T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MİSYON VE ARZU
TÜRK SANATINDA ÖZNELLİK ARAYIŞLARI
1850-1950

DOKTORA TEZİ

ALİ ŞAHAN KURU

Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Danışmanı: Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

OCAK 2022

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Ali Şahan KURU

ÖNSÖZ

Bir tez çalışmasının görünür kaynağı kuşkusuz ki dosyanın sonunda sıralanan ve gövdeyi oluşturan listedeki kaynaklardır. Fakat bütün okumalardan geriye kalan o "bakiye tortuyu" bir fikre dönüştürecek olan mayanın tutması için kolektif bir çaba gerekiyor. Böylece, bir fikirle yürümeye başlayan kişi sadece okuduklarının değil beraber yürüdüklerinin de toplamı haline geliyor. Nihayet ben de bu çalışmayı bilfiil müdahil olanlar dışında bu yolda benimle yürüyenlerin katkısı ile tamamlayabildim. Misyon ve Arzu dosyasını üç sene önce açtım fakat bu fikrin ilhamını çok daha önce, bir sohbet esnasında İnci Eviner'in söylediği bir cümlenin içinden çekip aldım. Dolayısıyla öncelikle İnci Hoca'ma şükran borçluyum.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne kabul edildiğim ilk günden bu yana desteğini hiç esirgememiş olan danışmanım Burcu Pelvanoğlu, bana tarihin satır aralarında kalan hayaletlerin peşine nasıl düşmem gerektiğini öğretti. Sanatın özüne sadık kalarak, tarihin sakladıklarında açığa çıkanlar ve açığa çıkarttıklarında sakladıklarına bakmayı ondan öğrendim. Bu tez sağ salim bir limana eriştiyse eğer onun "kaptanlığı" sayesindedir.

Nilüfer Öndin bütün bir süreç boyunca kaybolduğum her yerde açıp yolumu bulduğum bir harita armağan etti bana. Hayranlık duyduğum birikimi ile ihtiyaç duyduğum her an yolumu aydınlatması yanında beni hep bir adım ötede ne olduğunu aramam konusunda yüreklendirdi. Bu tezin sınırları benim Nilüfer Öndin'den alabildiklerim ile çizilmiştir.

Seda Yavuz'un hassasiyeti ve dikkati sayesinde bu tezin tahkimi tamamlandı. Hangi noktalara hangi dayanakları yerleştirmem gerektiğini Seda Yavuz'un hayati müdahaleleri ile öğrendim. Akademik özeni ve dikkati benim için rehber olacaktır.

Evrim Faydalı bu tezin gölge yazarıdır. Bütün süreç boyunca heyecanlarımı, hezeyanlarımı, coşkumu ve kederimi sabırla sırtlandı. Benimle arşiv taradı benimle çeviri yaptı, benimle jüriye girdi. Aklıma gelen her fikri önce onun iç görüsü ve zekâsıyla sınadım, her düşünceyi önce onun sağduyusuyla ele aldım.

Selen Balkır Kuru: sabrı, fedakârlığı ve güveni ile babasının elini hiç bırakmadı ve daima aslolanın ne olduğunu hatırlattı.

Ailem: İhsan Kuru, Hatice Kuru, Sevcan Kuru, Rüzgâr Uyanık, Ruşen Faydalı, Alican Faydalı ve Maya Gençdiş'in koşulsuz destekleri ve güvenleri olmasaydı bu çalışma tamamlanamazdı.

Eser Demirkan'a Osmanlıca çeviri-yazı ve dilbilgisi dersleri için; Çağlar Aslan ve Murat Durukan'a tashih konusunda yardımları için şükranlarımı sunarım. Sinan Yıldırım, Merdan Engin, Nur Balkır, Serdar Akçakoca, Ufuk Göbel, Asef Okan Yağcı, Orkun Yağcı, Büşra Sungur, Cem Altun ve Zafer Altun'a bitip tükenmeyen tez hikâyelerimi sabırla dinledikleri ve kadim dostlukları için çok teşekkür ederim.

Ali Şahan KURU

Aralık 2021, Kurtuluş

MİSYON VE ARZU
TÜRK SANATINDA ÖZNELLİK ARAYIŞLARI
1850-1950

ÖZET

Osmanlı Türk modernleşmesi Lale Devri'nden itibaren Batı ile ilişkilerin tarihi olarak düşünülmüş olduğundan Batılılaşma ile modernleşme çoğunlukla eş anlamlı kullanılagelmiştir. Bu durum da modernleşmenin ölçütünün Batıyla benzerlik ile sınırlı kalmasına neden olmuştur. Fakat bu benzeme çabası kaba bir öykünmenin sonucu değildir. Osmanlı gibi bütün modernleşme toplumlarının yüzleşmek zorunda kaldıkları; rasyonalite, akılcılık, gerçekçilik vb. gibi anlayışları, ithal bir kavrayış kipiyle kendi süreçlerine eklemlemeye çalışmalarıdır. Bu, söz konusu kavramların Batı dışı toplumlarda mevcut olmadığı anlamına gelmez. Krizin nedeni bir kavramın ya da anlama eşiğinin oluşması için geçirilen tarihsel, sosyal, düşünsel ve psişik süreçlerin ayrılığından dolayı oluşan anlam örüntülerinin denk olmamasıdır. Bir başka deyişle modernleşme toplumlarının krizi temelde bir tercüme problemidir. Batı'nın birikimi ve düşünsel yoğuşmasının ürünü olan kavram seti, entelektüel sermaye olarak dünyaya yayıldığında, hegemonik bir bilme biçimini de oluşturmuştur. Bu biçim kendisi dışındaki bütün bilgileri ikincilleştirerek sınırları belirli bir epistemolojik şemsiye altında bilgi nesnesi haline getirmiştir. Osmanlı Türk modernleşmesi de bu bağlamda diğer modernleşme toplumlarına benzer biçimde iki temel tartışma hattında ilerler. Birincisi kendisi gibi olma ve buna bağlı gelişen bir öznellik ya da kişilik tahayyülü. İkincisi ise modernliğin genelgeçer kurallarını benimseyen evrensel bir kimliğin oluşturulma çabasının yarattığı nesnellik. Diyalektik bir açmaz olarak kendini gösteren bu yarılma, toplumsal ve kültürel yeniden üretimin hemen her safhasında takip edilebilir izler bırakmıştır. Bu çalışma, modernleşme misyonu ile kendi gibi olma ya da kalma arzusu arasındaki bu yarılmayı trajik bir varoluş kipi bağlamında incelemekte ve bu trajik kipin yaşamda, düşüncede ve psişede bıraktığı izleri bulmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Misyon, Görev, Kimlik, Kişilik, Öznellik, Geç Kalmışlık, Gerileme

MISSION AND DESIRE
QUEST FOR SUBJECTIVITY IN TURKISH ART
1850-1950

SUMMARY

Since Ottoman Turkish modernization has been considered as the history of relations with the West since the Tulip Era, which started with the Treaty of Pasarofca, Westernization and modernization have been widely used synonymously. In this sense, modernization has been measured by the standarts of the West. But this attempt to emulate is not the result of vulgar imitation. All societies undergoing the process of modernization like the Ottomans had to face rationality and realism, etc. they try to articulate such notions to their own processes with an imported mode of understanding. This does not mean that these concepts do not exist in non-Western societies. The reason for the crisis is the incompatibility of the layers of meaning formed due to the separation of historical, social, intellectual and psychic processes for the formation of a concept or threshold of understanding. In other words, the crisis of modernizing societies is basically a translation problem. When the set of concepts, which is the product of the accumulation and intellectual condensation of the West, spread to the world as intellectual capital, it also formed a hegemonic way of knowing. This form has made it an object of knowledge under a certain epistemological umbrella by subordinating all knowledge other than itself. In this context, Ottoman Turkish modernization proceeds on two main lines of discussion, similar to other modernizing societies. The first is the imagination of being like oneself and a subjectivity or personality that develops; accordingly, the second is the objectivity created by the effort to create a universal identity that adopts the general rules of modernity. This split, which manifests itself as a dialectical impasse, has left traces that can be traced in almost every stage of social and cultural reproduction. This study examines this split between the mission of modernization and the desire to be or remain oneself in the context of a tragic mode of existence and aims to find the traces of this tragic mode in life, thought and psyche.

Keywords: Mission, Task, Identity, Personality, Subjectivity, Decline, Régression

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ iii
ÖZET v
SUMMARY vi
RESİMLER LİSTESİ xi
1.GİRİŞ 1
1.1. Çalışmanın Amacı 1
1.2. Çalışmanın Kapsamı 1
1.3. Çalışmanın Yöntemi 2
2. ÇÖKÜŞ, EKSİKLİK, ACİLİYET 3
2.1. Tarih Yazımında Geç ve Geri Kalmışlık Söylemi 3
2.2. Osmanlı'nın Kendine Bakışı: Kâtipler ve Layihalar 9
2.3. Sarayda Hizipler ve Takiyüddin'in Rasathanesi'nin Yıkılması 13
2.4. Hamilik ve Propaganda 16
2.5. İbn'i Haldun'un Tarih Anlayışı ve 'Yaşlı Adam' Osmanlı 28
2.6. Lale Devri'nde Şehir ve Kimliğin Kamusal Temsili 32
2.7. İbrahim Müteferrika'nın Teklifi 45
2.8. Lale Devri'nde Değişen Zihniyet 47
2.9. Yeni Düzende Eğitim ve Bilgi 49
2.10. Ressamın Değişen Ölçeği ve Kesişmeler 55
2.11. Mısır'ın İşgali ve Oryantalizm 61
2.12. II. Mahmud, Gelenek ve Gelecek 67
2.13. Değişen İmparatorluğun Yeni Yüzü Olarak II. Mahmud Portreleri 71
3. KİMLİK VE KİŞİLİK 79
3.1. Modernleşme Yarışı, İstanbul ve Kahire 79
3.2. Tanzimat'ın İlanı ve Osmanlı Tragedyasının Doğumu 84
3.3. Tanzimat Kültüründe Karşılaşmalar; Operet ve Karagöz 90
3.3.1 Adâbı Muâşeret, Gündelik Hayatın Değişen Pratik Bilgisi 99
3.4. Kentsel Mekânın Düzenlenişinde İki Uç, Pera ve Şehzabaşı 100
3.5. Kimliğin Kurucu Öğesi Olarak Görsellik 116
3.6. Yeni Toplumun Kurulmasında Pozitivist Bakışın Benimsenmesi 122
3.7. Kendine Bakma Korkusu, Aynalar ve Kadınlar 127
3.8. Gerçeklik, Perspektif ve Bireyselleşme Arasında Kurulan Bağ 130

3.8.1. Edebiyatta Gerçekçilik ve Anlatı Perspektifi 135
3.8.2. Resimde Gerçekçilik ve Perspektif 142
3.8.3. Şeker Ahmed Paşa'da Estetik Yücelik 148
3.8.4. Darüşşafakalı Ressamlar, 'İktidarın Titreşimleri' 154
3.9. Evrensel Sergiler ve Batılı Bakışa Sunulan Yeni Osmanlı İmajı 160
3.10. Bürokrat Hamdi Bey 190
3.11. Ressam Hamdi Bey 197
3.12. Meşrutiyet, Aciliyet ve Travma 221
3.12.1. İstibdat Dönemi ve Sultan Abdülhamid Karikatürleri 228
3.12.2. Yeni Emperyal Kimlik ve İttihat Terakki'nin Doğuşu 239
3.13. Milliyetçiliğin Romantik Manzaraları ve Hoca Ali Rıza 250
3.14. Yeni Hayat, Yeni Aile, Yeni Kadın 263
3.14.1. Biyolojik Elit ve Boş Zaman 274
3.14.2. Uzanan Kadın Resimleri ve Bakışı Yönlendirmek 280
3.15. Hürriyet Devrinde Figür İsyanı 307
3.16. Paris'te Son Osmanlılar 326
3.17. 1914 Kuşağının Sanat Anlayışı ve "Şark Ufuklarında Vuzûh" 349
4. ULUSAL ALEGORİ, GÖRSEL İDEOLOJİ 378
4.1. I. Dünya Savaşı ve Düzene Dönüş 378
4.2. Osmanlı'nın Savaşa Girişi ve Propaganda 382
4.3. Turan Hayalinin Çöküşü ve Sine-i Millete Dönme 393
4.4. Seferberlik, Açlık ve İstanbul'un Hali 404
4.5. Temsil, Sembol, Alegori; Mütareke ve Kurtuluş Savaşı 415
4.6. Reel ile İdeal Arasında 426
5. ZİHNİYET İLE YAPIT ARASINDAKİ FORMAL İLİŞKİLER 430
5.1. Mustafa Kemal ve Konstrüktivizm 430
5.2. Erken Cumhuriyet'in Altın Çağı 438
5.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikası ve Ziya Gökalp 448
5.4. Tensiz Melodilerin Islahı, Milli Ruh ve Milli Musiki 459
5.5. Erken Cumhuriyet ve "Mürteci Mimari" 472
5.6. Yeni Mimari ve "Betonun Arzuladığı Biçim" 478
5.7. Tarihin Bronz Dökümü Olarak Anıtlar ve Heykeller 490
5.8. İnkılâbı Resmetmek 526

5.8.1. Berlin'de Bir Kızıl Türk, Namık İsmail ve Dışavurumculuk 529
5.8.2. Milli Mücadele Döneminde İstanbul'da Yön Bulmak 537
5.8.3. Sanatta Yol Ayrımları 557
5.9. Müstakiller ve Modernizmle İlk Temas 568
5.10. Lirizm ve Maşinizm 587
5.11.Yuvarlak Kafalılar, Köylü Kübizmi 595
5.12. Souple Sanat 610
5.13. Etnografik Sanat ve Yurt Gezileri 622
5.14. Yeniler ve On'lar Grubu 639
6. SONUÇ 668
7. KAYNAKÇA 684
8. EKLER 746
9. ÖZGEÇMİŞ 752

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.	Adı geçen eser
Akt.	Aktaran
ARHM	Ankara Resim Heykel Müzesi
Bkz.	Bakınız
bsm.	Basım
C.	Cilt
çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör/Editörler
e.y.	Ebat yok
Haz.	Hazırlayan/Hazırlayanlar
İRHM.	İstanbul Resim Heykel Müzesi
İÜ.	İstanbul Üniversitesi
MSGSÜ.	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
NEK.	Nadir Eserler Kütüphanesi
Röp.	Röportaj
s.	Sayfa
S.	Sayı
SSM.	Sakıp Sabancı Müzesi
s.y.	Sayfa numarası yok
S.Y.	Sanatçı adı yok
TSM.	Topkapı Sarayı Müzesi
t.y.	Tarih yok
t.ü.y.	Tuval üzerine yağlıboya
yakl.	Yaklaşık
YKY.	Yapı Kredi Yayınları

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Mustafa Âli, **"**Astronomi bilgini Takiyüddin ve İstanbul'da görülen kuyruklu yıldızın tasviri", **Nusretnâme**, 1584, TSM, H.1365, fol.5b 15
Resim 2. Seyyid Lokman, "Takiyüddin'in Rasathanesi", **Şehinşehnâme**, 1581, İÜ. Kütüphanesi, Fl, nr. 404, y.56b-57a..... 16
Resim 3. Seyyid Lokman, "Âdem ile Havvâ ve sekiz ikizi", **Zübdetü't-Tevarih**, 1583, Türk İslam Eserleri Müzesi, nr.1973, s.16b-18a..... 19
Resim 4. Seyyid Lokman, "III. Murad ve Mehmed Ağa", **Zübdetü't-Tevarih**, 1583, Türk İslam Eserleri Müzesi, nr.1973, fol. 88b..... 19
Resim 5. Seyyid Lokman, "Sokollu Mehmet Paşa, Sultan Süleyman'a destek vererek yanında yürüyor" (detay), **Zafernâme**, 1579, Chester Beatty Kütüphanesi, T413, fol, 46a..... 22
Resim 6. Paolo Veronese (ardılı,1528-1588), "Sultan Mohammed II" (Fatih Sultan Mehmet), t.y. 69 x 54 cm., , t.ü.y., Würzburg Devlet Galerisi, Salon 24, Arşiv No. 2247 25
Resim 7. Paolo Veronese (ardılı, 1528-1588), "Sultan Soliman II" (Kanuni Sultan Süleyman), t.y. 69 x 54 cm., , t.ü.y., Würzburg Devlet Galerisi, Salon 24, Arşiv No. 2249 25
Resim 8. Şiblizade Ahmet, "Fatih Sultan Mehmet", 1480, TSM, H.2153, y.10a. 25
Resim 9. N.Osman, S.Lokman, "Kanuni", **Kıyafetü'l İnsaniye fi şema'ilü'l- Osmaniye** (Şemailnâme),1579, 34 x 20.2 cm., TSM Koleksiyonu, H. 1563, y.6. 25
Resim 10. Pierre Gobert, "Yirmisekiz Mehmet Çelebi", 1724, t.ü.y., 107.5 x 77.5.cm., Versailles, Paris..... 33
Resim 11. Levni (Abdülcelil Çelebi) "Genç Kız" 1720, TSMK, h. 1313 34
Resim 12. Abdullah Buhari, "Hamamda Yıkanan Kadın" 1741, TSMK, h.1403 34
Resim 13. Jean Baptiste Vanmour, "Patrona Halil", 1730, t.ü.y., 120 x 90 cm., Rijsk Museum, Amsterdam, Salon 1.3. 35
Resim 14. Levni, "III. Ahmed ve Şehzadesi", **Kebir Musavver Silsilename**, 1710-20, TSM, A3109, F.22b 36
Resim 15. Jean Baptiste Vanmour, "Bonnac Markisi'nin Çocuklarının Baş Vezire Takdimi", 1717, t.ü.y., 90 x118 cm. Özel Koleksiyon 37
Resim 16. Jean Baptiste Vanmour, "Lady Montegu", 1717, t.ü.y., 69.3 x 90.9 cm., National Portrait Gallery, id: 3924, London 38
Resim 17. Jean Baptiste Vanmour, "Kadınların Hünkâr İskelesinde Boğaz Gezintisi",1720, t.ü.y., 78 x 110 cm., Rijsk Museum, Salon 1.3. Amsterdam..... 39
Resim 18. Mouradgea D'Ohsson, **Tableau Général de l'Empire Ottoman**, vol. II, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, M.DCC.XC [=1790]..... 41
Resim 19. Mouradgea D'Ohsson, "İstanbul'da Rum Kadınların Dansı", **Tableau Général de l'Empire Ottoman**, vol. II, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, M.DCC.XC 41
Resim 20. Fazıl Enderuni, "Kâğıthane'de Kadınlar", **Zenannâme**,1793, İÜK, T.5502,Y.78a 42
Resim 21 Anonim, "III. Selim'in Nizam-ı Cedid birliklerini teftişi", 1753, Özel Koleksiyon, Hulton Archive, B. 760018279, O. 2615036, Heritage Images/Getty Images 52
Resim 22. Rafael Manas, "III. Mustafa ve Şehzade", **Silsilenâme-i Osmâniye**, İÜK, T9366 56
Resim 23. Konstantin Kapıdağlı, "III. Selim", 1803, y.b. TSM Resim Koleksiyonu, 17/3058

Resim 24. John Young, "III. Selim", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, 55 x 41cm., Londra 60
Resim 25. John Young, "II. Mahmud", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, 55 x 41cm., Londra 60
Resim 26. Jean Leon Gérôme, "Napolyon ve Komutanları Mısır'da**"**, 1864, p.ü.y. 58.4 x 88.2 cm., Hermitage Museum, San Petersburg 63
Resim 27.**The Description de l'Égypte**,1809-1826, C.15, Vl. 5, Plt.6.1822. Memphis Piramitleri ve eski krallık bölgesinin topografik haritası. 65
Resim 28. The Description de l'Égypte,1809-1826, Sol; C.15, Vl. 4, Plt.72. Fayum Bölgesinde bulunan yapılar. Sağ: C.15, Vl. 5, Plt. 14. Memphis Piramit Planları, 1822..... 65
Resim 29. John Young, "II. Mahmud", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, e.y. TSK, A Series of Portraits of the Emperors of Turkey, The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library..... 73
Resim 30. Marras, "II. Mahmud", Tasvir-i Hümayun, 1832, 6.5 cm., Fildişi üzerine yağlı boya, TSM.17/28..... 73
Resim 31. Anonim, "II. Mahmud", Askılı Tasvir-i Hümayun (Madalyon), TSM, Env. No. 2/1023..... 73
Resim 32. Henri- Guillaume Schlesinger, "II. Mahmud"**,** 1839**,** t.ü.y., 260 x 195 cm., Versailles Sarayı Koleksiyonu, MV 4842 77
Resim 33. Godfrey Kneller, "Rus Çarı Büyük Petro", 1698, t.ü.y., 241x 145 cm., İngiliz Kraliyet Koleksiyonu, Kensington Sarayı, RCIN 4056 77
Resim 34. Rupen Manas (atfedilen), "Sultan II. Mahmud", t.y. t.ü.y., 190 x 135 cm., TSM. Resim Koleksiyonu, env. no: 17/115 77
Resim 35. Charles Meynier, "Napoléon Bonaperte Premier Consul", 1804. t.ü.y., 225 x 160 cm., Musées de la Ville de Bruxelles, Brüksel. 77
Resim 36. Lemaitre, **"**Muhammed Ali Paşa", gravür, e.y., Jean Joseph Marcel, **L'Univers pittoresque**, Firmin Didot Freres, Paris, 1839..... 82
Resim 37. Charles Philippe-Lariviére, "İbrahim Pasha", 1846, t.ü.y., 245 x 160 cm., Versailles Sarayı Koleksiyonu, MV 6550; INV 5711; LP 6963 82
Resim 38. Levni, "1720 şenliğinde III. Ahmet'in otağı önünde çalpara çalan köçekler ve gösteri yapan hokkabazlar, curcunabazlar, çengiler," **Surnâme-i Vehbi**, 1720, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.2164, fol. 7B. 94
Resim 39. William Henry Barlett, "Yeni Beşiktaş Sarayı üzerinden görünüm" Julia Pardoe, **The Beauties of the Bosphorus by Miss Pardoe,** Virtue London, 1839. Plt.3..... 101
Resim 40. Albert Smith, "Pera'daki (Galata) mezarlık üzerinden Haliç yönüne doğru manzarayı gösteren gravür", 1850. Albert Richard Smith, **A Month At Constantinople**, David Bogue, London, M DCCC L.1850 103
Resim 41. Pascal Blanchard, "1865 Hocapaşa Yangını", (Abdullah Kardeşlerin fotoğrafı kaynak alınarak), **L'illustration**, Journal Universel. v.46, 28 Dec. 1865 Jul-Dec, s. 277 ..104
Resim 42. Abdullah, "Yüksek Kaldırım", 1827, 10 x 15 cm., Max Fruchtermann Kartpostalları, Koçbank Yayınları, İstanbul, 2000..... 106
Resim 43. Naum Tiyatrosu, "Garibaldi Onuruna Verilen Balo", **I'llustration,** 19 Nisan 186 109
Resim 44. Dârülfünun'un Denizden Görünüşü, **Şehbal**, 1 Teşrin-i Sani 1325, (14 Kasım 1909) C. 15, s. 289, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn. 110

Resim 45. Fossati'nin Tanzimat Anıtı Projesi, **Servet-i Fünun**, s. 489, 13 Temmuz 1316 (26 Temmuz 1900). Archivio Fossati-Morcote, Switzerland..... 112
Resim 46. Pascal & Sébah Joaillier, "Şehzadebaşı Caddesi ve Direklerarası", 1870-1900, Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. Series III. Getty Digital Collection. 112
Resim 47. "Bir İstanbul Kahvesinde Savaş ya da Barışı Tartışmak", **Illustrated London News,** 21 Nisan 1877 115
Resim 48. Salih Erimez, "Şehzadebaşı'nda Direklerarasında Piyasa" 118
Resim 49. Ferik İbrahim Paşa, "Peyzaj", 1850 (yakl.), 25 x 50 cm., , t.ü.y., MSGSÜ-İRHM 131
Resim 50. "Edirne Hamidiye Okulunda Resim Dersi", **Servet-i Fünün**, 1899, sayı 408, s. 5 133
Resim 51. Hüsnü Yusuf Bey, "Otoportre", Topçu Okulu Kitaplığından 135
Resim 52. Ressam Halil Paşa, "Bihruz Bey Köşkünde Penceresini Açar Çamlıca'ya Doğru Nigeran Olur", **Araba Sevdası**, **Servet-i Fünun**, 16 Nisan 1896, S. 266, s.13 138
Resim 53. Moise İsrailovitch (ed.) "Beşir Fuad Bey", Kartpostal, 1909 c., t.y., Eminönü . 140
Resim 54. Hamdi Kenan, "Karpuzlu Peyzaj", t.y., t.ü.y., 60 x 40 cm., Özel Koleksiyon... 144
Resim 55. Şeker Ahmed Paşa, "Ormanda Karaca", 1886-87, t.ü.y., 136,5 x 101cm., MSGSÜ-İRHM. 146
Resim 56. Şeker Ahmed Paşa, "Ayvalı Natürmort", t.y., t.ü.y., 129 x 89 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu 146
Resim 57. Şeker Ahmed Paşa, "Bıçaklı Natürmort", 1899, t.ü.y., 63 x 105 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 46/459 146
Resim 58. Şeker Ahmed Paşa, "Ormanda Oduncu", t.y., t.ü.y., 139.5 x 177 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 47/460 151
Resim 59. Şeker Ahmed Paşa, "Orman" (Ormanın Sükûneti), 1906, t.ü.y., 130.5 x 89 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 1264/6202 153
Resim 60. Abdullah Biraderler, "Çinili Köşk", S/B Fotoğraf, 26 x 20 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90819/17 157
Resim 61. Gedikpaşalı Cemal, "Çinili Köşk", t.y., t.ü.y., 76x10 cm., MSGSÜ-İRHM. 157
Resim 62. Abdullah Biraderler, "Şale Kasrı Yeni Daire'de Yemek Salonu", S/B Fotoğraf, 26x20 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90614/10 158
Resim 63. Darüşşafakalı Şefik, "Yıldız Sarayı Şale Köşkü İçinden", 1891, t.ü.y., 73 x 92 cm., MSGSÜ-İRHM 158
Resim 64. Basile Kargopoulo, "Ihlamur Kasrı", S/B Fotoğraf, 27 x 21 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90751/16 159
Resim 65. Cihangirli Kaymakam Mustafa, "Ihlamur Kasrı", t.y., t.ü.y., 62 x 91 cm., MSGSÜ-İRHM 159
Resim 66. Kristal Saray Sergisi'nde Osmanlı Pavyonu, 1851, **Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**. Smithsonian Libraries C.R, MARCXML 164
Resim 67. Abdullah Biraderler, "1882-1885 senelerine ait devlet ricalinin resimleri: Halil Şerif Paşa", S/B Fotoğraf, 13 x10 cm., 1882-1885, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90851/52 165
Resim 68. Padişah Abdülaziz'in Paris'te III. Napolyon tarafından karşılanması. Gravür, 17.8 x 23.5,cm., **Grand albüm de I'Exposition Universelle 1867**, Paris, Michel Lévy Fréres, 1868. Brown University Library, digital ıd: 1254169555128409..... 168

Resim 69. Paris'te Sergilenen Osmanlı Mimarisi Örnekleri. Solda Bursa Yeşil Cami, sağ üstte Boğaziçi Köşkü ve altında Türk Hamamı. **L'Exposition universelle de 1867 illustrée:** Publication internationale autorisée par la Commission impériale, Paris: Bureaux d'abonnements, s. 36. University of Ottawa Catalog Record: MARCXML 169
Resim 70. J. Pascal Sébah, "Equestrian Statue of Ibrahim Pasha by Charles Cordier", yakl. 1872, S/B Fotoğraf, 20.9 x 26.9 cm., National Gallery of Canada, acc. no. 33018 170
Resim 71. Charles Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, e.y., bronz, Beylerbeyi Sarayı. 171
Resim 72. Osman Hamdi Bey, "Pusuda Zeybek", 1867, t.ü.y., e.y., Özel Koleksiyon, M. Cezar, a.g.e., C.II, s.691 173
Resim 73. Konstantin Makovsky, "Bulgar Şehitleri", 1875, t.ü.y., 207 x 141 cm., Belarusian National Arts Museum. Minsk. 175
Resim 74. Charles-Philippe Auguste Carey, "Arap İzciler", Gustave-Rodolphe Boulanger'ın resminden yapılan gravür, **L'Artiste**, C. III, 14 Mart 1858, s. 188. gallica. bnf. fr 175
Resim 75. Jean Leon Gérôme, "Dance of Almeh", 1863, t.ü.y., 50.2 x 81.3 cm., Dayton Art Instute, OH. 176
Resim 76. Jean Leon Gérôme, "Bashi-Bazouk", 1868-69, t.ü.y., 80.6 x 66 cm., Metropolitan Museum of Art, Galeri 804. New York City 177
Resim 77. Jean Leon Gérôme, "Lion on the Watch", 1885, p.ü.y. 72.3 x 100.5 cm., The Cleveland Museum Of Art, OH 177
Resim 78. Abdullah Biraderler, "Sultan Abdülaziz", 1863, S/B Fotoğraf, 20.3 x 16 cm., Ömer M. Koç Koleksiyonu. **Camera Ottomana**, Anamed, 2015, s.81 180
Resim 79. III. Napolyon ve İmparatoriçe Eugenie, Hıdiv İsmail Paşa ile birlikte antik bir Mısır tapınağı replikası önünde. **Le Monde Illustré**, S. 535, 13 Temmuz 1867, s. 24 180
Resim 80. 1873 Viyana Sergisi'nde Türkiye Galerisi, Vienna Photographer's Association, Türkische Gallerie, 1873, Wien Museum. 182
Resim 81. Marie de Launay and Pietro Montani, "Usul-i Mimari-i Osmani Tezyinat Detayları", 16. Planş. **Usul-i Mimari-i Osmani - L'Architecture ottomane**, İstanbul, 1873 183
Resim 82. Pascal Sébah, "İşkodra'lı Hoca (Launay) ve İşkodra'lı Hristiyan Rahip", **Elbise-i Osmaniye Ottoman,** İstanbul, 1873. 1. Bölüm, 13. Levha. Phototypes, 37 x 29 cm., Fine Arts Library, Harvard University 187
Resim 83. Pascal Sébah, "Perlepe'den Bulgar Kadın (sol), Selanik'ten Yahudi Kadın ve Selanik'ten Müslüman Kadın", a.g.e., 1. Bölüm, 22. Levha. Phototypes, 37 x 29 cm. 187
Resim 84. Osman Hamdi, Mardinli Kürt kıyafeti ile Fritz Luckhardt Stüdyosu, Viyana, 1873, Edhem Eldem Koleksiyonu, Salt Arşiv, APO00357 187
Resim 85. Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin öğretim kadrosu, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi. 193
Resim 86. Asar-ı Atika Müzesi, 51 x 37 cm., yakl.1900, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90632/1 195
Resim 87. Sebah Joallier, "Ağlayan Kadınlar Lahdi",1905, 20.5 x 26.5 cm., **Pierre de Gigord Collection**, 1850-1958, Getty Collections id: 96.R.14 (C31.3) 196
Resim 88. Osman Hamdi Bey, "Okuyan Genç Emir I", 1905, t.ü.y., e.y., Özel Koleksiyon 200
Resim 89. Osman Hamdi Bey, "İlahiyatçı," 1907, t.ü.y., 90 x 113 cm., Feyyaz Berker Koleksiyonu 200

Resim 90. Osman Hamdi Bey, "Âb-ı Hayat Çeşmesi" (Okuyan Arap), 1904, t.ü.y., e.y., Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 204
Resim 91. J. Leon Gérôme, "Yılan Oynatıcısı" (Le charmeur de serpents),1879, t.ü.y., 83.8 x 122.1 cm., The Sterling and Francine Clark Art Institute. MA. 207
Resim 92. Osman Hamdi Bey, "Camiden Çıkan Sultan", 1887, t.ü.y., 49 x 74 cm., Özel Koleksiyon 211
Resim 93. Osman Hamdi Bey, "Kaplumbağa Terbiyecisi", 1906, t.ü.y., 223 x 117 cm., Pera Müzesi 213
Resim 94. L. Crepon, Charmeur de Tortues, illustrasion, Le Tour du Monde,19, 1869, s. 402, Bibliothèque nationale de France. Edhem Eldem, a.g.e., 2009 213
Resim 95. Osman Hamdi Bey, "Mihrap" (Yaradılış) 1901, t.ü.y., 210 x 108 cm., Demirbank Koleksiyonu (kayıp) 214
Resim 96. Jean-Léon Gérôme, "Tanagra", 1890, mermer, Musee du Luxemburg, 1892 (Kartpostal) 214
Resim 97. Osman Hamdi Bey, "Silah Taciri II", 1908, t.ü.y., 175 x130 cm., ARHM..... 218
Resim 98. Salih Erimez, "Vatan yahut Silistre", **Tarihten Çizgiler,** Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1941 225
Resim 99. Vasilaki Kargopulo, "Sultan Abdülaziz" S/B Fotoğraf, e.y., Haziran 1876 227
Resim 100. Jean Weber, Sultan Abdülhamid Portresi, Litografi, **La Rire**, S.134, 29 Mayıs 1897, Gusman / Bridgeman Images 230
Resim 101. Bernard Partridge, Tuzlu Su Tedavisi, **Punch or the London Charivari**, 12 Ağustos 1903. 230
Resim 102. Yusuf Franco, "Matbuat Müdürü Macid Paşa", 1877, e.y. 235
Resim 103. Teodor Kasap, "Nedir bu hal Karagöz? -Kanun dairesinde serbesti Hacivat!" **Hayal**, S. 319, 8 Şubat 1292, (20 Şubat 1877) 235
Resim 104. Beberuhi, "Abdülhamid'in Burnu Kesilince Eşeğe Dönüşüyor", Nu: 2, Mart 1898 238
Resim 105. Davul, "İstanbul'un muahharan gaib ettiği en büyük burun", Nu. 24. 27 Mayıs 1909 (14 Mayıs 1325) 238
Resim 106. Abdullah Biraderler, "Ertuğrul Alayı" (Hassa Ordusu), 1894, 38x30 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA91028/2 242
Resim 107. Söğüt Gezisi Fotoğrafları, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90449/22 242
Resim 108. Fausto Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi, 1902, t.ü.y., 121 x 203 cm., Milli Saraylar, İstanbul, Env. No. 11/1172. 243
Resim 109. Sotiris Hristadis, "Didar-ı Hürriyet Kurtarılıyor", taşbaskıdan üretilmiş kartpostal,1908. 245
Resim 110. Anonim, "II. Abdülhamid'in Hal edildiğini tebliğ eden delegasyon" S/B Fotoğraf, 1909, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 64 / 1155 248
Resim 111. Halife Abdülmecid Efendi, "Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi", 1912-1917 c., t.ü.y., 242 x180 cm., Dolmabahçe Sarayı Müzesi, 11/1270..... 248
Resim 112. Fausto Zonaro, "Pera Salon Sergisi Afişi", 1902, Taşbaskı. Seza Sinanlar Uslu, 2008, s.275 252
Resim 113. 1902 Sergisi'nde teşhir edilen Zonaro resimleri, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90528/6 253
Resim 114. Fausto Zonaro, "Hoca Ali Rıza", 40 x 26 cm., t.ü.y., Özel Koleksiyon..... 255

Resim 115. Hoca Ali Rıza, "Pembeli Ev", 1897, t.ü.y., 75 x 100 cm., Özel Koleksiyon..258
Resim 116. Hoca Ali Rıza, "Peyzaj", t.y., m.ü.y. 21 x 40 cm., Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu 260
Resim 117. Hoca Ali Rıza, "Ressam Rıza Bey'in İhtiyarlık Zamanı", t.y., suluboya, Baha Azer Çizen Koleksiyonu 263
Resim 118. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Guide to Childhood" (Kadının Misyonu: Çocuğa Rehberlik), 1862-63. t.ü.y., (renkli eskiz), e.y. Dunedin Public Art Gallery, New Zealand. 266
Resim 119. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Companion of Manhood" (Kadının Misyonu: Erkeğe Yoldaşlık), 1863. t.ü.y., 76.2 x 64.1 cm., Tate Museum, London T00397. 267
Resim 120. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Comford of Old Age" (Kadının Misyonu: Yaşlılığın Rahatlığı), 1863. t.ü.y., 76.2 x 68.3 cm., Tate Museum, London, T14037. 267
Resim 121. Halil Paşa, "Ressam Kız ve Atölyesi", t.y., t.ü.y., 41 x 33 cm., SSM 278
Resim 122. Diran Çırakyan, "Esatize-i Ressaman-ı Osmaniye'den Halil Beyefendi Hazretleri: Hücre-i İştigallerinde." **Servet-i Fünun** (Kapak), 19 Mart 1314 (31 Mart 1898), S. 368, s.1 278
Resim 123. Halil Paşa, Eldivenli Kadın (Madam X), 1889, Karton üzerine pastel boya, 10 x 65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi.....281
Resim 124. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894, t.ü.y., 41x60 cm., İRHM, Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 66.....282
Resim 125. Müfide Kadri, **Meraklı Bir Mütalaa**, 1912, "İrtisam-ı hadisat: Memleketimizin hayat-ı sanatında bir zıya-i elim: Müfide Kadri Hanım", **Şehbal** 284
Resim 126. "Büyük şaire Yaşar Nezihe Hanımefendi" **Kadınlar Dünyası**, S.124, 28 Kânuni-i evvel 1329/ 10 Ocak 1913 284
Resim 127. Halife Abdülmecid Efendi, "Haremde Goethe/Mütalaa", 1917, t.ü.y., 132 x 173 cm., ARHM 286
Resim 128. Anonim, "Uzanan Kadın", 1900 cv., Kartpostal, e.y., Peltre, a.g.e., 2015, s. 91 288
Resim 129. İbrahim Çallı - Cemil Cem, Mihri Müşfik, t.y. t.ü.y., 101x116 cm., Özel Koleksiyon 292
Resim 130. Fatima marka sigara ilanı, 1917, **Town and Country Magazine**, Frank Seaman Agency, Liesbeth Grotenhuis 293
Resim 131. Martin Engelbrecht, Der Menschen Zung und Gurgel Weid, Gravür Albümü, 1720, F. Schott, **Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger, Martin Engelbrecht**, 1924, s. 87 294
Resim 132. George Sand erkek kılığında sigara içiyor, "Yarı erkek, yarı kadın edebiyatçılar kongresi" **Journal de Ridicules**, 15.08.1839. V. Baud Archives départementales de I'ındre. 296
Resim 133 .Southworth and Hawes, "Lola Montez", 1850, daguerreotype, Metropolitan Museum of Art, New York, nu. 37.14.41.....297
Resim 134. Elisabeth Jerichau-Baumann, "Prenses Nazlı Hanım", 1875. t.ü.y., 132 x 158 cm., Özel Koleksiyon. Getty Images, Hulton Fine Art Collection, o.n. 2619809.....299

Resim 135. Anonim, "Prenses Nazlı Hanım", 1890 cv. Staffordshire Record Office, Mary Roberts, a.g.e., 2014..... 301
Resim 136. Anonim, "İnas Sanayi Nefise Mektebi", S/B Fotoğraf, t.y., e.y. 304
Resim 137. Anonim, "Sanayi-i Nefise Mektebi İnas Şubesi Öğrencileri", MSGSÜ Fotoğraf arşivi, Ürekli, a.g.e., 2019 305
Resim 138. Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi", 1919-1922 arası, t.ü.y., , 81x118 cm., MSGSÜ-İRHM 306
Resim 139. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, S.1, 7 Kanun-u sani 1326, (20 Ocak 1911) Portre onursal başkan Abdülmecid Efendi'ye aittir. 309
Resim 140. Anonim, "Süleyman Seyyid Bey Atölyesinde", S/B Fotoğraf, t.y. 309
Resim 141. Joseph Warnia- Zarzecki'nin Vanitas Vanitatum adlı resmi, "Sanayi-i Nefise Resim Sergisi'nde teşhir olunan tablolar" detay, 1903, S/B Fotoğraf, 23 x 17 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90528/11. 313
Resim 142. Wasmagidis'in İsa ve Prometeus resmi, "Sanayi-i Nefise Resim Sergisi'nde teşhir olunan tablolar" detay, 1903, S/B Fotoğraf, 23 x 17 cm., 1903, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90528/14 314
Resim 143. Hidayet, "Karyolada Tatlı Dakikalar", Zarafet Matbaası, İstanbul, 1328 (1912), Toprak, a.g.e., 2017 319
Resim 144. Namık İsmail, "Çıplak", 1922, t.ü.y., 112 x 82 cm., Murteza Hatipoğlu Koleksiyonu 325
Resim 145. Feyhaman Duran, "Nü", t.y. 80 x100 cm., MSGSÜ- İRHM..... 325
Resim 146. Anonim, "1914 Kuşağı Paris'te", 1912, S/B Fotoğraf, E.A. Tunalıgil Arşivi 328
Resim 147. Hüseyin Avni Lifij, "Nü Etüt",t.y., kâğıt üzerine füzen, 62,5 x 47 cm., Dr. Osman Sirel Koleksiyonu. Güler, a.g.e., 2014, s. 305. 331
Resim 148. Anonim, "Académie Julian", 1889, S/B Fotoğraf, 20.3 x ? cm., Gallen-Kallelan Museum, Tarvaspää, Finland, Inventory number: Kot.1.a/9 332
Resim 149. Anonim, "L'atelier Cormon", 1886, F. Destremau, **Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,** 1996, pp. 171-184 335
Resim 150. Paul Signac, "Haliç Manzarası" 1907, t.ü.y., 65.5 x 80.5 cm., Museum of Art in Łódź (Muzeum Sztuki) Poland. 336
Resim 151. Fernand Cormon, "La Mort de Ravana", 1875, 180 x 260 cm., t.ü.y., Musée des Augustins de Toulouse, inv. no: 2004 1 139..... 341
Resim 152. Fernand Cormon, "Les Races Humaines- Plafond" (İnsan Irkları-Üst Sınır) eskiz, 1897, p.ü.y. 50.3 x 32.5 cm., Petit Palais, Musée des Beaux–Arts de la Ville de Paris..... 341
Resim 153. Anonim, "Cormon Atölyesi öğrencileri", Paris, 1911, E. A. Tunalıgil Arşivi 343
Resim 154. Feyhaman Duran, "Otoportre", 1911, t.ü.y., 41 x 33 cm., İÜ. Feyhaman Duran Koleksiyonu 345
Resim 155. Anonim, "Şişli Atölyesi", 1915 c. S/B Fotoğraf, Adnan Çoker Koleksiyonu . 351
Resim 156. Şeker Ahmed Paşa, "Otoportre", 1880 c., t.ü.y., 116 x 84 cm., MSGSÜ-İRHM 356
Resim 157. Feyhaman Duran, "Hat Levhalı Natürmort", 1945, t.ü.y., 69 x 94.5 cm., SSM. env. no. 200-0254-FD 358
Resim 158. Avni Lifij, Pipolu Adam, 1908-09, t.ü.y., 65 x 46 cm., MSGSÜ-İRHM, env.no/inv.no 737 / 3635 358
Resim 159. İbrahim Çallı, "Yahya Kemal",1 960 c. t.ü.y., 60,5 x 48 cm., MSGSÜ-İRHM. 361

Resim 160. Namık İsmail, "Evler", 1920, e.y., (kayıp) 370
Resim 161. Namık İsmail, "Ahmet Haşim Portresi", t.y., k.ü.y., 70 x 50 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu 371
Resim 162. Avni Lifij, "Nef'i Devrinden Bir Sahife İçin Etüt", 1920 c., t.ü.y., 15 x 25 cm., Belkıs- Erdal Aksoy Koleksiyonu 373
Resim 163. Aleksis Griçenko, "Les derviches tourneurs", 1920 c. suluboya, e.y., Jean Laroche Koleksiyonu, Paris 375
Resim 164. İbrahim Çallı, "Mevleviler", 1921, t.ü.y., 65 x 81 cm., Demsa Koleksiyonu... 375
Resim 165. Namık İsmail, Mehtapta Cami, 1925, t.ü.y., 100 x 90 cm., ARHM 377
Resim 166. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", 1935, t. ü.y., 73,5 x 92 cm., , SSM. .. 377
Resim 167. Otto Dix. "Yaralı Adam, Kış 1916, Bapaume" **Der Krieg** 1924, Asit oyma Gravür, 19.7 x 29 cm.,MoMa, New York, O.N: 159.1934.6 380
Resim 168. Franz Jüttner, "Der Turkische Napoleon" (Türk Napolyon), **Lustiga Blatter** 1913, No.9. XXVIII 383
Resim 169. Hilal'i Ahmer Cemiyeti'nin Cihat ilanını gösteren kartpostalı, 1914 386
Resim 170. Ali Sami, "Ayastefanos'ta müceddeden inşa olunan Rus kilisesi: Duvar içerisinden görünüşü", t.y., S/B fotoğraf, 24 x 32 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA 779-32/30 391
Resim 171. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi (Yıkılışı), 14 Kasım 1914, S/B Fotoğraf. 391
Resim 172. Wilhelm Viktor Krausz, "Albay Mustafa Kemal, Anafartalar Grup Komutanı, Gelibolu Cephesi", 1915, e.y., **Die Türkei im Weltkrieg, Bildnisse und Skizzen,** Hermes Buch u, Kunstdruckerei, Wien, 1916, s.19 397
Resim 173. Wilhelm Victor Krausz, "Dünya Savaşı sırasında Türkiye'den Portreler ve Eskizler", 1916, Renkli litografi, 121 x 78 cm., Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. Call Number: POS - Aus.K63, no. 1 397
Resim 174. Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1914, t .ü.y., 124 x 150 cm., MSGSÜ-İRHM 401
Resim 175. Namık İsmail, "Al Bir Daha", 1917, t.ü.y., 205 x 145 cm., ARHM 401
Resim 176. Ali Cemal (Ben'im), "Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri", 1917, t.ü.y., 146 x 117 cm., Genelkurmay Karargâhı Koleksiyonu 402
Resim 177. Namık İsmail, "Tifüs", 1917, t.ü.y., 170 x 130 cm., ARHM 406
Resim 178. Sedat Simavi, "Canım.. Sevgilim..Barış işi yatarsa sana bir limuzin alacağım" **Tout Péra**, 2 Novembre (Kasım) 1918, S.9, s. 6 409
Resim 179. Anonim, Karikatür, **Diken**, 30 Teşrîn-i Evvel (Ekim)1918, No.1, s. 5 411
Resim 180. Anonim, Karikatür, **Karagöz Mecmuası**, 13 Nisan 1918 411
Resim 181. Anonim, Karagöz Mecmuası, Nisan 1922 411
Resim 182. Hilal'i Ahmer Derneği yararına Almanya'da bastırılan kartpostallar, 1915, Renkli litografi, **Toplumsal Tarih**, Eylül 2004, S.129 413
Resim 183. Anonim, "General Franchet d'Espèrey 8 Şubat 1919'da Konstantinopolis'e giriyor", S/B Ftotoğraf, **De Samarcande a İstanbul: Etapes Orientales,** Hommages à Pierre Chuvin- II, 2015, s. 285. 301 417
Resim 184. Ömer Adil, "Edebi Hatıra", 1917, t.ü.y., e.y., Cumhurbaşkanlığı Müze Köşkü, Ankara 423

Resim 185. Mieczyslaw Sczuka, "Kemal Pasha: Kemal's Constructive Program", 1924, Fotomontaj, 23.5 x 15.9 cm., **Blok, No. 5**, Muzeum Sztuki432**Resim 186**. Gazete Kupürü, **Saturday Evening Post**, October 20, 1923, s.8 433
Resim 187. Feridun Fazıl Tülbentçi, "Abdülmecid Efendi'nin Hılafet Makamına Seçilmesi," **Osmanlı Tarihinden Sayfalar**, Gazete Kupürü, Taha Toros Arşivi 442
Resim 188. Orhan Ural, "Pazarola Hasan Bey", Son Posta, 4 Birincikanun (Aralık) 1934, s. 7. 464
Resim 189. Cemal Nadir, Karikatür, **Akşam**, 7 Teşrinisani (Kasım) 1934, Sene 17, No. 5767, s.1 466
Resim 190. Gazete Kupürü, **Akşam**, 22 Mart 1934 Perşembe, Sene 16, No. 5550 s. 6. 468
Resim 191. Guilio Mongeri, Ziraat Bankası Binası, Ankara, 1926-1929 473
Resim 192. Hüseyin Tahirzade (Behzad), "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" 1339 1923 474
Resim 193. "Ankara Construit", Grafik. **La Turquie Kemaliste**, 1935, n. 6..... 483
Resim 194. "Ankara Construit", Şevki Balmumcu'nun 1933'de yaptığı Sergi Evi, La Turquie Kemaliste, **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Turkey, Iss. N. 28, 2017. 483
Resim 195. Hikmet Feridun, "Bayan Saadet: Apartman Yaptıran Kadın Doktor", **Yenigün 5**, 14 Ağustos 1935, N.127, s. 7-9..... 486
Resim 196. Aptullah Ziya, Misafir Odası, "Binanın İçinde Mimar", **Mimar,** a.g.y., 1931 489
Resim 197. Aptullah Ziya, Yemek Odası, "Binanın İçinde Mimar", **Mimar,** a.g.y., 1931 489
Resim 198. Gazete Kupürü, **Akşam,** 1 Kanunisani (Ocak) 1935 Salı, Y. 17, N. 5822, s. 7. 490
Resim 199. Anonim, "Cumhuriyet Bulvarı", Ankara (Gar'dan Ulus'a) 1930 c. S/B Fotoğraf 491
Resim 200. Anonim, "Cumhuriyet Bulvarı"Ankara, (Ulus'tan Gar'a Doğru), S/B Fotoğraf, **La Turquie Kamaliste** 1937, N.6, s.30 492
Resim 201. "Cumhuriyet'in Canlı Eserleri" Foto kolaj, **Yedigün Mecmuası**, 1937 492
Resim 202. Keverek, "Osman Bey Büstü", 1916, 90 x 63 cm., Sivas Arkeoloji Müzesi .. 496
Resim 203. Bursa Şehitler Abidesi, S/B Fotoğraf (anonim)1930 c..... 499
Resim 204. Konya Anıtı'nın Açılış Töreni, 29 Ekim 1926, S/B Kartpostal, Salt Araştırma arşivi, Id. AHKON022..... 499
Resim 205. Ulus Zafer Anıtı, S/B fotoğraf (detay) t.y. Salt Araştırma arşivi, Id. AHANKA165 501
Resim 206. Ankara Zafer Heykelinden, S/B Kartpostal, 1930 c..... 502
Resim 207. Taksim Abidesi'nin Açılışı, S/B fotoğraf, 1928..... 503
Resim 208. Taksim Anıtı'nın Açılışı, S/B fotoğraf, 1928, anonim, Cengiz Kahraman Arşivi, İst Dergi, S.2 506
Resim 209. İmzasız, "Artistik bakımdan yeteneksiz Canonica Gazi'mizin heykelini yapacak" Yeni Kalem, Şubat 1927..... 509
Resim 210. Anonim, Krippel'in yaptığı Sarayburnu Anıtı'nın açılış günü, S/B Fotoğraf, **L'Illustration**,16 Ekim 1926 Cumartesi, S. 84, N. 4363, s. 1..... 510
Resim 211. Kenan Yontunç, "Atatürk Büstü", S/B Fotoğraf, 9 x 14 cm., Salt Araştırma, Seyr-i Sefain Koleksiyonu, İd.AINSSH001 515
Resim 212. "Bursa'ya Dikilecek Heykel" Gazete Kupürü, **Vakit**, 14 Eylül 1931..... 522

Resim 213. Ali Nijat Sirel, Bursa Gazi Abidesi, 1932, S/B Fotoğraf, **Mimar**, Ocak 1932, s. 6 522
Resim 214**.** Anonim, Harbiye Atatürk Anıtı'nın ilk hali. 1937, S/B Fotoğraf..... 524
Resim 215. Canonica, (sol) Ankara Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı, 1927, S/B Kartpostal (detay) **Salt Araştırma**, Id. SRBH0207, (sağ) Canonica, Bağdat Kral Faysal Anıtı, 1933, S/B Kartpostal (detay) **Eldorado Photo**, Bağdat, N.187. 526
Resim 216. Yahya Kemal'in el yazısı ile **Erenköyde Bahar** şiiri, Taha Toros Arşivi 528
Resim 217. Cevat Şakir, **Ali Kemal Bey Hücre-i Mesaisinde**, Güleryüz, 29 Kânunuevvel(Aralık) 1337 (1921) N. 35, s. 1 542
Resim 218. Cemil Cem Bey, "Hayat Bir Zar Oyunudur", **Aydede**, 2 Kanunisani (Ocak) 1338 (1922).S.1, s.1 544
Resim 219. A. Rıfkı, "Bilardo Başında", **Aydede**, 10 Ağustos 1922, N. 64, s.1..... 544
Resim 220. A. Rıfkı, "Türkiye'nin efendisi köylüdür (Reis Paşa'nın nutkundan)", **Aydede,** 9 Mart 1922, S.2. 545
Resim 221. A. Rıfkı, "Altıncı ayın ikmali münasebetile (Aydede) konseri" , 3 Temmuz 1922, S. 53, s.1. 545
Resim 222. Ramiz Gökçe, "1922de başlıyan zafer hâlâ devam ediyor!, Bu güneş yolumu aydınlattıkça ilerliyeceğim!" **Akbaba**, 30 Ağustos 1933, S.39, s.1 546
Resim 223. Ratip Tayir Burak, "Ergenekon II", 1935, t. ü. y. 222 x150 cm., ARHM 546
Resim 224. Sami Yetik, "Milli Mücadelede Zeybekler" 1920, 106 x 175 cm., t.ü.y., Özel Koleksiyon. 551
Resim 225. Feyhaman Duran, "Ressamlar Grubu", 1921, t.ü.y., 130 x 160 cm., MSGSÜ, İRHM, (soldan) S.Yetik, İ. Çallı, F. Duran, Ş. Dağ, H. Onat..... 560
Resim 226. Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", 1928, t.ü.y., 138 x 186 cm., MSGSÜ-İRHM 571
Resim 227. Primrose and West Kumpanyasına ait Cake Walk Afişi, Renkli Litografi, 76 x101 cm., Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. P759, no. 7575
Resim 228. "Tarih, Kübizmi Türklerin Keşfettiğini Gösteriyor", **Tan**, 4 Haziran 938, Y.4 S.112, s. 5 593
Resim 229. CHP Programı, Ulus Basımevi, Ankara, Mayıs 1935, s. 54 597
Resim 230. "Walter Gropius, Béla Bartók, Paul Klee", Dessau,1927, Historic New England, Grey Scape 605
Resim 231. Bartók ve Adnan Saygun, Türkiye'de halk müziği toplama gezisinde, The Budapest Bartók Archives, **Strings**, June 2018, N. 278. 606
Resim 232. Zeki Faik İzer, "İnkılâp Yolunda", 1933, t.ü.y, 176.5 x 237 cm., MSGSÜ- İRHM 621
Resim 233. Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933, t.ü.y., 92 x 73 cm., MSGSÜ-İRHM 621
Resim 234. Mim Uykusuz, "Köy ve Köylü Bahsinde", **Gün**, 10 Kasım 1945 Cumartesi, Y. 1, S.2, s.1 626
Resim 235. Hikmet Onat, "Irgandı Köprüsü" (Bursa), 1938, t.ü.y., 46 X 55.5 cm., ARHM 629
Resim 236. Cevat Dereli, Hasat, 1956, t.ü.y., 99.5 x 130 cm., ARHM 632
Resim 237. Cemal Tollu, "Ankara'da Keçiler", t.y., t.ü.y., 90.5 x 121 cm., MSGSU-İRHM 632

Resim 238. Yusuf Karaçay, "Liman Afişi", 1941, t.y., 100 x70 cm., Rasih Nuri İleri Koleksiyonu 648
Resim 239. Mümtaz Yener, "Fırın", 1942, t.y., e.y., Ülken, **Resim ve Cemiyet,** 1942, R. 22. 651
Resim 240. Nuri İyem, "Yolculuk Var", 1941, t.ü.y., 60 x 40 cm. **Dünden Yarına Nuri İyem**, Evin Sanat Galerisi, 2002 662
Resim 241. Nuri İyem, "Nalbant", 1944, 99 x 120 cm., **Dünden Yarına Nuri İyem**, Evin Sanat Galerisi, 2002 662

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma modernleşme hareketlerinin görünürlük kazandığı 1850-1950 tarihleri arasındaki geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet'in kültürel atmosferi ve bu atmosferde kurucu bir rol oynayan Türk sanatının zihniyet dünyasına odaklanmaktadır. Çalışmanın temel varsayımı; sanat yapıtlarının formal nitelikleri ile birlikte yapılandırdıkları ya da ürettikleri anlamların sosyal ve kültürel pratikler içine yerleştiğidir. Dolayısıyla geniş kapsamlı ilk amacı, bir sanat yapıtının tekil bir anlam içermediğinden hareketle sosyal gerçekliği nasıl temsil ettiği ve nasıl yeniden ürettiğini göstermektir. Sanat tarihini toplumsal dönüşüm perspektifi üzerinden ele almayı amaçlayan çalışma boyunca bir dizi anahtar kavram ve olgunun farklı koşul ve zamanlar içinde hangi faillikler biçiminde tezahür ettiği ve nasıl etkiler yarattığı aranacaktır. Bununla birlikte söz konusu kavram ve olgular iki temel bağlam içinde tartışılacaktır. Bunlardan ilki, devlet ya da siyasi erkin modernleşme projesi dâhilinde sanata biçtiği misyon ve sanatçıların bu misyonu dönüştürdükleri bilinç; ikincisi ise sanatçının yaratıcı arzusu ve öznellik arayışıdır. Çalışma, söz konusu dönemde üretilen yapıtlar üzerinde bırakılmış izlerden yola çıkarak sanatçıların misyon bilinci ve arzuları arasındaki ilişkileri sorgulayacak, sanatsal form ve anlatının bu iki kuvvetli etkiye nasıl tepki verdiği ve nasıl dönüştüğü sorusuna yanıt arayacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışma 1850-1950 tarihleri arasında paradigmatik kırılmalar yaratan Tanzimat, Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ni kapsamaktadır. Bununla birlikte söz konusu kırılmaları yaratan siyasi ve toplumsal atmosferin hazırlayıcısı bazı kavramların anlaşılabilmesi için tarih aralıkları esnetilmiştir. Bunlardan en önemlisi ve tüm bir modernleşme sürecinin arkasında varlığını sürdüren temel mefhum, geç ve geri kalmışlık söylemidir. Dönemin zihniyetinin kodlarının çözülebilmesi ve nihayet bu tezin de üzerine kurulduğu misyon ve arzu kavramlarının daha sarih bir anlayışla ele alınabilmesi adına, söz konusu söylem tez boyunca farklı veçhelerdeki görünümleri ile ele alınacaktır. Bu bağlamda da çalışmanın ilk bölümünde bu fikrin hangi gerekçelerle ortaya çıktığı, Osmanlı aydınları, yazarları ve sanatçıları tarafından

ne şekilde ele alındığı incelenmiştir. İkinci bölüm Tanzimat Dönemi'nden başlayarak Erken Cumhuriyet'e kadar olan süreyi kapsar. Bu dönemde artık tartışılmaz bir gerçeklik olarak kabul edilen Batı üstünlüğüne karşı yoğun ve aciliyetci bir yetişme çabası öne çıkar. Söz konusu bu çabanın siyasal ve toplumsal hayattaki tezahürleri kaçınılmaz olarak sanata ve görsel kültüre de sirayet etmiştir. Özellikle II. Meşrutiyet Dönemi'nde toplumun kurucu pratiği haline gelen görsellik rejiminin üzerine inşa edildiği pozitivist anlayışın sanat dilini nasıl etkilediği bu bölümün odağını oluşturur. Üçüncü bölüm I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele Dönemi arasını ele almaktadır. Yükselen milliyetçilik akımları, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması, yeni bir toplum tahayyülünün oluşturulma sancısı içinde kendilerine biçilen misyonu yürütmeye çalışan sanatçıların aldıkları pozisyonlara odaklanır. Dördüncü ve beşinci bölümlerde, Cumhuriyet'in ilan edilmesi ardından inşa edilen yeni siyasal düzen, yeni vatandaşlık bilinci ve özellikle 1930'lardan itibaren geç kalmışlık sorununa çare olarak üretilen Türk Tarih Tezi'nin sanata yansımaları ele alınacaktır. Bununla birlikte ideoloji ile sanatsal formların birbirleriyle nasıl ilişkilendiği, birbirlerini nasıl dönüştürdüğünün izleri aranacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma sadece plastik sanatlar üzerinden kotarılamayacak kadar geniş bir alana yayılmış olduğundan dolayı edebiyat, karikatür, nesir, sinema, sahne sanatları ve mimarideki etkilerini de araştırmaya dâhil ederek karşılaştırmalı bir yöntem izlemiştir. Bu amaçla dönemin ideolojik yapısının gündelik pratiklere, düşünce ve davranış biçimlerine olan etkilerinin izlenebileceği süreli yayınlar, anı, günlük, eleştiri yazıları, arşiv belgeleri taranarak ilgili literatür oluşturulmuştur. Bu yöntemle elde edilen veriler dönemin bütüncül sanatsal dilini açığa çıkaran seçili çalışmalar ile birlikte yeni bir anlam katmanı oluşturmak için karşılaştırmalı olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın omurgasını kurallı, açıklamalı, enformatik olan pozitivist yöntem değil; oluşum, anlam, zihin, yorum, öznellik ve tarihselliğin gözetildiği hümanistik, yorumsamacı paradigma belirlemektedir.

2. ÇÖKÜŞ, EKSİKLİK, ACİLİYET

2.1. Tarih Yazımında Geç ve Geri Kalmışlık Söylemi

Osmanlı İmparatorluğu tarihinde Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümüyle (1566) başlayan ve Karlofça Antlaşması'na (1699) kadar devam eden dönem, 'duraklama ve gerileme' dönemi olarak düşünülür. Bu görüşe göre basiretsiz padişahlar devlet otoritesini zayıflatmış, yerel valiler halka baskı yapmaya başlamış, yolsuzluğa bulaşmış vezirler, sadrazamlar gibi saray eliti nedeniyle devlet kurumları önemli oranda yıpranmıştı. Nihayet bu fasit çember sosyal hayatı da içine alarak ahlaki ve kültürel bir bozulmaya neden olmuştu. Bu esnada Osmanlı, yanı başında sürüp gitmekte olan Rönesans, Reform, Aydınlanma gibi moderniteye zemin oluşturan zihinsel değişimlere ayak uyduramamış ve uluslararası gücünü de yitirmeye başlamıştı. Gerileme dönemi, 17. yüzyılda Köprülü ailesine mensup sadrazamların giriştiği reformlarla bir süre durdurulmuş olsa da II. Viyana Kuşatması ardından yerini uzun bir çöküşe bırakmıştı. Bu tarihten sonra Osmanlı, tabiri caizse derin bir sessizliğe bürünüyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarih anlatılarının kahir ekseriyeti Lale Devri sonrası vuku bulan hemen her olayı geri ve geç kalmışlıkla ilişkilendirerek çöküş paradigmasının kapsayıcı parantezi içinde ve bu paradigmanın ideolojik yüküyle ele alıyordu. Halil İnalcık'ın "antropomorfik" (insana benzeyen) diye adlandırdığı ve imparatorluğu, "kuruluş, yükseliş, duraklama, gerileme ve çöküş" olmak üzere beş ayrı tarihsel katmana ayıran bu yöntem böylece deterministik bir anlatı içinde geri kalmışlığı sabit hale getiriyordu.[1] Osmanlı düşünce dünyasında önemli yer tutan İbn-i Haldun'un organizmacı tarih felsefesine dayanan bu şematik anlatı, Batılı tarihçilerin de gerilemenin kökenlerini Osmanlı siyasetname yazarlarının risaleleri içinde aradıkları ve bu risaleleri maddi kanıtlar olarak kullandıkları bir yönteme uç verecekti. Bu anlamıyla da gerileme düşüncesi, Kafadar'ın vurguladığı gibi aslında Osmanlı'nın kendi tarih bilincinin ürünüydü.[2] 16. yüzyılda görülmeye başlayan bu metinlerdeki söylem kısa süre içinde benimsenmiş ve yaklaşık üç yüzyıl boyunca farklı bağlamlarda yeniden üretilerek Osmanlı'nın müzmin meselesi haline gelmişti. Batı tarihçiliğinde bu incelemenin omurgasını oluşturan düşünme biçimi

[1] Orhan Koloğlu, "Profesör Halil İnalcık ile bir söyleşi: Türkiye'de tarihin bunalımı", **Özgür İnsan**, Ekim 1976, C. 4, S.36, s. 23

[2] Cemal Kafadar, "The Question of Ottoman Decline", **Harvard Middle Eastern and Islamic Review**, 4 1997-1998, 1-2, s. 30-75

Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkilerini merkeze alan ve Avrupa'nın iktisadi, toplumsal ve düşünsel ilerleyiş hattının ötekisi olarak Doğu'yu ve Osmanlı'yı kodlayan oryantalist bir bakışa sahipti. Dolayısıyla Emeviler sonrası İslamiyet'in parlak devrinin sona erdiği kabulü ile birleştiğinde Osmanlı gerilemesi (*inhitatı*), Roger Owen'in deyimiyle "gerileme içre gerileme" olarak kabul edilecekti. [3]

Meşrutiyet Dönemi tarihçiliğinde etkili biçimde dolaşıma çıkan gerilemenin temel paradigma olarak konumlandığı bu anlatı, Montesquieu'nün *İran Mektupları'*nda kinayeli olarak sorduğu "İnsan nasıl olur da İranlı olabilir?" sorusunun yarattığı birbiriyle kesişemeyecek denli uzak medeniyet tasavvurlarının dışında, ulaşılabilir kapatılabilir bir mesafenin varlığını da geç kalmışlık tanımı altında hissettiriyordu. [4] Buradaki temel ayrım 'dinamik', 'akılcı' ve 'demokratik' olan Batı'nın Doğu'yu 'despotik', 'akıldışı' ve 'durağan' olarak görmesiydi. Evrensel ve genelgeçer olanın Batı olduğu, bu seviyeye gelememiş toplumların ise geri kaldığı kabul ediliyordu. Bununla birlikte anlatının üzerine inşa edildiği ilerlemeci çizgisel grafik Osmanlı özeline indirildiğinde bu tarife tam oturmayan bir kültürel iç iklime, dinamik bir toplumsal ve siyasal tarihe sahip olduğu ortaya çıkıyordu. Zira uyum sağlayabilme becerisi her zaman Osmanlı'nın en önemli özelliklerinden birisiydi. Bu anlamıyla gerileme söylemi de aynı kategoride değerlendirilen Doğu medeniyetlerindeki keskin zaman farkına ve ayrı dünyalar anlayışına kıyasla, muasır medeniyetlerle aynı dilimde fakat henüz potansiyellerini edimselliğe dönüştürememiş ya da 'fikirden kuvveye' çıkamamış bir niteliğe bürünüyordu. Başka bir deyişle fark, Osmanlı'nın elindeki bilgiyi Avrupa'da baskın epistemolojinin kabul ettiği bilişsel rejime ne oranda dönüştürdüğü ile ilgiliydi. Osmanlı, Doğu ve Batı dünyası arasındaki siyasal ve kültürel fay hattının üzerinde bulunuyordu ve coğrafi sınırları dolayısıyla (siyasi söyleme göre değişmekle birlikte) bazen Batılı bazen Doğulu kabul ediliyordu. Özellikle Akdeniz'e kıyısı olan güney Avrupa devletleri ile Osmanlılar arasındaki ilişkiler, 15. yüzyılda görece seyrek olsa da fetihten sonra İstanbul'un deniz ticaretinde oynadığı kritik rol sebebiyle hızla gelişmişti. Gofmann'ın yazdığına göre, 1700 yılına gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun bir Avrupa devleti olduğuna

[3] Roger Owen, "The Middle East in the eighteenth century- an 'Islamic society in decline': A critique of Gibb and Bowen's Islamic Society and the West", **Review of Middle East Studies**,1,1975, s. 101-112

[4] Montesquieu, **İran Mektupları**, Muhiddin Göklü (çev), Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1963, s.117

ilişkin neredeyse evrensel anlayış ortaya çıkmıştı.[5] Avrupa da 15. ve 16. yüzyıllara oranla önemli ölçüde değişmiş, kanlı din savaşları geride kalmış, İngiltere ve Hollanda gibi ülkelerde uluslar topluluğu (commonwealth) ortaya çıkarak yönetim düzenleri yeniden şekillenmişti. Tarihçiler bu dönemin gelişmelerini "teleolojik anlamda, moderniteye ya da bir başka açık ya da kastedilmiş bir ereğe dönüş olarak yorumlar."[6] Bununla beraber aynı tarihlerde Osmanlı'da vuku bulan siyasal ve sosyal olaylar Şark paradigması içinde ele alınarak, ilerleme ya da değişme değil çöküş bağlamında düşünülüyordu. Nitekim Osmanlı'da en radikal dönüşümler ve ıslahatlar 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyılda hız kazanmış ve Avrupa ile olan bütünleşme hamlesi tarihte hiç olmadığı kadar ilerlemişti. Avrupa'da ise Osmanlı korkusu yerini zoraki bir saygıya ve artık gözlemlenebilen bir hor görüye bırakmıştı.[7]

Batılılaşmaya en çok yaklaşılan dönemde hem gerileme edebiyatı hem de kimlik tartışmaları doruğuna ulaşıyordu. Bununla beraber bu çapraz referanslı tarih anlayışında önemli olan, modern tarihçilerin meseleyi Batı-Doğu ekseninde yazmalarına karşın Osmanlı kâtipleri ve siyasi elitlerin gerilemeyi bizatihi kendi geçmişleriyle ve kendi doğrusal çizgilerinde ölçüyor olmalarıydı. Bir başka deyişle bu yazarlar için Osmanlı, öncelikle kendisine göre geri kalmıştı. Avrupa görece bir referans, bir epifenomendi. Esas sorun, Rönesans, Reform gibi Osmanlı'ya dair bir 'yokluk teorisi' içinde düşünülerek geri kalmışlığın sebepleri olarak sıralanacak tarihsel kırılmalardan ziyade Altın Çağ'ın ve siyasetnamelerin temelinde olan *Daire-i Adalet*'in dışında olmaktı.[8] Bu anlamıyla da Osmanlı entelektüellerinin anlatısının

---

[5] Daniel Goffman, **Osmanlı Dünyası ve Avrupa, 1300-1700**, Ülkün Tansel (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 37

[6] Goffman, a.g.e., s. 37

[7] "Ne denli isteksizce olursa olsun, Avrupa kendinden bir parça olan Osmanlı'yı Bizans kalıtçısı olarak kabul etmeyi öğrenmişti. Felemenk, İngiliz, Fransız ve Venedik elçileri İstanbul'da oturdular ve Osmanlılar 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan uluslararası diplomatik sistemin bir parçası-hatta belki çekirdeği- durumuna geldiler." Goffman, a.g.e., s. 40

[8] Daire-i adalet: Osmanlı politik teorisi ve kamu hukukunun üzerine bina edildiği din, devlet, toplum üçgeninde birbirleriyle bağlantılı sınıfsal yapıların çevrimsel ilişkilerini, bir diğerinin itici gücü olarak ele alan kadim bir formülasyondu. 16. yüzyıl Osmanlı yazarı Kınalızade Farsça bir eserden uyarladığı kitabında bu düşünceyi şöyle yazmaktadır: "Ordusuz devlet olmaz, Parasız ordu olmaz, Serveti reaya üretir, Adalet sayesinde reaya devlete sadık olur, Adalet dünyada düzenin temelidir, Dünya bir bahçedir, duvarları devlettir, Devleti kutsal kanun (şeriat) tesis eder, Devlet olmadan şeriat da olmaz." Akt. Cornell Fleischer, "Royal Authority, Dynastic Cyclism and Ibn Khal- dunism in Sixteenth-Century Ottoman Letters," **Ibn Khaldun and Islamic ideology,** ed: Bruce B. Lawrence, Leiden, 1984, s. 49. IV. Murat gibi haşinliği ile bilinen bir padişaha sunulan risalede, *Türklerin Montesquieu*'sü olarak bilinen Koçi Bey, daire-i adalete dair şikâyetini şöyle yazmıştı: "Velhâsıl Osmanlı saltanatının şevket ve kudreti asker ile askerin ayakta durması hazine iledir. Hâzinenin geliri reâyâ (çiftçi-köylü) iledir. Reâyânın ayakta durması adâlet iledir. Şimdi âlem harab, reâyâ perişan, hazine noksan üzere... Kılıç erbâbı bu halde... Bir taraftan İslâm memleketleri elden gitmekte, yine tedbiri görülmez, ilâcı sorulmaz.

merkezinde, 20. yüzyılda özgünlük ve taklitçilik tartışmalarıyla birlikte ortaya çıkacak olan -neyimiz eksik? -neden kendimiz olamıyoruz? gibi çapraz referanslı tarihsel sorgulamalar yoktu. Her ne kadar doğrudan ticari ve kültürel bağları olan Avrupa ile sürekli bir içerme-dışlama halinde olsa da Osmanlılık bilinci tanımlı ve berrak bir mahiyetteydi. 19. yüzyılda Tanzimat düşüncesi, bu sürekli içerme-dışlama halini sınırları bulanıklaştıran bir araf haline getirecek ve yoğun bir özcülük (essentialism) arayışı ile karşılayacaktı. Doğu Roma'nın mirasçısı olan Osmanlı, bazı görüşlere göre kendisini zirveye çıkaran kimi yönetim anlayışları ve kurumlarını doğrudan Roma'dan devralmıştı, dolayısıyla zaten doğuştan Batılıydı. Daha gelenekçi olan devlet içindeki bazı ulema, Osmanlı'ya özgü olan şeriat anlayışını da içine katarak *Asr-ı Saadet* dönemi ve İslam'ı kurtuluş reçetesi olarak benimsiyordu. Ulusçu akımların doğuşundan itibaren özellikle Balkan etkisinde bir grup aydın ise köken arayışını Orta Asya steplerine ve Turancılık fikrine götürecekti.

Tanzimat Dönemi'nde görece birbirine yakın durabilen, Meşrutiyet ve sonrasında ise daha kalın sınırlarla birbirinden ayrılmış olan Garpçılık, İslamcılık ve Türkçülük akımları kendi fikirlerini inşa ederken bu özün hangi yönde cevherini daha açık biçimde ortaya çıkarabileceği üzerinde duruyorlar ve gerilemenin sebeplerini yanlış yönelimlere bağlıyorlardı. Fakat üzerinde fikir birliği edilen temel varsayım, Osmanlı gerilemesinin tartışılmaz bir tarihsel gerçeklik olduğuydu. Örneğin, Meşrutiyet Dönemi'nin ünlü Garpçılarından Celal Nuri (İleri) 1914 yılında kaleme aldığı *Tarih-i Tedenniyat-ı Osmaniyye* adlı kitabında gerilemenin inkâr edilemez olduğunu şöyle yazıyordu:

> Tarihi açınız: Turan yaylalarından gelmiş bir takım Türk-Moğol aşiretlerinin Anadolu'ya istilasını, Konya Selçukilerinin inkırazı üzerine, Karaman hükümetini, bütün Selçuk kalıntılarını, Şarki Roma imparatorluğunu, muhtelif ve mütenevvi Slav hükümatını, Macar devletini mahvedip Viyana kapılarına, Herkül sütunlarına, Moskof içlerine, hattı istiva menatıkına (ekvator civarına), Hind denizlerine, İran'ın göbeğine, Otranto boğazına, Malta mevk-i askerisine dayandığını, sonra yavaş yavaş fakat kat'i adımlarla gerilediğini, Macaristan'ı, Kırım'ı, Avrupa'daki memalikinin bir kısmı mühimmini tahliye ile Tuna'yı, sonra Balkanları aştığını, âdeta geldiği yere gider gibi müteheyy-i rıhlet olduğunu (gitmeye hazırlandığını) görürsünüz. Bu tedenni, bu sükût, bu izmihlal ve inhitat vakıadır. İnkâr olunamaz.[9]

Çeşitli sefahat eksilmez. Bu gaflet ne gaflettir?" **Koçibey Risalesi**, Zuhuri Danışman (sad.), Türk Kültürü Kaynak Eserleri Dizisi, MEB Devlet Kitapları, 1972, s.50

[9] Celal Nuri, **Târih-i Tedenniyât-i Osmâniye**, İstanbul, 1914, s.5

Celal Nuri'nin bir çırpıda çizdiği Osmanlı panoraması, gerilemeyi Türkler'in Anadolu'ya girişinden sonra üç kıtada hızla süren ilerlemesinin durması ya da ivme kaybetmesi olarak tanımlıyor ve toprak kaybı olarak görüyordu. [10] Dönemin zihinsel ortamında baskın olan Celal Nuri'nin düşüncesinde hemen göze çarpan, toprak kaybının Altın Çağ olarak bahsedilen Kanuni Sultan Süleyman Devri'nden başladığı ve neredeyse imparatorluk tarihini ortadan ikiye ayırarak Kanuni sonrasını oldukça uzun bir çöküş olarak ele aldığıydı. Cumhuriyet fikrinin tohumlarının atıldığı bu dönemde Celal Nuri gibi aydınlar yeni düzenin ideolojik payandasını oluşturacak pozitivist bir nedensellik örüntüsü ile deterministik bir tarih anlatısı kurmaya çalışıyorlardı. Söz konusu anlatı için benimsenen model ise İbn-i Haldun'un tarih tezinden devşirilerek oluşturulan doğal süreç ya da ölüm fikrini meşrulaştıracak bir felsefe üzerine kuruluyordu.[11]

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Yeni Adam'ın kim olduğunu bilebilmek için öncelikle kim olmadığını belirlemek gerekiyordu ve tarihçiler, kendi ve ötekini aynı kaynakta yani Osmanlı'nın içinde aramaya yönelmişti. Antropomorfik şema bu arayışta önemli bir işleve sahip olacağı için altı çizilerek devam ettiriliyordu. Buna göre Cumhuriyet kuşağı Osmanlı'nın genç ve başarılı dönemi olan kuruluş ve yükseliş dönemine temellük ediyor, geri kalanı ise dışarıda bırakıyordu. Böylelikle hem bir miras devralınmış oluyor ve yenilenen kurucu anlatı içindeki boşluk kapanıyor hem de aslında 'sapmış' ve 'bozulmuş' olan tarihsel unsurlar saf dışı bırakılarak temizlik yapılıyordu. Tanyeli'nin ifadesiyle:

> Yeni Cumhuriyet önerdiği çok kapsamlı modernleşme programı ile kendisini Osmanlı'dan kesin bir kopuş olarak tarif etmek zorundadır. En azından, Osmanlı'nın olağan bir devamı sayılamayacağının ısrarla vurgulaması kaçınılmazdır. Her şeyden önce, Cumhuriyet bir siyasal sistem değişimini temsil etmektedir ve bu değişimin meşrulaştırılması için kullanılabilecek en sağlam gerekçe, Osmanlı'nın başarısızlığı biçiminde formüle edilebilir. 'Öteki' (yani Osmanlı) başarısız olmuştur; bu (yani Cumhuriyet) başarılı olacaktır. Demek ki, bir yanda her ulusalcı historiyografik kurgu için gerekli olan bir 'şanlı geçmiş' yazmak için Osmanlı'ya başvurulmakta, öte yanda

[10] Özellikle 16. yüzyıldan sonra İbn-i Haldun'un keşfi ile bu gerileme *inhitat* kavramıyla anılır olmuştur.

[11] "İbn-i Haldun'a göre bir devlet kurulmadan önce, hem kendi medeniyetinin(ümran) gelişmiş temsilcileri ve hem de fethedilen 'sınır boyu' halkının üzerinde imkânlar ve moral üstünlük arayan, inanılmaz bir enerji ve dayanışma ile sağlam bir yönetim biçimi kuran güçlü 'kurucu soylar' vardır. Bir süre sonra yüksek beklentilerden ve zengin ve kötülük yuvası şehir hayatından yorgun ve tembel düşmüş (şimdilerde vatandaş ya da Osmanlı Devleti'nde tebaa denilebilir) olan kuşaklar ortaya çıktığında, kurucu soylarla aynı arka plana sahip, çalışkan ve enerjik meydan okuyucu yeni bir grup sadece aynı döngüyü tekrar etmek için başa geçip yeni bir siyasi düzen kurar." Kafadar, a.g.e., 1997-98

> da aynı Osmanlı yeni rejime bir meşruiyet kaynağı yaratma kaygısıyla tarihsel analizde başarısız olmuş 'öteki' olarak tanımlanmaktadır. Bunun anlamı, Cumhuriyet insanının neredeyse hem 'ego'sunun, hem de 'alter ego'sunun Osmanlı merkezli olarak inşa edildiğidir. Birbirini yadsıyan bir benlik ve alt-benlik çiftinin varlığından söz edilebilir.[12]

Bu ikili yapı, Osmanlı tarihinin yazılması ve anlaşılmasında bir bilinç yarılmasına sebep olacak ve neyin kendi neyin öteki olduğuna dair ortaya atılan savlar daima kökene doğru giden bir nedensellik bağına ihtiyaç duyacaktı. Nitekim nedensellik, metodolojik olarak kendi düşünsel eşiğini (paradigmasını) oluşturan olguyu tarihsel kaynağına doğru sürerek daha kapsayıcı olana doğru geriletiyordu. Bu, rasyonalist felsefenin kartezyen bilgi üretme anlayışına da uyumlu bir (hakikat arama) yöntem olduğu için pozitivist ve bilimsel bir perspektif sunuyordu. Geri kalmışlığı gözlemlenebilir bir tarihsel olgu olarak paradigma haline getiren düşünce kendini askeri ilerlemenin kaybettiği ivme ile ölçtüğünden, Kanuni sonrası bir bütün olarak gerileme dönemi olarak düşünülmüştü. Gerileme yüzyılları içinde kalan değişimler de bu paradigma doğrultusunda ya göz ardı edilmiş ya da parlak askeri başarıların olmayışı hatta hezimetler neticesinde gölgede bırakılmıştı. Bu yüzyıllara dair belirsizlik, basiretsiz sultanların 'zevk âlemleri' içindeki erdemsizlikleri, rüşvet, iltimas, yolsuzluk vb. gibi ahlaki bozulmayı da içeren bir dekadans anlatısının yayılmasına uç vermişti. Özellikle Lale Devri'nde ortaya çıkan köylü (celali) ayaklanmaları da bu safahat söylemine arka çıkan kanıtlar olarak dönemin en önemli tarihsel vakaları şeklinde sunuluyordu. Bu anlatıya kaynak olan Osmanlı kâtipleri de Osmanlı'nın ekonomik ve idari birtakım problemlerle yüzleştiği bir dönemde, meseleleri oldukça belirli bir kerteden tartışıyor, şikâyetler belirli konular etrafında yoğunlaşıyordu. Bütün bu sancılı değişim dönemi içinde diğer taraftan ise Osmanlı Barok mimarisi, Nedim ve Şeyh Galip şiirleri, Nakkaş Osman, Levni minyatürleri gibi geleneği değiştirmeye muktedir sanat ürünleri üretiliyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle: "Bu kadar felaketle biten 17. asır zevkimizin tam teessüs ettiği asırdı […] üstelik hayatımız da bu inceliği ve onun külfetlerini kabul edebilecek bir hale gelmişti."[13]

[12] Uğur Tanyeli, "Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi", **Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslar üstü Bir Miras",** Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 43-49

[13] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015 (34.baskı), s.188

2.2. Osmanlı'nın Kendine Bakışı: Kâtipler ve Layihalar

Osmanlı çok kültürlü bir imparatorluktu ve sınırlarının büyükçe bir bölümünü oluşturan Avrupa ile hem sosyal hem ekonomik olarak büyük bir etkileşim içindeydi. Dolayısıyla yanı başında kurulmakta olan pre-kapitalist dünya sisteminin ne üretim yapıları ve ticaret ağlarını yeniden düzenlemesinden ne de devletlerarası yeni örgütlenmesinden bağımsız değildi. Thierry Hentch'e göre:

> Doğuda ne Mısır ne İran, hiçbir güç Osmanlı İmparatorluğu'nun yerini alamamıştır. Askeri güçlerinden emin olan Osmanlılar çaplarının ve görece olarak merkezileşen yapılarının tutsağı haline gelmişlerdir. Osmanlı iktidarı en büyük enerjisini, yönettiği uçsuz bucaksız topraklara harcarken, Avrupa, çoğulluğuyla, devletlerinin ve kentleri arasında en dinamik olanlarının başka kıtaların keşfine ve yeni pazarlar arayışına sürüklendiği ekonomik bir rekabet ortamı ve politik çekişmelerle, bir kaynaşma halindedir. İslam'la Avrupa arasındaki askeri güç dengesinin ardında, Avrupa'nın ödemelerinde Türkler lehine verdiği sürekli açığa karşın, Osmanlı İmparatorluğu'nun kaybetmekte olduğu ekonomik bir oyun oynanmaktadır.[14]

Gerçekten de Osmanlı, 16. yüzyıldan sonra Avrupa için artık ne askeri ne de dinsel tehdit değildi. Fakat yeni ekonomi-politikanın Avrupa ülkelerini birleştirmek için kullandığı dilin ötekisi olarak, hâlâ siyasi bir enstrümandı ve birleşmeye giden yolun Osmanlı'nın zayıflatılıp parçalanmasıyla mümkün olacağına inanılıyordu.[15] Osmanlı İmparatorluğu ise Batı'da ortaya çıkmakta olan ticaret burjuvazisiyle neredeyse eş zamanlı biçimde hem bürokrasiyi güçlendirerek merkezi mutlakiyetçi yapıyı değiştiriyor hem de bir 'gaza imparatorluğu' olmasına sebep olan devşirme sistemi ve yeniçerilik düzenini ıslaha çalışıyordu. Askerlik ve bürokratik düzendeki dönüşüm başka alanlarda da karşılık bulmakta gecikmemiş ve klasik düzenin zamanın gerçeklerine bağlı pratik çıkarlar hesabına rasyonalize edildiği bir anlayışı beraberinde getirmişti.

> Osmanlı toplumu, bir imparatorluk üslubu oluşturma bakımından en yaratıcı çabalara on yedinci yüzyılda sahip olmuşsa da doğal olarak, emperyal mutlakiyetçiliğin zirvesine gelmek için sadece askeri değil, entelektüel açıdan da gayret göstermeye

[14] Thierry Hentch, Hayali **Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı**, Aysel Bora(çev), Metis Yayınları, İstanbul,1996, s.88. Hentch iddiasını, Braudel'in ekonomik gerilemenin kökenlerini 13. yüzyıla kadar geri götürdüğü ve 16. yüzyılda bunun bir kopuşa sebep olacağını savunduğu fikriyle destekler.

[15] Hentch'e göre, Türklerin 1683 Viyana kuşatmasını püskürtmek için Avusturya, Polonya, Venedik ve Rusya'nın kurdukları bölgesel ittifak bir yana bırakılacak olursa, geliştirilen büyük projelerden hiçbiri en küçük bir başlangıç aşamasına dahi ulaşamamıştı. Bu projeler kâğıt üzerinde kalsa bile, belli bir yağmacılık zihniyetinin işaretlerini vermekten de geri kalmıyordu. Osmanlı İmparatorluğu, en azından kâğıt üstünde, tartışma malzemesi, politik inceleme ve alıştırma konusu haline gelir. Hentch, a.g.e., 1996, s. 116

> devam etti. Osmanlı İmparatorluğu, on sekizinci yüzyılda da yeterince güçlü olmaya devam etti. Çoğu kimse mutlakiyetçiliğin zevalinden acı çekti, fakat hatırı sayılır etkinliğe ulaşmış yeni kurumlar onların yerine ikame edilmişti. [16]

Hodgson'un gözlemini doğrulayacak bir anekdotu Evliya Çelebi, 17. yüzyılda Viyana'nın dışında (Kanuni'nin otağını kurduğu yerde) Habsburg İmparatoru ile görüşme için bekleyen Elçi Mehmet Paşa ile imparatorun elçisi arasındaki bir diyalogta anlatıyordu. Mehmet Paşa şehre nasıl giriş yapacağına dair bazı şartlar öne süren elçi ile tercümana karşı çıkarak kendi isteklerini dayatmış ve oradaki bekleme sürecinde kendilerine yeterli erzak verilmemesine isyan ederek, yöneticilerden bazı isteklerde bulunmuştu. Çelebi'nin yazdığına göre, elçinin bu isteklerin karşılanması için imparatorun onayının gerektiğini söylemesi üzerine Mehmet Paşa hiddetlenerek şöyle demişti:

> Bre hey, melun ve dinsizler, söze gelse 'Çasar (Sezar) şöyle Cem haşmetli ve şanı yüce filân falândır' dersiniz. Bunu çasara danışacak ne var, çasardan gayri iş bilir ve söz bilir adamlarınız yok mudur? Bizim Âl-i Osman vezirleri işler görür, kaleler alır, bozar bozulur, Erdel krallarını ve Eflâk ve Boğdan beylerini azledip Erdel'de Yanova ve Varat kalelerini fethederler, padişahın haberi olmayıp sonra fetihname haberini gönderirler, ama sizler elçiye bir ekmek ve bir okka et fazla verelim mi diye hemen çasara danışırsınız ve yine Âl-i Osman ile denklik satarsız' deyince tüm kâfirlerin özürleri kabahatinden büyük olup sus-pus oldular. [17]

Muhakkak ki Evliya Çelebi'nin seyahatnamesi gibi metinleri tek başlarına birer tarihi vesika olarak kabul etmek mümkün değildir. Bununla birlikte Cornell Fleischer'in 'yumuşak kanıtlar' dediği, vakayiname, yaşam öyküsü, edebi anlatılar türünden yapıtlar, arşiv belgelerine dayalı, kişisellikten arındırılmış ve hatta belirli oranda öznellikten duyulan korkuyu da barındıran katı ve olgusal verilere, doğaları ve amaçları gereği düşünsel tutarlılık katıyorlardı.[18] Nihayet Osmanlı'nın gerileme anlatılarının dayandığı kaynakların da kahir ekseriyeti zaten padişahlara sunulmak üzere hazırlanmış edebi nitelikte siyasetnameler ve ıslahat risaleleriydi. Uzunca bir süre çöküşün maddi gerekçelerinin ispatı gibi kabul edilen bu metinlerin eleştirel dili, tarihsel ve kişisel nedenleri göz ardı edilerek genellemeci bir yaklaşımla araştırma konusu olmuştu. Söz konusu metinleri kaleme alan hemen hepsi saray görevlisi

---

[16] Marshall G, s. Hodgson, **The Venture of Islam**, University of Chicago Press; 12th Printing edition February 15, 1977. V. I. p. 128**. İslâm'ın Serüveni**, Kollektif (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul, s. 137

[17] **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Viyana, Eflak-Boğdan, Bükreş, Ukrayna, Kırım, Bahçesaray, Çerkezistan, Dağıstan, Kalmukistan, Saray, Moskova**, Seyit Ali Kahraman (haz.) 7. Kitap, 1. Cilt, YKY, 2011, s. 207

[18] Cornell H Fleischer, **Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydını ve Bürokratı**, Ayla Ortaç (çev.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013, s.3

yazarların ideolojik pozisyonları, devlet içindeki konumları hatta ikbal (gelecek) beklentileri gibi kişisel güdülenmeleri bu metinler üzerinden kurulan çöküş anlatısının dışında tutuluyordu.

Osmanlı gerilemesi konusunda temel metinlerden birisi Bernard Lewis'in 1962 tarihli *Osmanlı Gerilemesinin Osmanlı Gözlemcileri* başlıklı makalesiydi. [19] Kanuni'nin vezirlerinden Lütfi Paşa'nın *Asafname*'si ile başlayan bu makale, Koçibey'in IV. Murat'a sunduğu risale, Kâtip Çelebi'nin *Dustür-ül Amel*'i ve Hezarfen Hüseyin ile devam ederek türün en önemli yazılarını kateden bir gerileme modeli kuruyordu.[20] Kâtip Çelebi üzerinden cumhuriyet ideolojisini destekleyecek kaçınılmaz bir yok oluş anlayışı geliştiren Lewis, bu yazarların imparatorluğun mukadderatı ve refahı hakkında derin bir endişe gösterdiğini ve Osmanlı çöküşünün karakteristik belirtileri olacak şeyleri daha o zamandan işaret etmesini bildiklerini yazar. [21] Söz konusu yazın türü her ne kadar Osmanlı'ya has bazı unsurları barındırıyor olsa da hâlihazırda *Prens Aynaları* diye bilinen ve üç farklı antik siyasi kültürün sentezi olan bir Yakın Doğu geleneğiydi.[22] Prens Aynaları'nın en bilinen örneklerinden Gazâli'nin *Nasihatu'l-Mulük* adlı eserinin Fatih döneminde tercüme edilip sarayın kütüphanesinde muhafaza edilmesi ise çoğu kâtip olan risale yazarlarının bu türü tanıdığı ve onlardan faydalandığını ortaya koyar.[23] Prens Aynaları'nın Osmanlı bağlamındaki temel farkı,

[19] Bernard Lewis, "Ottoman Observers of Ottoman Decline." **Islamic Studies**, vol. 1, no. 1, 1962, pp. 71-87. JSTOR, www.jstor.org/stable/20832621. Lewis'in Modern Türkiye'nin Doğuşu adlı kitabının ilk bölümünü de büyük ölçüdebu makale oluşturur.

[20] Lewis'in de dikkat çektiği gibi Hezarfen Hüseyin'in *Telhis ül-beyan fi kavânin-i âli Osman* (1669) adlı tarih kitabı da aynı hattı izliyor; Lütfü Paşa'nın, Koçi Bey'in Kâtip Çelebi'nin uyarılarını referans alıyordu. Hezarfen Hüseyin'in dünyaya açık, meraklı bir entelektüel olduğu, Yunanca, Latince kaynaklar tercüme ettirdiği ve Osmanlı'nın askeri düzeni ile ilgili bilgi toplayan Conte Ferdinando de Marsigli, Fransız elçi Antonine Galland ve Dimitri Kantemir gibi garplılarla temas halinde olduğu biliniyordu. Robert Anhagger, "Hezarfen Hüseyin Efendi'nin Osmanlı Devlet Teşkilatına Dair Mülahazaları", **İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası**,1951, C.IX, S. 9, s. 365-393. Lewis'in yazdığına göre Dimitri Kantemir gerileme üzerine Avrupa'da yayımlanan ilk kitabı için bazı dökümanları Hezarfen Hüseyin'den almıştı. "Historia Incrementorum Alque Decrementorum Aulae Othomanicae" adıyla 1716'da Latince yazılan bu kitap, 1734'te İngilizce, 1743'te Fransızca, 1745'te Almanca'ya çevrilerek Avrupa'da Osmanlı tarihi konusunda, Joseph von Hammer-Purgstall'ın (1834) çalışmasına kadar nerdeyse tek kaynak olarak kullanılmıştı. Kendinden önceki risale yazarlarının gerekli önlemlerin alınması halinde devlet-i aliyye'nin düze çıkacağı ve Altın Çağ'a geri döneceğini savlayan olumlu görüşlerine karşın söz konusu temasların da etkisiyle Hezarfen oldukça karamsar vaziyette artık dönüşün ve ıslahatın mümkün olamayacağını yazıyordu.

[21] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, 6.bsm, s.33

[22] Douglas Howard, "Ottoman Historiography and the literature of "Decline" of the Sixteenth and Seventeenth centuries", **Journal of Asian History**, S. 22/1, 1988, s. 52-77. Bu üç kültür: hükümdarı adaletin yaşayan temsilcisi olarak gören İran, adaletin sosyal ahenk olarak görüldüğü Yunan ve hükümdarın Tanrı'nın kanununa tâbi olduğu Roma-Hristiyan inancıdır

[23] Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, no. Hazine 368. Bu türün Osmanlı'da görülmeye başlandığı tarih Yıldırım Beyazıd (1389-1402) zamanına kadar geri gitmektedir. Bu dönem kronikleri 'Frenk adetlerinin benimsenmesi' konusunda oldukça sert eleştiriler kaleme almışlardır.

devlet idaresinin dışındaki meselelerden de söz etmeleri, toplumsal analizler yaparak gayri-ahlâki eğilimlerin önüne geçilmesi konusunda zaman zaman kinayelere de başvuran edebi bir dil ile nasihatler vermeleriydi. Douglas Howard'ın yazdığı üzere bu üslubun gelişimde en önemli pay, "Osmanlı hanedan kurallarından oluşan düzenlemeler olan kanunların merkezîliğidir." Bir başka deyişle Osmanlı risaleleri, Altın Çağ'ın oluşumunda pay sahibi olan geleneğin korunması konusunda hassasiyetleri gözetirken daha geniş bir çerçevede bu gelenek üzerinden biçimlenecek bir siyaset teorisinin sentezini yapıyordu.[24] Halil İnalcık'ın yazdığına göre:

> 16. yüzyılın sonlarında III. Mehmed (1595-1603), tahta çıkışı münasebetiyle ilan ettiği meşhur adâletnâme'de, idaredeki suiistimalleri sıralarken Kanuni'nin hükümdarlık yıllarını ideal dönem olarak işaret etmekte ve o dönemin kanunlarına ve nizamına dönülmesini talep etmektedir. Bununla birlikte, onun hükümdarlığı sırasında buhran daha ciddi bir dereceye ulaştı ve imparatorluk yarım yüzyıl boyunca tamamıyla kargaşa ve bozulma içine girdi. Bir önceki Altın Devir ile yaşadıkları çöküş arasındaki farkı devlet adamlarının ve müelliflerin idrak etmesi ve eski nasihatnameler üslubunda kaleme alınmış eserlerde Osmanlı idaresindeki eksiklikler ile ilgili çeşitli gerçekçi gözlemlerin ve eleştirilerin ortaya çıkması bu döneme rastlamaktadır… Çöküşün başlangıç noktası olarak, 16. yüzyılın son çeyreğinde III. Murad (1574-1595) ve III. Mehmed'in hükümdarlık dönemini tayin etmekte ve genel itibariyle Kanuni'nin hükümdarlık yıllarım, takip edilmesi gereken model olarak kabul etmektedirler. [25]

Gerileme edebiyatı ve çöküş paradigmasının kökeni olan bu anlatılar, Kanuni Sultan Süleyman sonrası merkezi otoritenin zayıfladığı, yolsuzlukların arttığı, düzen ve güvenliğin azaldığı gibi ortak endişelerden beslenen uyarılarda bulunuyordu. Hemen hepsi daha sonra *Kadınlar Saltanatı* olarak anılacak döneme uç verdiği ve geleneksel Osmanlı kurumlarının kısmen de olsa dönüşmesine neden olduğu için çöküşün tohumlarının Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde atıldığı konusunda hemfikirdi. [26] Devlet yönetimine dair tavsiye mektubu ya da uyarılar manzumesi niteliğinde olan bu yazılardan yola çıkan oryantalist tarihçiler, gerilemeyi kıyaslamalı bir yozlaşma söylemi üzerine kuruyor ve gördükleri aksaklıkları bu koşul ile yorumluyorlardı.

---

[24] Howard, a.g.y., 1988

[25] Halil İnalcık, "Periods in Ottoman History"**, Essays in Ottoman History**, Ferhan Kırlıdokme-Mollaoğlu (çev.) Eren Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 15-28. *OTAM,* Ankara, S. 10,1999, s. 333-350.

[26] Pejoratif bir imayla biçimde Kadınlar Saltanatı adı verilen bu dönemde şehzadelerin sancaklara gönderilmeyip hareme çekilmeleri gibi değişiklikler özellikle valide sultanların siyasette daha görünür olmalarına sebep olmuştu. Gerçekten de 17. yüzyılda haremde ve divanda siyasi kompozisyon değişmişti fakat ima edildiği gibi otoriteyi ele geçirmek adına kadınlığını kullanan mizojinik 'Femme Fatale' imgesi oryantal harem fantezilerden daha doğru değildi. Kadınlar Saltanatı tanımı aslında ilk defa 1915-1927 yılları arasında Ahmet Refik (Altınay) tarafından yayımlanan "Geçmiş Asırlarda Osmanlı Hayatı" adlı dizi çalışmasının bir parçası olarak zikredilmişti.

Goffman'ın ifadesiyle, "Gerileme paradigmasının monarşilere uygulanmasından çıkan sonuç, hükümdarın ülkesinin yansıması olduğudur; başka bir deyişle, zayıf bir merkezi yönetim, tanımı gereği, güçsüz bir toplum anlamına gelir ve yetkin olmayan bir hükümdar, krallığını da kendisiyle birlikte çöküşe sürükler."[27] Nitekim Goffman'ın iddiasını destekleyecek biçimde, çöküş döneminin başına yerleştirilen Kanuni'nin torunu III. Murat'ın 1574'te tahta çıktığı zaman söylediği ilk sözün (bir basiretsizlik alameti olarak) 'acıktım' olduğu rivayet ediliyordu. [28]

2.3. Sarayda Hizipler ve Takiyüddin'in Rasathanesi'nin Yıkılması

III. Murat Devri, Osmanlı'nın klasik çağının sonuna doğru padişahın değişen konumuyla ilgili de ipuçları barındırıyordu. Bu dönemde padişahın bütün yetkiyi tek elde toplayan kadir-i mutlak (omnipotent) gücü işlevsel bir bürokratik ağa dağıtılmıştı.[29] İçinde risale yazarı kâtiplerin de yer aldığı Osmanlı siyasi elitlerinden oluşan bu bürokratik ağ, büyük bir coğrafyaya yayılan imparatorluğun çeşitli meselelerini tespit etmek ve çözüm önerileri geliştirmek konusunda hummalı bir çaba içindeydiler.

> Entelektüellerin ve bürokratların, sultanların şahsiyet ve faaliyetlerini olduğu kadar, tesis ettikleri kurum ve politikalarını da açıkça eleştirdikleri siyasi forum hem siyasi muhalefetin hem de fikirlerin kontrolünün daha modern ve etkin araçlarının 19. yüzyılda oluşmasına kadar endüstri öncesi Osmanlı düzeninin güçlü yanlarından birisi idi. Ancak yine de bu forumun varlığı, örgütlü bir muhalefetin olduğu ya da modern anlamdaki konuşma özgürlüğünün varlığı anlamına gelmez. Osmanlı resmi görüşünün tanımladığı şekliyle İslam temel prensiplerine saygısızlık ya da Osmanlı Devleti'ne ihanet anlamına gelebilecek eylemler oldukça acımasız bir şekilde cezalandırılmıştı. Nitekim birçok şair ve mistik, nahoş fikirleri gerekçesiyle hayatlarını ya da özgürlüklerini kaybetmişlerdi. Ancak Osmanlı sistemini ve hanedanını ağır bir biçimde eleştiren eserlerin dışarıdaki bir çevrenin değil, saray koleksiyonlarının ve şehir kütüphanelerinin değerli birer parçası olmaları oldukça ilginçtir. [30]

Bununla birlikte bu çaba Cemal Kafadar'ın yazdığına göre: "Kanuni sonrası entelektüel hayatın devamını sağlayan gerileme ve reform edebiyatını da aslında

[27] Goffman, a.g.e., 2004, s. 121
[28] Jane Hattaway, "Problems of periodization in Ottoman history: The fifteenth through the eighteenth centuries", **The Turkish Studies Association Bulletin**, V. 20, n. 2, Fall 1996, s. 25-31
[29] Kafadar'a göre bu değişimi padişahların orduya ve kamusal alana doğrudan müdahalesinin önünde görece denetleyici bir set oluşturduğu için, "İktidarın tüzelleştiği erken modern döneme paralel bir gelişme olarak da görmek mümkündür. Kafadar, a.g.e., 1997-1998, 1-2, s. 30-75
[30] Kafadar, a.g.e., 1997

gerilemenin değil, tam tersine bir canlanışın delili" haline getirir. Gerçekten de III. Murat Devri'nde eğitim, kültür ve sanat hayatı da oldukça hızlı biçimde ivmelenmişti. Örneğin sarayın müneccimbaşı Takiyüddin, III. Murat ve Sadrazam Sokollu Mehmed'in himayesinde, Tophane sırtlarında dönemine göre oldukça donanımlı bir rasathane kurmuştu. Bu rasathanenin Uluğ Bey'den başlayan bir gökbilim geleneğinin son halkası olarak sembolik bir önemi vardı.[31] Saray içi hizipler nedeniyle kısa süre açık kalabilmesine rağmen etkileri uzun zaman devam edecek bir girişim olan bu rasathanede farklı disiplinlerden uzmanların çalıştığı geniş bir kütüphane de bulunuyordu. [32] Murphey Rhoads'a göre: "Murad'ın 1579 yılında İstanbul'da açılan rasathaneyi desteklemek için gösterdiği istek ve gayret diğer araştırmacıları da cesaretlendirmişti. Takiyüddin'in ardından yeni kuşak araştırmacılar onun yolunu takip ederek pozitif bilimler alanında çalışmaya devam etmişlerdi."[33] Aynı dönemde elçilik papazı olarak İstanbul'da bulunan Salomon Schweigger, *Konstantinapolise'e Seyahatin Tasviri* adlı seyahatnamesinde Takiyüddin'in Roma'da bir 'mathematicus'dan sanatını öğrendiği ve bir Yahudi'nin yardımıyla Ptolemaeus, Euklides, Proklos yazılarını incelediğini iddia ediyordu.[34] Bu bilginin doğruluğu tartışmalı da olsa, Takiyüddin'in Frenk ülkesinde modern araçlar ve yeni yöntemler bulduğu ve görünüşe göre niyetinin seleflerinin kullandığı yöntemleri değiştirerek Batı bilimini Doğuda yeşertme çabası olduğuna inanılır. Her ne kadar rasathane girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış gibi görünse de Takiyüddin'in açtığı kapı, ilerleyen tarihlerde Osmanlı'da bilim alanında çeşitli atılımlara sebep olacak olması bakımından oldukça önemliydi.[35]

[31]Aynı tarihlerde Avrupa'da ilk rasathane Danimarkalı Tycho Brahe tarafından neredeyse aynı donanımla kurulmuştu.

[32] Bu noktada Takiyüddin'nin aynı zamanda III. Murad'ın müneccimbaşı olduğunu hatırlatmak gereklidir, zira söz konusu dönemde astroloji ve astronomi günümüzdeki kadar sınırları kesin çizgilerle ayrılmış disiplinler değillerdi. Murphey'in Takiyüddin yorumunda bahsettiği pozitif bilim bu meyanda Takiyüddin'nin temel amacı değildi fakat daha sonra bu amaca hizmet edecek olan bilgilerin üretilmesinin önünü açmıştı.

[33] Murphey Rhoads, "Mustafa Ali and the Politics of Cultural Despair", **IJMES**, V. 21/2

[34] H. Mordtmann, "Takiyüddin'in Pera'daki Gözlemevi" Cem Pulathaneli (çev), **Osmanlı Bilimi Araştırmaları Dergisi**, C. X, S.1, 2008, II. Meşrutiyet'in Yüzüncü Yılı, s. 115-29

[35] Mordtmann'ın yazdığına göre, "Elli yıl sonra (Takiyüddin'in rasathanesinin kapanmasından) Avrupa coğrafya biliminin eseri olan modern atlaslar İstanbul'a gelmeye başladı. Avrupa coğrafya biliminin Türkiye'de kabul görmesinde, Kâtip Çelebi'nin on yedinci yüzyılın ikinci yarısında, bu atlasları bilimsel olarak değerlendirmesi rol oynamıştır; 100 yıl sonra ise baskı tekniği İstanbul'a gelir. Astronomiye ancak 19.yy'da II. Mahmud ve halefi Abdülmecid'in yönetimi sırasında sıra gelir ve Avrupa örnek alınarak bir gözlemevi kurulur." H. Mordtmann, a.g.e., 2008



Resim 1. Mustafa Âli, **"**Astronomi bilgini Takiyüddin ve İstanbul'da görülen kuyruklu yıldızın tasviri", **Nusretnâme**, 1584, TSM, H.1365, fol.5b

Takiyüddin'in rasathanesinin yıkılmasına giden süreç ise halkta infial yaratan bir kuyruklu yıldız geçişi ardından vuku bulan deprem ve veba vb. gibi bir dizi felaketi siyasi manevralarına alet eden bürokratların, rasathane etrafında toplanmış bir başka bürokrat gruba karşı Sultan Murad'ı ikna etmeleri sonucu başlamıştı. Geri kalmışlık anlatısının büyük başlıklarından birisi olarak anılan rasathanenin yıkımı, bilimsel bilgiye karşı bağnazlığın zaferi sayılacak ve Osmanlı'nın bu konudaki inatçı patolojisinin kanıtı kabul edilecekti. Oysa Mordtmann'ın vurguladığı üzere Sultan Murad, Takiyüddün'e bir berat vererek bu konuda açık desteğini ortaya koymuştu. Bu bağlamda, verilen berat Sultanın yeni bilime/astronomiye karşı olmadığı, İslami şeriat ilkeleriyle çeliştiği fikrini taşımadığı, aksine faydalı bulduğu ve çeşitli tereddütlerin giderilmesi konusunda kolaylaştırıcı olduğuna inandığının ispatıydı. Sultanın hem bu kısa ömürlü rasathaneye hem de kendi dönemindeki bilim faaliyetlerine verdiği önemin bir başka kanıtı da Seyit Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın resimlediği *Şehin Şehnâme'i Murad-ı Salis* adlı şehnâmede bu kurumun bahis konusu olmasıydı. Son kertede Takiyüddin'in rasathanesi bağnazlıktan çok saraydaki siyasi kompozisyonun değişmesi ve yeni güç paylaşımının kendisini kurumlar ve toplumsal yapılar üzerinde nasıl gösterdiğinin önemli bir örneği olarak öne çıkıyordu.



Resim 2. Seyyid Lokman, "Takiyüddin'in Rasathanesi", **Şehinşehnâme**, 1581, İÜ. Kütüphanesi, Fl, nr. 404, y.56b-57a.

2.4. Hamilik ve Propaganda

III. Murad dönemi aynı zamanda Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa örneğinde olduğu üzere, entelektüel hamilik müessesesinin de etkili biçimde işletildiği bir dönemdi. 1663 yılında kaldırılıp yerine vakanüvislik gelene kadar şehnâme adı verilen tarih

anlatıları Osmanlı yazmalarının en önemli türünü oluşturuyorlardı.[36] Resimli tarih kitapları olan şehnâmeler, Osmanlı padişahlarının saltanat dönemlerini nazım halinde yazdırma geleneği olarak Fatih Sultan Mehmed döneminde ortaya çıkmış, Kanuni zamanında kurumsallaşmıştı.[37] Dönemin siyasal panoramasını da yansıtan kitaplar, bu anlamıyla tarihsel imgelerin kurulduğu ve yayıldığı propaganda mecraları olarak ideolojik bir işleve de sahipti. Baki Tezcan'a göre Osmanlı hanedanı, 16. yüzyılda tarih yazınsal söylemi kontrol altına almaya çalışmış ama başarılı olamamış ancak 18. yüzyılda vakanüvislik kurumu aracılığıyla bir denetim sağlamayı başarmıştı.[38] Tezcan, III. Murad döneminin ünlü şehname yazarı Seyyid Lokman'ın *Zübdetü't Tevarih* (Tarihin özü) adlı resimli kitabını da bu başarısızlık bağlamında analiz eder. Zübdetü't Tevarih, Kanuni Sultan Süleyman'a ithafen yazılan ve *Tomar-ı Hümayun* olarak bilinen daha eski bir metnin yeniden ele alınışıydı. Tezcan'a göre bu tomar: "Osmanlı hanedanının, âlemin Tanrı tarafından yaratılmasıyla başlayan bir olaylar dizisinin zirveye ulaşarak kemale erdiği nokta olarak sunulmak istendiğini göstermektedir."[39] Otuz metreyi aşan uzunluktaki tomar, girizgâhın ardından Âdem ve Havva'dan başlayarak hükümdar ve hanların isimlerinin yazıldığı paralel çizgiler halinde devam ediyor, Osmanlılar tarih sahnesine çıktığında ise diğer bütün hanedanlara ait çizgiler ortadan kalkıyordu. Tezcan'a göre *Tomarı-Hümayün*'un düzenleniş şekli bağlamında niyeti: "Osmanlı hanedanını Tanrı tarafından tasarlanmış bir kozmik planın ürünü olarak sunan dünya tarihi anlayışını daha geniş bir okuyucu kitlesine yaymaktı"[40] III. Murad bu tomarın güncellenmiş şeklini yazdırarak (Tezcan'ın dikkat çektiği üzere) matbaa öncesi dönemde dört kitap halinde çoğaltmıştı. Lokman'ın kitabı III. Murad'ın sert mutlakiyetçi politikalarını meşrulaştırıp, Osmanlı padişahlarını dünyada rakibi olmayan nihai karar vericiler olarak gösteriyordu. Sultan III. Murad, Sadrazam Siyavuş Paşa, Haremağası Mehmet Ağa ve Hoca Saadettin'e sunulan bu dört kopya, kitabın esas hedefinin (bu kişiler

[36] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, s,100

[37] Bu türün en önemli kitabı 1000 yılı civarına tarihlenen Firdevsi'nin yazdığı İran destanı olan Şehnâmedir. Daha sonra çeşitli defalar yeniden yazılarak kopyalanan bu eserin Şah İsmail tarafından 1522'de sipariş edilerek yaklaşık otuz yılda tamamlanan ve içerdiği 258 büyük boy resimle benzerlerinden ayrılan en önemli kopyası, (Bir dönem sahibi olan Houghton'un adıyla anılır) Şah'ın oğlu Tahmasp tarafından barış hediyesi olarak II. Selim'e gönderilmiş ve sarayın kütüphanesine konulmuştu.

[38] Baki Tezcan, "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazımı" **Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı,** Virginia H. Aksan, Daniel Goffman (Ed.), Onur Güneş Ayas (çev.), Timaş Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 223-267

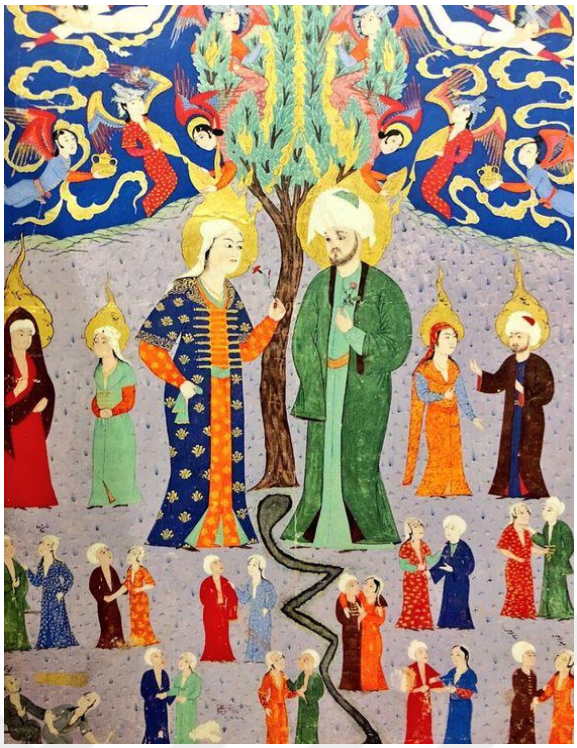
[39] Tezcan, a.g.e., 2011, s.232

[40] Tezcan, a.g.e., 2011, s.233

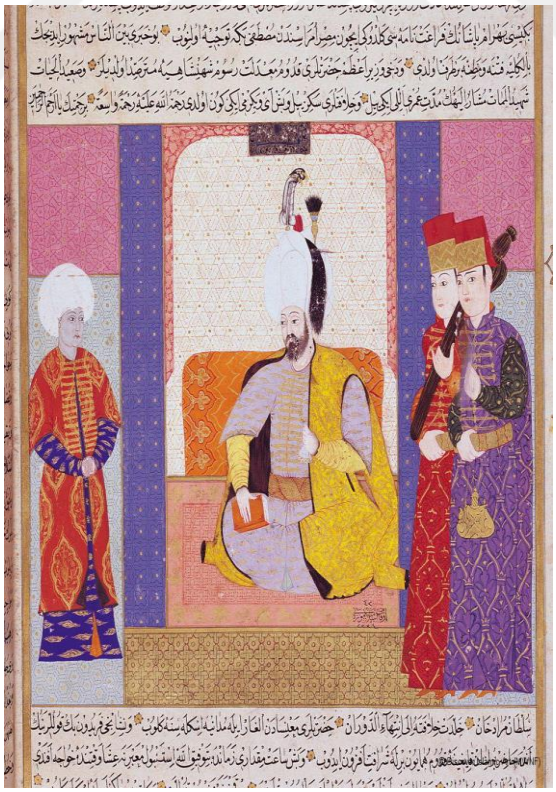
özelinde) farklı güç odakları ve nüfuz alanlarını temsil eden siyasi grup ve hizipler olduğunu ortaya çıkarıyordu.

Bununla beraber Kafadar'ın altını çizdiği üzere dönemin entelektüel zenginliğinin ispatı, Lokman ile aynı tarihte "dönemin en üretken anayasacı yazarı" Gelibolulu Mustafa Ali'nin Türkçe yazdığı *Künhü'l Ahbar'*dı.[41] Mustafa Ali'nin kitabında Osmanlı Devleti tarih sahnesine çıktığında, kozmografik izleri silinen diğer hanedan ve devletlerle aynı döngülere tabiydi ve nasıl hızla yükseldiyse aynı hızla dağılabilirdi.[42] Emrah Pelvanoğlu'a göre Lokman'ın tarih tasavvuru, hanedan ve tanrısallık arasında bir özdeşleşme kuruyordu. "Osmanlı hanedanı ve 'Zillullâh fi'l-âlem' (Tanrının yeryüzündeki gölgesi) olan sultan metaforik kipte kavranır. Âli'nin tarih tasavvurunda ise hanedan, karşılaştırmalı bir tarihsel bağlam içinde diğer önemli İslam hanedanlarından birine indirgenir."[43] *Künhül Ahbar*'da Kanuni döneminin liyakat düzeninin değişmeye başlayarak yerini intisap düzenine bırakmasını bozulmanın göstergesi sayan Mustafa Âli, *Nasihatü's Selatin* başlığıyla bir de siyasetname yazmıştı. Mustafa Âli, Osmanlı çöküş literatürünün en önemli kitaplarından birisi olan bu siyasetnameye vezirlere dair oldukça sert bir girizgâh ile başlıyor ve "Cihan fatihi hükümdarın (III. Murad) devlet işlerinde hiç yardımcısı olmadığını" yazıyordu. Mustafa Âli'ye göre sultan, sarayında tecrit edilmiş halde ülkesinden bihaber yaşıyordu. Dolayısıyla Âli, eserini, "hükümdarın kendisiyle dünya meselelerini tartışacak namuslu bir hizmetkâra ve kimseden korkusu olmayan dürüst bir adama" duyduğu ihtiyaca binaen sunuyordu.[44]

[41] Tezcan, a.g.e., 2011, s. 236. Emrah Pelvanoğlu Baki Tezcan'ın anayasacılık vurgusu ile Âli ve 19. yüzyıl aydınları arasındaki geneolojik bir bağ kurduğunu söyler. Gerçekten de bu kitap Osmanlı klasik devrine dair en önemli tarih kitabı olarak bilinmektedir ve Hammer'in ünlü tarihine de kaynaklık eder.
[42] Tezcan, a.g.e., 2011, s.237
[43] Emrah Pelvanoğlu, **Tanzimat ve Metatarih**, VakIfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 90
[44] Howard, Douglas, "Osmanlı Nasihatname Türleri ve Mit", **Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı**, 2011, s.185-222



Resim 3. Seyyid Lokman, "Âdem ile Havvâ ve sekiz ikizi", **Zübdetü't-Tevarih**, 1583, Türk İslam Eserleri Müzesi, nr.1973, s.16b-18a.



Resim 4. Seyyid Lokman, "III. Murad ve Mehmed Ağa", **Zübdetü't-Tevarih**, 1583, Türk İslam Eserleri Müzesi, nr.1973, fol. 88b

Bu noktada Mustafa Âli gibi cesur yazarların eleştirel tonu, söz konusu nasihatnameleri şeffaf kaynaklar olarak kullanan (çoğunlukla oryantalist) tarihçilerin faydalandıkları kargaşa imgesini üst anlatıya örtük biçimde yerleştirebilmesi bakımından oldukça iş görür olmuştu. Özellikle bu türün doğrudan padişaha yazılıyor olması ve sadrazam ile padişah arasındaki yazışmaları model alan *tezkire* formunda olması bu savın inandırıcılığını arttırmıştı. Padişahların bu eserleri okuyup okumadıklarına dair kanıtlar olmamasına karşın türün önemli örneklerinin çoğaltılarak yayılması, saklanması ve tarih yazımının belirli bir aşamasında (19. yüzyıl) yeniden ortaya çıkarılmaları, türe özgü niteliklerinin göz ardı edilerek birer meta anlatıya dönüşmelerine neden olmuştu. Oysa bu eserler, "belli tarihsel koşullar altında üretilmişti […] dolayısıyla belli bir düzeyde, kendi spesifik koşulları dışında tam anlamıyla kavranamazlar(dı)."[45] Şahsi meselelerin kendini gizlediği bu tip eserlerle birlikte hamilik ağlarında dolaşımda olan diğerlerini Osmanlı tarihinin yansız bir aktarımı olarak kabul etmek, tarihsel perspektifte belirgin kaymalara neden olabiliyordu. Örneğin Mustafa Âli'nin 1587'de III. Murad'ın hocası kendisinin de hamisi olan Hoca Saadettin'e ithafen yazdığı *Menakıb'ı Hünerverân* (Hüner sahiplerine dair menkıbeler) adlı kitap diğerlerinden hayli farklıydı.[46] Cornell Fleischer'e göre, Âli'nin Sultan Murad için yazdığı popüler risalelerle, hat, tezhip ve kitap sanatçılarına dair anılar ve hikâyelerden oluşan Menakıb'ın bilgili, ustalıklı üslubu arasında çarpıcı bir karşıtlık vardı. Âli, "bilgisini, eğitimini, düşünsel ve toplumsal kaygılarını dile getirdiğinde paylaşmadığı zevklere dalkavukluk etmek ya da hoşa gitmek için yazdığından çok daha başarılıydı."[47]

> Mustafa Ali'nin kazandığı ün büyük ölçüde tarih yazımına yaptığı dev katkıya ve çekinmeden dile getirdiği toplumsal-siyasal eleştirilere dayanır. Bu çalışmalarına engin bilgi birikimi ve keskin bir eleştirel zekânın yanı sıra, hiç de saklamadığı güçlü bir kişisel kırgınlık duygusunu da kattı. Ali'nin meslek yaşamını, zihinsel gelişimini ve toplumsal ortamını yansıtmaya yönelik bu incelemede, onun yaşamının ve ürünlerinin bu belirgin yanını da bir ölçüde dikkate almak zorundayız. [48]

Bu anlamda Mustafa Âli, Osmanlı Türk sanatında etkisi Tanzimat'ta belirginleşecek olan bir aydın tipinin de öncülerindendi. Bu, Tanpınar'ın deyişiyle "kendisinden

[45] Howard, a.g.e., 2011, s.199
[46] Bu kitap Vasari'nin 1550 tarihli ünlü kitabı *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, (En Mükemmel Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları) adlı kitabından yaklaşık kırk yıl sonra neredeyse aynı başlıkla yazılmıştır.
[47] Cornell H Fleischer, **Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydını ve Bürokratı**, Ayla Ortaç (çev.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013, s.131
[48] Fleischer, a.g.e., 2013, s. 243

başka uğraşacak bir şeyle meşgul olma imkânı vermeyen bir ülke" ile öznel arzusu arasında kalmış bir aydın/sanatçı tipiydi.

Mustafa Âli örneğinde göz önüne alınması gereken bir diğer mesele ise Osmanlı bürokrasisinin hamilik müessesesini sadece entelektüel ilgileri dolayısıyla kullanmadığıydı. Üst düzey saray görevlisi olan bu isimler, içinde bulundukları siyasi hizipleri hamilik ilişkilerinin karmaşık ağı içinde saklayarak kendi pozisyonlarını kurarken bir yandan da kamusal imgelerini resimli kitaplarla üretilen anlatının içine etkin biçimde gömüyorlardı. 16. yüzyılda çözülmeye başlayan merkezi yapı, büyük bir siyasi rekabetin de doğmasına neden olmuştu. Bu rekabette padişaha yakın pozisyonlar, fikirlerini ve kararlarını etkileyebilmek adına kritik önem taşıyordu. Bu sebepten dolayı saraydaki harem ağaları, valide sultanlar vb. gibi devlet içinde idari görevlere sahip olmayan fakat padişah ile her gün temasta olan kişiler öne çıkıyordu. Altın Çağ'ın kudretini yeniden ikame etmek ve mutlakiyetçi politikalarını güçlendirmek isteyen hükümdarlar ise fikir birliği edeceklerine inandıkları gruplara yöneliyordu. Böyle bir siyasi düzen içinde resimli kitaplara hamilik etmek, kitapların içinde padişahın mutlak hükmünü yeniden tesis edip sadakat sunmak ve saray siyasetinde ele geçirilen güç ve rakipler karşısındaki üstünlüğün temsili olacak ikonografik anlatının yerleşmesi demekti. Kâtip ve sanatkârlar ise padişahın gözünde makbul ve muteber olup kariyerlerinde ilerleyebilmek için öncelikle bu gruplardan birine dâhil olmalı ve hamiliklerini kabul etmeliydi. Osmanlı sanatkârı için her ne kadar patronajın evveliyatı bir hayli geriye gidiyor olsa da özellikle Kanuni Devri'nden itibaren sanatkâr ile sultan arasındaki aracıların sayısı ve gücü giderek artmıştı.[49] Gelibolulu Mustafa Âli gibi şöhretli yazarları himaye etmenin nimetlerinden yararlanmak isteyenler sayesinde 16. yüzyılda tarihsel içerikli yapıtlara ve onların minyatürlü, tezhipli nüshalarına verilen destek dramatik biçimde artmıştı.[50]

[49] Halil İnalcık'ın Fuzuli'den verdiği bir misale göre hükümdara yaklaşmanın ve onun 'hüsn-i nazarı' ile 'manzur' olmanın tek yolu, yakınlardan birinin himaye ve aracılığıydı. Fuzuli, Divan'ında hükümdara şöyle seslenir; "Mâ Gilmân-i mâh rûyânîm (Biz ay yüzlülerin kullarıyız) Mâh-rûyân hama gulâm-ı şumâ (Ay yüzlüler ise hep sizin kulunuzudur). Halil İnalcık, **Şair ve Patron**, Doğu Batı, İstanbul, 2018, s.15

[50] Fleischer'in tabiriyle "tarih yazımı patlaması'nın yaşandığı bu dönemde bütün Osmanlı resimli tarih kitaplarının yarısından fazlası yazıldı. Bu zaman dilimi padişah fermanlarının, tayinlerin, arazi bağışlarının, vakıf senetlerinin, masraf defterlerinin ve ücret defterlerinin, ayrıca bürokrasi ve padişah mektuplarından oluşan derlemelerin ve fetvaların yer aldığı arşiv kayıtlarıyla Osmanlı tarihinin en iyi belgelenmiş dönemidir. Mimar Sinan'ın biyografilerini bile kapsayan ve geçmişe dair bilgileri derleyen birer ansiklopedi niteliği taşıyan nakkaş, hattat, şair, âlim ve mutasavvıf tezkirelerinin yanı sıra, konuları belirli muharebelerden genel tarihe kadar uzanan tarih eserleri bu arşivi daha da zenginleştirir." Bu rekabet bir taraftan da Osmanlı minyatür sanatının geleneksel ifade ve temsil kalıplarının dışına çıkarak özgün bir imparatorluk üslubunun oluşmasına da vesile olmuştu. Bu özgün

Emine Fetvacı'nın dikkati çektiği üzere esas niyet, kaybedilen merkezi kuvvetin yeniden dağılımında sultana düşen payın değişmiş olmakla birlikte eski kudretini muhafaza ettiğinin gösterilmesini sağlayacak olan görsel dilin kurulmasıydı. Bu dil, yazar, nakkaş ve hami arasında yani sanat ve siyaset arasında oluşturulan iş birliği ve kolektif çalışmanın ürünü olan yeni anlatıyı, öncelikle saray halkı ve bürokrasi içinde yaymayı hedefliyordu. Bu kitapların takip ettiği anlatı izleği, risale ve siyasetnamelerdeki meşruiyet sağlayıcı nizam-ı âlem eksenine oturuyordu. Padişah, nizamın sağlayıcısı olarak odak noktasındaydı.



Resim 5. Seyyid Lokman, "Sokollu Mehmet Paşa, Sultan Süleyman'a destek vererek yanında yürüyor" (detay), **Zafernâme**, 1579, Chester Beatty Kütüphanesi, T413, fol, 46a.[51]

üslubun gelişmesinin perde arkasındaki bir diğer nedeni de aynı dönemde Safevi İmparatorluğu ile olan husumetin artmasıydı. Siyasal ve dinsel alandaki meşruiyet çekişmesiyle belirginleşen emperyal geleneklerin ayrıştırılması çabası Osmanlı kültürel hayatında büyük etkisi olan İran minyatür ve şiir geleneğinin terk edilmesine doğru bir temayüle neden olmuştu. Emine Fetvacı, **Sarayın İmgeleri**, Nurettin Elhüseyni (çev.), YKY, İstanbul, 2013, s. 24-35

[51] https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413/85/LOG_0000/ erişim tarihi: 12/09/2019

Resimler gereksiz detaylardan ve özellikle hareket etkisi yaratan biçimlerden arındırılıyor ve durağanlık, değişmezlik etkisi sağlanıyordu. Bununla birlikte aynı durağanlık, arkasındaki siyasi çekişmeleri hem gizleyen hem de açığa çıkaran bir görsel dili de okunur kılıyordu. Esas hedefi saray içindeki hiyerarşiyi meşrulaştırmak olan bu resimlerde tasvir edilenlerin konumları, jestleri ve kıyafetleri sayesinde tek odak olan padişaha fiziksel yakınlık ve benzerlik gibi ikinci planda işleyen bağlarla görece bir özdeşlik ya da ilinti kuruluyordu. Bu yolla örneğin bir sadrazam kendini hem resmin değişmezlik düzenine dair ikonografiye dâhil ediyor hem de teşrifat içindeki yerini yine aynı değişmezlik anlatısı üzerinden sağlama alıyordu.[52] Oysa söz konusu dönem, saray içinde mevkilerin hiç olmadığı kadar sık değiştiği ve siyasi pozisyonların hiziplerle sağlandığı dönemdi. Baki Tezcan'ın "İkinci İmparatorluk" olarak adlandırdığı bu hiziplerle birlikte güçlenen bürokrasi, yönetim rejimini önemli oranda değiştirerek sadrazamı padişah buyruğunun icracısı yani fiili hükümdar konumuna getirmişti. [53] Nitekim Gelibolulu Mustafa Âli, dönemin sadrazamı Sokollu Mehmet Paşa'dan "padişah-ı manevi" diye söz ediyordu.[54]

Kanuni'den başlayarak II. Selim ve III. Murad döneminde devlete hizmet etmiş olan Sokollu Mehmet Paşa, Altın Çağ ile doğrudan kurulan bağın temsili olarak, resimli yazmalarda önemli bir pozisyondaydı. III. Murad ile ilişkisinin sorunlu olduğu bilinen Sokollu Mehmet Paşa, Osmanlı tarihindeki en önemli hamilerden birisi olarak tarihsel anlatıyı kuran resimli yazmaların üretilmesinde etkin bir rol oynamıştı. [55] Fetvacı'nın detaylı incelemesinde ortaya çıkarttığı üzere Sokollu'nun hamilik ettiği kitaplardaki anlatı, başarılarını merkeze alan haleflerinin aksine kendi imajını hanedan içine

[52] Detaylı bir okuma için bkz. Fetvacı, a.g.e., 2013
[53] Baki Tezcan, **The Second Ottoman Empire: Political and SocialTransformation in the Early Modern World,** Cambridge University Press**,** New York, 2010
[54] Fleisher, a.g.e., s.121
[55] II. Selim'in ölümü üzerine Sokollu, Manisa sancağında bulunan III. Murad'a haber yollar. Bunun üzerine apar topar Bursa'ya gelen Sultan Murad kendisini almak üzere Mudanya'ya gönderilen gemiyi bekleyemeyerek başka bir gemiyle İstanbul'a hareket eder. III. Murad'ın İstanbul'a vardığında kendisini karşılayan Sokollu'nun elini öpmeye yeltendiğini yazan Peçevi'ye göre her ne kadar Sokollu bu hareketi ustaca bir hamleyle geçiştirip yeni padişahın elini öpse de III. Murad'ın bu olayı hiç unutmadığını belirtir. Peçevi'nin bu yorumu Sokollu ile Sultan Murad arasındaki tatsızlığın kişisel meselelerden ileri geldiğine dair bir meta yorum kurar. Diğer taraftan ise Murad'ın politikası sadece Sokollu'nun şahsında değil dönemin siyasi konjonktürünün gereği olarak etki alanları ve güçleri artan vezirlere karşı genel bir yönelimdir. Dağılan gücü yeniden sultanda toplamak isteyen Murad'ın ilk işi vezirlerin gücünü kontrol altına almak adına saray siyasetinin dışında olan darüssâde ve babüssaâde ağalarına vakıfların denetimini vermekti. Suraiya Faroqhi'ye göre bu yetki kızlar ağasının sahip olduğu siyasal gücün maddi temelini oluşturur. Suraiya, Faroqhi "Krizler ve Değişim 1590-1699," **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi**, Halil İnalcık, Donald Quataert (ed.), Eren Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.686

ustalıkla yerleştirerek hem dar alanda ikbalini koruyan hem de daha geniş bir perspektifle padişahın imgesini kuran bir sürece hizmet edecekti.[56] 1557 tarihli *Fütûhât-ı Cemile* gibi resimli yazmalarda Sokollu, Habsburglarla olan savaşta gösterdiği yararlılıklar üzerinden tarihsel gerçekleri çarpıtmak pahasına methediliyordu. Bu tarihlerde henüz üçüncü vezir olan Sokollu, *Fütûhât-ı Cemile*'de Osmanlı sultanı adına savaşı yönetir, çadırında huzuruna getirilen düşmana adalet ile muamele eder halde resmedilerek kuşkuya yer bırakmayacak şekilde padişahın temsilcisi olarak sunulmuştu. Bu kitaptan sonra Kanuni saltanatının sonlarına doğru gerçekleşen Zigetvar Seferini anlatan Feridun Ahmed'in 1568 tarihli *Nüzhetü'l ahbâr der sefer-i Sigetvar* ve şehnâmeci Lokman'ın 1579 tarihli *Zafername* adlı eserinde de Sokollu, oldukça politik bir incelikle tarihin içine işlenerek önemi ve hizmetleri vurgulanmıştı. Saraydan hiç çıkmamakla, hiçbir fütuhatı bulunmayışıyla eleştirilen Sultan III. Murad ise resimli tarih kitaplarında manevi vasıfları ve şeceresi ile öne çıkarılıyordu. Sultan'a "önceki dönemlerde padişah ikonografisine örnek oluşturan şehnâme kahramanları yerine, peygamberleri ve geçmişteki din önderlerini esas alan bir timsal" yakıştırılıyordu.[57]

Bu dönemin en önemli resimli yazmalarından birisi de yine Sokollu'nun gözetiminde, Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın *Şemailname* adıyla bilinen *Kıyafetü'l insaniye fi şemail'ül- Osmaniye* adlı yazmaydı. Osmanlı padişahlarının fizyonomik özellikleri ve mizaçlarını betimleyen portrelerin yer aldığı bu kitap, böylelikle hanedan mensuplarının sürekliliğini, fizyonomik benzerlikler ve karakter özellikleri üzerinden kuruyordu. Mustafa Ali, Sokollu'nun bu kitap için verdiği destekten dolayı *Künhü'l Ahbar*'da kendisinden övgüyle bahsediyordu. Padişah portreciliği Fatih Sultan Mehmet döneminde, Avrupalı ve Osmanlı sanatçıların birlikte çalışmaları ile başlamıştı. Fakat Fatih'in ardından tahta çıkan II. Beyazıd, aralarında Bellini'nin yaptığı ünlü portre de dâhil olmak üzere bu eserleri saraydan çıkartmıştı. Bu sebepten dolayı Nakkaş Osman'ın bazı padişahların portrelerini yapmak için kaynak sıkıntısı çekmesi neticesinde Sokollu, bu kitapta kullanılmak için İstanbul'daki Venedik elçisi aracılığıyla Paolo Veronese atölyesinden çıkma bir portre dizisi getirtmişti.[58]

[56] Detaylı bir okuma için bkz. Fetvacı, "Sokollu Mehmed Paşa ve Osmanlı Resimli Tarihleri", a.g.e., 2013, s.139-194
[57] Fetvacı, a.g.e., 2013, s.73
[58] Emine Fetvacı'nın Venedik arşivlerini tarayan Julian Raby'den aktardığına göre aslında Venedik'in elinde böyle bir portre dizisi yoktur fakat bir derleme hazırlatılarak İstanbul'a gönderilir. Hazırlatılan





Resim 6. Paolo Veronese (ardılı,1528-1588), "Sultan Mohammed II" (Fatih Sultan Mehmet), t.y. 69 x 54 cm., t.ü.y., Würzburg Devlet Galerisi, Salon 24, Arşiv No. 2247

Resim 7. Paolo Veronese (ardılı, 1528-1588), "Sultan Soliman II" (Kanuni Sultan Süleyman), t.y. 69 x 54 cm., t.ü.y., Würzburg Devlet Galerisi, Salon 24, Arşiv No. 2249





Resim 8. Şiblizade Ahmet, "Fatih Sultan Mehmet", 1480, TSM, H.2153, y.10a.

Resim 9. N. Osman, S. Lokman, "Kanuni", **Kıyafetü'l İnsaniye fi şema'ilü'l- Osmaniye** (Şemailnâme),1579, 34 x 20.2 cm., TSM Koleksiyonu, H. 1563, y.6.

bu derleme günümüzde Münih Alte Pinakothek koleksiyonunda yer alan seridir. Fetvacı, a.g.e,, 2013, s. 188

Seyyid Lokman'ın metinleri ve *ehl'i hiref*'in en önemli nakkaşlarından olan Osman'ın çizdiği on iki padişahın portresini içeren bu kitap, Osmanlı minyatür sanatı için de bir dönüm noktası olacaktı. Nakkaş Osman bu seride, Fatih Sultan Mehmed'in Şiblizade Ahmed'e atfedilen portresindeki proporsiyon, oturma biçimi, bakış açısı ve mendil, kıyafet vb. gibi hükümdarlık simgelerini barındıran ikonografik bir şema yaratmıştı.[59] Bu şema, nakkaşın her padişahı aynı mekân içine, kendine has fizyonomik özellikleri ile yerleştirerek betimlemesi sayesinde bir değişmezlik ve durağanlık hissi yaratıyor, böylece son padişah III. Murad'ın hanedan varisliğini onaylayan bir ikonografi oluşturuyordu. Sokollu'nun bir suikastla öldürülmesi ardından, Darüssaâde Ağası Mehmed'in himayesinde *Sürnâme-i Hümâyûn* ve Bâbüssaâde Ağası Gazanfer Ağa'nın himayesinde Mustafa Ali'nin yazdığı *Nusretnâme* gibi eserler üretilmeye devam edildi. Mustafa ve Gazanfer Ağa gibi hem saray bürokrasisinin hem de hanedanın dışından olan hadım ağaların hamilik yapıyor olmaları ise saray içindeki güç dağılımı ve ilişkiler ağının karmaşıklığı hakkında çarpıcı birer ipucu veriyorlardı. Fetvacı'nın yazdığına göre:

> Siyasi risaleler ve resimli tarihler aslında benzer gayelere yönelikti: Akışkan bir iktidar yapısını anlamlandırmak ve Osmanlı Devleti'ne şekil vermek, devlet dayandığı kurumlar ve padişah, vezirleri, hizmetkârları ve aile efradı gibi değişik bireylerin rolleri konusunda birçok fikir siyasal risalelerde geliştirildi ve daha sonra sanatsal tasvirle özümsendi. Siyasal ve tarihsel söylemler belirgin biçimde birbirini şekillendirdi ve 16. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devleti'ni ve hanedanını yapılandıran tartışmalara katkıda bulundu. [60]

Haremdeki konumları sebebiyle padişaha doğrudan ulaşabilen bu saraylıların hamilikleri ve intisap ağı gibi karmaşık ilişkilerle şekillenen bu kitaplarla, geleneksel anlatıda belirlenmiş roller farklı bir kurgu ile değişerek kayda geçiriliyor böylece tarih yazımına biçim verilerek, saray eliti ve bürokratların kimlikleri ve rollerini yeniden

[59]Şiblizade'nin Hocası olan Sinan Bey'in bu portreden daha evvel çizdiği bir başka Fatih portresi ile Şiblizade'nin kurgusu arasında oldukça önemli farklar vardır. Sinan Bey'in portresi her ne kadar geleneksel şematik-çizgisel bir karaktere sahip olsa da Fatih'in sarayındaki Avrupalı sanatçıların Batılı biçimiyle etkileşime giren yumuşak natüralist bir resimdir. Bununla beraber Şiblizade'nin portresi Bellini'nin portresi model alınarak yapılmış fakat Orta Asya Türk geleneğinin en eski sembolleri ile donatılarak tam bir doğu-Batı sentezi kurulmuştur. Bağdaş kurarak oturan hükümdar motifi, Şaman, Budist ve Maniheist inançlara sahip Türk boyları tarafından sıklıkla kullanılan bir motiftir. Arketip olarak bilinen ilk örneği Göktürk anıtlarındaki Bilge Kaan'a ait lahitin üzerinde bulunan işlemedir. Bu işlemede Bilge Kaan elinde kadehle bağdaş kurup oturarak betimlenmiştir. Bu kurgu düzeni daha sonra Abbasi halifelerinin bastırdıkları sikkelerden Anadolu Selçuklarına kadar yayılan geniş bir alana nüfuz ederek varlığını devam ettirmiştir. Şiblizade'nin Fatih portresinde ise kadeh yerine gül bulunmaktadır. Şiblizade, Fatih'in gülü tutan elinin başparmağına Türklerin okçulukta büyük maharetle kullandıkları ve Osmanlı'da zihgir adı verilen bir yüzük çizerek, gül ile kurduğu merhametli ve incelikli hükümdar imajını savaşçılığı ve kahramanlığı da elden bırakmayan kararlı bir imge ile dengeler.

[60] Fetvacı, a.g.e., 2013, s. 346

tanımlayan temsiller oluşturuluyordu. Dolayısıyla bu dönemde kitap ressamlığı sadece içeriği görselleştirmiyor, edebiyat ile birlikte tarih anlatısını doğrudan belirleyen başka bir misyona bürünüyordu. Yazarlar ile çizerler arasındaki en temel ayrım ise çizerin metni yorumlarken bağlı kaldığı anlatının içine saklanarak kısmen tarihsel rolünü gizleyebilmesiydi. Tarih yazımına hamilik eden saray elitleri ve şehnamecilerin paylaştıkları temel değerler, devlet ve padişah arasında kurulan metaforik bir değişmezlik fikri ve bu değişmezliğin işleyen aygıtı olan daire-i adalet düzeniydi. 18. yüzyıla kadar resmi tarih anlatıları da benzer bir eksende, hanedanın meşruiyetini seçilmişlik vurgusu üzerinden yaparak, soyut bir sultan imgesi kurmaya devam etmişti. Fetih ve gazanın durduğu Lale Devri'nden sonra ise resimli kitaplarda padişahların at sırtından inerek tahta oturdukları daha sembolik bir görsel dilin ortaya çıktığı görülüyordu. Padişahlar bir anlamda geçmiş askeri zaferlerin birinci derece mirasçıları olarak kendilerine kalıtsal kimlikler oluşturmaya başlamışlardı. Bu kimliklerin meşruiyetlerini sağlamaları için ulema ve şeyhülislamlardan aldıkları onaya ihtiyaçları vardı. Bu sebepten dolayı saray içinde din, kurumsal bir müessese olarak sultanın da tâbi olduğu yarı bağımsız bir alan haline gelmiş ve politik gücü görünür biçimde artmıştı. Bununla birlikte, devleti işleten ve bekasını koruyan gelişmekte olan vüzera ya da bürokrat sınıftı.

Linda Darling 17. yüzyıl Osmanlı tarihini, merkezi feodal yapıdan merkezi olmayan ve daha az otokratik bir devlet yapısına geçiş olarak tanımlar.[61] Bu noktada Baki Tezcan'ın gerileme paradigmasının nasıl kurulduğuna dair sorusu çarpıcı biçimde dikkat çekicidir. Tezcan'a göre aynı dönemde, 1649'da I. Charles'ın katliyle neticelenen İngiliz iç savaşı ve 1688'de I. Charles'ın oğlu II. James'in tahttan indirilmesiyle neticelenen 1688 "şanlı" devrimi, meşrutî hükümet yolunda atılmış adımlar olarak okunmuştu. Bununla beraber 1648'de Osmanlı sultanı İbrahim'in katli ve 1687'de oğlu IV. Mehmed'in tahttan indirilmesi, gerilemenin bâriz alametleri olarak yazılıyordu. Darling'in tanımladığı bu geçiş, padişahın şahsıyla özdeşleşen devletin yeniden tanımlanarak güçlerin paylaştırıldığı bir siyasal kompozisyona da uç veriyordu. Avrupa'daki mali kriz ve Avrasya'daki iklim krizinden bağımsız düşünülemeyecek bu sürecin sonunda kurumsallaşan vakanüvislik ile zamandan bağımsız kozmik tahayyül sona ermiş ve padişahın dünyaya geri döndürülerek yasaya

[61] Akt. Tülün Değirmenci, **İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2012, s: 26

tabi kılındığı pre-seküler dönüşüm başlatılmıştı. [62] Bürokrat elitler için bu hattın paralelinde işleyen süreçte, güç paylaşımının coğrafya üzerindeki nüfuz alanlarına dağılımı ve iktidarın yerelleşmesi (âdem-i merkezileşmesi) vardı.[63] Devlet toprakları yarı-özel mülkiyete dönüşüyor ve yerel yöneticiler, patrimonyal hanedanlık kurumunu aşarak merkezden ayrı bir meşruiyet zemini oluşturacak biçimde kuvvet kazanıyordu. Buna bağlı olarak ekonomik sistem de değişiyor, sınıfsal tabakalar arasındaki geçişler zayıflıyor ve siyasal iktidarın paydaşları gittikçe artıyordu. Kemal Karpat'a göre bu durum, ulus oluşumunun ve Orta Çağ'ın toplumsal tabakalarının sosyal sınıflara dönüşümünün ilk belirtileri olarak modernizasyonun da başlangıcıydı. Karpat'ın vurguladığı üzere Osmanlı'nın klasik toplumsal düzenin dönüşümü, devletin toprak bütünlüğüne doğrudan bir tehdit yokken meydana gelmişti. Merkezin hâlâ meşruiyet sağlayabilecek, yaptırımlar uygulayabilecek ve yerel otonomiyi olduğu kadar, benzer topluluklarla kaynaşmayı da düzenleyebilecek tek otorite kabul edilmesine rağmen eski gücünü yitirmesi, ayanlar ile ilişkilerin daha bağımlı hale gelmesine neden olmuştu [64]

2.5. İbn'i Haldun'un Tarih Anlayışı ve 'Yaşlı Adam' Osmanlı

17. yüzyıl başında şehnameciler ve nakkaşların klasik imparatorluk imgesini üreten kitaplar üzerindeki iş birliği geride kalmıştı. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sarayda üretilen kitaplardaki geleneksel zafer ve fetih anlatıları, yerini tahtından kalkmayan, saraydan çıkmayan (genellikle güvenlik gerekçesiyle) 'hareketsiz bir padişahın' yaşamını yansıtan anlatılara bırakmaya başlamıştı. "Yazarlar anlatılarını 'kaynaklara', ya da tanıklıklara ve giderek büyüyen bürokrasinin gerçek belgelerine dayandırıyorlardı. Tarihleri bizzat hanedana yoğunlaşmak yerine, imparatorluğun günlük idaresini kaydediyor, atamaları ve siyasi meseleleri vurguluyordu." [65] 1603'te I. Ahmed tahta geçtiğinde şehnameciliği gereksiz bularak kaldırmıştı. Zira genç Sultan, hizipler arası çatışma ve fikir ayrılıklarının ayyuka çıktığı çok başlı bir devlet görünümü sunan resimli kitaplarla ilgilenmiyordu. Bunun yerine, devletin birleştirici

[62] Detaylı bir okuma için bkz. Suraiya Faroqhi, "Crisis and change 1590-1699", **An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300-1914,** Halil İnalcık, Donald Quataert (ed.), Cambridge University Press, 1994, C. 2, s. 469

[63] Alp Eren Topal, "Osmanlı Tarihine Yeni Bir Çatı İnşa Etmek Baki Tezcan ve İkinci Osmanlı İmparatorluğu." TYB Akademi, Mayıs 2013, s. 151-164

[64] Kemal Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi, Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan (çev.), İmge yayınları, Ankara, 2002, s. 18-19

[65] Caroline Finkel, **Rüyadan İmparatorluğa Osmanlı**, Zülal Kılıç (çev.) Timaş İstanbul, 2017, s.181

merkezi gücünü somutlaştırmak adına Sultan Ahmet Cami gibi büyük mimari projelere ağırlık veriyor ve bir anlamda devlete biçilen yeni de-facto rolü kabul etmiş oluyordu. Sultan'nın meylinin bu yönde olmasının önemli bir diğer nedeni de sancağa çıkmamış olması dolayısıyla bir maiyet ya da kapalı bir iç küme oluşturmamış olmasıydı. I. Ahmed'ın saltanatının ilk yıllarında Ayasofya'da da kapsamlı bir onarıma girişilmiş ve mihrapta bulunan Pantokrator (Kurtarıcı İsa) figürü ile birlikte birçok mozaik kapatılmıştı. "Bu ikonoklastik girişim kendisine zamana uygun bir rol bulmaya çalışan bir padişaha işaret ediyordu"[66] Kanuni'den bu yana İstanbul'da imparatorluğun haşmetini gösteren bir selatin camisi yapılmamıştı. Her ne kadar gelenekçi kanat, selatin camilerinin fetih gelirleriyle yapılması gerektiğini söyleyerek itiraz ettiyse de 1606'da bu görkemli caminin yapımına başlanmıştı. Caroline Finkel'in dikkat çektiği üzere bu tarih özellikle seçilmişti. Zira 1606 tarihinde Habsburglar'la yapılan barış anlaşmasının ve Safevi'ler ile devam eden savaşta kaybedilen toprakların yarattığı krizin karşısında Veziriazam Kuyucu Murad Paşa tarafından Celali İsyanları'nın bastırılmasıyla kazanılan bir askeri başarı vardı ve cami, bu zafer adına inşa ediliyordu. Bir başka deyişle Osmanlı, kendi topraklarında kendi tebaasına karşı kazandığı bir zafer için anıt cami inşa ediyordu. Bununla beraber bir diğer neden de I. Ahmed'in kendini Sultan Süleyman ile özdeşleştirerek, devletin Altın Çağ'ının merkezi gücünü yeniden ele geçirdiğine dair bir imaj oluşturma çabasıydı. Zira Finkel'in yazdığına göre I. Ahmet, Sultan Süleyman'a tutku derecesinde bağlıydı. I. Süleyman gibi o da kendi kanunnamesini hazırlatmış, bir zamanlar Süleyman'ın bahçesinin olduğu Dolmabahçe'de bir bahçe yaptırmış, Süleyman'ın hazırlattığı edebi eserlerin yeni kopyalarını çıkarttırmıştı. Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptığı gibi kent içindeki geçit törenlerinde mücevherler ve süslü bir örtüyle donatılmış bir ata binerdi. [67]

Bu dönemde geleneksel yapının geri döndürülemez biçimde dönüştüğünü ve Altın Çağ fikrinin devletin kurtuluşu için artık 'beyhude bir hayal' olduğunu söyleyen en önemli yazar Kâtip Çelebi olmuştu. İbn'i Haldun'un fikirlerinin Osmanlı tarih yazımında ilk defa görüldüğü bu düşünce hattı ile Kâtip Çelebi, Osmanlı Devleti'nin yaşlılık dönemine eriştiğini ve nasıl gerekli ilaç ve perhizle insan yaşamı uzatılabilirse devletin de sıkı bir rejimle kaçınılmaz sonu öteleyebileceğini iddia ediyordu. Osmanlı

[66] Finkel, a.g.e., 2017, s.181
[67] Finkel, a.g.e., 2017, s.183

düşüncesinde Kâtip Çelebi ile birlikte ilk defa görülmeye başlanan kaderciliğe karşı rasyonel ve akılcı çözüm önerileri dikkat çekiciydi. Kâtip Çelebi, *Cihannüma* adıyla yazdığı coğrafya kitabında tartıştığı dönemin Kopernikçi görüşlerinin reddiyesi ve bibliyografya alanındaki ünlü çalışması *Keşf-i Zünün* ile kendi döneminde dünyadan haberdar ve farklı çalışmaları eş zamanlı takip eden çalışkan entelektüel bir aydın portresi çiziyordu. 1653'te *Düsturu'l-Amel fi islahi'l Halel* (Bozuklukların Düzeltilmesi İçin Rehber)[68] adlı kitabında yazdığına göre, devleti kurtaracak *Sahibü-s Seyf* (eli kılıçlı) muhakkak padişah olmak zorunda da değildi. Nitekim Kâtip Çelebi bu kitabı kaleme aldığı sıralarda saray, tarihinin en buhranlı dönemlerinden birini yaşıyordu. Kadınlar Saltanatı'nın en kudretli isimlerinden birisi (Büyük Valide) Mahpeyker Kösem Sultan, saray siyasetinde oğulları ve damatlarıyla kurduğu ve saltanat naibi sıfatıyla devletin fiili yönetimini de zaman zaman ele aldığı yaklaşık otuz yılın sonunda yeniçeriler tarafından öldürülmüş (1651), yerine 6 yaşında tahta çıkan IV. Mehmet'in annesi Turhan Sultan geçmişti.[69] Turhan Sultan'ın saltanat naipliği sırasında Venedik Donanması Çanakkale Boğazı'nı kapatıp İstanbul'a yaklaştığında, Kâtip Çelebi'nin eli kılıçlı 'tabib' olarak tanımladığı kurtarıcı Köprülü Mehmet Paşa tarih sahnesine çıkmıştı. Kanuni sonrası süregelen bunalımın görece durulduğu ve uzun bir aradan sonra askeri başarıların kazanıldığı Köprülüler Dönemi, Kâtip Çelebi'nin teşhisini doğruluyordu. Bununla birlikte Köprülüler Dönemi reformlarının yarattığı, gücünü yeniden toplamış devlet algısı, 17. yüzyıl sonundaki Viyana bozgununa zemin hazırlamıştı. "Hâlbuki Kâtip Çelebi'nin teşhisi iyi anlaşılmış olsa, sağlanan denge ve düzenin ancak yaşlı bir bünyenin görece sağlığa kavuşması demek olduğu görülecekti."[70]

Kâtip Çelebi ile birlikte 17. yüzyılın bir diğer önemli entelektüeli Hezarfen Hüseyin de aynı uzviyetçi anlayışı devam ettirerek Altın Çağ hayalinin yerine, mevcut koşulların iyi değerlendirilmesiyle oluşturulacak yeni bir yol haritasını salık vermişti. 17. yüzyıl fikir hayatında oldukça etkili olmuş bu iki isim, seleflerinin aksine Batı ile temastan kaçınmayan, farklı diller bilen ve siyasalarını bilimsel akla dayanan görüşlerle kuran yazarlardı. Köprülü Fazıl Ahmet Paşa himayesindeki Hezarfen Hüseyin, dönemin padişahı IV. Mehmet'e sunduğu *Tenkihi Tevarihi Mülük* adlı tarih

[68] Orhan Şahik Gökyay, Düsturu'l-Amel, **TDV İslam Ansiklopedisi**, 1994, İstanbul, C.10, s. 50-51
[69] Metin Kunt, Siyasal Tarih 1600- 1798, **Osmanlı Devleti 1600-1908**, Sina Akşin, (haz.) Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, C.3, s. 30-37
[70] Sakaoğlu, a.g.e, 1999, s. 270

kitabının önsözünde, Cenâbî (Mustafa Efendi), Mustafa Ali gibi doğulu yazarların yanında Yunanca ve Latince kaynaklardan da faydalandığını belirtiyordu.[71] Kitaptaki tarih kurgusu, geleneksel anlayıştan farklı olarak, kronolojik değil başlıkların tasnifiyle oluşturulmuş sistematik bir yapıdaydı. Özellikle İstanbul'un kuruluş ve Bizans dönemini kapsayan kısmı dikkat çekici biçimde detaylı bilgiler içeriyordu. Kitabın son bölümünde ise Kâtip Çelebi'nin antropomorfik devlet tezini tekrar ediyor; erdem sahibi ve basiretli devlet adamları ile devletin ömrünün uzatılacağını söylüyordu.[72]

17. yüzyılın buhranlı dönemi içinde aksaklıklara ve iç sıkıntılara rağmen Osmanlı zihniyetinde gücünü muhafaza eden bir süper devlet olduğu fikri mevcuttu. Cemal Kafadar'ın vurguladığı gibi: "Osmanlı fütuhatının son seferinin Viyana'ya yönelik olması ve bunun Habsburg ile dünya hâkimiyeti üzerine mücadeleyi sembolize etmesi şaşırtıcı değildir."[73] Viyana, Osmanlı için Altın Çağ'dan beri süregelen dünya gücü iddiasının kızıl elmasıydı. 1683'te bir daha dönmemek üzere (Viyana'dan) geri çekilip Lewis'in çarpıcı tespitiyle "dava kaybedildiğinde", eski düzenin yeniden üretilmesine dair düşünce de tamamen değişecekti. Bu düşünce varlık (ontolojik) alanını, Hristiyan dünyası ile sınır oluşturan ve 'küffarın' üzerine yürüyen gaza zihniyeti ya da kılıç imparatorluğu olarak bellemişti. Dolayısıyla bu tarihten itibaren Osmanlı geleneksel zihniyeti, varoluşuna bedellenen tarihsel misyonu tamamlıyor ve başka bir alana doğru varlık arayışına başlıyordu. Bu zihni değişimin iki temsilcisi olan Kâtip Çelebi ve Hezarfen Hüseyin'in eleştirel aklı merkeze alarak taassup ve bağnazlıkla mücadeleye giriştikleri eserleri ise Osmanlı düşüncesinin Batıya bakan öncü kuvvetleri olarak öne çıkacaktı. Bununla beraber bu iki yazarın da Osmanlı'nın verili kimliği ile hesaplaştığı söylenemezdi. Zira yeni durumla başa çıkma yöntemi olarak benimsedikleri düşünce her ne kadar eleştirel, ilerlemeci bir düşünce olsa da son kertede bu yazarlar, mevcut durumu (status-quo) korumak için çabalıyorlardı. Bu bağlamda, Kâtip Çelebi ve Hezarfen Hüseyin'in yazıları daha çok, yaşlı

[71] Hezarfen Hüseyin, Tenkih-i Tevarih-i Mülük, TBMM Milli Saraylar Kütüphanesi, Halife Abdülmecid Efendi Koleksiyonu, https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/2201

[72] "Bir devletin varlığı ve bu varlığını devam ettirmesi, iyi siyaset bilmeye bağlıdır (…) Siyaset iki türlü temele dayanır. Bu temeller ya akla dayanır ya da kitap ve sünnete dayanır. Hezarfen'in 'Mulûk-i Küffar' dediği Batılı hükümdarlar, akla dayanan siyasete itibar etmiş, onu benimsemiş, geliştirmişlerdir. Hezarfen'e göre: Dünya küfr ile yıkılmaz ama zulüm ile yıkılır" Hüseyin G. Yurtaydın, "Düşünce ve Bilim Tarihi", **Osmanlı Devleti 1600-1908**, C.3, s. 290

[73] Kafadar, a.g.e., 1997

imparatorluğun bir varlık bunalıma girmeden önceki yıllarını huzurla geçirmesine yönelik tavsiyelerdi.

2.6. Lale Devri'nde Şehir ve Kimliğin Kamusal Temsili

Viyana bozgununu izleyen savaş yıllarında Osmanlı, Batı'nın üstünlüğünü en azından askeri alanda kabul etmiş ve gözlerini Avrupa teknolojisine dikmişti. Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) Antlaşmaları ile kaybedilen topraklardan sonra, yenilgi resmi düzeyde kabul edilmiş oldu. Bu tarihten sonra Avrupa ile temaslar da artmış ve çeşitli uzmanlar görevlendirilmeye başlanmıştı. 1720'de Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'ye verilen talimatta, Fransa'nın medeniyet ve eğitim araçlarını iyice tetkik ettikten sonra uygulanabilir olanları rapor etmesi isteniyordu.[74] Yirmisekiz Mehmet Çelebi dönüşünde sunduğu ünlü sefaretnamesinde, operadan hayvanat bahçesine, matbaadan saatler ve ayna atölyelerine kadar birçok yeri nasıl hayranlıkla temaşa ettiğinden, bunların "vasfı bir veçhile mümkün olmayan" tarifi zor görüntüler olduğundan bahsediyordu. [75] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "hemen her satırında gizli bir mukayese fikrinin yürüdüğü ve bütün bir Garplılaşma programının saklı" olduğunu söylediği bu sefaretname, Osmanlı'nın zihniyet değişiminin etkilerinin ilk elden görülebileceği en önemli kaynaklardandı.[76] Yirmisekiz Mehmet Çelebi, maddi kültürün zeminini oluşturan bilimsel ve endüstriyel faaliyetlerden bahsetse de (askeri düzen, talimler, anatomi incelemeleri, eczacılık, ayna ve saat atölyeleri) Osmanlı'da yarattığı etkinin ilk izleri mimaride görülecek ve Sâdabad'ta, Versailles ya da Fontainbleau planlarına uygun yapılar inşa edilmeye başlanacaktı. Kâğıthane Deresi'nin bulunduğu vadi, inşa edilen köşk ve saraylar sayesinde Fransız bahçe kültürünün taklit edildiği bir mesire yeri haline gelmiş fakat daha önemlisi, Osmanlı kadınları buralarda Paris'teki hemcinsleri gibi görünür olmaya başlamıştı. Nizam edilmiş bahçeler içinde gerçekleşen bu karşılaşmalar beraberinde yeni tür bir kamusal temsil ve kurulmuş bir benlik sunumu da getirmişti.

---

[74] "Fransa'nın vesait-i ümran ve maarifine dahi layıkıyla kesb-ittıla' ederek kabil-i tatbik olanların takriri" Şükrü Hanioğlu, "Batılılaşma" **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 1992, c.5, s. 149

[75] **Paris'te Bir Osmanlı Sefiri**, Şevket Rado (haz.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 7. bsm., 2017, s.61

[76] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003, 10. bsm, s. 44

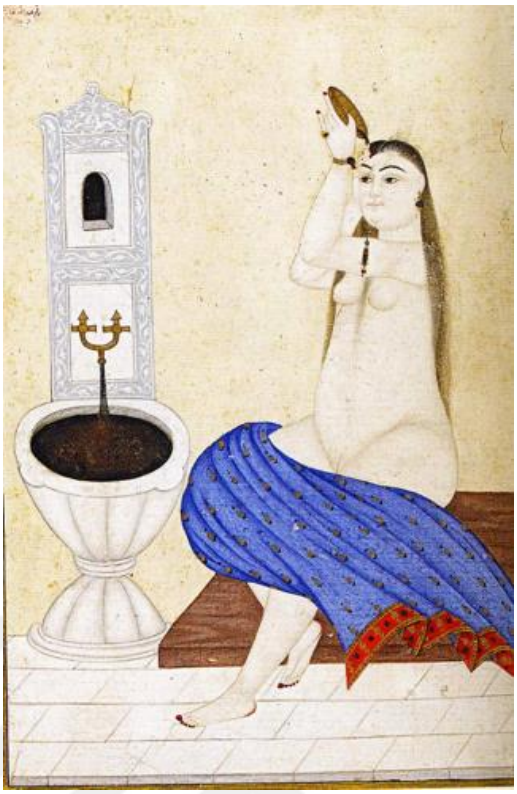


Resim 10. Pierre Gobert, "Yirmisekiz Mehmet Çelebi", 1724, t.ü.y., 107.5 x 77.5.cm., Versailles, Paris

Dönemin kültür hayatını saran estetik anlayış, sadece mimari yapılar üzerinden iktidarın gücünü değil, giyim kuşam ve aksesuarlar vb. üzerinden sunulan bir kimliğin de oluşup yayılmasını sağlıyordu. Dönemin saray nakkaşları Levnî ve Buhari'nin çizdiği resimler, Osmanlı minyatür sanatının görsel dağarcığında çok nadir görülen kadın imgesinin bu dönemde kayda değer biçimde değiştiğini gösteriyordu. Üstelik değişim sadece kadınların gündelik yaşamlarına dair sahnelerin sunumunda değil, hacim arayışları, perspektif denemeleri ve renk uygulamalarında natüralist teknik olarak beliren eğilimlerle kendini gösteriyordu. Bu bağlamda Lale Devri minyatürleri, Osmanlı Türk sanatında zaman zaman birbirinin önüne geçmesine rağmen paralel çizgiler halinde ilerleyen teknik ve içerik tartışmalarının (konu-biçim) görece daha bütüncül bir yenilik anlayışıyla ele alındığı bir dönemdi. Bu dönemde minyatür dışında da çeşitli manzara resimleri, mimari yapıların içinde süsleme unsuru olarak görülmeye başlanmıştı. Günsel Renda'nın aktardığına göre, "I. Abdülhamid döneminde beş yıl Türkiye'de kalmış olan Abbe Toderini gezdiği Türk evlerinde daha çok çiçek ve gemi resimlerinden oluşan figürsüz kompozisyonlar gördüğünü yazar"[77] Doğanın pratik keşfi, âlemin nakseden seyri ya da temaşasına dönüyor, bu seyirlik içinde kadın bedeni manzara ile eşzamanlı olarak kullanılmaya başlanıyordu.

[77] Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 21





Resim 11. Levni (Abdülcelil Çelebi) "Genç Kız" 1720, TSMK, h. 1313

Resim 12. Abdullah Buhari, "Hamamda Yıkanan Kadın" 1741, TSMK, h.1403

Dönemin en önemli kitaplarının kıyafetnameler olması ve Enderunlu Fazıl gibi yazarların, 'Güzel Kadınlar', 'Güzel Adamlar' albümleri hazırlaması bu dönemde benlik temsilinin insanların üzerinde ehemmiyetle durduğu bir konu olduğunu gösteriyordu. Karşılıklı gidip gelen elçiler aracılığıyla özellikle kılık kıyafet konusunda önü alınamaz bir karşılıklı etkileşim-değişim yaşanmaya başlamıştı. Yabancı elçilerin maiyetlerinde yer alan ressamlar, bu hummayı bütün detaylarıyla resmediyor hatta elçiler, Türk kıyafetleri içinde kendi portrelerini yaptırıyorlardı.[78] Elçilik ressamlarının yarattığı en önemli değişim, Avrupa'nın hayal dünyasını uzun zamandır meşgul eden egzotik Doğu'nun mekânları ve insanlarının gerçekçi biçimde resmedilerek nihayet hakiki bir imgenin oluşmaya başlamasıydı. Nitekim "O tarihe kadar egzotik görüntülerin meraklıları Doğu'yu sadece, 16. yüzyılda Alman Lorichs'in veya Dauphinois Nicolay'ın getirdikleri desenlerden tanıyorlardı."[79]

[78] Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu ve daha sonra Paris sefiri olacak olan Mehmet Sait Efendi gibi Osmanlılar da resimsel temsilin diplomatik ilişkiler açısından kıymetini kavramış ve portrelerini yaptırarak kendilerini göz önüne sunmaktan ya da karşılıklı resim hediye etmekten çekinmemişlerdi

[79] Auguste Boppe, **Boğaziçi Ressamları**, Nevin Yücel (çev.), Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul, 1998, s.6

Elçilik ressamlarının yaptıkları teşrifat resimleri yanında, Jean Baptiste Vanmour'un *Patrona Halil* gibi toplumsal olayları konu alan çalışmaları ile İstanbul'un görsel envanteri detaylı biçimde belgelendiriliyordu. Bununla birlikte bu dönemde Doğu ile Batı arasında sıklaşan kültürel temasın Vanmour ve dönemin nakkaşı Levni arasında karşılıklı bir etkileşim ve bakışım oluşturduğuna dair izler, her iki sanatçının da eserlerinde kendini belli ediyordu. Örneğin Levni'nin III. Ahmed ve şehzadesini gösteren minyatürü, ilk bakışta şemailname türünün geleneksel temsil anlayışına uygun görünüyordu. Bununla birlikte diyagonal yerleştirilmiş taht ve proporsiyonu gerçekçi biçimde ölçmeyi sağlayan çini panolar ile bir mekân kuran Levni, perspektif etkiyi bilinçli biçimde belli bir düzeyde tutarak kullandığını sezdiriyordu. Buna mukabil Vanmour'un, Marki de Bonnac ve çocuklarının Nevşehirli İbrahim Paşa tarafından kabulünü gösteren resmi, minyatüre has hiyerarşik düzeniyle kültürel bakışımın diğer ucunda yer alan dikkat çekici bir istisnaydı.



Resim 13. Jean Baptiste Vanmour, "Patrona Halil", 1730, t.ü.y., 120 x 90 cm., Rijsk Museum, Amsterdam, Salon 1.3.[80]

[80] https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/jean-baptiste-vanmour e.t: 28.11. 2019



Resim 14. Levni, "III. Ahmed ve Şehzadesi", **Kebir Musavver Silsilename**, 1710-20, TSM, A3109, F.22b

1699'da elçi olarak görevlendirilen Charles de Ferriol ile İstanbul'a geldiği bilinen Vanmour, geldiği yıllarda ağırlıklı olarak gravür ve kıyafet albümleri çalışıyordu. *Ferriol Albümü* olarak bilinen gravürlerin Avrupa'da gördüğü ilgi sonunda kitap 1715'te üçüncü baskıyı yapmış, Vanmour ise "Doğu'nun Ressamı" sıfatıyla aranan bir ressam olmuştu. Bu tarihten sonra ününün doruğunda olan Vanmour, 1717'de İstanbul'a gönderilen Marki de Bonnac'ın göreve başlamasına istinaden sarayda düzenlenen kabul törenini resmetmek için divan salonundaydı.[81] Bu resimde Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'yı resmin tam ortasına yerleştiren Vanmour, ön plandan Paşa'ya doğru gözün takip edeceği bir koridor açıyordu. Saray zevatını ise resmin geri planında olmasına karşın, ön taraftaki Fransız heyetine oranla oldukça büyük ve haşmetli biçimde resmederek Osmanlı görsel kültüründeki devletin temsili teamüllerine uyuyordu. Resim iki ayrı dünyanın bakışını bütünleştirecek biçimde, sağ alttaki Fransız heyetinin başlarının üstünden geçerek sola doğru devam eden ve yine oradaki heyetin baş çizgileriyle oluşmuş bir sınır çiziyordu. Sol altta kümelenen

[81] Vanmour hakkında temel kaynaklardan birisi olan Auguste Boppe'nin "Boğaziçi Ressamları" adlı 1911 tarihli kitabında aktardığına göre sultanlar elçileri sadece göreve gelişlerinden ve görevden ayrılırken kabul ediyorlardı. Boppe, a.g.e, s. 18, Ayrıca bkz. Eveline Sint Nicolaas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, Lale **Devri'nin Bir Görgü Tanığı: Jean Baptiste Vanmour**, Reyhan Alp, Sevin Okyay, Linda Stark (çev), Koçbank Yayınları, İstanbul, 2003

Fransızların üstünde konumlanan divan heyetini (perspektif kurallarına aykırı biçimde) bütün olarak göstermek için âdeta olmayan bir platform üzerinde resmeden Vanmour, böylece görsel bir hiyerarşi kuruyordu. Osmanlı heyetiyle Fransızlar arasındaki sınırdan ikiye bölünen kompozisyon, iki parçada da tutarlı ve kurallı biçimde resmedilmişti. Fakat bu iki parçanın bir araya gelmesiyle oluşan etki, büyüklük farkı ve resmin alt kısmından yukarıya doğru yönelen koridor ile birlikte çarpıcı bir tezat oluşturuyor ve gerilimi artırıyordu. Bununla beraber Sadrazam'ın önündeki iki çocukla olan diyaloğu dönemin barışçıl atmosferinin tezahürü gibiydi. Vanmour'un bundan başka kabul törenleri de resmetmiş olduğu gözönüne alınırsa, bu resimde özellikle böyle bir kompozisyon tercihinde bulunmuş olabileceği ortaya çıkıyordu. Bu da muhtemelen, elçiler aracılığıyla Avrupa'ya götürülen bu resimlerle Osmanlı'nın hâlâ kapsayıcı bir süper güç olduğu fikrini canlı tutma niyetiyle ilişkiliydi.



Resim 15. Jean Baptiste Vanmour, "Bonnac Markisi'nin Çocuklarının Baş Vezire Takdimi", 1717, t.ü.y., 90 x118 cm. Özel Koleksiyon [82]

[82] Eveline Sint Nicolaas, Duncan Bull, Günsel Renda, Gül İrepoğlu, Lale **Devri'nin Bir Görgü Tanığı: Jean Baptiste Vanmour**, Reyhan Alp, Sevin Okyay, Linda Stark (çev), Koçbank Yayınları, İstanbul



Resim 16. Jean Baptiste Vanmour, "Lady Montegu", 1717, t.ü.y., 69.3 x 90.9 cm., National Portrait Gallery, id: 3924, London

Vanmour'un aynı tarihlerde yaptığı bir başka resim olan Lady Montegu Portresi de benzer bir bakışın izlerini, saray dışındaki sosyal yaşamın betimi üzerinden Avrupa'ya taşıyordu. 18. yüzyılın hemen başında *Türkiye Mektupları* (Turkish Embassy Letters) başlığıyla derlenen Lady Montegu'nun seyahatnamesi, Avrupa ve Osmanlı arasında kıyaslamalara verdiği önem ve betimleyici diliyle Türk merakını ateşlemeyi başaran ilk örneklerden biriydi. Lady Montegu'den önce de seyyahlar Şark gözlemlerini yazmıştı fakat Lady Montegu'nün özellikle Osmanlı kadınları hakkındaki övgü dolu sözleri ve Osmanlı kıyafetleri içinde yaptırdığı portreler, Doğulu kadınlara dair cariye ya da odalık imgelerinin yarattığı yaygın kanının değişmesine neden olmuştu. Vanmour'un Lady Montegu'yü oğlu ve iki hizmetçiyle birlikte uzak bir İstanbul panoraması önüne yerleştirdiği 1717 tarihli resmi, bu türün ilk örneklerinden biriydi. Bu resimde dikkat çeken, Avrupa'nın 'Hayali Doğu'sundaki kadın imgesi ve ona bağlı tahayyülenin yaratacağı sansasyonel voyaristik etkiden korkmadan poz veren Lady Montegu'nün, yazdıklarına benzer biçimde bu imgeyi başka bir bakışın hizmetine sunmak üzere yeniden kurmasıydı. Lady Montegu, elindeki mendil, hafifçe kaldırılan eteği ve bedensel jestiyle dönemin nakkaşlarının resimlediği kadın imgesini çağrıştıran dolayısıyla da Osmanlı'nın davranışsal üslubuna (manière) uyumlu bir

temsil olarak, Batılı sanatsal teamüller ile Doğulu hareketin kesiştiği bir etkileşim alanı açıyordu. Nitekim Lady Montegu'nün İngiltere'ye dönmesinden iki yıl sonra Paris'e giden Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve maiyetinin yarattığı etki, kral dâhil bütün kenti sarmış ve hemen ardından Avrupa'da *Turquerie* denilen moda yayılmaya başlamıştı. Boppe'un yazdığına göre bu dönemde Vanmour'un yayılan ünü onu aranan bir ressam haline getirmiş, atölyesi şehirdeki en önemli buluşma mekânlarından birisi olmuştu.[83]



Resim 17. Jean Baptiste Vanmour, "Kadınların Hünkâr İskelesinde Boğaz Gezintisi",1720, t.ü.y., 78 x 110 cm., Rijsk Museum, Salon 1.3. Amsterdam.[84]

İstanbul'daki elçiler ve onların maiyetleri arasındaki zarafet ve şatafat yarışına sahne olan balolar ve yemekli toplantılar, bu dönemde sosyal hayatın en önemli etkinlikleriydi ve ressamlar bu görsel şölenleri resmetmek için daima orada olurlardı. Bu balolar ve pikniklerin yarattığı etki, elçilik sınırları dışında (önce) Pera ahalisine yayıldığında baş gösteren ölçüsüz gösteriş merakı ise bu zümrenin dışında kalanların

[83] "1712 yılında Levant'ın Çeşitli Milletlerini Tanıtan Yüz Gravürlük Derleme (Recueil de cent estampes représentant différentes nations du levant) adlı albümü yayınlandığında sarayda, kentte, krallıkta ve yabancı ülkelerde o derece ilgi çekmişti ki kısa sürede üç baskı yapıldı." Boppe, a.g.e., s.6

[84] Resmin merkezinde yer alan sırtı dönük figürün muhtemelen kadınlara refakat eden haremağası olmasından dolayı bu resim saraylı kadınların eğlencesini göstermektedir.
https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/jean-baptiste-vanmour e.t: 28.11. 2019

homurdanmalarına neden oluyordu. Özellikle kadınların kıyafetlerindeki gösteriş ve müsriflik fakat daha çok da bedenin teşhir edilmesi, huzursuzluğa yol açıyor ve kadınlar "asayişsizliği kışkırtan ve dolayısıyla potansiyel tehlike oluşturanlar olarak algılanıyordu."[85] Lale Devri'nin ilk evresinin Patrona Halil İsyanı ve Nevşehirli İbrahim Paşa'nın idam edilmesiyle sona ermesi, muhafazakâr müesses nizamın korunmasını sağlamış olsa da uzun olmayan bir sürenin sonunda Lale Devri'nin toplumsal yaşamda bıraktığı kalıcı izler yeniden gündeme gelmişti. Örneğin 1788'de İsveçli (dragoman) diplomat Ignatius Mouradgea d'Ohsson *Osmanlı İmparatorluğu'nun Genel Tablosu* (Tableau général de l'Empire Ottoman) kitabında yazdığına göre, "İstanbul'da özellikle yaz aylarında hiçbir kadın, genellikle şile bezinden bir bluzu saymazsak, göğüslerini örtmüyordu."[86] Mouradgea d'Ohsson'un kitabında bu iddiayı destekleyecek birkaç gravür de yer alıyordu. Bu gravürlerin ilki, Osmanlı'daki farklı sınıflara mensup kadınları dört karede gösteren resimdi. Dikkat çekici olan ise ilk üç karede gösterilen Müslüman kadınların mevsimlik kıyafetlerinin, dördüncü resimde yer alan hizmetçi köleden farkıydı. Nitekim bu karede betimlenen köle gerçekten de neredeyse transparan sayılacak bir kıyafet içinde resmediliyordu. Rum kadınların müzik eşliğinde dansını gösteren bir başka gravürdeki kıyafetler de köle kadının kıyafetine benzer ve D'Ohsson'un anekdotunu doğrular biçimdeydi.

[85] Ebru Boyar, Kate Fleet, **Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi**, Serpil Çağlayan (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 199

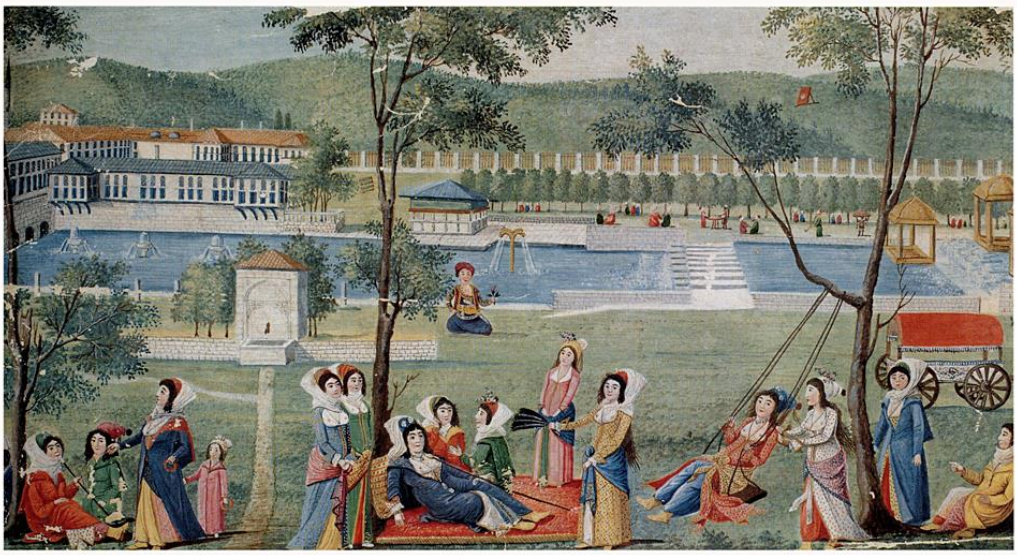
[86] Shirine Hamadeh, "Kamusal Mekânlar ve Bahçe Kültürü", **Erken Modern Osmanlılar**, Virginia Aksan, Daniel Goffman (ed.), Timaş, İstanbul, 2011, s.405. D'Ohsson, İstanbul Pera'da doğan ve yaşayan Osmanlı Ermeni reayasından Johannes Mouradgea'nın büyük oğlu olup, yine İstanbul'da 31 Temmuz 1740 tarihinde dünyaya gelmiştir. Katolik bir Ermeni olan D'Ohsson, Pera'da eskiden beri mevcut olan Avrupa ile yakın irtibattan ve özellikle Fransiskan Dominikan papazlar tarafından sürdürülen Batı eğitim tarzından ve buradaki aydın zümrelerin sağladığı imkânlardan yararlanmış ve babası tarafından da çok iyi bir eğitim görmesine ihtimam gösterilmişti. İmparatorluktaki, Avrupai tarzı benimsemiş ve mükemmel bir Batı eğitimi görmüş Ermenilerin öncülerinden sayılan D'Ohsson, tercümanlık hizmeti yanında, Avrupai araştırıcılığı ile Doğu dillerini ve tarihini yakından incelemeye başlamıştır. Detaylı okuma için bkz: Kemal Beydilli, **Ignatius Mouradgea d'Ohsson (Muradcan Tosunyan). Ailesi Hakkında Kayıtlar, 'Nizâm-ı Cedîd'e Dâir Lâyihası ve Osmanlı İmparatorluğundaki Siyâsî Hayatı**, TD,1984, S.34, s. 247-314



Resim 18. Mouradgea D'Ohsson, **Tableau Général de l'Empire Ottoman**, vol. II, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, M.DCC.XC [=1790]



Resim 19. Mouradgea D'Ohsson, "İstanbul'da Rum Kadınların Dansı", **Tableau Général de l'Empire Ottoman**, vol. II, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, M.DCC.XC



Resim 20. Fazıl Enderuni, "Kâğıthane'de Kadınlar", **Zenannâme**,1793, İÜK, T.5502, Y.78a

Her ne kadar abartılı bir yorum olarak görülse de Sadabad Sarayı'nın önünde eğlenen kadınların mesiresini resmeden Enderunlu Fazıl'ın *Zenanname* kitabındaki bir minyatür de benzer bir sahneyi gösteriyordu. *Zenanname* içindeki resimler bu kez (başlıklarından anlaşıldığı kadarıyla) Türk oldukları izlenimi veren kadınların eğlencesini, D'Ohsson'un Paris baskısının aksine imparatorluk içinde elden ele dolaşacak olan bir kitap ile yayıyordu. III. Selim döneminde yaşamış olan Enderunlu Fazıl aslında bir divan şairiydi. Divan şiirinin 18. yüzyıldan itibaren Nâbi ve Nedim gibi gerçek hayata ve gündelik yaşantıya doğru meyleden üslubunu 19. yüzyıl başında tepki çekecek kadar ileriye taşımıştı. Enderun'da çok iyi bir eğitim aldığı bilinen Fazıl, tepki çeken şiir dili yanında saray içinde adının karıştığı eşcinsel aşk dedikoduları nedeniyle Rodos'a sürülmüştü. Rodos'ta kendisi gibi sürgün olan Reisülküttap Ebubekir Ratip Efendi ile birkaç yıl geçiren Fazıl'ın (her ne kadar münasebetinin derecesi hakkında bilgi olmamakla beraber) Ratip Efendi'nin idamından sonra üzüntüden kör olduğu söyleniyordu.[87] Fazıl'ın *Hubanname* kitabını da adadığı Ebubekir Ratip Efendi, III. Selim'in şehzadeliği sırasında Fransa kralıyla yazışmalarına aracılık eden ve kraldan gelen mektupları birlikte okuyup cevaplayarak Selim'e akıl hocalığı yapan bir danışmandı. Nizam-ı Cedid'in reformcu kadrosu

[87] E.J. Gibb Wilkinson, "Fazıl Bey", **A History of a Ottoman Poetry VI**, London, 1905, s. 220-242

içinde de yer alan Ratip Efendi, III. Selim'e sunduğu bir lâyiha ile erken dönem Osmanlı entelektüel çizgisini devam ettiren bir yazar olarak da biliniyordu. Ratip Efendi, Viyana elçiliği sırasında Mouradgea D'Ohsson ile yakın dostluk kurmuş hatta D'Ohsson'u İstanbul'a dönmeye ve askeri ıslahatlarda görev almaya ikna etmişti. Bununla birlikte Carter Vaughn Findley'in yazdığına göre, Ratip Efendi'nin ünlü *Viyana Sefaretnamesi'nin* üslubu D'Ohsson'un düşünme biçiminden derin izler taşıyordu.[88] Bundan dolayı Enderunlu Fazıl'ın D'Ohsson ile dolaylı da olsa bir bağlantısı vardı ve muhtemelen D'Ohsson'un albümünü görmüştü.

Enderunlu Fazıl'ın görece abartılı yorumunda etkili olması muhtemel bir diğer faktör ise saraydan kovulmasına da neden olan cinsel kimliği ile ilgiliydi. Enderunlu Fazıl'ın külliyatı içinde çeşitli defalar tekrarlanan motiflerden birisi olan eşcinselliği yanında özellikle *Zenanname* (Kadınlar Kitabı) içinde İstanbul kadınlarına ayırdığı bölümde, fettan, baştan çıkaran ve tehlikeli bir kadın imgesi kuruyordu.[89] Bu bağlamda Fazıl'ın abartılı betiminin arkasında, kadının kamusal alandaki bu nevi arz-ı endamından duyulan rahatsızlık seziliyor ve bunun tehlikelerine karşı bir uyarı hissediliyordu. Gerçekten de bu rahatsızlık bir ara o derece artmıştı ki kadınların bu dönem kullandıkları Ankara kumaşı denilen yarı şeffaf bir tülden yapılan feraceleri diken terzilerin dükkânlarının önünde asılması ve siparişi verenlerin de cezalandırılması yönünde talimatlar veriliyordu.[90] Kıyafet kurallarına aykırı davranışlar hem devletin otoritesine hem de kamusal düzene başkaldırı olarak görüldüğü için ciddiyetle ele alınıyordu. 1726'da III. Ahmed, yeni moda üzerinden biçimlenen teşhire karşı sosyal sınıflara göre bir giyim kuşam düzenlemesi yapmak zorunda kalmış; kadınların yemeni ve ferace giymeleri, kurdele bağlamaları vb. ile erkeklerin belirli tür kürkleri kullanmalarına sınır getirilmişti.[91] Osmanlı'da kılık-kıyafet sınırlamaları öteden beri vardı. Örneğin III. Murad, 1577'de Hristiyan ve Yahudi tebaanın ipekli ya da narin

[88] C. Findley, **Enlightening Europe on Islam and the Ottomans**. Brill: Leiden, The Netherlands, 2019, s. 38

[89] Zenanname elden ele dolaşarak ünü yayılan bir kitap olmasının yanında içerdiği müstehcenlik dolayısıyla yasaklanarak toplatılan ilk kitap olma özelliğini de taşır. 1838'de bu kitabın toplatılması kararını veren Tanzimat'ın mimarı Mustafa Reşit Paşa'dır. Paşa'nın böyle bir sansüre başvurmasındaki muhtemel sebep ise Fazıl'ın kitabının içerdiği müstehcenlikten ziyade evliliğe ve aile kurumuna dair olan olumsuz fikirleridir. Edebiyat tarihçileri tarafından 'edebi kıratının düşük' olmasıyla eleştirilerek ikinci dereceden önemli bir divan şairi olarak anılan Enderunlu Fazıl külliyatının dünyevi ve yerel olanı tasnif eden bakışı, aslında Aydınlanma Avrupa'sının ansiklopedizmi ile de yöntemsel olarak kesişiyordu. Bununla birlikte Osmanlı pragmatizmi bu alanda da kendini hissettiriyor ve ansiklopedik bakışın salt nesnel yöntemi temellük edilerek, ahlâki (ve görece öznel) bir öğretinin yayılmasında kullanılıyordu

[90] Boyar, Fleet, a.g.e., s. 201

[91] Ahmet Refik Altınay, **Lale Devri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011, s. 51

kumaştan giysiler ve pahalı pabuçlar giymesini yasaklamıştı. Yasağa uymayanların ipeklisine el konuluyor ve falaka cezasına çarptırılıyorlardı. Müslümanlar için yasak olanlar ise sarı mest ve pabuç giymeleri, kırmızı çuha kalpak ya da tatar kalpağı takmalarıydı.[92] Bu yaklaşım, devletin tebaasını gruplara ayırarak sosyal hiyerarşiyi sağlayan denetim ve düzenleme mekanizmasının bir parçasıydı. Kuşkusuz en önemli niyetlerinden birisi kişisel tercih ve buna bağlı gelişecek olan bireyselliğin kontrol altına alınması ve cemaate aidiyetin sembolik göstergelerinin benimsetilmesini sağlamaktı. Bu yolla tebaadan birinin aykırılığı, ait olduğu zümrenin ya da etnik grubun kısmi sorumluluğu olarak görülüyor ve kişiler sosyal gruplarını koruyacak bir otokontrole mecbur kalıyorlardı. Lale Devri'nde ise Caroline Finkel'in deyimiyle, "geceleri bile iyice aydınlatılan" İstanbul sokakları ve meydanlarına insanlar doluşmaya başlamış, yemek ve kıyafet başta olmak üzere gündelik yaşam ve tüketim alışkanlıkları değişerek içe kapalı bir hayat süren ahali dışarıya açılmaya başlamıştı.[93] Padişahın kıyafet sınırlamalarında ölçü, ilk etapta ahlâki düzeni koruma refleksiyle hareket eden devletin tutucu kitleyi bir nebze rahatlatma isteğiydi. Zira sefahat söylemi, dönemin ekonomik darboğazının da etkisiyle halk kitlelerinde rahatsızlık uyandırıyor bu rahatsızlıktan doğması muhtemel hareketlenme saray karşıtları için uygun bir zemin oluşturuyordu. Zira saray ve köşkler çevresinde süregiden bu şatafatla ters orantılı biçimde, kentte yoksulluk ve açlık da hiç olmadığı kadar artmıştı. Karlofça'dan sonra kaybedilen topraklardan İstanbul'a yoğun bir göç yaşanıyordu. Bu göçmenler, loncalara dâhil edilmeyen ve çok küçük paralarla çalıştırılan, hatta kimileri gecelerini yangın yerlerinde ve çöplüklerde geçiren oldukça yoksul insanlardı.[94] Bir diğer sebep ipekliler vb. gibi ithal kumaşlar ve kıyafetlere olan talebin artmasıyla yerli üretim ve satışın durma noktasına gelmesinden duyulan ticari rahatsızlıktı. Fakat özellikle erkekler için getirilen kıyafet yasağında da açıkça görülebileceği üzere daha da önemlisi, belirli sınıfsal ve toplumsal zümrelere aidiyetin sembolleri olan kürkler, kalpaklar vb. gibi statü nesneleri ile birbirine karışmaya başlayan düzenin göstergelerinin korunmasıydı. Bu yasaklar bir bakıma Osmanlı'da benzeri görülmemiş bir şehir kültürünün ortaya çıkmasıyla oluşan yeni kamusallık mekânlarında eski düzenin ürettiği toplumsallık biçimleri ile olan mesafenin hızla azalmasına; böylece hem saraylı imgenin hem de devletin tebaasına biçtiği rollerin

[92] Boyar, Fleet, a.g.e., s. 196
[93] Finkel, a.g.e, 2017, s. 308
[94] Goodvin, Godfrey, a.g.e., s. 202

yeniden ve başka biçimlerde üretilebileceğine dair duyulan endişeyi ortaya koyuyordu. "Keza bu mekânlar, Nedim'in, Enderunlu Fazıl'ın ve çağdaşlarının bizlere hatırlattığı gibi; insanların sürekli olarak şehir yaşamının normatif alanının sınırlarını müzakere ettiği ve yeni sosyal alışkanlıkları, özlemleri ve ayrım biçimlerini sınadığı ve somutlaştırdığı alanlardı."[95] Patrona Halil İsyanı ile ilk evresinin sona erdiği bu sürecin sonunda her ne kadar Sadabad'ta yapılan saray ve köşkler yıkılmış olsa da insanlar mesire yeri olarak bu alanlara gitmeye devam edeceklerdi. Bu süreç aynı zamanda yeni kamusallık mekânları olarak ortaya çıkan ve toplumsal muhalefetin üretildiği kahvehane ve meyhanelerin sakıncalı olarak mimlenip, müdavimlerinin marjinalize edildiği tekinsiz mekânlara dönüşmesine neden olmuştu.

2.7. İbrahim Müteferrika'nın Teklifi

1726'da gerilemenin müsebbibi olan başarısızlık anlatılarının temel motiflerinden ikincisi olan matbaa, İstanbul'da İbrahim Müteferrika tarafından kurulmuştu.[96] Tarih anlatılarında sıkça tekrar edildiğinin aksine aslında 1726'da kurulan bu matbaa, ilk değildi. Matbaanın yararlı bir icat olduğundan ilk bahseden de Müteferrika değil, yine Macar asıllı bir Osmanlı olan tarihçi Peçevi İbrahim'di (1572-1650).[97] Peçevi'den kısa bir süre sonra ise Kâtip Çelebi, *Cihannüma* kitabında kullanmak istediği haritalar için baskı teknolojisinin olmayışından yakınıyordu. Bununla birlikte ne Peçevi ne de Kâtip Çelebi, Osmanlı'da matbaa kurulması için gerekçeler sunmuyor ve açıktan bunu öneren ifadeler yazmıyorlardı.[98] Bunu doğrudan dillendiren, matbaanın resmi olarak kuruluşundan bir yıl önce 1726'da *Vesiletü-t tıbâ â* ((Matbaanın yararları) adlı bir risale yazarak Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'ya ulaştıran İbrahim Müteferrika olmuştu. İbrahim Paşa bu el yazması risaleyi okuyup tasdik ettikten sonra Sultan III. Ahmed'e sunmuş, 1727'de Osmanlı'nın reforma dair kararlılığının sembolik bir adımı olarak Padişah'ın bizzat yazdığı hatt-ı şerif ile çıkarılan ferman ve şeyhülislam fetvası

[95] Hamadeh, a.g.e., 2011

[96] 1492'de İspanya ve Portekiz'den gelerek Osmanlı'ya sığınan Yahudiler o zaman yeni olan bu icadı beraberlerinde getirmişler, fakat II. Beyazıd bu girişimi yasaklamıştı. Tarihçiler bu yasağı II. Beyazıd'ın sofuluğuna bağlarlar; bununla beraber 16. yüzyılda İstanbul'daki Cizvit misyonerlerin Kefalonyalı bir psikoposun işlettiği bir matbaayı yasaklattığı, 1698'de ise bir Ermeni matbaasının yeniçeriler tarafından yıkıldığı bilinmektedir. Finkel, a.g.e.,2017, s.333

[97] Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi**, Bekir Sıtkı Baykal(haz.) Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, C.1, s.82

[98] Orhan Koloğlu, **Basımevi ve Basının Gecikme Sebepleri ve Sonuçları**, Gazeteciler Cemiyeti, İstanbul, 1987, s.30

ile matbaa kurulmuştu.[99] Bu girişimde İbrahim Müteferrika'nın yanında babası ile Paris sefaretine gitmiş olan Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin oğlu Mehmet Sait Efendi'de vardı.[100] İbrahim Müteferrika'nın kişiliği ve Müslümanlığı kabul ederek Osmanlı sarayında müteferrikalığa (ulak) kadar yükselmesi, sadece teknik bilgisinden dolayı değil bir yazar olarak dönemin zihinsel atmosferinin oluşumundaki etkileri ve 18. yüzyıl başında değişen Osmanlı ethosuna dair ipuçları sunması bakımından önemlidir. Tarih yazarlarınca tekrar edilen öyküye göre İbrahim Müteferrika, Macaristan'ın Kolozsvar kentinde Kalvinist bir ailede doğmuş, din eğitimi alırken 1692'de bir ayaklanma sırasında Osmanlı askerlerince esir alınmış ve İstanbul'a getirilerek köle olarak satılmıştı. Bunun üzerine Müslümanlığı kabul ederek İbrahim adını almış ve İslam bilimlerini öğrenerek 1714 yılında bu alanda *Risale-i İslamiye* adlı bir kitap yazacak kadar ilerlemişti.[101] Berkes'e göre bu kitap, İslamiyet savunusu ya da İslam bilimleri üzerine değil Teslis inancı ve Katolik mezhebine dair bir tartışmaydı.[102] Bundan dolayı da İbrahim'in Habsburglar'ın yanında Osmanlı'ya karşı savaşan bir Kalvinist olduğu anlatısı gerçekliğini yitiriyordu. Berkes, Müteferrika'nın matbaacılık, coğrafya ve bilimsel alanlardaki birikiminden dolayı Avrupa'da dini eğitim aldığı yıllarda var olan *Unitarius* inancına sahip olduğunu iddia ederek bunun o dönemde kilise taassubuna karşı din ve devlet ayrımını, inanç özgürlüğünü, bilimsel ve teknik ilerleyişi savunan ayrı bir inanç olduğunu vurgular. Nitekim İbrahim Müteferrika, Sultan I. Mahmud'a sunulmak üzere yazdığı *Usûlü'l-hikem fi nizâmi'l ümem* adlı kitapta kalkınma için Batı'dan neler alınması gerektiğini, güçlü ulusların demokratik siyasal düzenlerini, militer kurumlarını örnekleriyle anlatarak bilimsel bilginin, akılcı ilkelerin öneminden ve Osmanlı'nın gerekli düzenlemeleri yapmadığı takdirde Avrupa egemenliği altına gireceğinden bahsediyordu.[103] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın: "Avrupalılaşma hareketinin beyannamesi addedilmesi gereken eser" olarak adlandırdığı bu kitapta İbrahim Müteferrika, "Bütün hayata şamil olan bir

[99] Orlin Sabev, "Lale Devri İlk Osmanlı Türk Matbaasını Nasıl Etkiledi?", **Lale Devri'nde Osmanlı Devleti ve Nevşehir**, İlyas Gökhan, Hüseyin Saraç, Gökçe Özcan (ed), Kömen Yayınları, Kayseri, 2018, s. 618-637

[100] Server R İskit, **Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış**, MEB, Ankara, 2000, s.18

[101] Tibor Halasi-Kun, "İbrahim Müteferrika", İslam Ansiklopedisi, MEB, İstanbul, 1967, C.V, s. 896 İsmail. Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1983, C. IV, s. 611

[102] Niyazi Berkes, Müteferrika'nın dikkatleri çektiği ilk eser olan bu kitabın içeriğini okumadıkları için tarihçilerin eski anlatıyı tekrar ettikleri ve Müteferrika'nın düşün dünyasını göz ardı ederek onu sadece matbaanın getirilişi ile somutlaşan bir çerçevede ele aldıklarını savunur. Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, YKY, İstanbul, 2013, s. 51

[103] Adil Şen, **İbrahim Müteferrika ve Usûlü'l-hikem fi nizâmi'l ümem**, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1982 s: 73-96

görüş, daha iyisi bir teklif sahibidir."[104] Berkes'in yazdığına göre, bu kitap vesilesiyle kullandığı *nizam-ı cedid* terimi sayesinde Müteferrika, geleneksel düzen anlayışı yerine çağdaş düzen kavramını da ilk defa Osmanlı'ya getirmiş oluyordu.[105] Kâtip Çelebi'nin *Cihannüma*'sı için yazdığı ek bölümlerde de Avrupa'nın akılcı radikalizmini, Osmanlı düşün dünyasına doğrudan getirmek yerine ampirik, gözlenebilir yöntemlerle edinilmiş bilgileri vurgulayan tavrıyla, dönemin Osmanlı zihin dünyası için geniş bir uzlaşı zemini bulabilecek bir düşünce öneriyordu. Ayrıca, Aristoteles, Kopernik ve Tycho Brahe'nin teorilerini çeşitli çizimler ve diyagramlar ekleyerek açıkladığı bölümlere dair ilim sahiplerinden haşiyeler (eleştirel yorumlar) yazmalarını, kitapta anlatılan bilgilerin sınırlarını genişletmelerini istiyordu.[106] Bununla birlikte, bilimsel bilginin itikâdi bir konu olmadığının altını özellikle çiziyor ve ihtiyatı elden düşürmüyordu. Nitekim Müteferrika'ya göre, Evren Küresi, her ne şekil ve surette olursa olsun, göksel ve yersel cisimlerin terkibi her ne keyfiyette bulunursa bulunsun ve bu felek çarkı her ne tahmin ile dönerse dönsün, Evren'in bütün bölümleriyle sonradan yaratıldığını yadsımaya imkân yoktu ve Yüce Yaratıcı'nın bir yapıtı olmasının dışında başka bir yol bulunmadığına inanmak ve güvenmek dinin gereklerindendi.[107]

2.8. Lale Devri'nde Değişen Zihniyet

Bütün bu karşılaştırmalı anlama ve nedensellik örüntülerinin bulunmasına dair gösterilen çabanın sonunda Müteferrika'nın kişiliğinde beliren zihniyet, Lale Devri'nin düşün dünyası için önemli bir ipucu veriyordu. Buna göre 18. yüzyıl başında Osmanlı, bilgi üretiminde görece nesnel ve eleştirel bir yöntemin benimsenmesinin zaruretini anlamış olmakla birlikte, yorumsamacı (hermeneutik) bir tavrı da saklı tutarak akılcılığı bir bilinemezlik halesi içinde sınırlamaya meylediyordu. Başka bir ifadeyle Osmanlı, yeni dünyanın bilgisini kabul ediyor ve

[104] Tanpınar, a.g.e., 2003, s. 46
[105] Berkes, a.g.e., s.54
[106] "Bu sonsuzluk alanındaki bilgi sahipleri ile bu geniş alana yakınlığı olan ilim sahipleri, kısacası olgunluk ve dikkat sahipleri ile haysiyetli ve gayretli kişiler, bu söylenenlere itiraz ederlerse bilgece tavır ve hareketle, apaçık ve kuvvetli delillerle ortaya koyarak, ortaya konulanların zayıf kısımlarını yardımlarıyla ortadan kaldırıp, kitabın kenarında, satırların dışındaki kısımların istediklerini ortaya koymalarına aracı olmak ümidiyle boş bırakılan yerlerine haşiyeler yazarak, birinci yolun şöhretini arttırıp, güçlendirsinler ve böylece bu kitaba daha çok güzellik ve süs katsınlar." Kalaycıoğulları, a.g.e., 2001
[107] İnan Kalaycıoğulları, "İbrahim Müteferrika ve Yeni Astronomi", **Dört Öge**, Ekim 2001, Y.4, S.12, s. 187-220

salt pratik bir çerçevede bilgiyi işlevselleştirmeye başlıyordu. Böylece Osmanlı ethosu (İbn'i Haldun'un deyimiyle asabiyesi) ya da epistemolojik tavrı ile birlikte kavrama eşiği de değişmeye başlıyordu. Bununla beraber 'pathos' yani Osmanlılığın özüne dair duyumsayış değişmiyor ve bu anlamda zaman aşırı bir duyarlılığa bağlanan süreklilik de sağlanmış oluyordu. Osmanlı'da "anlam (hâlâ) bilgiden önce" geliyordu; değişen hiyerarşi değil bilginin niteliğiydi. [108] "İçinde bulundukları erken modern dönemde yeni bilgi, temel kavramlara yönelik bir meydan okuma olarak görülmüyor, aslında Osmanlı dünya görüşünü tamamlayan ya da onunla kaynaşan bir unsur olarak algılanıyordu."[109] 17. yüzyılın en ünlü simalarından Evliya Çelebi, 1665'te Viyana'da izlediği ve usta bir cerrahın marifeti olarak anlattığı beyin ameliyatı hikâyesinde şöyle diyordu: "Yani bu Beç (Viyana) Kalesi içinde böyle uzman cerrahlar, usta kan alıcıları ve âlim hekimler var ki sanki her biri Ebu Ali Sina ve Fisagores-i Tevhidilerdir."[110] Evliya Çelebi'nin Viyanalı hekim ile doğu tıbbının İbn-i Sina'ya ve Pisagor'a kadar uzanan kökenlerini kıyaslaması, dönemin zihniyetinde Avrupa'nın bilgisi ve tekniği karşısında geri kalmış bir Doğulunun hayranlığından ziyade her ikisini de eşit ve uyumlu gören bir düşünüşe işaret ediyordu. Mossensohn'un ifadesiyle, yeni fikirler ve tekniklerin "Osmanlı entelektüel dünyasıyla çevrelendikleri müddetçe benimsenebileceklerine yönelik istek ve kabiliyet" mevcuttu. [111] Örneğin Osmanlı baroğu olarak adlandırılan mimari anlayış, Fransız rokoko ve İtalyan barok üsluplarını birebir taşımak yerine, onları kendi işlevsel ihtiyaçlarına göre dönüştürüyordu. Böylece klasik üslubun ağırbaşlı ve mütevekkil yapı elemanları, içinde bulunulan dönemin atmosferine uygun biçimde daha hareketli ve süslü bir forma bürünürken; Osmanlı kimliği ve mekân anlayışını muhafaza eden özgün bir üslup ortaya çıkıyordu. Doğan Kuban'ın deyişiyle bu dönem yapılarında: "Beste yerinde kalmış, eski havalar yeni güftelerle söylenmiştir."[112] Osmanlı'nın barok üslubu sentezleyerek yeniden üretmesinde, devletin kamusal algılanışına dair görsel bir çaba olduğu kadar baroğun dönemin düşünme biçimleriyle uyumlu olan simetrisi de etkiliydi. Rönesans'ın

[108] Hilmi Yavuz, **Türkiye'nin Zihin Tarihi,** Timaş, İstanbul, 2013 s.16
[109] Miri Shefer-Mossensohn, **Osmanlı'da Bilim, Kültürel Yaratı ve Bilgi Alışverişi**, Kübra Oğuz (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s.65
[110] **Evliya Çelebi Seyahatnamesi,** YKY, 2011, s.242
[111] Mossensohn, a.g.e., 2018
[112] Doğan Kuban, **Türk Barok Mimarisi Hakkında bir Deneme**, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1954, s. 36. Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar devam edecek olan bu süreklilik ve kopuş özellikle sanat alanında paradigma oluşturacak bir tavra dönüşerek eklektik bir sanat dilinin ortaya çıkmasına neden olacaktı. Bu tarihten neredeyse bir asır sonra Avrupa'ya resim tahsil etmeye giden Osmanlılar'da nesnel gözlemlerini betimlerken bu paradigmanın yarattığı temsil ve tasvir, sembol ve kavram ikiliğinin ortasında kalacaklardı.

matematiksel geometrisinin aksine barok mimarinin organik formlar ve simetrik tekrarlarla devam eden bir sonsuzluk hissi uyandırması, devrin zihinsel yapısıyla örtüşüyordu. Nitekim Lale Devri'nin, işret âlemleri, edebiyat ve musiki ile geçen 'hedonistik' bir dönem olarak anılmasının ardında, Osmanlı pathosunun derin dip ırmağı olan temsil edilemeyene (sonsuz olana) duyulan arzu vardı. Barok simetri, betimler, nakışlar, akisler ve seslerden kendi 'hakikatine' doğru uzanan zihin, bu dönemden başlayarak "Osmanlı'da münevver olmanın edebiyat ve musikide derinleşmek" anlamına geldiği tarihsel bir yoğunlaşmaya yol açmıştı. [113] İlk elden gözlemlenen olgular, arkalarında daima öyle olmalarını sağlayan ilahi bir kudrete bağlıydılar ve bu ilahi kudretin kendini şeyler arasındaki ilişkilerde açığa çıkarışını keşfetmek, onlara dair bir tefekkür ile mümkündü. Söz konusu bu tefekkür idrakini korumak koşuluyla hem bilgi edinme yöntemleri hem de bu bilgilerin üretilmesi ve yayılmasını sağlayan kurumlar, ihtiyaç hâsılınca değiştirilebilirdi.

Avrupa'ya karşı gösterilen bu yarı gönüllü tavır değişikliğinde en çok rol oynayan askeri hezimetlerin yarattığı otorite kaybı olmasından dolayı, değişim öncelikle askerlik ve ilintili alanlarda başlamıştı. Bununla beraber aynı zihniyet, askeri alanda gerçekleşecek yenilenmenin savaşın nihai sonucuna nasıl etki edeceğine dair siyasi tartışmalara da yol açmıştı. Şerif Mardin'in belirttiği üzere: "Batıcılığın bu ilk devresinde Batı'nın askeri teknolojisinin savaştaki rolü ve savaşın sonucunu kısmen Tanrı'ya bırakma şeklindeki köklü inanç tartışılmıştı."[114] Bu tartışmalarda ana eksen, belirli nesnel değişimlerin belirli amaçlara ulaşmada mutlak bir koşul oluşturmadığı fikrini barındıran Gazali kökenli felsefeydi. Gazali'nin düşüncesine göre, bir olguyu gerçekleştirmek için harekete geçen kişi zorunlu olarak onu gerçekleştirme ya da gerçekleştirmeme iktidarına sahip değil; yani fail 'kişi' değil mutlak irade olan Tanrı'ydı. Bunun teknik yenilenme ihtiyacı tartışmalarındaki anlamı ise söz konusu yenilenme ile savaşların kazanılması arasında bir zorunluluk ilişkisinin kurulmamasıydı. Nihayet savaşı kazandıran silah değil Tanrı'nın iradesiydi.

2.9. Yeni Düzende Eğitim ve Bilgi

Müteferrika'nın *Usûlü'l-hikem'i* basmasından çok kısa bir süre sonra 1730'da askeri uzman olarak padişaha tanıtılan Fransız Comte de Bonneval, Ahmed Paşa adını alarak

[113] Yavuz, a.g.e., 2013, s.22
[114] Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 10

Humbaracı (topçu) Ocağı'nın başına getirilmiş fakat Bonneval'ın ilk çabaları başarılı sonuçlar verememişti. Bununla beraber, yaklaşık otuz yıl sonra Bonneval'ın açtığı kanaldan topçu uzmanı olarak göreve getirilen Macar asıllı Baron de Tott ile birlikte Osmanlı, inatçı kabuğunu çatlatmaya başlamıştı. 1773'te Baron de Tott tarafından Haliç Tersanesi'nde kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun'un ders programlarında, "Türkçe, Arapça, Fransızcadan başka aritmetik, geometri, coğrafya, trigonometri, cebir, topoğrafya, harp tarihi, entegral ve diferansiyel hesap, mekanik, astronomi, istihkâm ve balistik de vardı."[115] Bu okulun açılmasından bir yıl sonra Rusya ile girişilen savaşı sona erdiren Küçük Kaynarca Antlaşması ile askeri reform gerekliliği tartışma götürmez bir biçimde kabul edilmişti. I. Abdülhamid Devri'nde yine Fransız uzmanların rehberliğinde uygulanmaya başlayan askeri reform programı, 1789 Fransız İhtilali ile aynı zamanda tahtı devralan III. Selim ile kurumsallaşıyordu. III. Selim on üç yaşında kafese alınmış bir şehzade olmasına karşın, 1786'da Fransa elçisi Choiseul-Gouffier aracılığıyla Kral 16. Louis ile mektuplaşan, *İlhami* mahlasıyla şiirler yazan, musiki ile makamlar düzenleyecek kadar ilgilenen velhasıl dünyayla temaslarını kesmemiş bir şehzadeydi. Gouffier, Selim'den "Geleceğin Büyük Petro'su" diye bahsediyordu.[116] III. Selim, tahtı devralmasından kırk gün sonra (16 Mayıs 1789) asker, bürokrat ve din adamlarından oluşan yaklaşık iki yüz kişilik bir danışma heyeti (meşveret meclisi) toplamıştı. Revan köşkünde toplanan bu mecliste, yağmacılık yapan askerler, devlet ricalini örnek alan esnafın aşırı tüketim ve lüks düşkünlüğü, irtikâp, rüşvet, hatta ilmiye sınıfı gibi zümrelerde unvanların rüşvet ile dağıtıldığı şikâyetlerini duyduğunda, hayatının büyük bölümünü kafeste geçirmiş olan yirmi sekiz yaşındaki genç padişah dehşete kapılmıştı.[117] Bu meclislerden meyhane yasağı, lüks tüketimin sınırlandırılıp yerli malların kullanımı gibi kararlar çıktı. Sultan Selim de yerli kumaştan dikilen giysileri giyiyor, saraydaki altın ve gümüş eşyayı para basımı için darphaneye gönderiyordu. Saray halkı ve haremdeki cariyeler bile Selim'in "imdat-ı seferiye" dediği bu yardım kampanyasına katılırken tek direniş ulema sınıfından gelmişti. "Bu padişah bizi kara çanaklı yapacak" diyerek zorunlu tasarrufa ayak diremiş olan ulema daha da ileri giderek kampanya aleyhine

[115] Necdet Sakaoğlu, **Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s.56
[116] Necdet Sakaoğlu, **Bu Mülkün Sultanları**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999, s.384
[117] Sakaoğlu a.g.e., s.387. **Tarih-i Cevdet**, C. 4, s. 289

propaganda faaliyetleri yürütüyordu.[118] Bunun üzerine Selim'in "ulema efendilerin beytülmâle birkaç kuruş ianelerinden vazgeçtim, bari din ve devlete muzır olacak kelamı söylemeseler olmaz mı?" diyerek üzüntüsünü beyan ettiği yazılır. III. Selim'in topladığı bu danışma meclislerinde alınan kararlar arasında en önemlisi ise padişahın katılanlardan mevcut durum ve çözüm yolları ile ilgili raporlar yazılmasını istemesiydi. Carter Vaughn Finley'e göre, Nizam-ı Cedid dalgası ile gerçekleştirilebilenlerden çok daha fazlasının tartışıldığı bu reformlar yelpazesi düşüncede temel bir değişiklik olduğunu gösteriyordu.

> Geleneğe uymanın yerini planlama ve sistematizasyon almıştı. Selim'in getirdiği Nizam-ı Cedid hakkındaki bilgilerimiz, Osmanlıların da Avrupa Aydınlanmasının 'sistemleştirici ruhu'nu yavaş yavaş fark etmeye başladığını gösterir. Selim'in eskiden olduğu gibi geçici elçilikler yerine, kalıcı ve karşılıklı diplomatik temsilcilikleri benimsemesi, reformlarının ulaştığı boyutu örnekler. Elçilerinin raporları, dönemin Avrupa'sı hakkında geniş kapsamlı bilgiler verir; dikkat çekici bazı raporlar ise Osmanlı fikirlerini Aydınlanma fikirleriyle kaynaştırarak ıslahatı savunur. Osmanlı'nın gitgide artan modernleşme eğilimini askeri ve mali reformlardan çok, bu zihniyet değişimi göstermektedir. [119]

Bu raporlarda sunulan öneriler arasında farklı yönelimler olmakla birlikte iki temel düşünce hattı belirginleşiyordu. Bunlardan ilki, Altın Çağ retoriğini devam ettiren ve geleneksel kurumların eski nizama döndürülmesini savunan tutucu bir hattı. Bu hattın içinde Batılı askeri düzenin ithal edilerek, Baron de Tott'un reformist çizgisinin Yeniçeri Ocağı'na uygulanmasıyla askerlik tekniğinin geliştirilmesini savunan daha ılımlı bir düşünce de vardı. Diğeri ise yeniçerilerin ıslahının mümkün olmadığını savunarak tümden kaldırılmasını ve yeni bir askeri örgütlenmeyle, yeni bir ordu kurulmasını öneren devrimci bir tavır alıyordu. Bu raporlarda dikkat çeken bir diğer konu da Finkel'in altını çizdiği üzere: "Egemen çevrelerin küffarı güçlü kılan şeylerin onlardan alınması gerektiğini bilinçli olarak kabul ettikleri, ama bunun bilinen Osmanlı İslam söylemi için de yapılmasının zorunlu olduğunun da farkına vardıklarıydı."[120]

---

[118] Ulema, bir süre sonra yeniçerilerle birlik olarak Selim'in öldürülmesine neden olacak olan Kabakçı Mustafa isyanına da destek verecekti.

[119] Carter Vaughn Findley, "Siyasi Kültür ve Büyük Haneler", **Türkiye Tarihi 1603-1839**, C. III. **Geç Osmanlı İmparatorluğu**, Suraiya Faroqhi (ed.), Fethi Aytuna (çev.) Kitap Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 102-103

[120] Finkel, a.g.e., 2017, s 347



Resim 21 Anonim, "III. Selim'in Nizam-ı Cedid birliklerini teftişi", 1753, Özel Koleksiyon, Hulton Archive, B. 760018279, O. 2615036, Heritage Images/Getty Images

Tahta geçişinden bir yıl sonra Selim, "Enderun ağaları ve eski okulların yetiştirdiği kabiliyetli öğrencileri toplayarak Mühendishane-i Sultani adıyla bir okul kurdu."[121] 1795'te Mühendishane-i Berri-i Hümayün'un açılması ile Osmanlı eğitim sistemindeki köklü değişikliği sağlayacak ve geleneği oluşturacak üç büyük yükseköğretim okulu kurulmuş oluyordu. Bu okulların açılmasında Osmanlı elçilerinin yazdığı sefaretnamelerin etkisi yadsınamayacak kadar büyüktü. Bu yazılarda, düzenli ordu ile akılcı, bilimsel eğitim arasındaki bağ vurgulanıyor ve devletin bu konuda harekete geçmesi öğütleniyordu. Bununla beraber söz konusu okulların kurumsal yapıları, model aldıkları Batılı eğitim kurumlarıyla aynı değildi. Osmanlı pragmatik tavrını eğitim hamlesinde de koruyor ve Enderun gelenekleri ile Batılı akademik teamüllerin bir sentezini bu okullarda hayata geçirerek kendilik sahasını kısmen muhafaza etmeye devam ediyordu. İlhan Tekeli ve Selim İlkin'in yazdığı üzere: "Osmanlı İmparatorluğu, bu dönemde Batı biliminin yeniden üretilmesini kurumsallaştırarak ona süreklilik kazandırırken bu kurumsallaşmayı geleneksel eğitim modelleri içinde yaparak, bu üretimi ve yayılmasını

[121] İlhan Tekeli, Selim İlkin, **Osmanlı İmparatorluğunda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, s. 30

sınırlandırmıştı."[122] Bu noktada Tekeli ve İlkin'in de vurguladığı, Enderun'un padişahın hizmetinde olacak devlet adamları yetiştirmek amacıyla saray içinde oluşturulmuş, toplumsal dinamiklerden uzak bir eğitim sunmasıydı. Bununla birlikte, Enderun'un öğrenci seçiminde gözetilen ilke de devşirme yoluyla saray alınan yetenekli öğrenciler aracılığıyla imparatorluğun gayrimüslim tebaası arasında bir bağlantı sağlanması olduğu için, burada sözü edilen yabancılık zaten kurumun eğitim hedeflerinden biriydi. Enderun'da verilen eğitim padişahın devlet ile eşitlendiği geleneksel hanedanlık anlayışının izlerini taşıyordu. Kamusal eğitim faaliyetinin yürütüldüğü medreselerde ise eğitimin içeriği, yapısal örgütlenişi ve amaçları Enderun'dan farklıydı. Tekeli ve İlkin'in yazdığına göre: "Kural olarak, medrese eğitimi toplumun her kesimine açık ise de 16. yüzyılda uygulamada, ilmiye sınıfının hiç olmazsa üst katlarının genellikle ilmiye sınıfı üyelerinin çocuklarına açık kaldığı gösterilmiştir." [123] Dolayısıyla her ne kadar istisnai geçişler olsa da medreseler ilmiye sınıfına, Enderun kalemiyeye nitelikli insan gücü yetiştirme amacını taşıyordu. Enderun'a öğrenci olabilmek bile önemli bir ayrıcalıktı ve seçilmiş öğrenciler, aldıkları eğitimin sonunda bürokratik işlerde görevlendirilerek ülkeye dağılıyorlardı. Böylece sınıfsal ayrımlar belirginleşerek fiili bir kast oluşuyor ve Enderun çıkmaları Osmanlı elitleri olarak halktan ayrılıyordu. Nizam-ı Cedid döneminde Enderun'un önemi tam da bu noktada artıyordu; zira taşra ayanları ile sorunlar yaşayan İstanbul, merkezileşmeyi sağlamak adına buralara gönderdiği devlet adamlarının siyasi becerisi yanında sadakate de sahip olmasını istiyordu. 18. yüzyılın sonunda kurulan askeri mühendishanelerin sürdürdüğü gelenek, kamu yararından ziyade devletin (ve padişahın) ihtiyaçlarını gözeten bir nitelikte olduğu için bu kurumlarla başlayan modernleşme (Batılılaşma) hareketleri de doğal olarak devlet tarafından imtiyazlandırılan bu küçük ve dışa kapalı zümre içine hapsolmuştu. Bu dönemde de iktidarın gücünü paylaşan yerel unsurlar üzerinde asker yoluyla baskı kurulması ve merkezi yeniden ele geçirerek, ekonomik düzelmenin militarist anlayışla mümkün olacağına inanılıyordu. Bu bağlamda da 18. yüzyıl, bütün Batılılaşma isteği ve iradesine, (Fransız Devrimi'nin yarattığı) yeni sınıfsal müzakere alanları ve birey tanımı gibi radikal değişimlere rağmen Orta Çağ'ın döngüsel düzeninden çıkamadığı

[122] Tekli, İlkin, a.g.e., 1999, s. 46
[123] Tekeli, İlkin, a.g.e., 1999, s. 7

ve geleneksel fikirlerin özünü koruduğu bir anlayışa sahipti.[124] Bu anlayış ise Osmanlı zihniyet dünyasında bir zaman krizini açığa çıkarıyordu. Her ne kadar Altın Çağ'a duyulan özlem hâlâ seslendiriliyor olsa da bunun Avrupa'nın kat ettiği mesafe dolasıyla artık gerçekleştirilemeyecek olmasının (zorla da olsa) kabulünden dolayı Osmanlı, 18. yüzyılın sonunda bütün unsurlarıyla birlikte kendi zamanıyla yüzleşmek zorunda kalmıştı. Daha 18. yüzyılın ilk yarısında bile Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin kâtibi olarak Paris'e giden Nedim Hoca, sultanın imamına gönderdiği mektupta: "Burada senin çok sevdiğin Aristoteles artık moda değil, Şimdi Descartes Efendi denilen bir Fransız'ın fikirleri bütün düşüncelere egemen" diye yazarak 'zındıklar cenneti' dediği Paris'i şaşkınlık ve imrenmeyle anlatıyordu.[125] Nedim'in mektubu bir anlamda, Batı düşüncesinin ulaştığı noktanın analiz edilip anlaşılabilmesi ve hatta kıyaslanması için bile Osmanlı'nın mevcut donanımının yetersizliğinin kabul edilmesiydi. Nihayetinde Avrupa'ya diplomat olarak gönderilen elçilerin görevleri bir süre sonra Osmanlı'ya bilgi taşıyan bir çeşit kültürel ajanlığa dönüşmüştü. Bu elçilerin sefaretnamelerinde görülen dilin oldukça nesnel ve tanımlayıcı (descriptive) olmasının en önemli nedeni, gözlemlenen olgular ve olayların Osmanlı'nın zihin dünyasına ait bir elekten geçirilip, geleneğin meşrulaştırıcı 'doğal' üstünlüğü iliştirilmeden aktarılmasıydı. Şerif Mardin'in tespit ettiği üzere Batıya gönderilen elçilerin hemen hepsinin bürokrat kökenli olması, ulema sınıfının gelenekçi muhafazakâr tavrına karşın bürokrasinin daha 'seküler' bir dile sahip olmasından kaynaklanıyordu.[126] Bu söylemin kökenlerinin Kâtip Çelebi gibi Osmanlı aydınlarında bulunması ise seküler dilin Avrupa ile gerçekleşen resmi temaslardan önce de Osmanlı'nın kalemiye sınıfında kendine taraftar bulduğunun göstergesiydi. Tanzimat Dönemi'nde daha da güçlenecek olan bu seküler bürokratik dil, 'yeniden' kurulacak olan pozitivist materyalist devlet anlayışının yörüngesini de çizecek olan temel unsurlardan biriydi. Bununla beraber elçilerin resmi sefaretnameler dışında

[124] Dönemin tarihçisi Asım da "III. Selim zamanındaki iflasın" padişahın dengeyi bozarak askerliğe gösterdiği ihtimamın neticesi olduğunu yazıyordu. Asım'ın tarih anlayışı da selefleri gibi doğal fenomenlerle analojiler kuran organizmacı bir yaklaşıma sahipti. Asım'a göre, nasıl insan tabiatında denge dört unsurun bileşiminden oluşuyorsa bir devletin dengesi de dört direğin tutundurulmasıyla sağlanabilirdi. Bu direklerin birincisi olan kalemiye, (bürokrasi) ulema, kadılar, müneccimler, mühendisler, tabipler, şairlerden oluşur ve bunlar su görevini yaparlardı. İkincisi, ateş unsuru olan kılıç erleriydi. Endüstri ve zanaat adamları hava, tarım kişileri ise toprak unsuruydu; Padişah ise bütün unsurlara 'nefs-i natika' yani ruh katıyordu. Berkes, a.g.e., 2013, s.115

[125] Hamid Bozarslan, **Türkiye Tarihi İmparatorluktan Günümüze**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 114

[126] Şerif Mardin, "Operasyonel Kodlarda Süreklilik, Kırılma ve Yeniden İnşa: Dün ve Bugün Türk İslami İstisnacılığı", **Doğu Batı**, Nisan 2005, S. 31, s. 29-55

yazdıkları özel mektuplarında sıkça görülen ahlâki yargılar, öznel yorumlar vs. gibi 'yumuşak kanıtlar' ve bu yorumlarda sezilen muğlaklık, elçilerin taşımakla görevlendirildikleri Batı kültürünün matah bir şey olmadığını aktarmaya da meyyal olduklarını gösteriyordu. Örneğin III. Selim'in Fransa elçisi Halet Efendi, 1802- 1806 yılları arasında yazdığı mektupların birinde şöyle diyordu: "Onların üstünlüğü yalnızca bizim gayret eksikliğimizden kaynaklanıyor, yoksa ne askerleri bizimkiler kadar yiğit ne de bizdeki vezirlere sahipler; topçu zabitlerimiz de onlarınkilerden daha akıllı, Onların tek sermayesi boş laftan ibaret." [127] Halet Efendi gibi Osmanlı bürokratları, mağlubiyet bilincini pragmatizm içinde saklı tutarak, Batı'nın bilimsel ve teknolojik birikimini taşıma arzusu yanında, rekabetin (en azından) ahlâki tarafını geleneksel kültürel kodlarla yürütüyorlardı. Bürokratik modernleşmenin misyon ile arzu arasında bir çatlak oluşturduğu ilk noktalardan birisi elçilerin raporları ve mektupları arasındaki bu çekingen dilde gözlemlenebiliyordu. Bu çatlak ise modernitenin toplumsal dinamiklerinin incelenmesini kısmen engellemiş ve "metonimik, sembollerle iş gören" bir anlayışın daha büyük bir yarılmaya neden olmasının önünü açmıştı. [128] Aynı yarılma Tanzimat Dönemi'nde bir vaka olarak aşırı Batılılaşmaya dönecek ve modernitenin teknik tedarikçisi olarak Batı, gündelik hayatın içine aynı teknik yöntemlerle nüfuz ettirilmeye çalışılacaktı.

2.10. Ressamın Değişen Ölçeği ve Kesişmeler

18. yüzyılın başlarında, Levni, Buhari, Üsküdari gibi Lale Devri sanatçılarının resimlerinde hacim arayışları, perspektif denemeleri hatta 'nü' gibi dönemin kabul eşiğini zorlayan cesur betimler görülmeye başlanmıştı. Fakat en radikal değişim, sanatkârın bakışını aşağıya (yeryüzüne) çeken ve kişisel bir yorumu mümkün kılacak olan insani ölçeği mimleyen ufuk çizgisinin gittikçe önemli ve hissedilebilir hale gelmesiydi. Matrakçı Nasuh gibi klasik dönem nakkaşları, gözleme dayalı ve belgesel nitelikte sayılabilecek detaylara sahip minyatürler çizmiş olsalar da mekânı kuş bakışı tasvir ediyorlardı. Bu durum nakkaşların perspektif bilgisine sahip olmamalarından çok, anlatılarının odağında panoptik devletin olması ve onun gördüğünü göstermekle mükellef olmalarından kaynaklanıyordu. Bu resimlerde devletin değişmezliği ve durağanlığını sağlayan mesafe bilincinin korunması ve kıyaslamaya yol açacak

[127] Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, İletişim Yayınlar, İstanbul, 2007, s. 25
[128] Burcu Pelvanoğlu, **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız**, CorpusYayınları, İstanbul, 2017, s. 39

herhangi bir ölçütün yer almaması gerekiyordu. Lale Devri'nin barışçı atmosferi ile birlikte padişahın fütuhat dünyasından elini eteğini çekmesi, nakkaşın konu çeşitliği ile kişisel duyarlılıklarına ve gözlemci konumuna alan açmıştı. Figürler büyüyüp hacimlenerek sayfayı tek başlarına doldurmaya başlamış, ufuk çizgisi ve etrafında görülen ağaç vb. gibi doğal nesneler üzerinden resmin içine doğru uzanan kavislerle derinlik etkisi yaratılmaya başlanmıştı.



Resim 22. Rafael Manas, "III. Mustafa ve Şehzade", **Silsilenâme-i Osmâniye**, İÜK, T9366
[129]

Bütün bu yapısal değişimler, nakkaşların temas halinde olduğu Pera civarındaki Batılı ressamlar ve elçilerin getirdikleri resimli kitaplarda görülenlerin etkisiyle dönüşen bir Osmanlı stiline kaynaştırılıyordu. Minyatür içine sıkışmış olan resmin kitaplardan ya da murakkalardan çıkarak duvara asılmak üzere tuvale yapılmaya başlanması ise 18. yüzyılın ikinci yarısında Rafael Manas (bazı kaynaklarda Manasi olarak geçer) gibi saray ressamlarının çalışmalarıyla mümkün olmuştu. Günsel Renda'nın aktardığına göre İtalya'da resim eğitimi almış olan Rafael Manas, Batılı resim usullerini tamamen

[129] Manas'ın, minyatüründe Padişah tasvirlerinin geleneksel kuralları korunurken hem mekânın kurulumu hem de pencereden görülen Üsküdar manzarası resme perspektif bir derinlik katmaktadır

benimsemiş ve saray çevresinde oldukça rağbet gören, hatta devrin ünlü dragomanı D'Ohhson'un "dönemin Rafaellosu" diye övgüyle bahsettiği bir ressamdı.[130] Rafael'e atfedilen ilk resimler, II. Mahmud, III. Mustafa ve I. Abdülhamid'in büyük boy yağlı boya portreleriydi.[131] III. Selim döneminde sayısı artan padişah portrelerinin uluslararası siyasette bir dolaşım değeri olduğunun kavranması yanında, ideolojik yükü taşıyan ikonografinin temelde aynı kalması, 18. yüzyıla özgü zihniyetin bir diğer tezahürüydü. III. Selim'in küçük ebatlı madalyon portreleri ve genellikle taht üzerinde cepheden gösterilen birçok yağlıboya resmi de yapılmıştı. Bunların arasında en istisnai olanı ise Konstantin Kapıdağlı'nın 1803 yılında yaptığı tam boy portreydi. Kapıdağlı'nın III. Selim portresi, ışık, perspektif ve resimsel mekânın düzenlenişi açısından tam anlamıyla Avrupa resim geleneğine uygun bir resimdi. Nitekim tür olarak, Rönesans İtalya'sında *Studiolo* (küçük oda) diye adlandırılan ve abartılı dekore edilmiş şahsi odaların betimlerine uygundu. Kişiye özel mahrem yerler olan bu mekânlar, sahiplerinin makam, mevkii vb. gibi toplumsal statülerinden çok, kişisel merakları, yetenekleri, arzularını gösteren eşyalar, resimler, heykeller ve nadire kabineleri (cabinet of curiosity) ile dekore edilirdi. Bu betimlerin en önemli işlevi, toplumsal imgelemde seçilmiş olmakla yaftalanan ve belirli bir tarihsel hattın içinde kalan kişilerin, kökensel bağlardan sıyrılarak münhasır alanlarını oluşturma ve gösterme imkânı sunmasıydı. Bir başka deyişle *Studiolo,* ait olduğu kişinin soyundan bağımsız da bir kişiliğinin ve dünyasının olduğunu gösteriyordu. Aydınlanma Çağı'nda bu tip betimler, resmedilen kişileri tanrısal seçilmişlik ve doğuştan gelen bağlar yerine entelektüel beceriler ve akılcılıkla ilişkilendirerek, siyasi propaganda malzemesi olarak kullanılıyordu. Nitekim III. Selim ile çağdaş olan Napolyon'un ya da Rus Çarı Petro'nun bu minvalde yapılmış resimleri vardı. Bu resimler sahiplerini sadece büyük komutanlar ya da devlet adamları olarak değil kişisel düzeyde de yüksek bir entelektüel kapasite, öngörü ve bilişsel beceriye sahip bireyler olarak yüceltiyordu.[132]

[130] Renda, a.g.e., 1977, s. 57. Osmanlı sarayından uzun zaman hizmet vermiş olan Manas ailesi ile daha detaylı bir okuma için bkz: Nurdan Küçükhasköylü, "19. yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek LisansTezi. Ankara, 2002

[131] Teni Kiremitçiyan, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Yaşamına Ermeni Sanatkârların Katkısı" MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018

[132] III. Selim'den sonra tahta çıkacak olan II. Mahmud'un son dönem portreleri de aynı izleği taşıyacak ve Mahmud'u kişisel bakımdan da kararlı ve büyük bir reformist olarak akılcılıkla kutlayacaklardı



Resim 23. Konstantin Kapıdağlı, "III. Selim", 1803, y.b. TSM Resim Koleksiyonu, 17/30

Kapıdağlı'nın resmi de bir Rönesans *Studiolo*'su gibi Sultan Selim'i kendine ait odasında, padişah resimlerinden aşina olunmayan bir rahatlık içinde otururken betimliyordu. Bununla beraber Osmanlı görsel kültürü Batılı kodlardan farklı olduğu için, padişahın oturur vaziyetteki pozu yeni düzenin temsili açısından bir soru uyandırıyordu. Otururak poz vermek, geleneğin durağanlığa ve değişmezliğe yaptığı vurgunun görsel kültürdeki yansımasıydı. [133] Padişahın bağdaş kurarak yere oturması, taht ya da at üstünde gösterilmesi, iktidarın toplumsal imgesinin yeniden üretilmesi bağlamında bir niyetle ilişkiliydi. Yerde bağdaş kurarak oturan padişah, göçebe Türk töresini anıştıran toprak sahipliğiyle ilintili oldukça eski bir imgeydi. At üstünde

[133] 17. yüzyıldan itibaren padişahlar minyatürlerde maiyetleriyle birlikte çizilir ve genelde maiyetteki şehzade padişahın yanında ayakta durur vaziyette gösterilirdi. Şehzade'nin ayakta olmasının nedeni saygı kurallarıyla açıklansa da bir diğer nedeni geleceğin padişahı olarak aktif bir hazırlık sürecinde olmasıydı

padişah portresi savaşçılığın, atılganlığın ya da yayılmacı fütuhat politikasının ilan edilmesi olduğu kadar, kadim at (iktidar) imgesiyle birleşerek toplumsal bilinçaltına gönderilen erk sahibi ve soylu mutlak iktidarın sembolüydü. Tahta oturan padişah ise eski imgelere göndermelerde bulunan birtakım sembollerin yine kolektif bilinçaltından geri çağrılmasını ve zihinsel tamamlanmayı gerektiren bir kurguyu takip ediyordu. 1803 tarihli III. Selim portresi ise padişahın sıra dışı oturuşu, tespih, kürklü kırmızı kaftan, tuğra, asılı silahlar, saat, küre ve kitaplar ile bu resmi, güç ve iktidar sembollerini tekrar ederken bunlara eklenen yeni dönem düşüncesinin de alegorisi haline getiriyordu. Padişahın elindeki tespih ve arkasındaki saat, bellek ve kültürel zaman ile mekanik ve çizgisel zamanın kesiştiği bir gerilim yaratıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda saat meselesi, kökleri Takiyüddün'e uzanan çözümsüz bir tartışmanın odağındaydı ve ilmiye sınıfının sert muhalefetine maruz kalmıştı. Saat, cami çevresinde ve onun zaman-mekânıyla düzenlenen gündelik hayatın döngüsel akışının, başka bir zihinsel ve mekânsal ölçüye tabi olarak yeniden düzenlenmesi anlamına geliyordu. Bir başka deyişle zaman mefhumu da kozmik bağlamından sıyrılıyor ve insan yapımı, akli bir düzenleme ilkesi olarak hayata giriyordu. Saat, bir modernleşme metaforu olarak Osmanlı-Türk düşüncesini daima meşgul etmiş bir kavramsal nesneydi. III. Selim'in elçi aracılığıyla mektuplaştığı Fransa kralı IV Louis'in de saatçi olması ilginç bir kesişim yaratıyordu.[134] Nitekim Nizam-ı Cedid içinde de saat, askeri düzen ve koordinasyon metaforu olarak kullanılmıştı. Koca Sekbanbaşı Risalesi olarak bilinen metinde, yeni ordu düzeninin 'kurulmuş saat' gibi senkronize hareket edebildiği ve eski düzenin "bitpazarından olan ziham (kalabalık)" diye tarif ettiği karmaşasının üstünden böyle gelinebileceği savunuluyordu.[135] Saat gibi küre de gerilimli bir imgeydi; zira hem coğrafya bilgisine sahip olmayı hem de fütuhat sembolü olan kırmızı kaftanla birlikte emperyal niyetlerin varlığını devam ettirdiğini gösteriyordu. Padişahın sağında asılı silahlar ile solundaki dolabın içinde bulunan nesneler de iki dünya görüşünün iktidar ve fetih araçlarıydı ve Sultan, temsil ettiği dönemin geçişini yansıtacak biçimde, iki dünya arasında olanca doğallığı ile betimleniyordu.

[134] III. Selim'in ardından da kullanılmaya devam edilen bu nesne özellikle II. Abdülhamid zamanında meydanlara dikilen saat kuleleri ile zamanın ve gündelik hayatın kontrolünün panoptikal imgeleri oldular. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Erken Cumhuriyet alegorisi sayılabilecek satirik romanın ismi bile "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ydü.

[135] **Koca Sekbanbaşı Risalesi**, Abdullah Uçman (haz.), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1975, s. 66



Resim 24. John Young, "III. Selim", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, 55 x 41cm., Londra

Resim 25. John Young, "II. Mahmud", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, 55 x 41cm., Londra

Uzun zaman saray ressamı olarak hizmet eden Kapıdağlı'nın bilinen bir diğer çalışması ise III. Selim'in siparişi ile kâğıt üzerine guaj boya ile yaptığı Osmanlı padişahları serisiydi. 1815'te İngiltere'ye gönderilerek John Young tarafından gravürlendiği için Young Serisi adını taşıyan bu resimlerde Kapıdağlı, padişah portreciliğine yeni bir anlayış getirmişti. Bu yarım boy portrelerde padişahlar, bir madalyon içinde, Batılı krallar gibi ayakta ve cepheden betimlenmişlerdi. Portrelerin alt kısımlarında, her padişahın alametifarikası sayılan zaferler, fetihler, önemli yapılar ya da reformist simgeler resmedilerek bir ilerleme tarihi görselleştirilmişti. Kapıdağlı Konstantin'den sonra da padişah portreleri bu seriyi dayanak almışlardı. Nitekim III. Selim'in ardından gelecek olan II. Mahmud'un portrelerinde kıyafetler ve geleneksel minyatür ikonografisi gözle görülür biçimde değişmiş ve sanatın ideolojik amaçlar doğrultusunda işlevselleştirilmesi bağlamında yeni bir resimsel dilin oluşumu başlamıştı. III. Selim döneminde dramatik biçimde sayıları artan bir başka sanatsal uygulama da manzaralı duvar resimleriydi. Selim'in, annesi Mihrişah Sultan için

Topkapı Sarayı'na yaptırdığı Valide Sultan Dairesi, bu türün yetkin örnekleriyle donatılmıştı. Boğaz ve Haliç manzaralarını içeren bu resimler, ışık ve perspektif kullanımı bakımından Batılı resim yöntemleriyle tam bir uyum içindeydi. Sivil yapılarda da manzara resimleri, benzer bir tavırla işlenmeye başlıyor ve Osmanlı-Türk resim sanatında önemli bir yer tutacak olan türün temelleri bu duvarlarda atılıyordu. Bu resimlerin neredeyse hemen hepsinin, dışarıya açılan pencereler gibi manzaradan kesitler sunacak biçimde çerçevelenerek kırpılmış olması dikkat çekiciydi. Bu noktada pencere, özellikle dışarıya açılan meraklı bakışın metaforu olarak önemliydi; zira Doğu kültürü, optik görme edimi ile zihinsel görselliği, başka bir ifadeyle temsil ile tasavvur oluşturma mefhumunu birbirinden ayırıyordu. Osmanlı'da pencere, sadece içeriden dışarıya bakmak için değildi. Pencere, önüne konulan mukarnas kafesler sayesinde, ışığın içeride yarattığı simetrik gölge oyunlarıyla kozmik düzenin mükemmel matematiğini temaşa etme fırsatı yaratıyordu.[136] Bu bağlamda, mukarnas kafeslerin yanında pencere gibi boyanmış kesit manzaralar, geçiş döneminin her iki görme rejimini de barındıran zihniyetinin yarattığı karmaşayı gözler önüne seriyordu. Belting'in vurguladığı üzere manzara, ilkin içeriden dışarıya doğru meraklı ve soru soran bir bakışın sabitlenmiş hallerinden birisiydi. Dolayısıyla bu durum, değişen görme biçimiyle birlikte ithal edilen bakışın kurulumuyla ilişkiliydi; nihayetinde "bakış dışarıda bir yerdeyse, bilinç de ordaydı."[137]

2.11. Mısır'ın İşgali ve Oryantalizm

III. Selim döneminin en önemli tarihsel kırılmalarından birisi ve geri kalmışlık söylemini tamamen değiştirecek olan, Napolyon'un Mısır'ı işgaliydi. Doğu/Batı kavramsallaştırmaları arasındaki kökensel ayrım her ne kadar çok daha önceki bir tarihe (Yunan ve Pers savaşı anlatılarına) dayanıyor olsa da Napolyon'un seferi, modern oryantalizm ve kültürel emperyalizmin dönüm noktası olmuştu.[138] Napolyon'un Doğu ticaret yollarını kontrol altına almak ve bölgeyi kolonileştirmek için 1798'de Mısır'a düzenlediği seferin ardıl bir nedeni de İngiltere ile tahakküm savaşında öne geçebilmekti. Thierry Hentch'in ifadesiyle: "Saldırılan düşman baş düşman değildi: Mısır sadece bir çarpışma alanıydı."[139] Napolyon'dan neredeyse bir

[136] Hans Belting**, Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Küy, İstanbul, 2012, s.21
[137] Belting. a.g.e., 2012
[138] Edward Said, Şarkiyatçılık**, Batı'nın Şark Anlayışları**, Berna Ülner (çev), Metis, İstanbul, 2013
[139] Hentch, a.g.e.,1996, s.158

asır önce (1672) Leibniz de 14. Louis için bir Mısır projesi hazırlamıştı. Henüz yirmili yaşlarında olan Leibniz'in Osmanlı idaresindeki Mısır için hazırladığı plan, siyasi ve jeopolitik bir projeden öte, İslam dünyasına dair katı bir yargıya da dayanıyordu. Leibniz dönemin Osmanlı idaresini şöyle tasvir ediyordu:

> İmparatorluğun durumundan bizzat (Türk) bakanların bile haberi yok; en basit tarih ve coğrafya kavramlarından da tamamen bihaberler ve her yerde cehalet ve barbarlık egemen. Bu ülke âdeta karanlıklar ve barbarlıklar ülkesi. Kendisi de cehaletin içine gömülmüş olan padişahsa (IV. Mehmet) etrafında bir alay kadın ve harem ağasıyla, tahtında bir Sardanapal edasıyla yayılıyor. [140]

Leibniz'in hezeyan boyutuna vardırdığı bu tondaki fikirleri, sadece Batı düşüncesinin doğal hukuki üstünlüğünü yankılamakla kalmıyor; aynı zamanda 'kurtarılmaya muhtaç' Doğu halklarının düşman olarak bile muhatap alınamayacak, dolayısıyla siyaseti mümkün kılan bir ilişkilenme biçimine de izin vermeyen 'çıplak hayatlar' olarak ucubeleştirip dışlayacak söylemin de tohumunu atıyordu. Batı düşüncesinde Doğu'ya dair muhayyilenin neredeyse hepsini kapsayacak olan 'Doğu despotizmi' kavramsallaştırması da bu dönemin meşrulaştırıcı söylemiydi. 17. yüzyıl Fransa'sında Osmanlı, "insanlığın tabiatına aykırı" bir siyasi yapıya sahip olmakla suçlanıyordu. Nihayet bir süre sonra, "Montesquieu'nün yazılarında iç unsurları birbirine uyan bir sistem olarak anlatılmış ve böylece kurumsal olarak nasıl Batı'nın sistemlerinden ayrı kaldığı vurgulanarak 'bilimsel' bir nitelik kazanmıştı."[141] Başka bir ifadeyle Osmanlı'nın kendi rasyonalitesi ve içsel tutarlılığı olan bir öteki olarak kabul edilmesi ancak Batılı analitik zihin tarafından içerilmesiyle mümkün olmuştu. İlerleyen yıllarda bu düşünce düzeninin Doğulular tarafından kabul edilmesi, ötekiliğin kendi içinden türeyerek ikiye katlanacağı bir yabancılaşmanın, 'kendi olamamanın' travmasına dönüşecekti. Leibniz gibi Aydınlanma düşünürlerinin ektiği bu tohum, 18. yüzyılda tüm insanlığın izinden gitmesi gereken tek evrensel uygarlık olduğuna inanılan Fransa'nın uygarlaştırma misyonuna dönüşmüştü. [142] Örneğin III. Selim'in Fransa kralıyla mektuplaşmalarına aracılık eden elçi Choisel Gouffier: "Türk hükümetini kendinde eksik olan ışığı aramaya ve ulus bilgi sahibi olana kadar bilgili kimseleri dışarıdan sağlamaya ikna etmek" ile görevlendirilmişti. [143] Bu ikna sadece dışarıdan gelecek hocaları değil, içeriden değişimi sağlayacak olan Osmanlılar'ın da

[140] Hentch, a.g.e., 1996, s. 131
[141] Şerif Mardin, "Oryantalizmin Hasıraltı ettikleri", **Doğu Batı**, Ekim 2012, S.20, s. 111-117
[142] Artun, a.g.e., 2007, s. 14
[143] Artun, a.g.e., 2007, s. 22

Fransa'ya gönderilerek eğitilmesini kapsıyordu. Nitekim III. Selim'in tahta çıkmasından beş yıl önce (1784) Gouffier ile Halil Hamid Paşa arasında, otuz gencin Paris'e gönderilmesini içeren bir kültür anlaşması yapılmıştı.[144]



Resim 26. Jean Leon Gérôme, "Napolyon ve Komutanları Mısır'da**"**, 1864, p.ü.y. 58.4 x 88.2 cm., Hermitage Museum, San Petersburg

Alice Conklin'in yazdığı üzere, Fransa'nın 18. yüzyılda ürettiği ve o zamandan beri kendi başarısı olarak kutladığı uygarlaştırma fikri, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra resmi devlet ideolojisi haline gelmişti.

> 19. yüzyılın sonunda bütün Avrupa güçleri uygarlığı denizaşırı bölgelerine taşımış olduklarını iddia etmişlerdi. Fakat sadece cumhuriyetçi Fransa bunu bir emperyal doktrin seviyesine çıkarmıştı [...] Uygarlaştırma misyonu fikri Fransız kültürünün muhakkak üstünlüğüne ve insanlığın mükemmelleştirilebileceğini kapsayan temel bir varsayıma dayalıydı. Bunun ima ettiği ise Fransa sömürgesi olan halkların kendi kendilerini yönetemeyecek kadar ilkel olsalar bile gelişmeye açık olduklarıydı. Fransızlar ise hem mizaçları hem de devrimci geçmişleri ve endüstriyel kuvvetleri gibi meziyetleri sebebiyle bu misyonu yerine getirmek için uygundular. Daha da önemlisi, 'ilkel' kültürleri kendi kültürel, ekonomik ve siyasal gelişim hatları doğrultusunda yeni baştan düzeltme hakkına ve görevine sahip oldukları varsayılıyordu. [145]

Napolyon'un Mısır seferine askeri gücün yanında bir bilim ordusunu dâhil etmesi böyle bir düşünsel atmosferin ürünüydü. Napolyon Mısır halkını, yönetimi elinde

[144] Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in öğrencileri Avrupa'da**, 1925- 1945, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015

[145] Alice Conklin, **A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa,1895-1930**, Standford University Press: Standford, 1997, s.1-2

tutan Memlüklü elitler ve çoğunluğu oluşturan 'avam' yani halk yığınları olarak ikiye ayırıyordu. Direnişin elitlerden gelmesini bekliyor ve onları başka bir yerden yıpratmak adına, Mısır halkına sunulmak üzere iki temel argümandan oluşan bir bildiri hazırlatıyordu.[146] Juan Cole'un, çarpıcı biçimde, "Aydınlanmanın süre gelen inatçı patolojisi" diye tarif ettiği bu retorik ve taktikler bütünü, günümüze kadar değişmeden gelen iki temel argümandan oluşuyordu.[147] Bu argümanlardan ilki, Mısır'ı, halka sadece sömürü ve baskı uygulayan despot rejimden temizlemek ve Mısır halkının kendi kendine yapamadığı devrimi yaparak, layık olduğu gibi yönetilmesini sağlayacak biçimde özgürleştirmekti. Napolyon'un Mısır halkının yetersizliğine yaptığı bu vurgu, oryantalizmin kurucu siyasetinin sınırlarını belirleyen bir eşik haline gelmesi bakımından önemli bir ipucuydu. Mısır halkına doğrudan seslenerek teminat veren bildirinin ikinci argümanında ise şöyle diyordu:

> Mısır Halkları, size, dininizi yok etmek için geldiğim söylenecek… İnanmayın... Allah'a Memlüklülerden daha fazla ibadet ederim... O'nun peygamberi Muhammed'e ve takdire şayan Kuran'a saygı duyarım... Halklarınıza Fransızların da gerçek birer Müslüman olduğunu söyleyiniz. [148]

Politik bir aygıt olarak kullandığı İslami referansları ve iş birliği yapan El Ezher âlimlerinin de yardımıyla kendisini neredeyse bir İslam sultanı olarak konumlandıran Napolyon, kısa süre içinde Kahire'de beklediği desteği almıştı.[149] Napolyon'un işgal ordusundaki uzmanlaşmış bilim insanları ve yazar-çizer takımı da hemen işe koyularak bir Mısır Enstitüsü kurmuş ve arkeolojik çalışmalar yapmaya, metinler çevirmeye başlamıştı. Doğu, Fransızca 'ya tercüme ediliyor, bilimsel bir terminoloji ile akılcı bir temele oturtulmaya çalışılıyordu. Bir yandan da kartografik çalışmalar devam ediyor ve kapsamlı haritalar çizmek için ülkenin derinlerine doğru seferler yapılıyordu. Aynı dönemde Gouffier'nin maiyetiyle İstanbul'da gelen François Kauffer adlı mühendis, İstanbul'un oldukça kapsamlı iki nüsha haritası yanında, Topkapı Sarayı ve Yedikule çevresinin detaylı planlarını hazırlamıştı.[150]

---

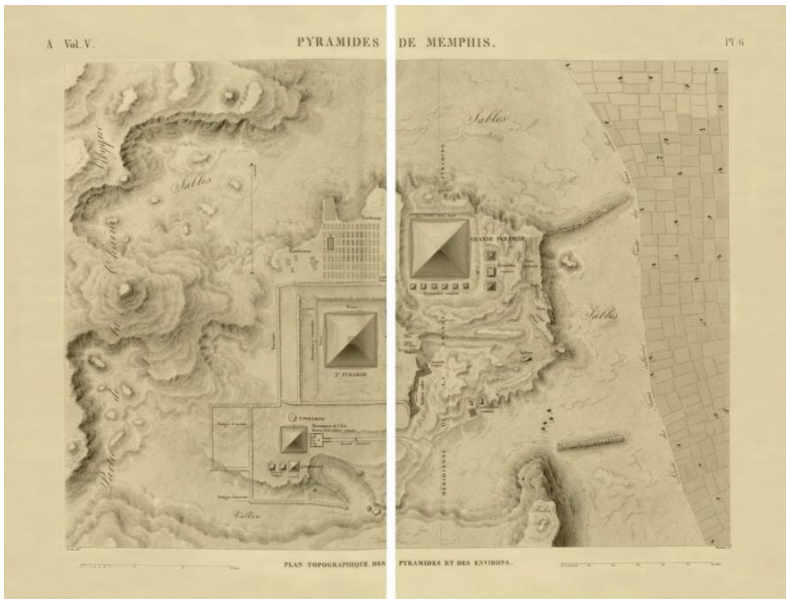
[146] Carl, F. Petry, **The Cambridge History Of Egypt**, Carl F. Petry (ed), Cambridge University Press, London, 1998, s. 119. Akt. Ali Şahan Kuru, "Egzotizm ve Kültüralizm Arasında Ortadoğu'da Çağdaş Sanat", **Art-Sanat**, İÜ. Türkiyat Enstitüsü Dergisi, 2017, S.7 s. 207-226

[147] Juan Cole, **Napoleon's Egypt: Invading The Middle East**, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2008, s. 247. Akt. Kuru.

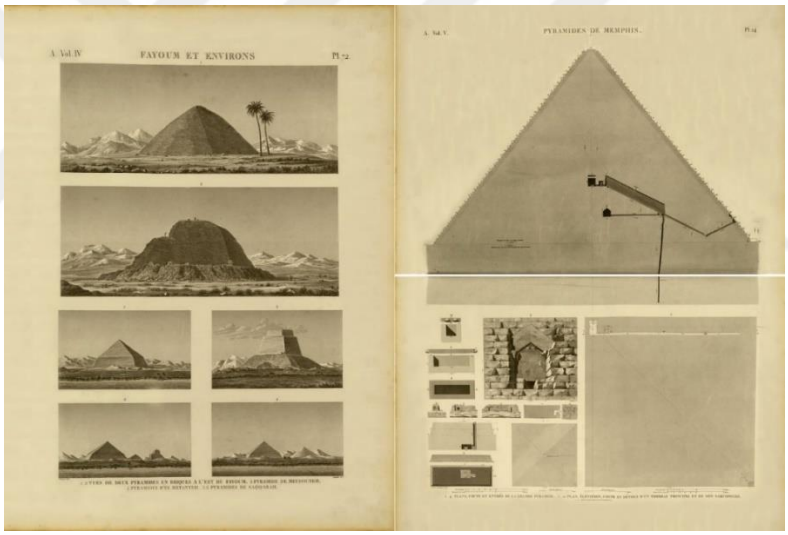
[148] Petry'den Akt. Kuru

[149] Frank McLynn, **Napoleon: A Biography**, Pimlico, London, 1998, s.184, Akt. Kuru

[150] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Vakfı, İstanbul, 1995, C.1, s.37



Resim 27.**The Description de l'Égypte**,1809-1826, C.15, Vl. 5, Plt.6.1822. Memphis Piramitleri ve eski krallık bölgesinin topografik haritası.



Resim 28. The Description de l'Égypte,1809-1826, Sol; C.15, Vl. 4, Plt.72. Fayum Bölgesinde bulunan yapılar. Sağ: C.15, Vl. 5, Plt. 14. Memphis Piramit Planları, 1822

Kartografik bakış, oryantalist sistematiğin en önemli dayanak noktalarından birisiydi. Bu anlayışın öncülerinden biri de Sasani sikkelerinden, Arapça gramer kitaplarına, Arap edebiyatı ve şiirlerine kadar birçok farklı alanda derlemeler yapan Silvestre de Sachy'di. Sachy'nin pedagojik ilkeler gözeterek didaktik biçimde yapılandırdığı bu çalışmalarda ilk elden amacı, Doğu'nun birikimini epistemolojik bir çizgiselliğe tercüme etmek ve tıpkı anatomik bir diseksiyon gibi teşrih etmekti. Örneğin Arap şiirinin Avrupalılarca okunabilmesi için önce bir oryantalistin ona çeki düzen vermesi

gerekiyordu. Said'e göre sebep, öğrenme ve bilme ile ilgiliydi (epistemolojik), "ama Şarkiyatçılığa özgü bir kendini haklı çıkarma işlemini de içeriyordu."[151] Arap şiirini meydana getiren kültürel ve tarihsel birikimin kodları bir oryantalistin rehberliği olmadan Avrupalılarca çözülemezdi. Sacy'nin edebiyata olan ilgisi rasyonalist-analitik olması bakımından kendisinden önce yapılan çevirilerden ayrılıyordu. Örneğin alegorik/felsefi öykü olarak anılan İbn Sina ve İbn Tufeyl'in *Hay bin Yakzan*'ı, 15. yüzyılda Picca della Mirandola tarafından Latince'ye, ardından Latincesi esas alınarak Avrupa dillerinin çoğuna tercüme edilmiş ve oldukça etkili olmuştu. [152] Sacy'e kadar Avrupa'nın Doğu merakı daha çok dil içinden türeyen bir eksende ilerliyordu. Sacy'nin bu damara katkısı, antropolojik bir katman eklemesiydi. Politik ve ekonomik hesapların, bilgi ve iktidar rejimlerinin, kimlik, ötekilik kavramlarının kapsayıcılığı parantezinde oryantalizmin sanattaki karşılığı, Batı'da tercüme Doğu'da ise kendini yansımasından oluşturan taklit bir biçim alıyordu. Bir başka deyişle oryantalizm sadece Ingres, Delacroix vb. gibi Batılı sanatçıların folklorik fantezilerini besleyen bir vaha değil, bizzat Doğulular tarafından da kanıksanacak olan bir bilme ve görme rejiminin hegemonik dilini de örtük biçimde üretiyordu. Bu durum sadece kubbeler, kaplumbağalar, kaftanlar, yılanlar vb. gibi stereotiplerden oluşan egzotik bir görsel repertuarın yeniden üretilmesi anlamında bir biçim ve motif benzerliği değildi. Sanatçının dünyaya, doğaya bakarken kullandığı kültürel filtresinin ve o filtrenin ürettiği ilişkilenme biçimlerinin tamamen değişmesi sonucunda, kendi birikimine yabancılaşarak onu dışarıdan gözlemleyen ve sahihliği gerçeklik ile takas eden bir tutumun doğmasına neden olacaktı. Yani mesele temelde biçimsel bir semantiğin yerleştirilmesiydi. Batılıların kendi bilişsel pozisyonlarını doğrulayan Doğu sahneleri ve motiflerini gözlemlemesi ile aynı mahareti gösteren Doğulu sanatçıların yüceltilmesi arasında, ehilleştirme imtiyazını haklı çıkaran bir anlayış vardı. Said'in "oryantalistlerden sonra Doğu uzun süre kendi gerçeğine geri

[151] Said. a.g.e., s.138

[152] Francis Bacon'ın Yeni Atlantis, Daniel Defoe'nin Robinson Cruise, Thomas More'un Ütopya, J.J. Rousseau'nun Emile adlı kitaplarının Hay bin Yakzan'ın etkisiyle yazıldıklarını dair hiç de azımsanmayacak bir fikir birliğinin olduğunu söyleyen Özalp, sadece bir anlatı türü olarak değil bizzat Avrupa felsefesinin de kitabın etkisinde kaldığını belirtir. Ahmet Özalp, "İbn Tufeyl ve Hay bin Yakzan Üzerine", **Hay bin Yakzan**, YKY, İstanbul, 2014, s. 55-67, akt Kuru. Mehmet Bayraktar 1701'de Amsterdam'da yayımlanan çevirinin tartışmalı da olsa bizzat Spinoza tarafından yapıldığının kabul gördüğünü söyler (2013). Spinoza'nın Yahudi mistisizmi ve İslam düşüncesinden referanslar bulunan felsefesi, Hay bin Yakzan vb. dini metinlere bağlanamaz elbette. Fakat doğu edebiyatının dolayısıyla düşüncesinin rasyonalist aklı askıya alan renginin Avrupa'da bir iştah uyandırmasında Spinoza'nın önemli bir rolü vardır denilebilir

dönemeyecekti" [153] diyerek altını çizdiği gibi Sacy'nin pedagojik şemasıyla ortaya çıkan Doğu tablosu, Doğuluların dahi farkında olmadıkları bir Doğululuk tahayyülünü onlara geri yansıtıyordu.

2.12. II. Mahmud, Gelenek ve Gelecek

II. Mahmud Dönemi, III. Selim'in boğdurulmasına neden olan askeri ıslahatların kararlılıkla fakat daha şedit biçimde sürdürüldüğü bir dönemdi. "Devleti ihya etmek üzere yüzyılda bir gelen bir 'müceddid' olarak" kabul edilen II. Mahmud tahta çıktığında Osmanlı, tarihinin en bunalımlı devirlerinden birini yaşıyordu.[154] Avrupa ve doğu vilayetlerinde yükselen bağımsızlık hareketlerinin yayılması, imparatorluğu parçalanmanın eşiğine getirmiş ve merkezi otoritenin tesis edilmesini zorunlu kılmıştı. Sultan Mahmud saltanatının üçüncü ayında (28 Ekim 1808), imparatorluğu içerden tehdit eden milliyetçi isyanların önüne geçmek için namlı derebeylerinin bir kısmını Çağlayan Kasrı'nda toplayıp, kendi yörelerindeki nüfuzlarının tanınacağı vaadini vermişti."[155] *Sened-i İttifak* olarak tarihe geçen bu anlaşma ile padişahın mutlak otoritesi kısıtlanıyor ve anayasal hükümlerin temellerini oluşturacak olan uzlaşma arayışı da başlamış oluyordu. "Geleneksel feodal hukuku yazılı hale getirme girişimi" olan Sened-i İttifak, padişahlık makamını karşılıklı yetkiler tanıyarak müzakere sahasına açan bir girişim olması bakımından önemliydi fakat daha önemlisi bu anlaşma ile yeniçeriliğin lağvedilmesi konusunda taşra ayanlarının desteğinin sağlanmış olmasıydı.[156] Saraya göre yeniçeriler, İstanbul'daki asayişsizliğin ana kaynağıydılar, halkı ve esnafı haraca bağlamış, kentteki ticareti kontrol altına almış, padişaha rağmen ferman okutmaya devam etmişlerdi. İmparatorluk dört bir taraftan milliyetçi ayaklanmalarla sıkışıyor ve merkeze doğru çekiliyorken "dörtyüz bin aylıklı yeniçeri olmasına rağmen sadece yirmi bini"[157] savaşlara ayak sürüyerek gidiyordu. Nitekim II. Mahmud, "son bir neşter vurmak üzere azgın bir çıbanın etrafını lapayla olgunlaştıran usta bir cerrah gibi" yeniçerilerin sinir uçlarına basıp, meseleyi suhulet ile halledilemeyecek derecede gergin bir hale getiren adımlar

[153] Said, a.g.e., s.138
[154] Şirvanlı Fâtih Efendi, Gülzâr-ı Fütûhât, Mehmet Ali Beyhan (haz.), İstanbul, 2001, s.41
[155] Sakaoğlu, a.g.e., 1999, s.417
[156] "İttifak Senedi, geleneksel bir feodal hukuku yazılı hale getirme girişimi olmaktan ziyade feodal haklar tanımayan bir gelenekte padişah adına sadrazam, şeyhülislam, yeniçeri ağası ile feodalleşmeye yönelmiş ayan arasında bir uzlaşma yaparak bunun koşullarına uymada ve uygulamada karşılıklı yetkiler tanıma girişimidir" Berkes, a.g.e., 2018, s. 142
[157] Paul Imbert, **Osmanlı'da Yenilenme**, Adnan Cemgil, (çev), Engin Yayıncılık, İstanbul, t.y, s.122

atıyordu.[158] Nihayet "yeniçerilerin defterini düren" Yunan Ayaklanması'ndaki acziyet karşısında Sultan Mahmud'un Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'dan yardım istemek zorunda kalması olmuştu. [159] Mısır'da kısmi özerklik ilan ederek zaten tepki çekmiş olan Mehmet Ali Paşa, Girit ve Mora valiliklerinin de kendisine verilmesi sözü üzerine harekete geçmiş ve 24 Şubat 1825'te Yunan İsyanı'na son vermişti.

Bütün bunlar yaşanırken II. Mahmud, Batılı tarzda yeni bir ordu kurma fikrinden vazgeçmemiş, kimi yeniçeri ağaları ve ulema ile kapalı kapılar ardında yaptığı görüşmeler ile yeni ordusu için politik bir zemin ve atmosfer hazırlamaya girişerek kendine bağlı güçleri pekiştirmek için çabalamıştı. 1826'da askeri birliklerin Batılı talim düzeni, üniforma ve silah kullanımını zorunlu kılan bir emir çıkarılarak birliklerin yeni üniformalarıyla teftiş edileceği duyurulmuş; Sadrazam da ilk defa kordonlu ceket ve setre pantolonla askeri bir törene katılmıştı. Bunu bahane ederek 13 Haziran'da Etmeydanı'na son kez toplanan yeniçeriler, bu kez bekledikleri desteği alamamış ve padişaha biat etmiş yeni birlikler tarafından kılıçtan geçirilmişlerdi. Bu esnada İstanbul'da bulunan Alman diplomat Georg Rosen'nin aktardığına göre:

> Ateş ve kılıç darbelerine karşı çaresiz bir şekilde direnen âsilerin feryatlarının uğultusu Haliç'in karşı kıyılarına aksetmekte ve Pera'da elçiliklerin ve yabancıların oturduğu mahallelerden duyulmaktaydı. Hava karardığında Etmeydanı'ndaki kışlalar artık içi cesetlerle dolu, duman tüten bir yangın yeri haline gelmişti.[160]

Bu tarihten sonra İstanbul'da bir sürek avı başlamış ve *Tarih-i Cevdet'*e göre birkaç hafta içinde yirmi binin üzerinde yeniçeri öldürülmüştü.[161] Bununla birlikte, Osmanlıyı bir gaza ve kılıç imparatorluğu haline getiren yeniçerilere dair ne varsa yok edilip, börklü mezar taşları bile kırılarak izleri tamamen silinmeye çalışılmıştı.[162] Osmanlı tarihine *Vak'a-i Hayriye* (Hayırlı Olay) olarak geçen yeniçeriliğin ilgası, 17 Haziran 1826'da bir hatt-ı hümayün ile resmen ilan edildi. Ocağın kaldırılması ardından bağlı bulunan Bektaşi tarikatı da dağıtıldığında Bernard Lewis'in tabiriyle "Sultanın iradesine meydan okuyacak hiçbir grup kalmamıştı."[163] Yeniçeriliğin kaldırılması üzerine dönemin İngiliz sefiri, "Osmanlı İmparatorluğu'na büyüklüğü ve

---

[158] Kemal Beydilli, "Vak'a-i Hayriyye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2012, C. 42, s. 454-457
[159] Sina Akşin, "Siyasal Tarih 1789-1908", **Osmanlı Devleti 1600-1908**, C.3, s.107
[160] Georg Rosen, Geschichte der Türkei von dem Siegel der Reform im Jahre 1826 bis zum Pariser Tractat vom Jahre 1856, Leipzig 1866, I, 8-23, 178. Akt. Kemal Beydilli, "Vak'a-i Hayriyye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2012, C. 42, s. 454-457
[161] Sayılar farklı kaynaklarda değişmektedir. Detaylı bir okuma için bkz. Beydilli, a.g.y.
[162] Detaylı bir okuma için bkz. Alan Palmer, **Son Üç Yüz Yıl Osmanlı İmparatorluğu**, Belkıs Çorakçı Dişbudak (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.101
[163] Bernard Lewis, a.g.e., 1996, s.81

şanı sağlayan ana kaynaklardan biri artık yok' diyor ve pek inanç içermeyen bir dille şöyle devam ediyordu: "Sultan şimdi, adalet yerini bulduktan sonra kılıcını kınına sokabileceğini göstermek zorunda."[164] Vak'a-i Hayriye, geleneksel düzenin güç dengesinin merkezinde bulunan askeri anlayışı da ortadan kaldırarak, 18. yüzyıl başından beri sürdürülen reform çabalarının nihai başarısı olarak yorumlanmıştı.[165] Niyazi Berkes, II. Mahmud rejiminin ikinci dönemini siyasi manevralarından dolayı "mutlakiyetçi aydın monarşi" olarak tanımlar.[166] Gerçekten de II. Mahmud eski hükümdarlardan bir hayli farklıydı. O'nun döneminde teşrifat ve protokol başta olmak üzere sarayın gündelik hayatında yüzyıllardır süren geleneksel merasim sona ermiş; Sultan, kadim iktidar sembolü sakal-ı şerifi kısaltıp, kürkünü, kavuğunu, kaftanını çıkararak, fes ve pantolonla (Batılı monarklar gibi) halkın karşısına çıkmıştı. Hemen ardından bir nizamname ilan edip, devlet memurları başta olmak üzere giyim kuşamı düzenleyerek, "bireyler arasındaki farkların görünür işaretlerini de kaldırmaya çalışmıştı"[167] Bu düzenleme, Batılılaşma hummasının despotik bir dayatması gibi görünse de temelde imparatorluk içindeki etnik grupların arasında uç veren bağımsızlık fikrine karşı birleştirici önlemler alma zorunluluğunun sonucuydu. 1814'de yayınladığı fermanda, "bir sınıfı diğerinden ayırt etmenin imkânsız hale geldiğini" söylerek tebasını uyaran II. Mahmud, 1826'da bu kez hangi dinden ya da ırktan olursa olsun bütün tebaayı eşit saydığını ilan ediyordu.[168] Yerel yöneticiler ve siyasi elitin körüklediği kimlik temelli hizipleşmelerin önüne geçilebilmesi için, Müslüman ve gayrımüslüm tebaa arasında bir eşitlik öngören bu toplum modeli projesinin görünür kılınması, kıyafet gibi ayraçların ortadan kaldırılmasıyla başlayacaktı. Farklı dinlere mensup halkların eşitliği, üstün konumda yaşamaya

[164] Palmer, a.g.e., s.103

[165] II. Mahmud dönemini 1826 öncesi ve sonrası olarak ayıran tarihçiler, ilk dönemde III. Selim'in ardından ortaya çıkan siyasi tablonun ve güç dengelerinin yeniden merkezde toplanabilmesi için reformist çizgiyi bir uyum politikasıyla devam ettiren pragmatik bir sultan portresi çizerler. 1826 ile 1839 yılları arasındaki on üç yıl boyunca ise II. Mahmut'un başlattığı reform hareketleri, Erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar takip edilecek olan bir Batılılaşma/modernleşme hattının temel dinamiklerinin yerleştiği dönemdi

[166] Niyazi Berkes, a.g.e., 2013, s. 171

[167] Finkel, a.g.e., 2017, s. 392.

[168] "Darü's-Saltanat-ı Seniyye ahalisi sunûf-ı adiyeye münkasem ve her sınıfın kıyafet-i mahsusası olub, ol kıyafetle gezüb merasını-i adaba riayet ve herkes haddini bilüb büyüklerine ve zabitânına taz'im ve hürmet ve itaat eylemek. (İstanbul ahalisini sınıflara ayıran ve her sınıfa mahsus kıyafetleri vardır. Bu kıyafetlerle gezerek adaba riayet etmesi, herkesin haddini bilerek, büyüklerine, subaylara saygı ve hürmet göstererek itaat etmesi.) Finkel, a.g.e., 2017, s. 407. "Ben tebaamın Müslümanını câmide, Hristiyan'ını kilisede, Musevi'sini de havrada fark ederim, aralarında başka gûnâ bir fark yoktur. Cümlesi hakkındaki muhabbet ve adaletim kavidir ve hepsi hakiki evladımdır. Bundan böyle tebaamdan Müslümanları ancak camide, Hıristiyanları kilisede, Musevileri havrada tanımak isterim." Reşat Kaynar, **Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1985, s.100

alışkın ulema sınıfı başta olmak üzere ayrıcalıklı zümre içinde rahatsızlığa ve sert bir muhalefete neden olmuştu; zira bu düzenleme beraberinde yeni bir seküler hukuk anlayışı da gerektiriyordu.[169] Böylece, siyasi krizin çözülmesi ve merkezi yönetimin otoritesini tesis etmek niyetiyle başlatılan reformların ana ekseni, daha sonra Osmanlıcılık olarak adlandırılacak bir üst kimlik projesine oturtuluyordu. 1839 *Gülhane-i Hattı Hümayunu* ve 1856 *Islahat Fermanı* ile Tanzimat Dönemi'nde resmi düzeyde kabul edilecek eşit Osmanlı vatandaşlığı, 1864'te *Tabi'yet-i Osmaniyye Kanunu* ile yasal hale getirilecekti. Ahaliye aynı hakların tanınmasının en önemli toplumsal etkisi ise aidiyetler ve kökensel ihtilafların geri plana itilmesiyle oluşan (görece) eşitliğin, bireysel bağlardan oluşan bir sosyal dokuya vesile olmasıydı.

II. Mahmut döneminin en önemli atılımlarından birisi de eğitim alanında gerçekleşmişti. Kamusal eğitimi zorunlu hale getiren rüşdiyelerle beraber, Tıbhâne-i Amire (1827) ve Mektebi Ulûm-u Harbiye (1834) gibi sistematik ve bilimsel bilgiye dayalı (fenni) eğitim yapan okullar kurulmuştu. Fransızca eğitim yapan Tıbbıye, 1838'de Viyana'dan getirilen Profesör Bernard'ın çalışmalarıyla teşkilatlandırılmış, ilk defa kadavra üzerinde uygulanan modern tıp öğretimi başlatılmıştı.[170] Vak'a-i Hayriye ardından kurulan *Asakiri Mansure* taburlarından seçilen askerler ile temeli atılan Mekteb-i Ulûm-u Harbiye'nin açılmasıyla, yüksek rütbeli subayları yetiştiren Enderun'un devşirme düzeni fiilen kaldırılmış oluyordu. Yeniçeriler ile birlikte Osmanlı'nın bir başka alametifarikası olan mehteran bölüğü de yerini, İtalyan Guiseppe Donizetti'nin başına getirildiği Mûsika-i Hümâyûn'a bırakmıştı. Donizetti'nin bu okulda işe başlaması ardından saray musikisi de değişerek İtalyan senfonik müziğinin icra edildiği davetler, balolar vb. Batılı âdetler, zaten aralarında belirgin bir ayrım kalmayan Müslüman ve gayrimüslim elit arasında rağbet gören etkinlikler haline gelmeye başlamıştı. Tıbbiye ve Harbiye, geleneksel ulema sınıfından farklı yeni bir Osmanlı aydın tipinin yetiştiği ve nihayet cumhuriyete giden süreci hazırlayacak olan kuşağın oluşumdaki en önemli iki kurumdu. Bunun yanında, bugünkü bakanlıkların temeli sayılan dairelerin oluşturulması, sadrazamlık makamının kaldırılması ve Bâbıâli'nin kurulması gibi yapısal değişimler, çoğulcu ve demokratik bir düzenin zihinlerde oluşmaya başladığının ipuçlarını veriyordu. Bâbıâli'nin Hariciye (Dışişleri) memurları için oluşturulan Tercüme Odası ise askerlerin dışında başka bir mülki grubun da Batı dilleri ve birikimine hâkim, etki

[169] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En uzun Yüzyılı**, Kronik Kitap, İstanbul, 2018, 48.bsm, s. 93-95
[170] Osman Kafadar, **Türk Eğitim Düşüncesinde Batılılaşma**, Vadi Yayınları, Ankara, 1997, s. 82

gücü yüksek bir kuşak olarak hazırlanmasına neden olacaktı. Fakat kuşkusuz bu askeri / bürokratik yeni elitin merkezi Harbiye'ydi.

> Harbiye'nin kuruluşu çağdaşlaşma tarihinin belki de en önemli olayı oldu. Bundan sonraki dönemin belli başlı olayları, bu kurumun eğitiminin sağladığı askeri ve düşünsel etkiler, bu kurumun siyasal gücü elinden tutanlara karşı tutumu, mezunlarının askeri, siyasal ve kültürel hayatta aldıkları yerler göz önüne alınmadan anlaşılmaz. Kul sisteminin yok oluşu ile eski Osmanlı geleneğinden kopuşun yerine, II. Mahmud'un kurucusu olduğu yeni Osmanlı devletinin toplumla devlet arasındaki ilk bağlantısını kuran kurum oldu. [171]

III. Selim döneminde Avrupa'ya dil öğrenmeye gönderilen ve Gouffier ile birlikte geri dönen İshak Efendi ardından, 1829 yılında Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'dan seçilen dört öğrencinin Avrupa tahsiline gönderilmesiyle yeni bir dönemin başlangıcı ilan edilmiş oluyordu. [172] Kansu Şarman'ın Cumhuriyet Dönemi'nde gönderilen öğrencileri tanımlarken kullandığı *Türk Promethe*'lerinin öncüleri olacak bu dört öğrenci: "Medeniyetin yükseldiği ülkelere giderek oradaki bilgiyi meşalelerine alıp kendi ülkelerindeki aydınlanmayı sağlayacaklardı."[173] İnci Aydın Çolak'ın yazdığına göre, 1834-1835 yılları arasında, iki subay, on öğrenciden oluşan ikinci bir grup, Mekteb-i Harbiye'ye öğretmen yetiştirilmek üzere İngiltere'ye gönderilmişti. Bu öğrencilerden biri de ressam Ferik İbrahim Paşa'ydı.[174]

2.13. Değişen İmparatorluğun Yeni Yüzü Olarak II. Mahmud Portreleri

III. Selim döneminde Kapıdağlı Konstantin'in ikonografik anlayışını takip eden John Young'a bir portre albümü sipariş edilmiş fakat sultanın ölümü ardından bu albüm yarım kalmıştı. II. Mahmud'un saltanatının ilk yıllarında da çalışmaya devam eden Young, sonunda kendi masraflarını çıkarmak adına seriye bazı metinler ekleyerek Britanya'da ticari bir kitap olarak satışa sundu. 1815'te ise Sultan Mahmud amcasının sipariş ettiği serinin amacına uygun biçimde tamamlanmasını isteyerek, yaklaşık seksen kopyasını hediye olarak sunulmak üzere saraya aldırttı. Young'a yaptırılan bu

[171] Berkes, a.g.e., 2013, s.194
[172] Bu öğrenciler Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdüllatif ve Edhem'di. Bu öğrenciler eğitimleri ardından ülkeye döndüklerinde Hüseyin Rıfkı topçu generali, Ahmet deniz subayı, Abdüllatif kurmay albay, maden mühendisi Edhem ise sadrazam olmuştur.
[173] Şarman, a.g.e., 2015, s. xiii
[174] İnci Aydın Çolak, "Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011, s. 14. Bu noktadan itibaren kurucu zihniyetin temeline yerleşecek olan 'meşale' ve 'aydınlanma' analojisi, yüzyıllardır süren gerileme ve çöküş edebiyatını, başka bir zihinsel katmanın altına iterek kendi pejoratif karanlığını kabul ve ilan etmiş oluyordu.

albüm içinde yer alan II. Mahmud portresi, geleneksel siyasi kodlara uygun yapılan son padişah portrelerinden biriydi.[175] Nitekim yeniçeriliğin ilgasından sonra geleneksel yapı içindeki direnç noktalarını sistematik biçimde ortadan kaldıran Sultan Mahmud, imparatorluğun değişen çehresini Batı'ya göstermek adına resimlerin yoğun biçimde kullanıldığı bir propaganda faaliyeti içine girmişti. 1832 yılında Londra'ya gönderilen Namık Paşa notlarında, kral ile birlikte sarayda gezerken çeşitli hükümdar portrelerinin yer aldığı bir salona geldiklerini ve İngiliz Kralı'nın paşaya ricacı olarak, padişahın bir portresinin gönderilmesi karşılığında kendi portresinin de hediye edileceği sözünü verdiğini yazıyordu.[176] Bu görüşmeden dört yıl sonra, II. Mahmud'un *Tasvir-i Hümayun* denilen fesli portrelerinin Bâbıâli ve Selimiye Kışlası başta olmak üzere bütün resmi dairelere ve yabancı elçiliklere törenlerle asılması emredilmişti.[177] Sultan, reform programını, Batılı saraylara gönderilen büyük boy yağlıboya tablolar ile dışarıda, kudretli kişilere hediye edilen resimli madalyonlar ve portreler ile içerde duyuruyordu. Bu resimlerde padişah, kaftan, kavuk gibi geleneksel iktidar sembolleriyle donanmış durağan sahnelerin dışında bir görsel dil ile resimlenmeye başlanmıştı.

[175] Mary Roberts, "Divided Objects of Empires, Ottoman Imperial Portraiture and Transcultural Aesthetics", **Transculturation in British Art 1770-1930**, Julia Codell (ed.), Routledge, New York, 2016, s.159-177

[176] Cezar, a.g.e., 1995, s. 95

[177] Dönemin vakanüvisti Ahmet Lütfi Efendi 1836'da Selimiye Kışlası'na asılan portre törenini şöyle anlatmıştı; "Zabitan ve ümera nişanlarını takıp, sırmalı resmigeçit elbiselerini giyerek, Müşir Fevzi Paşa'nın yalısının önünde toplanmıştı. Resimleri taşıyan sandallarla gelen bir takım bahriye askeri ile iki tabur hassa askeri üçer topla birlikte mızıka eşliğinde Beylerbeyi Sarayı arkasında, bir taburu Nuh kuyusu Caddesi'ne, iki taburu Mehmed Paşa Köşkü'ne, Harbiye Taburu kışlasına doğru, altı adet top ile bir alay süvari Haydarpaşa Sahrası taraflarına, bahriye taburu da Bağlarbaşı tarafında, toplar ve mızıka eşliğinde saf düzenine geçip, selam verdikten sonra kırkar adım aralıklarla süvari ve piyade karakol kuvvetlerinin eşliğinde ümera, zabitan, hassa askerlerinden altmışar adet mülazım ve çavuşlar törende hazır bulunmuştu. Portreler, törenle faytona yerleştirildikten sonra, Ferik Fethi Paşa ile Çirmen Mutasarrıfı Mustafa Nuri Paşa, hassa ve mansûre müşirleri faytonun önünde ilerlerken, İzzet Bey ile Serasker Hüsrev Paşa da faytonu arkasından takip etmişlerdi. Tüm bu topluluk hep birlikte Selimiye Kışlası'na doğru yola çıkmış, II. Mahmud da alayı seyretmek için deniz yoluyla kışlaya gelmişti. Yolda mızıka çalınmış, kışlaya ulaşılmasından sonra vüzera ve ümera atlarından inmiş, kurbanların kesilmesini bir şeyh tarafından yapılan dua takip etmişti. Sünbüliyye Şeyhlerinden Yunus Efendi de bir Fatiha okumuş, müteakiben de 21 pare top atılmış ve askerlere portrenin önünde geçit töreni yaptırılmıştı. O gece Selimiye Kışlası kandillerle aydınlatılarak, havaî fişek gösterisi tertip edilmişti." Ahmed Lütfi Efendi, IV-V, 1999, s. 882-884. Akt. Yunus İnce, "II. Mahmud Devri Reformlarının Tebaa Tarafından Algılanışı", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, XXXII / 2, 2017, s. 427-457



Resim 29. John Young, "II. Mahmud", 1815, Mezzotint baskı üzerine renklendirme, e.y. TSK, A Series of Portraits of the Emperors of Turkey, The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library.



Resim 30. Marras, "II. Mahmud", Tasvir-i Hümayun, 1832, 6.5 cm., Fildişi üzerine yağlı boya, TSM.17/28

Resim 31. Anonim, "II. Mahmud", Askılı Tasvir-i Hümayun (Madalyon), TSM, Env. No. 2/1023

Dönemin resmi gazetesi *Takvim-i Vekayi'*de padişah portreleri ve kimlere ihsan edildiklerine dair haberler sıklıkla yer almakta, hatta portrelerin veriliş törenlerine dair detaylı betimlemeler yazılmaktaydı.[178] *Takvim-i Vekayi,* resmi tarih yazıcılığının vakanüvis anlayışını kısmen geride bırakarak görece daha dolayımsız ve doğrudan bir aktarım vadetmekle birlikte, yine de imtiyazı devletin meşruiyet alanına bırakıyordu.[179] Hedef kitlesinin saray çevresi elitler, yüksek bürokratlar ve yabancı temsilciler olması vesilesiyle, gazetenin bu kişilerin bağlı bulundukları makamlara tebliğ aracı işlevi görüyor olması, padişah portrelerine dair yayımlanan haberlerin kahir ekseriyetinin buyurgan bir dil ile yazılmasına yol açıyordu. Bununla birlikte padişah resimlerine esas tepkinin geldiği ve yayıldığı toplumsal kesim, başta geleneklerin muhafaza edilmesini savunan ulema ve onların etki alanındaki halktı. İlk elden kamuoyunda rıza oluşturmayı hedeflemeyen *Takvim-i Vekayi*'nin bıraktığı boşluğu, resimlerin işlevlerine dair daha uzlaşımcı bir dili gözeten Lütfi Efendi gibi tarihçiler dolduruyordu. Nitekim Lütfi Efendi, kendi adını taşıyan tarih kitabının hatıra bölümünde resmin yararlılığından bahsederek, Fatih Sultan Mehmet'ten beri Osmanlı geleneğinde tasvirin var olduğunu, dolayısıyla II. Mahmud'un bu tarihsel çizgiye yerleştiğini söylüyordu.[180] Bununla beraber 1835 yılında gezgin olarak geldiği İstanbul'da, Hüsrev Paşa tarafından askeri öğretmen olarak görevlendirilen Prusyalı

[178] Detaylı bilgi için bkz. Sema Öner, "Türk Basınının İlk Resmî Gazetesi Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", İÜ**. İletişim Fakültesi Dergisi**, 2011, S.0 (29). doi:http://dx.doi.org/10.17064/iüifhd.24118

[179] 1831'de hem Türkçe hem de yabancı dillerde yayımlanmaya başlanan Takvim-i Vekayi, ilk sayısında çıkış amaçlarından birini şöyle açıklıyordu: "Dünya olayları, meydana geldikleri zaman yayınlanıp açıklanmaz da bunların gerçek nedenleri gizli kalırsa, doğrusunu ve aslını bilmediği şeye karışıp karşı çıkmak cahil kişilerin yaradılışı gereği olduğundan, yüce devlette baş gösteren iç ve dış bunca işlere, memurlar arasındaki değişikliklere ve öteki çözüm ve kararlara devlet büyüklerinin aklından bile geçmemiş bilmece dizeleri gibi türlü türlü anlamlar verirler." Rasim, a.g.e., 1981, s.171

[180] "Eski dönemlere ait bilgiler ve değerleri öğrenerek eğitimde ve sanatta ilerlemek için eski eserlere önem vermek bilgelik gereğidir. Bu gerek dolayısıyla saygı gösterilegelen Mani ve Behzad gibi minyatürcülerin güzel eserleri olan portrelere bu saygıyı göstermek ve onlara ait bilgileri gelecek kuşaklara aktarmak bir görevdir. İsimden isimlendirileni ve resimden gerçeği anlamak amacıyla bazı kişilerin resimlerini yapıp saklamak tarih açısından ve gelecek kuşaklar için büyük yarar sağlar. II. Mahmut gibi yenilikçi bir devlet adamının adının ve şanının yaşaması için resminin saklanması bu kurala uygun olur ve niyet bu niyettir, yoksa Allah korusun putlaştırmak için değildir. Bu görüşten yola çıkarak Fatih Sultan Mehmet Ayasofya içindeki melek resimlerini kaldırtmamıştır. Yine de tüm zamanlarda bu gibi kutsal yargılar seçkinler için geçerli olup, halk katında öyle farklı yorumlara muhtaç olacak yasaklara aykırı eylemlerden kaçınmanın da bilgelik gereği olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Tasvir-i Padişahi'nin gönderilmesi ve asılmasında yapılan törenler ve söylenen övgü dolu şiirleri hakkındaki yorumların sınırı aştığı, halkça çirkin görülerek o zaman epey itirazlara yol açtığı gibi Arabistan taraflarında da kötü etkileri görülmüştür. II. Mahmut öldüğünde bu portreler saklanmıştır. Sonraları resim çıkartmak tekniği ilerleyerek fotoğraf çektirmek moda olmuştur, dua ve övgülerle asılmadığından dindarları o kadar kırgınlığa düşürmemiştir." Halil Edhem, "Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu," **Modern Sanat Müzesinin Tasarımı, Müzecilik Yazıları,** Ali Artun (der.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 185-186

subay H. Von Moltke'nin mektuplarından anlaşılabileceği üzere, halkın resme gösterdiği tepki zaten ulema kadar aşırı değildi. Moltke mektuplarında, harita çizmek için dolaştığı sırada, halkın ve özellikle de kadınların kendisine büyük bir ilgi gösterdiğini ve merakla etrafını saran kalabalıktan kimilerinin portresini yaptığını yazar.[181] Resmi dairelerde bir Sultan Mahmud resmi görmüş olması muhtemel halkın Moltke'den portre çizmesini istemesi başka bir zihniyetin kendine yer açmaya başladığını gösteriyordu. Bu noktada, Moltke'nin mektuplarını çeviren Hayrullah Örs'ün vurguladığı üzere, dönemin tarihçileri ile Moltke'nin gözlemleri arasında temel bir fark ortaya çıkıyordu. Osmanlı tarihçileri, her ne kadar geleneksel anlayıştan kopmuş olsalar bile bahsettikleri insanlar hâlâ "biteviye silik gölgeler" gibiydi; zira tarih, padişahı da şablonlar içine alarak anonimleştiren bir bakış ile yazılıyordu.[182] Kapıdağlı'nın yaptığı III. Selim portresinin (kamuya gösterilmemiş olsa da) bu anonim bakışa açtığı zihinsel gedik, II. Mahmud'un *Tasviri Hümayün* portreleriyle genişlemiş ve sultan, şahsına münhasır, tekil bir imge olarak öznellik fikrinin kapısını tebaası için de aralamıştı. Elbette bu imge, padişahın soyundan aldığı gücü yadsımıyor aksine, gücün ve meşruiyetin tehditkâr bir açıklıkla değil psikolojik bir derinlikle yerleşerek iktidarın düşünsel düzeyde içselleşmesine neden oluyordu. Sanatsal propagandanın bu incelikli hamlesi ile II. Mahmud'ın *Tasviri Hümayun* resimleri, tam da sultanın siyasi hedeflerine uygun biçimde, gücü tek bir kişide toplayan ama bir taraftan da bunun için kolektif rıza üreten bir dağıtım mekanizması gibi çalışıyordu.[183] 1839'da Henri-Guillaume Schlesinger'e yaptırdığı tam boy portre ise imparatorluğun yeni anlayışını Avrupa'ya ilan eden en önemli resimlerden biriydi.[184] Beyaz setre pantolonu ve fesiyle II. Mahmud, o vakte kadar süregelen padişah portreciliği geleneğine tamamen ters bir ikonografi ve görsel söylem ile ortaya çıkıyordu. Bu resim aynı zamanda, I. Petro'nun 'Deli Petro' diye anılmasını sağlayacak olan yönetim anlayışını hayata geçirdiği ve Rusya'nın değişen imajının görsel manifestosu

[181] Onların en hoşuna giden -belki de yasak olduğu için- resimlerinin yapılmasıydı; bundan kolay bir şey yoktur, büyük, beyaz bir peçe, bunun altından çıkan iki kara göz, bir parçacık burun ve enli, çatık kaşlar. Eğer bunu taş basmasıyla çoğaltmış olsaydım, her birine kendi portresi diye verebilirdim ve hepsi de bunu kendilerine pek benzer bulurlardı." Helmuth Von Moltke, **Moltke'nin Türkiye Mektupları**, Hayrullah Örs (çev.) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1969, s.87

[182] Örs, a.g.e., 1969, önsöz

[183] Tanzimat ile birlikte ayırdına varılarak tartışma konusu yapılacak olan bu bakış açısı sadece tarih yazımında değil, bütün bir sanat ve edebiyat alanında gerçekleşecek olan paradigma değişikliğinde de kaldıraç vazifesi görerek, bireyi ön plana çıkaran bir öznellik arayışına yol açacaktı. Böylece tarih yazımının eksik bıraktığı alan sanat ile kısmen doldurulacak ve tarih ile edebiyatın birbiri içine giren muğlak sınırları öznellik üzerinden çizilecekti.

[184] Renda, a.g.e., 1977

sayılan tam boy portresi ile büyük benzerlikler içindeydi. [185] Godfrey Kneller'ın çizdiği portrede savaş zırhı içindeki I. Petro, elinde hükümdarlık simgesi olan baton (scepter), arkasında kraliyet tâcı ve Rusya'nın ezeli hayali olan deniz hâkimiyetini simgeleyen yeni donanma ile dinamik ve atılgan bir hükümdar olarak poz veriyordu. II. Mahmud resminde ise arka planda uzak bir Sarayburnu manzarası ile *Asakir-i Muhammediye Ordusu*, ordu ile padişahın arasında ise bir askerin zorlukta zapt ettiği iktidar sembolü beyaz bir at vardı. Bu manzaranın önünde geleneksel hükümdar sembolizmine bir gönderme olan mendil ve saklı kılıcıyla poz veren II. Mahmud, I. Petro portresi ile benzer bir alegorik alt metin kuruyor, hatta Petro'nun bedensel jestine bir simetri ile mukabele ediyordu. Rupen Manas'a atfedilerek 1839 olarak tarihlenen bir başka portre de aynı anlatıyı başka bir kompozisyon ile sunuyor; Sultan Mahmud, Sarayburnu panoraması önünde, Avrupai bir koltukta oturur ve elinde reformların simgesi olarak tuttuğu fermanı sergileyerek, ileriyi işaret eder halde betimleniyordu. [186] Bu portre de Charles Meynier'in 1804 tarihli *Bonaparte Premier Consul* (Bonaparte, Birinci Konsül) resmini biçim ve içerik bağlamında takip eden bir benzerlik içindeydi.[187] Napolyon Bonaparte, 19. yüzyılın başında bir darbeyle ele geçirdiği Paris'te askerlik başta olmak üzere maliye, eğitim, hukuk alanında bir dizi köklü reform yaparak modern Fransa'nın oluşumundaki en önemli isimlerden birisi olmuştu.[188]

---

[185] II. Mahmud'a yakıştırılan 'Gâvur Padişah' sıfatı ile yine Osmanlı tarihçilerinin yakıştırdığı 'Deli Petro' sıfatı arasında da benzer alt metinler vardır. III. Selim ve II. Mahmud devrinde yürütülen yarı düzenli Batılılaşma hamlesinde sık sık karşılaştırıldıkları örnek, Rus Çarı I. Petro (1682-1725) ve uyguladığı otokrat yönetim modeliydi. Aydınlanmacı despotizm ya da Aydın Mutlakiyetçiliği denilen anlayışın ilk örneği olarak anılan Petro'nun Rusyası ile II. Mahmud'un Osmanlısı kendi özgül koşulları içinde gelişen bir süreçte; fakat benzer bir yöntemle Batılılaşıyordu. Petro'nun ayaklanmalarla anılan Streltsi birliklerini tasfiye etmesi ve yerine Noviy Stroy (kelime anlamı Nizam-ı Cedid) ordusunu kurması, devlet yapısını kurumsallaştırması ve hatta kıyafet devriminden, saç sakal düzenlemesine kadar gerçekleştirdiği uygulamalar, Osmanlı için de yol gösterici olmuştu. Ortaylı, a.g.e., 2018, s. 40. Detaylı bir okuma için bkz. Dilek Yiğit Yüksel, **Rus Modernleşmesi ve Türkiye (1682-1905),** Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora tezi, Ankara, 2006

[186] Bağcı, S. Çağman, F. Renda, G. Tanındı, Z. **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s. 292

[187] Napolyon Bonaparte Tanzimat devri tarihçisi Ahmet Cevdet Paşa'nın Tarih-i Cevdet'inde de ismi sıkça geçen ve başta askeri olmak üzere idari yetenekleriyle övülerek örnek oluşturan tarihi figürlerden biriydi. Paşa'ya göre Bonaparte, 19. yüzyıldaki askerî tekniklerin gelişiminin mimârı olarak da halkın gözünde büyük değer kazanmış ve "Fransız halkı onun himmetiyle her türlü sıkıntıdan kurtulma ümidine düşmüştür." Ahmet Cevdet, **Tarih-i Cevdet,** C. 6, Dersaadet: Matbaa-i Osmâniye, 1309 (1891), s. 287-288

[188]1802'e kadar Fransa eski bir Roma geleneği olan konsül düzeniyle yönetiliyordu. Konsül imparatorun altında ülkeyi fiilen yöneten en yüksek makama verilen isimdi. Napolyon'a kadar Fransa'da üç konsül düzeni işliyordu. Napolyon'nun yönetimi ele geçirmesi ve kendini tek konsül olarak ilan etmesi ile sert bir monarşik diktatörlük düzeni başlamış oldu. 1802'de düzenlediği referandum ile Fransa halkının kendisine "ömür boyu konsül" ünvanını verdi, 1804'te ise devrim




Resim 32. Henri- Guillaume Schlesinger, "II. Mahmud"**,** 1839**,** t.ü.y., 260 x 195 cm., Versailles Sarayı Koleksiyonu, MV 4842

Resim 33. Godfrey Kneller, "Rus Çarı Büyük Petro", 1698, t.ü.y., 241x 145 cm., İngiliz Kraliyet Koleksiyonu, Kensington Sarayı, RCIN 4056




Resim 34. Rupen Manas (atfedilen), "Sultan II. Mahmud", t.y. t.ü.y., 190 x 135 cm., TSM. Resim Koleksiyonu, env. No: 17/115

Resim 35. Charles Meynier, "Napoléon Bonaperte Premier Consul", 1804. t.ü.y., 225 x 160 cm., Musées de la Ville de Bruxelles, Brüksel.

ideallerinden tamamen koparak Papa VII. Pius'a kendini Fransa imparatoru ilan ettirerek I. Napolyon adını aldı.

Fransız Devrimi liderlerinin portrelerini yaparak estetik ve politik ilkeleri bir araya getiren Jacques Louis David'le birlikte başlayan yeni sanatsal propaganda metotları, Napolyon'un Fransa eliti ve kanaat önderlerini etkileyerek kendi safına katmak konusunda oldukça maharetle kullandığı bir yöntemdi. İmparatorluğun yeni yüzünü gösteren bu resimlerde Napolyon, büyük askeri ve idari başarılarını temsil eden sembollerle donatılmış biçimde ve kendi zamanının tümüne dair alegorik bir metinsellikle gösteriliyordu. Nihayet birkaç farklı versiyonu olan konsül resimlerinde de kılıç, imzalanmış ya da imzalanmak üzere olan kanun belgeleri ile imparatorluk alameti olan ağır ve süslü kumaşların göründüğü mekânlar, devamlılığı ve propagandif tekrarı sağlıyordu. II. Mahmud'un bu sıra dışı portresini yaptığı iddia edilen Rupen Manas da Fransa'da sefarette de görevli bir saray ressamı olarak sanat eğitimi alıyordu.[189] Manas, dönemin Fransa'sında tanıdığı bu ikonografiyi, siyasal yöntem olarak benzer bir çizgide ilerleyen II. Mahmud ve ardından Sultan Abdülmecid portrelerine uyarlamıştı. Sarayburnu manzarasını kesen ağır bir (kadife) perdenin önünde, genellikle ferman, kılıç, Batılı tarzda mobilyalar ve birkaç kitap ile döşenmiş bir verandanın sahne olarak planlandığı bu resimlerde yer alan her bir öğe, birbirleriyle olan ilişkisiyle resmin ikonografik mesajını oluşturuyordu. Kılıcın elde olması ile kuşanmış olması, kınında olmasıyla, açıkta olması gibi detaylar ya da kitap gibi yüklü semboller, kompozisyonlarda ilişkilendirildikleri diğer öğelerle birlikte değerlendirildiğinde farklı tonda mesajları taşıyordu. Bu bağlamda, 19. yüzyılda yapılan imparator ya da kral tasvirlerinde sıkça görülen bir unsur olan perde de dönemin siyasi atmosferine uygun biçimde ikili bir anlamda kullanılıyordu. İmparatorlukların geleneksel yapılarının çözülme evresinde ortaya çıkan güçlü siyasi figürlerin portrelerinde kullanılan perde, resmi farklı histografik anlatı katmanlarına ayıran bir unsurdu. Örneğin Napolyon'un konsül resimlerinde arka planda görülen kule, Fransız Devrimi'nde Liège Prensliği'nin güç sembolü sayılarak yıkılan St. Lambert Katedrali'nin kulesiydi.[190] Dolayısıyla perdenin arkasında gösterilen manzara, Fransız İmparatorluğu'nun kapanan devri, Napolyon ise açılan yeni devrin, tiyatro tabiriyle ikinci perdenin kahramanıydı.

[189] Nurdan Küçükhasköylü, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 2011, C. 28, S. 1, s. 165-182

[190] Katolik kilisesi ve devrimci Fransızlar arasındaki ilişkinin yumuşaması ardından aynı alana daha sonra St. Paul katedrali yapılacak ve eski katedralden kalan malzemelerle dekore edilecekti

II. Mahmud ve Abdülmecid resimlerinde perdenin ardından görülen Sarayburnu manzarası da benzer bir anlatıya hizmet ediyordu. Topkapı Sarayı ile sembolleşen eski imparatorluk anlayışının kapanan perdenin gerisinde kaldığı bir arka plan ve yükseltilmiş bir sahne üzerinde tarihi yönlendirme kudreti ve istidatındaki yeni padişahın olduğu bir yakın plan. Böylece palimpsest bir unsur olarak perde, altında ya da gerisindeki meşruiyetin payandası olan tarihselliği devam ettiriyor ve aynı meşruiyetin sağladığı güç ile değişimin derecesini belirliyordu. Elbette burada göz önüne alınması gereken önemli hususlardan bir tanesi, bu resimlerin ilk elden kamuya açık yerlerde sergilenmek üzere değil, hükümdarlar ya da yöneticiler arasında kendi siyasal söylemlerinin aracı olarak yaptırılmış ya da edinilmiş olmasıdır. Örneğin Schlesinger'in II. Mahmud portresi, padişahın veremden ölmesinden (1839) kısa süre önce Paris'teki Osmanlı elçiliğine konulmuş, ölümünden sonra ise Fransa Kralı I. Louis-Philippe'in isteği üzerine Mustafa Reşit Paşa tarafından Versailles Sarayı'na hediye edilmişti.[191] Dolayısıyla söz konusu resimlerin dönemin Avrupa'sında oldukça popüler olan ve doğrudan yöneticiler arasında siyasal mesajları taşıyan birer değiş tokuş nesnesi haline gelmiş olmaları, propagandif niyetlerinin sabit kurgular üzerinden uyarlanmasını da haklı çıkarıyordu.

3. KİMLİK VE KİŞİLİK

3.1. Modernleşme Yarışı, İstanbul ve Kahire

II. Mahmud'un saltanatının son yıllarında Mısır ve Kavalalı Mehmed Ali Paşa, Osmanlı Devleti'nin en önemli meselelerinden birisi olmuştu. Napolyon işgaline karşı gönderilen askeri birliklerle Mısır'a giden Mehmet Ali Paşa bir süre sonra Fransızların da desteğiyle Kahire'yi (daha sonra İskenderiye'yi) uydu bir başkent haline getirmişti. Tepedelenli Ali Paşa'nın başlattığı Yunan İsyanı'nı bastıran Kavalalı, benzer bir bağımsızlık hareketine Mısır topraklarında girişecek, Nizam-ı Cedid Ordusu'ndan eğitim reformlarına kadar birçok paralel stratejik hamle ile Osmanlı sınırları içinde merkezden bağımsız ikinci bir modernleşme yörüngesi çizecekti. Bir tütün çiftçisinin oğlu olarak okuma yazma bile bilmeden Mısır'ı yarı özerk bir devlet haline getiren Kavalalı Mehmet Ali Paşa, imparatorluğun modernleşmesinde İstanbul yönetimini zorlayan bir öncü olarak beliriyordu. Zeynep İnankur'un yazdığına göre:

[191] Funda Berksoy, "Heinrich Schlesinger'in II. Mahmud portreleri: Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme ve hükümdar imgesi", **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Güz 2007, S.6, s. 83-96

> 1826'da Paris'e gönderilen Mısırlı öğrenciler için École Egyptienne de Paris kurulmuş, bundan iki yıl sonra Osmanlı hükümeti de Paris'e öğrenci yollamaya başlamıştır. 1840 yılından sonra Fransa'ya öğrenci yollamayan Osmanlı hükümeti 1844 yılında *École Egyptienne*'in tekrar açılmasından sonra yine öğrenci yollamaya başlamıştır. 1827 yılında Kahire'de ilk tıp okulunun açılmasından bir ay sonra İstanbul'da Tıbhane adlı askeri okul açılmıştır. 1828 yılında Mehmed Ali tarafından Mısır'da ve aynı zamanda Orta Doğu'daki ilk yerli gazetenin Vaka-i Mısriyya'nın çıkmasından sonra 183l'de Türkçe ilk gazete, Osmanlı resmî gazetesi Takvim-i Vekayi yayınlanmıştır. [192]

Bununla birlikte Kavalalı'nın modernleşme hamlesindeki görece üstünlüğü sadece siyasal yeteneği ile ilgili değildi. II. Mahmud, 1826'dan sonra mutlakiyeti ele alıp Batılılaşma programını şedit biçimde uygulamaya koymuşsa da bu yönelim geleneğin fiili savunucusu konumunda olan ulemanın direnci ile daha yavaş ve sosyal, politik bedelleri daha ağır olan bir çizgide ilerliyordu. Kahire'de ise Kavalalı Mehmet Ali ve oğlu İbrahim Paşa, kültürel merkezden uzak ve Mısır halkının Kölemen, Memlük geleneğine yabancıydılar. Dolayısıyla Batılılaşmaya doğru yapılan sert hamleler İstanbul'daki kadar inatçı bir direnişle karşılaşmıyor ve görece hızlı bir ilerlemeye neden oluyordu. Nitekim kısa sürmüş olsa da Napolyon'un medenileştirme misyonunun laboratuvarı olmuş Kahire, hâlihazırda Fransız etkisi altındaydı ve eğitim kurumları başta olmak üzere diğer devlet organları Fransız düzeni ile işletiliyordu. İngiltere ile olan rekabetten dolayı fiili işgale son vermiş olan Fransızlar da siyasi ve kültürel hegemonyalarını devam ettirmek için Mısır'a açık destek vermekten çekinmiyor ve Kahire Paris arasında sıkı dokunan bir eğitim ağı oluşturuyorlardı. Kavalalı'nın bu kadar geniş bir yetki ve nüfuz alanına sahip olabilmesinde, Orta Doğu coğrafyası için güdülen jeopolitik hesapların da büyük payı vardı. Rusya, İngiltere ve Fransa başta olmak üzere çeşitli Avrupa devletleri doğu ticaret yollarında önemli bir kilit olan Mısır'ın yönetilebilirliği adına Kavalalı'ya karşı farklı pozisyonlar alıyorlardı. Mısır meselesinin çözümü için gönderilen Osmanlı birliklerinin aldığı yenilgilerin ardından Kavalalı'nın oğlu İbrahim Paşa komutasındaki ordunun Bursa'ya kadar ilerlemesi, İstanbul'da bir paniğe neden olmuş ve imparatorluğun bütünlüğüne karşı içeriden gelen bu tehdit karşısında II. Mahmud, Ruslarla anlaşmaya mecbur kalmıştı. I. Dünya Savaşı öncesi kamplaşmaların temelinin atıldığı bu mesele nihayetinde Rusya'ya Boğazlar konusunda imtiyazlar tanıyan Hünkâr İskelesi

[192] Zeynep İnankur, "İstanbul ve Kahire'de 19. yüzyıl Sanatı". **Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat,** Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2011, s. 133-139

Antlaşması (8 Temmuz 1833) ile ilk fasılda yatışmış görünmekle birlikte yeni kompozisyona bağlı diplomatik ilişkilerin oluşmasına neden olmuştu.[193]

Mısır meselesi, bu tarihten sonra Kavalalı ve Osmanlı hanedanlıkları arasında, politik konumları ve diplomatik iş birliklerine göndermelerde bulunan yoğun bir propaganda yarışına dönüşmüştü. Ahmet Rasim'in *Tarih-i Lütfi*'den aktardığı bir anekdot, Sultan Mahmud'un Avrupa'daki propaganda faaliyetlerini ne derece önemsediğini açıklıyordu. Tarih-i Lütfi'ye göre:

> Paris'e elçi atanmış olan Divanı Hümayun Amedisi (Babıâli'de, Saray'la yazışma bürosu başkanı) Reşit Bey'in asıl görevi şuydu; "Osmanlı Devletine karşı olarak Yunanlıların ve Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın Avrupa gazetelerine yazdırdıkları suçlamaları çürüterek Avrupa kamuoyunu bizden yana çevirmek ve bunun için bir yandan elçilerle ilişki kurup görüşmek ve öte yandan da Osmanlı Devleti'nin eski yöntemi bırakıp Avrupa'ya uymaya başladığını yazdırmak ve yaymak, bunlardan başka, o dönemin en önemli sorunlarından olan Mısır konusunda Mehmet Ali Paşa'nın etkinliğini kırmak ve Cezayir'in geri verilmesine çalışmak." [194]

Bu yarışın en önemli mecralarından birisi de toplumsal imajı oluşturacak olan resimlerdi. Özellikle "1830-1840 yılları arasında Mehmed Ali Paşa Fransa'da çok popüler olmuştu ve portreleri gazetelerde politik haberlere eşlik etmek üzere çiziliyordu."[195] Bu bağlamda Osmanlı ve Mısır hanedanlarının propaganda yarışı en çok oryantalist ressamların işine yaramıştı; zira egzotik Doğu'nun fantastik imgelerini, aktüel politikanın hakiki aktörleri ile destekleyerek inandırıcılıklarını arttırıyorlardı. Germaner ve İnankur'un belirttiği gibi:

> Sanatçıların gözünde Osmanlı sarayının ve saraylıların düşsel olduğu kadar önyargıya dayanan bir yeri vardı. Onların gözünde güçlü bir yönetici olduğu kadar acımasız bir despot ve kıyıcı asker olarak nitelenen Osmanlı sultanı aynı zamanda Müslümanların halifesi ve Doğu kültür ve yaşantısının odağı olarak karmaşık ve çelişkili anlamlarla yüklü temsili bir kimliğe sahipti. Oryantalizmin gizem, sefahat, erotizm ve zenginlik gibi geçerli tanımlarını âdeta şahsında toplayan ve ulaşılmaz konumda olan Osmanlı sultanının portresini yapabilmek Oryantalist ressamlar için son derece çekici bir konu olmuştur.[196]

---

[193] Mehmet Kocaoğlu, "Kavalalı Mehmet Ali Paşa İsyanı," **OTAM**, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 1995, S.6, s. 195-210. Ayrıca bkz. Kemal Beydilli, "Hünkâr İskelesi Antlaşması", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 1998, C. 18, s. 488-490

[194] Ahmet Rasim**, Osmanlı'da Batışın Üç Evresi**, Evrim Yayınları, 1987, İstanbul, s. 181

[195] Germaner, a.g.e, 2011, s. 127

[196] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, 2. bsm, s. 84. Dönemin Oryantalist ressamlarının en önemli duraklarından olan iki kente de gelmiş ve resimler yapmış olan ressamlar arasında; David Wilkie, François Dubois, Pierre Prevost, William Bartlett, Alexandre-Gabriel Decamps, Jean Leon Gérôme, John Frederich Lewis, Theodore Frere, Narcisse Bercher gibi tanınmış isimler vardır. Bkz. Semra Germaner, "XIX Yüzyılda İstanbul ve Kahire: Sanat Ortamı ve Patronaj", **Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat,** Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2011, s. 125-133



Resim 36. Lemaitre, **"**Muhammed Ali Paşa", gravür, e.y., Jean Joseph Marcel, **L'Univers pittoresque**, Firmin Didot Freres, Paris, 1839



Resim 37. Charles Philippe-Lariviére, "İbrahim Pasha", 1846, t.ü.y., 245 x 160 cm., Versailles Sarayı Koleksiyonu, MV 6550; INV 5711; LP 6963

1846'da Kral I. Louis Philippe siparişiyle Charles Philippe-Lariviére'nin yaptığı İbrahim Paşa portresi propaganda yarışının dikkat çekici örneklerinden biriydi. Göğsündeki *Légion d'honneur* (Fransa şeref nişanı) madalyasıyla birlikte Paris'teki ünlü Zafer Tâkı fonu önünde bir Osmanlı subayı olarak betimlenen İbrahim Paşa, merkezi otoriteyi tanımadığı mesajını seçtiği kostüm ile veriyordu. Nitekim Paşa'nın münhasır kostümü, şalvar, kuşak, çarık gibi askerler tarafından giyilmesi yasaklanmış olan geleneksel kıyafetleri, sırmalı dar bir ceket ve Osmanlı halkının "püsküllü bela" dediği fes ile birlikte kullanarak bir sentez yaratıyordu. İbrahim Paşa neden böyle bir tercihte bulunduğunu ise bir Fransız gazeteciye verdiği demeçte açıklıyordu:

> Bâb-ı Âli, sivilizasyonu ters taraftan alıyor. Bir milleti kalkındırmanın yolu ona apolet ve dar pantolon giydirmek değildir. Kıyafet, topal bir insanı dimdik bir insan yapmaz. Kıyafetten başlayacakları yerde önce halkın kafasını aydınlatmak gerekirdi. Bize bakın; biz her çeşit okul açtık. Gençlerimizi Avrupa'ya gönderiyoruz. Biz de Türküz; fakat biz, bize yön verecek güçte olan uzmanların tavsiyelerini dinleriz. [197]

Sultan Abdülmecid ise babası gibi zihniyet değişimine dair saray iradesinin göstergesi olarak seçtiği Batılı kıyafetler ile yaptırılan portrelerde, Napolyon ya da Petro'dan farklı görünmüyordu. Oysa Mehmet Ali ve oğlu İbrahim Paşa, bir yandan Batılılaşmaya dair kararlı bir niyet sunarken öte yandan Osmanlı'nın geride bırakmak istediği kimliği ve kültürel mirası sahipleniyordu. Bu bağlamda da Kavalalı hanedanı, ilk katmanda geleneklere sultandan daha bağlı ve görece daha sağlam bir benliğe sahip olduğu izlenimi uyandırıyordu. Bununla beraber Fransız sarayında asılı bu resim, Napolyon'un Mısır'da başlattığı 'tarihin fethi' projesinin çıktılarını göstermeyi amaçlayan başka bir niyete de sahipti. Bu proje, medenileştirme misyonu çerçevesinde kurulacak yeni düzende, Batılı ve Batı dışı kimliklerin ayrımının kesin hatlarla yapılmasını gerektiriyordu. Bu anlamda İbrahim Paşa'nın portresindeki iki fazlı kabul, hem Batı dışı kimliğin tahkim edilmesi ve dolayısıyla hegemonyaya meşru zemin hazırlanması hem de medeniyetin kaynağı ve lokomotifi olan Fransa'nın kendi dışındakilere kılavuzluk etme misyonunun ne oranda yerleşip kabul gördüğünü beyan ediyordu.

Sultan Abdülmecid 1848'de İbrahim Paşa'yı resmen Mısır'a vali tayin ettiyse de sağlık durumu iyi olmayan Paşa iki ay sonra vefat edince yerine Abbas Hilmi Paşa geçmişti. Son yıllarında akli melekeleri yerinde olmayan Mehmed Ali Paşa'nın 2

[197] Edgar Bailey, **British Policy and the Turkish Reform Movement**, Cambridge, MA. 1942, s.172, Akt. Berkes a.g.e., 2015

Ağustos 1849 tarihindeki ölümünden sonra Mısır ve Osmanlı arasındaki rekabet de önemli oranda sönümlenmişti. Bu tarihten sonra ise Hidivyal aile mensupları, zenginlik ve tecrübelerini İstanbul'a taşımaya başlamışlar, 'kibarane yaşamak' arzularıyla Osmanlı'nın değişen çehresine daha monden bir anlayışı getirerek, özellikle kadının kamusal alandaki yeri ve görünürlüğünün artmasında önemli roller oynamışlardı. Nitekim aynı sıralar, Viyana işi kayıklarla yapılan Moda, Fenerbahçe ve Büyükdere gezileri, imparatorluğun yüzünü döndüğü alafrangalığın sembolü olarak oldukça sık işlenen bir sanatsal tema olacaktı. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'frenk cilası' diye tanımladığı bu "rokoko devirde […] hayatın yaratıcı pınarı kurumuş […] ne şiir ne musiki ve ne de mimaride" Batı taklidinden öteye geçilememişti. Tanpınar'a göre hal böyleyken "soysuzlaşan" bir devri taklit ederek ve buna mukabil israf ederek memleketin istikbali tehlikeye atılmıştı.[198] Tanpınar'a kaynaklık eden tarihçi Ahmet Cevdet Paşa da Mısır'dan İstanbul'a gelen bu etkiyi mübalağalı biçimde şöyle tarif ediyordu:

> Abbas Paşa valiliğinde Mısır'dan Dersaadet'e pek çok paşalar, beyler ve hanımlar hicret ettiler. Gali bahalar (değerinin üstünde) konaklar ve yalılar aldılar. Alafranga tecemmülat ile tezyin ettiler. Ebvâbı sefahati (sefahat kapılarını) açtılar. Vükela ve kibarı İstanbul, bu Mısır döküntüleriyle âşık atmaya ve vükela haremleri de Mehmed Ali Paşa kerimesi Zeynep Hanım'ı taklid ile israf ü sefahate karıştılar. [199]

Bununla beraber Cevdet Paşa'nın itirazı esasen, "Avrupalı muaşereti zaten İstanbul'dan almış" olan Mısırlılara karşı değil, onları taklit eden ekâbir takımına dairdi. Osmanlı maliyesinin buhranını yakından bilen Cevdet Paşa, Mısır'dan gelen zenginliğin Boğaz hattında suni bir refah (servet-i kazibe) yarattığı ve bu suni zenginliğin Kırım Harbi sırasındaki ecnebi teması ile birlikte tehlikeli bir müsrifliğe yol açtığından şikâyet ediyordu.

3.2. Tanzimat'ın İlanı ve Osmanlı Tragedyasının Doğumu

1 Temmuz 1839'da II. Mahmud veremden hayatını kaybetmiş ve aynı gün 16 yaşındaki Sultan Abdülmecid, Osmanlı'nın otuz birinci padişahı olarak tahta geçmişti. Sultan Mahmud için düzenlenen cenaze sırasında eski Serasker Hüsrev Paşa'nın bir oldubittiye getirerek mührü alması ve "tarz-ı cabbarane ile hod be hod" kendini

[198] Tanpınar, a.g.e., 2003, s.135
[199] Timur Taner, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 24

sadarete tayin ettirmesi, yeni sultanın eski düzenin koruyucularına dair fikrini değiştirecekti. [200] Nitekim Hüsrev Paşa gibi pragmatik oligarkların yerini alacak olan Tanzimat bürokrasisi değişimin bütüncül hale getirilmesinin önemini, II. Mahmud'un başarısızlığına da sebep olarak gösterilen bu eski anlayış üzerinden görecek ve onunla bu anlayış üzerinden hesaplaşacaktı. Abaz kökenli bir köle olarak girdiği Enderun'da hırsı ve çalışkanlığı ile yükselmiş olan Hüsrev Paşa, değişim döneminin altyapısını oluşturan siyasi kadroların nitelikleri ve eski düzenin değişime karşı içeriden direncini göstermesi bakımından önemli örneklerden biriydi. Niyazi Berkes'e göre Hüsrev Paşa, Moltke gibi Prusyalı subaylardan yeterince istifade edilememesinin sorumlularından biriydi. [201] Gerçekten de Moltke, Avrupa'dan talep edilen subayların Hüsrev Paşa'nın hevesinden başka bir şey olmadığını ve kimsenin neyi, neden yaptığını bilmediğini söyleyerek: "Fakat bizim işimiz eski, biraz paslanmış olan eğri kılıcı, olur ki kullanılır diye, artık olabildiği kadar, alafranga bilemek" diye rapor ediyordu.[202] Moltke'nin çarpıcı biçimde tespit ettiği bu durum, askeri temelli yenileşmenin zihinsel arka planını göstermesi bakımından oldukça keskin bir saptamaydı. II. Mahmud Devri'nde gerçekleştirilen sivil ve idari reformlarda önemli roller oynayan, hatta Harbiye gibi çağdaşlaşmanın lokomotifi sayılan bir okulun kurucusu olarak anılan Hüsrev Paşa, diğer yandan da Gulam Sistemi denilen Selçuklu âdetinin son büyük temsilcisiydi. Bu sistem, devşirme kölelerin terbiye edilerek saray hizmetlerine kazandırılmasını amaçlayan Enderun mektebinin işleyişini, paşaların konaklarına taşıyarak devam ettiren bir usuldü. [203] Hüsrev Paşa'nın da çok sayıda kölesinden bilinen otuz kadarı, saray içinde paşalık mevkiine kadar yükselmiş hatta seraskerlikten azledilmesine neden olacak siyasi ayak oyunlarının başında da onlardan bazılarının olduğu tarihçiler tarafından yazılmıştı.[204] Nitekim Hüsrev Paşa, sadrazamlık mührünü almasının ardından, padişaha danışmadan "eski kölelerini ve

[200] Sakaoğlu, a.g.e., 1999, s. 437
[201] Berkes, a.g.e., 2013, s. 210, n.33
[202] Moltke, a.g.e., s.164
[203] "Hüsrev Paşa örneğinde olduğu gibi 'kulların kulları'nın devlet adamlarının iktidarını sürekli kılan önemli faktörlerden olduğu, Saraya damat vermekle de söz konusu iktidar ilişkilerinin taçlandırıldırıldığı, nüfuz ve siyasi güç odaklarının teşekkül sürecinin bu şekilde ortaya çıktığını, kişisel çıkar için devlet çıkarının göz ardı edilebildiği, aslında siyasi ya da felsefi karşıtlık olarak görülen bir olayda kişisel çekişme ve mücadelelerin önemli rol oynadığını çok sarih görmekteyiz." M. Murat Taşar, "Şeyhü'l-Vüzera Koca Hüsrev Paşa- II. Mahmud Devrinin Perde Arkası", **Tarih Kritik**, Ocak, 2017, (3)1, s. 94-114
[204] Halil İnalcık, "Hüsrev Paşa, koca", TDV, **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 1999, C.19, s. 41-45

yetiştirmelerini sarayda ve hükümette önemli yerlere" getirmişti.[205] Enderun ve Gulam sisteminin neden olduğu en önemli aksaklıklardan biri, saray eliti olarak yükselmenin koşulunu kimlik ile bağlanan kültürel bir devamlılığın dışına itmesiydi. İlber Ortaylı'nın deyimiyle: "Osmanlı toplumunda bugünün güçlü vezirlerinin çocuklarının yarını belli değildi ve yönetici sınıfa girmek için babanın postundan çok bazı yeteneklerin gerektiği bir dereceye kadar doğruydu."[206] Bu bir anlamda meritokrasi anlayışının liyakat esasına uygun gibi görünüyordu; yani yeteri kadar zeki ve becerikliyse bir kölenin başvezirliğe kadar yükselebileceği bir sistemdi. Bununla birlikte yaşamın diğer alanlarına da yayılan aristokrat bir üst kültürün oluşmasını engelliyor ve hanedan dışında kuşaktan kuşağa aktarılan bir tavrın (maniere) gelişmesine engel oluyordu.

Saltanatta ilk işi, babasını "kahrından öldüren" Mısır meselesinin hallini aramak olan Sultan Abdülmecid, öteden beri Mehmet Ali Paşa ile hısım olan Hüsrev Paşa'yı sadarette tutmuştu. [207] Bunun üzerine İstanbul'a geri çağrılmış olan donanma, yine öteden beri Hüsrev Paşa karşıtı olan Kaptan-ı Derya Ahmet Fevzi Paşa tarafından İskenderiye'ye götürülerek Mısır hanedanına teslim edildi. Böylelikle yeni padişahın önünde çözülmeyi bekleyen meseleler olarak: Nizip'te hezimete uğrayarak neredeyse yok olmuş bir ordu, Mısır'a kaçırılmış bir donanma, Eflak-Boğdan, Hicaz, Suriye'de ulusçu ayaklanmalar, Bâbıâli hizipleri ve en önemlisi büyük bir ekonomik buhran, duruyordu. Sultan Abdülmecid bu sorunları görüşmek için, dedelerinden âdet olduğu üzere Meclis-i Vükela'yı toplamış fakat bu toplantıdan uygulanabilir bir eylem planı çıkmamıştı. Buna müteakip İstanbul'da bulunan elçiler ile bir müzakere süreci başlatılmış ve o vakitler Londra sefiri olan Mustafa Reşit Paşa İstanbul'a çağırılmıştı. Tanzimat'ın mimarı sayılan Reşit Paşa, II. Mahmud'un saltanatının son dönemlerinden beri Paris ve Londra'da elçilik görevlerinde bulunan ve İngilizlerle yapılan Baltalimanı Ticaret Anlaşması için diplomatik trafiği yöneten Batıcı bir Bâbıâli bürokratıydı. İstanbul'a dönüşünden günler önce İngiliz Dışişleri Bakanı Lord Palmerston'a, büyük oranda Tanzimat fermanın taslağı sayılabilecek bir diplomatik

[205] Stanford Shaw, Ezel Kural Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, E Yayınları, İstanbul, 1983, s. 86

[206] Ortaylı, a.g.e., 2018, s.106

[207] "1839 yılı geldiğinde II. Mahmud iyice hastaydı. Mısır olayları ve yenilgiler onu o kadar üzmüştü ki, uyku uyuyamaz olmuş, bu olayların acısını ve üzüntüsünü unutmak için iyice içkiye düşmüştü. Ölmeden önce, kendisi için bir leke gibi duran Mehmet Ali sorununu halletmeye karar verdi […] Lakin sonuç, Osmanlı Devleti için yine hezimet oldu […] II. Mahmud Nizip yenilgisinin haberini almadan 29 Haziran'da öldü." Fahir Armaoğlu, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1997, s. 211

nota (memorandum) vermişti.[208] Mustafa Reşit Paşa İstanbul'a dönüp Sultan Abdülmecid'i bu hususta ikna ettikten sonra, 3 Kasım 1839'da Topkapı sarayının dış avlusunda *Gülhane Hatt-ı Hümayunu'*nu bizzat okuyarak Tanzimat'ı ilan etmişti. Ferman daha sonra *Takvim-i Vekayi*'de yayınlanmış ve Mısır başta olmak üzere imparatorluğun bütün vilayetlerine gönderilerek meydanlarda okunması sağlanmıştı. Gülhane Hatt-ı Hümayunu âdet olduğu üzere imparatorluğun şanlı geçmişine bir atıfla başlıyor, bu şanlı tarihin yüz elli yıldır kudret kaybettiğinden bahsediyor ve öngörülen tedbirlerle birlikte yapılması gerekenleri maddeler halinde sıralıyordu. Bu anlamıyla Osmanlı'da artık gelenekselleşmiş olan siyasi layihalara benzemekle birlikte İlber Ortaylı'nın deyişiyle:

> Osmanlı tarihinde ilk defa bir ferman tarihe bakarak geleceği planlayan yöneticilerin görüşünü yansıtıyor; Klasik ıslahatçıların tersine, bir restorasyonu değil, yeni bir düzenlemeyi öngörüyordu. 1839 yılında, son yüz elli yılın yarattığı buhrandan yeni program ve girişimlerle kurtulmak bilincine ulaşan bürokratların kaleme aldığı ferman, bu yönüyle yenilikçi ve ilerici bir nitelikteydi. [209]

Fermanın ana hattını çizen dört temel reform vaadi vardı; tebaanın can, mal ve namusunun güvence altına alınması, adil ve muntazam bir vergi sistemi, zorunlu askerlik ile ilgili düzenlemeler ve bütün tebaanın yasa önünde eşitliği. [210] Bununla birlikte, Osmanlı'da vatandaşlık tanımını din ve cemaat referansı dışında yaparak köklü bir değişime neden olacak olan, 1856'da ilan edilen *Islahat Fermanı'*ydı. [211] Davison'un yazdığına göre, 1856 fermanı 1839'da bulunulan vaatlerin yinelenmesiyle başlıyor ama daha da ileri gidiyordu. "O günlerin Osmanlı belgelerinde alışılmadık derecede açık ve öz bir dil kullanılması nedeniyle daha modem ve Batılı bir görüntü sunmakla kalmıyor, ayrıca dini hukuka, Kuran'a ya da eski kanunlarla imparatorluğun parlak devirlerine tek bir kelimeyle dahi değinilmiyordu." [212]

> Abdülmecit tüm tebaanın vatandaşlık bağı ile kalben birbirine bağlı olduklarının altını çizmekte ve nazarında tebaanın tümünün eşit olduğunu vurgulamaktaydı. Padişahın bu beyanatı Osmanlı Devleti'nin klasik devrinden başlayarak 19.yüzyıla değin

---

[208] Bu notada Reşit Paşa, II. Mahmud 'tan "despot ve zalim" diye bahsediyor, yeni padişahın tecrübesizliğinden dolayı entrikalara açık olduğunu, krizin bir müdahale olmaksızın çözülemeyeceğini söylüyordu. Ahmet Dönmez, "Mustafa Reşit Paşa'nın İkinci Londra Elçiliği ve Tanzimat Reformlarına Dair Memorandumu", **Tarihin Peşinde- Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2011 / 6, s.1-20

[209] Ortaylı, a.g.e., 2018, s. 103

[210] Halil İnalcık, "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu," **Belleten**, Ankara, 1967, C. XXXI, S. 124, s. 603-622

[211] Kemal Gözler, **Türk Anayasa Hukuku**, Ekin Kitabevi Yayınları, Bursa, 2000, s.19-23

[212] Roderic Davison, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform**, Osman Akınhay (çev.) Papirüs Yayınevi, İstanbul, 1997, C.1. s.70

> sürdürdüğü ve Şeriat'ın belirlemiş olduğu Müslim-gayrimüslim ayrımının artık resmi söylem düzeyinde kesinlikle sona erdiğini göstermekteydi. Bu beyanatta vurgulanan revâbıt-ı kalbiye-i vatandaşî ifadesi burada sadece aynı hükümdara sadık ve aynı devlete bağlı olmanın getirdiği bir vatandaşlık hukukuna işaret etmeyip ayrıca farklı unsurlar arasında 'kalbî', yani duygusal diyebileceğimiz bir bağa işaret edilmektedir. Yani bu ifadeden esasen farklı dinlere mensup olsalar dahi bireyleri bağlayacak vatandaşlık bağının formel bir hukukî bağın ötesinde bir "asabiye" (belirli bir insan topluluğu arasında varolan dayanışma duygusu) gerektirdiğine ve bu "asabiye"nin yaratılmasının devletçe hedeflendiği anlaşılmaktadır. Nitekim kökleri belki 1830'lara değin geriye götürülebilecek olan Osmanlıcılık siyaseti ve bir Osmanlı milleti yaratma projesini de bu çerçevede düşünebiliriz.[213]

Bu dönemde gayrimüslim cemaatler ile bağlantıda oldukları Batılı devletler arasında iş birliği hızlanmış, İstanbul'da birbiri ardına azınlık okulları, hastaneler vb. gibi kurumlar açılmaya başlamıştı. Müslüman Türkler için ise medrese geleneği ve din eksenli eğitim önemli oranda varlığını sürdürüyordu. Kamusal eğitim veren bu kurumlar yan yana olmalarına karşın aralarında eğitim anlayışı, mezunların kalifiyesi ve istihdamı açısından büyük farklar vardı. 1868 yılında Müslüman nüfus içinde okuryazar oranı yaklaşık yüzde iki civarındaydı.[214] Bunlar da büyük oranda yüksek bürokrat elitin içindeydi ve birçoğu eğitimlerini Fransa başta olmak üzere Avrupa'da sürdürüyordu. Aynı yıllarda İstanbul, diplomatlar, askerler, tüccarlar ve çoğu sanatçı maceraperest gezginlerle dolup taşıyordu. Bu insanların getirdiği kültür, Avrupa'da eğitim almış Müslüman Türklerin alafranga merakı ile birleşerek hem etkisini arttırıyor hem de halk ile aradaki uçurumu büyütüyordu.

> Avrupa'nın etkisi, diplomatik görevle ya da sivil veya askeri öğrenci olarak Avrupa'ya giden Türklerde görülüyordu. Avrupa'ya gidenler orada Fransızca öğrenip yeni fikirler edindiler. Kırım Savaşı'ndan bile önce Paris'te bulunmuş olan İbrahim Şinasi Efendi gibi bazıları Fransız edebiyatıyla haşır neşir olmuşlardı. Avrupa'ya savaştan önce gitmiş olanların bir bölümü ise gördükleri zıtlıktan cesareti kırılarak ya da acı duygularla geri dönüyorlardı. Lakabını Edinburgh'ta eğitim görmesine borçlu bir subay olan İngiliz Mehmed Said Paşa daha sonraları şöyle demişti: Kendimi yetiştirdiğimi hayal edene kadar yurt dışında kaldım ve ülkeme geri geldiğim zaman kendimde sadece hayvanca arzularla duygular buldum. [215]

Bu noktada "İslam'ın geleneksel tutumları ile birleşen Türklerin düşük eğitim düzeyleri" eşitlikçi Osmanlıcılık temelindeki reformların önünde bir sorun olarak

[213] Selçuk Akşin Somel, **Gayrimüslim Okulları Nasıl Azınlık Okullarına Dönüştü**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013, s. 17
[214] **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Murat Belge (yön.) İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C.1(5) s. 841
[215] Davison, a.g.e., 1997, s.83

beliriyordu.[216] Müslüman Türklerin reform hareketlerine uyum sağlayarak, hedeflenen toplumsal yapıyla (yeniden) bütünleştirilmesi, eğitim seferberliğinden daha fazlasını gerektiriyordu. Dolayısıyla yapılacak ilk işlerden birisi, kamusal hayatın gündelik pratikleri ve bunları yeniden üreten yapıların değiştirilmesiydi. Böylesi bir değişimin beraberinde arzu edilen ya da tasarlanan davranış biçimlerini getirerek, sosyo-kültürel normları yeniden oluşturacağı varsayılıyordu. Bürokrat elit, Batılılaşma modelinin ideolojik inşasını kamusal eğitim üzerinden sağlamaya girişirken davranışsal kodu değiştirecek biçimini ise sanatı kullanarak belirleyecekti. Yunan medeniyetinden beri kamusal fayda ve toplumsal eğitim için kullanılan sanat formu ise en başta tiyatroydu. Namık Kemal 1873'te *İbret* gazetesinde yayımladığı makalede tiyatronun faydalarını şöyle tarif ediyordu:

> Tiyatro vicdanın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyatını tahlil eder, emr-i ehakk-ı nefsaniyyenin en şedid tesirlerini meydana kor, dünyanın büyük beliyyatını tasvir eder. İnsanın en vahşi hevesâtını meydana çıkarır. Ahlâkın seyyiatıyla eğlenir, Adâtın münasebetsizlikleriyle istihza eder. Aşka bir hicran musallat eder, seyredenler giryan olur. Riyaya bir maskara nihab geçirir, görenlerin gülmemek elinden gelmez.[217]

Osmanlı'nın geleneksel tiyatrosunu oluşturan Karagöz Hacivat ve ortaoyunu karnavalesk bir yapıya sahipti ve biçimlendirmekten çok sağaltmak üzerine kurulu bir anlayışla çalışıyordu. Ortaoyunu, bir metne bağlı olmayan sanatçının tuluat (doğaçlama) yaparak ilerlediği daha dolayımsız bir türdü. Bununla birlikte, her ne kadar eğlence niyetiyle icra ediliyor olsa da yoğun biçimde politikti. Zira metinsiz olması yanında izleyici katılımına da açık olması, onu denetimsiz ve iktidar için sakıncalı bir hale getiriyordu. Batılı çerçeve tiyatro ise içine gömülü düşüncenin kendini, bilişsel, duyuşsal ve davranışsal olarak üç fazdan üretebileceği bir alan açıyordu. Bilişsel alan, didaktik metinlerle akılcı ve rasyonel biçimde iletilmek istenen mesajın aktarılacağı sözel propaganda alanıydı. Duyuşsal alan, söz konusu bilgiyi bir melodram, dram vb. ile kodlayarak didaktik akılcılığı duyguyla dolduruyor ve kalıcılık sağlıyordu. Yükseltilmiş bir çerçeve sahnenin karşısına sıralar halinde oturan izleyicinin sahnede olan biteni, seyir adabına riayet ederek 'dışarıdan' bir gözle izlemesi ve tiyatroya gitmenin kendi başına kentli bir eylem haline gelmesi ile birlikte oluşan değişimler ise davranışsal alanı kapsıyordu. Bu anlamıyla da tiyatro salonları,

---

[216] Davison, a.g.e, 1997

[217] Namık Kemal, "Tiyatro", **İbret**, 1290, S. 127, Akt. Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1972, s. 127

hiç değilse en başta ortaoyunların sahnelendiği kahvehanelerin başıbozuk düzensizliğine alternatif sunan, kısmen denetimli politik mekânlardı. Bununla birlikte oluşturulan bu medeniyet iksirinin çalışmaya başlaması için yabancılığının verdiği acı tadın ortadan kaldırılması gerekiyordu. Tiyatronun da hayatın diğer alanlarında olduğu gibi yeni düzenin bilme ve görme rejimine uygun bir hale getirilmesi adına, oyunlarda geleneksel ve modern olanın yapısal nitelikleri üst üste pozlanarak, çerçeve tiyatro ile ortaoyunu arasında nazik bir denge gözetilmeye çalışılıyordu. Bu amaçla alışıldık bir yöntem yine uygulamaya konmuş ve sahneye çıkan eski anlatıcıların güvenilirliği içinden, yeni hikâyeler, yeni bir biçimle aktarılmaya başlanmıştı. Bu sentez form, kahvehane ya da meydanlarda oynanan tuluatı bir metin ile çerçeve sahneye çıkarmak demekti. Bu dönemde saraylara inşa edilen cep tiyatroları yanında sultan da maiyetiyle birlikte Beyoğlu civarındaki salonlara gitmeyi âdet edinerek halka öncülük ediyordu.

3.3. Tanzimat Kültüründe Karşılaşmalar; Operet ve Karagöz

Tanzimat Fermanı, uzun zamandır başta askeri olmak üzere çeşitli veçheleriyle içinden geçilen Batı ile mücadelede son ve nihai hamle olmuştu. "Sultan Abdülmecid bu fermanla, o zamana kadar yalnızca yabancı ve kâfir değil, aynı zamanda kuşkulu bir düşman da sayılan bir kültür ve medeniyet alanına yönelme gereğini açıkça teslim ediyordu."[218] Bununla birlikte, bu "törensel yenileşme görüntüsünün arkasında uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaşma duygusu yatıyordu."[219] Zira bilişsel düzenekleri ve asabiyeleri birbirlerinden farklı toplum katmanlarının kamusal düzende eşitlenmesi için model alınan Batılı kültürdü. Bu kültürün özünde Hristiyan ahlâkıyla biçimlenmiş olması, gayrimüslim tebaa için yeni fakat yabancı değildi. Buna karşılık Müslümanlar için eksik ve eşitsiz düzeyde bir başlangıç hissine, buna bağlı olarak da patolojik hale gelecek bir inatlaşmaya neden oluyordu. Nitekim saray ricali ve 'sonradan görme' elitin kamusal alanda sergilediği asrilik, 'kültürel şizofreni'ye yol açacak biçimde, bulduğu her fırsatta kendini açık eden hayaletvari bir geleneğin huzursuzluğunu da barındırıyordu ve resmî ideoloji alafrangalığı ne oranda dayatıyorsa, alaturkalık o oranda derinleşip özel yaşama taşınıyordu. Dolayısıyla aslında ortaklaşılan ilk psikososyal alan, her iki cephe içinde aşırılığın alanıydı.

[218] Jale Parla, **Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.10
[219] Parla, a.g.e., 2002, s.10

Bununla beraber aynı aşırılık, törensel bir edayla kurumsallaşan Batıcılık için meşrulaştırıcı bir işlev görüyordu; zira karşısına benzer bir törensellik ile görünür kılınmaya çalışılan "icad edilmiş (bir) gelenek" yerleştirilmişti. [220] Örneğin Sultan Abdülmecid, Osmanlı padişahlarının aksatmadan riayet ettiği dini merasim olan cuma selamlığına, Donizetti Paşa'nın "bir Rossini bestesinden alınmış vurgu temposu eşliğinde" gidiyordu.[221] Sarayda Lizst'e alkış tutan apoletli paşaların konaklarına dönüp klasik fasılların icra edildiği mehtap ayinlerinde mest olmaları da böyle bir zihinsel yarılmanın sonucuydu.

Birbirlerine karşı gittikçe keskinleşiyor olsalar da Osmanlı pragmatizmini resmi devlet politikası haline getiren reformcu bir örgütlenmeye imkân verdiğinden dolayı Tanzimat Dönemi kültürel atmosferinin anahtar kavramı 'uyum'du. Sadece Batıyla kurulan kültürel ilişkiler de değil, devlet içindeki bürokratların arasında da aynı ilke gözetiliyordu. Nitekim İlber Ortaylı'nın "Tanzimat dörtlüsü" olarak adlandırdığı kişiler, hem dünya görüşleri ve yaşama biçimleri hem de kültürel kökenleri bakımından birbirinden oldukça farklı kişilerden oluşuyordu fakat aralarında bir birlik olmasa da uyum vardı.[222] Nihayet Şair Şinasi'nin formüle ettiği biçimde amaç: "Asya'nın akl-ı piranesi ile Avrupa'nın bik-i fikrini izdivaç ettirmek(ti)."[223] Bu zoraki izdivaça gönlü razı olmayanlar ise resmi mesaileri ardından çekildikleri özel alanlarında Batılı gömleklerini çıkarıp alaturka hayatlarına devam ediyorlardı. Örneğin, Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'in *Peyâm-ı Sabâh'ta* yayınladığı *İstanbul Halkının Tenezzüh ve Eğlenceleri başlıklı* yazı dizisinde, Tanzimat ricalinin gözettiği dengenin altı çizilerek, eski musikiye rağbet şöyle anlatılıyordu:

> Tanzimat-ı Hayriyye'den sonra, yani teceddüt (yenileşme) devrimizden sonra ağniyâmız (zenginlerimiz) Garp medeniyetine temayülleriyle beraber Osmanlı musikisine rağbet, erbabına hürmet hususunda muhafazakâr idiler. Donanma

[220] "İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir." Eric Hobsbawm, "Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), Mehmet Murat Şahin (çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s. 1-19

[221] Hıfzı Topuz, **Abdülmecit**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s.98

[222] İlber Ortaylı, "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", **Osmanlı Düşünce Dünyası ve Tarihyazımı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.s. 109-132. Ortaylı'nın bahsettiği dörtlü şu isimlerden oluşuyordu. Osmanlı'da eşine az rastlanır biçimde ilmiye sınıfından bürokrasiye geçen ve Cevdet Tarihi adlı eseriyle bilinen Ahmet Cevdet Paşa (1823- 1895). Hariciye Nazırı Koca Mustafa Reşit Paşa (1800- 1858), Divan-ı Hümayun Tercümanı iken 1852 yılında Abdülaziz'in sadrazamı olan Mehmet Emin Ali Paşa (1815-1871). Mekteb-i Tıbbıye'nin ilk mezunlardan olan bir hekim iken yabancı dile hâkimiyeti nedeniyle Mustafa Reşit Paşa'nın teşvikiyle doktorluğu bırakarak Bâbıâli kaleminde bürokratlık ve Avrupa şehirlerinde elçilik yapan Keçeçizade Fuat Paşa (1814-1869).

[223] Parla, a.g.e., 2002

> şenliklerinde ve resmi ziyafetlerde alafranga muzıkalar kabul edildiyse de hususi eğlencelerde yine Osmanlı musikisini tercih ederlerdi. İstanbul'da konaklar, Boğaziçi'nde yalılar ve arkadaki köşkler birer tarabgâh-ı dâimi (eğlence yeri) halinde idi. [224]

Ali Rıza Bey'in yazdığına göre, saraydaki imtiyazlı konumlarını kaybeden meşhur musikişinaslar, Mısırlı Halim Paşa gibi notalarını toparlayıp basmak için onlara hamilik eden paşaların dairelerine intisap etmişlerdi. Abdülmecid Devri'nde "klasik musikinin kuru bir resmiyetle sarayda varlığını sürdürmesi" ve kendilerinden "sanat değeri bulunmayan sıradan şeyler istenmesinden" dolayı saraydan ayrılanlar arasında, II. Mahmud döneminde hürmetle himaye edilen Hammamizade İsmail Dede Efendi gibi klasik Türk musikisinin büyük üstatları da vardı. [225] Terennüm esasına dayalı peşrev, kâr, semâi gibi formlar, yerini kısa, sade ve birkaç müzik cümlesinden oluşan şarkı formuna bırakmış; sanatkârlar bu formla uyumlu olabilecek eski eserleri yeniden düzenleyerek bir sentez yaratma çabasına girişmişlerdi. Sarayda geleneksel musikiyi icra eden fasıl grubu da dönemin ruhuna uygun biçimde, *Fasl-ı Atik* ve çok sesli Türk müziği denemeleri yapan *Fasl-ı Cedid* olarak ikiye ayrılmıştı. Bülent Aksoy'un yazdığına göre Fasl-ı Cedid, topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastenyet, zil ve hanendelerden kuruluydu. Batı musikisinin majörüyle minörüne yakın makamlardaki peşrev, saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuvarı da vardı. [226] Bunun yanında yetenekli gençlerin müzikli temsiller verecek şekilde eğitilmesi için, İtalya'dan getirilen aylıklı hocaların gözetimi altında, Muzika Meşkhanesi kurulmuş, başına ise yine Donizetti Paşa getirilmişti. Altmış kadar öğrencinin yaylı sazlar, şan ve dans dersleri aldığı bu kurum, kısa sürede bir konservatuara dönüşecek, buradan yetişen öğrenciler Bellini'nin Somnambul Operası'ndan bir parçayı İtalyanca sahneleyecek, İstanbul'a gelen yabancı kumpanyaların sergiledikleri operetlerin orkestralarına eşlik edecek

[224]Ali Rıza Bey, "İstanbul Halkının Tenezzüh ve Eğlenceleri", XVII, **Peyâm-ı Sabah**, (Peyâm, n.899, **Sabah,** n.11329) 3 Haziran 1337 (1921), s.3

[225] Karamahmutoğlu, a.g.e., 1999

[226] Sarayda konserler vermek üzere çok sayıda Batılı müzisyen de davet ediliyordu. Bunların arasında, 1847 Haziran'ında sarayda ve Büyükdere Franchini Salonu'nda iki resital veren Franz Liszt gibi ünlü besteciler de vardı. Liszt, yurduna döndükten sonra Donizetti Paşa'nın *Marş-ı Sultani'*sindeki tema üzerine çeşitleme niteliğinde bir marş yazarak sultana göndermiş, bunun üzerine kendisine bir nişan ihsan edilmişti. Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1986, s. 1212-1236

kadar yetkin hale geleceklerdi. [227] Çırağan Sarayı'nda kendilerine tahsis edilen dairelerde devam eden bu eğitimlerde danslı gösteriler de önemli bir yer tutuyor ve oldukça ilgi görüyordu. Nitekim haremde gerçekleşen danslı temsiller için cariye kızlardan kurulmuş *Ehl-i Fennü Marifet Kız Fanfarı ve Bale Heyeti'*nin sahneye koyduğu *Matrak* oyunu çok beğenilmiş ve yoğun bir ilgiye mazhar olmuştu. [228] Bu oyun da Osmanlı'nın kökeni oldukça eskilere giden geleneksel bir eğlencesinin batılı formda uyarlanmış ve sahneye çıkarılmış bir temsiliydi.

Bu bağlamda denilebilir ki izdivaç analojisi her ne kadar mutlu bir beraberlik çağrışımı yaparak medeniyetler çifti arasında bir eşitlik hissi yaratsa da sanatçıların yeni form arayışlarından anlaşılabileceği üzere, Doğu'nun eşitlenmek için yükselerek uyum sağlaması gereken Tanzimat evinin direği Batıydı. Dolayısıyla sanatçılar, armonize edilebilir melodiler ya da özünde müzikal komedi olan operetler ile geleneksel eğlence kültürünün örtüştüğü, bir başka ifadeyle geleneksel olanın modern ile kesiştiği alanları bularak, buradan Batı dünyasına açılan kestirme yollar arıyorlardı. Bu karşılaştırmayı III. Selim'in proto-modern keşifler dönemindeki elçilik raporlarında da görmek mümkündü. Tiyatro ve opera Lale Devri'nden bu yana elçilerin Avrupa'da merakla temaşa ettikleri gösterilerin başında geliyordu fakat ilk kez Ebubekir Ratip Efendi bu sanat ile kendi kültürü arasında bir bağ keşfetmişti. Nitekim Ratip Efendi'den yaklaşık otuz beş yıl önce III. Mustafa'nın elçisi Ahmet Resmi Efendi, ziyaret ettiği 'hayalhaneler' ve maskeli baloları yadırgayarak, bu etkinliklerin kadın erkek ilişkileri bakımından uygunsuz olduklarını yazıyordu. [229] Ratip Efendi raporunda, Temeşvar'da (Romanya) bulunduğu süre içinde bu tip etkinliklere birkaç defa katıldığını, hatta hevesinden dolayı Habsburglular'ın "Bizim âdetlerimize vukufu (bilgisi) var" diyerek memnuniyet belirttiklerini övünçle yazıyordu.[230] Trajedi, komedi ve opera olarak üç türe ayırdığı bu gösterilerden operayı, dekorları ve kostümleri nedeniyle geleneksel hayal perdesi oyunları ile karşılaştırmıştı. [231]

---

[227] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", **Belleten**, 1977, C. 41, S. 161, s.79-114

[228] Gülay Karamahmutoğlu, "Tanzimat Dönemi'nde Müzik, Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", **Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi**, **Kültür Sanat,** Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s. 628-638

[229] **Ahmet Resmi Efendi'nin Viyana ve Berlin Sefaretnameleri**, Bedriye Atsız (sad.) Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1980, s. 67. bkz. Ekler 1.

[230] **Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi**, Abdullah Uçman (haz.), Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 48

[231] "Komedya dedikleri lu'b (oyun) aynı meddah ve çengi hikâyeleri şeklinde ve opera, hâyal ile çengi lu'blarından müretteb olup ikisi dahi mudhikâttan (komedilerden) ve ekseri âşık ve ma'şûka dair

Ebubekir Ratıp Efendi, mimiklerin önemli bir yer tuttuğu Osmanlı meddahlarının gösterileriyle komedi arasında da bir benzerlik olduğunu fark etmiştir. Opera ve komedilerde mutlaka bulunması gereken bale gösterilerini çengilerin gösterileriyle karşılaştırmıştır; bu dans gösterileri Levni'nin, 1720'deki sünnet törenini gösteren minyatürlerinde sık sık betimlenmiştir. Ebubekir Ratıp Efendi gösterilerin konusunu çoğunlukla eski aşk öykülerinin oluşturduğunu, ancak bunların da sık sık örtülü hiciv yoluyla geçmişteki kral, general ve seçkin kişilere gönderme yapmak için kullanıldığını belirtmiştir.[232]



Resim 38. Levni, "1720 şenliğinde III. Ahmet'in otağı önünde çalpara çalan köçekler ve gösteri yapan hokkabazlar, curcunabazlar, çengiler," **Surnâme-i Vehbi**, 1720, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.2164, fol. 7B.[233]

hikâyât ve ezmine-i sâlifede (geçmiş zamanda) olan vâkıâttan ibâret olup, eğer kral ve ceneral ve ricallerden birisinin bir ayıp ve kusûru dahi olursa, lu'b ve hikaye aralarında ba'zı fıkralarda imâ ve telmih (imâ) ile ikâza dahi murahhas (resmi görevli olarak bir yere gönderilen kimse) olmalarıyla, şehirlerde haftada iki gece ve üç gece bu lu'blardan birisi icrâ olunur." **Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi**, 1999, s.60

[232] Suraiya Faroqhı, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam**, Elif Kılıç (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s. 261

[233] Metin And, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,1982

Ebubekir Ratib'in Batı eğlence kültürüyle benzeştirdiği gölge oyunu, İstanbul'a gelen Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerinde ise tıpkı Ahmet Resmi Efendi'nin opera ile ilgili yazdıkları gibi ahlâksızlık vurgusu ile anlatılıyordu. 1728'de Fransa Kralı adına Yunan elyazmalarını toplamak için İstanbul'a gelen L'Abbe Sevin, 1802'de basılan *Konstantinapolis Mektupları* (Lettres sur Constantinople) adlı kitabında, Karagöz'ün fallus sembolü ile birlikte açık saçık sahneler canlandırdığını, üstüne üstlük diyalogların da çoğunun utanç verici olduğunu yazıyordu.[234] İtalyan yazar Edmondo de Amicis ise meşhur seyahatnamesi *Constantinople 1874'* te gördüğü Karagöz temsilini şöyle anlatıyordu:

> Karakterindeki ve hayatındaki şehveti Türkler kadar iyi gizleyen yoktur. Sokaklarda, erkek kadınla beraber yürümez, kadına nadiren bakar, kadından daha da nadiren bahseder, karılarının hatırının sorulmasını hemen hemen bir hakaret olarak kabul eder, görünüşe inanılacak olsa, bu milletin dünya yüzündeki en afif ve en ciddî millet olduğu söylenebilirdi. Ama bu sadece görünüştedir. Karısının hali hatırı sorulunca kulaklarına kadar kızaran aynı Türk, kız olsun erkek olsun, çocuklarını Karagözün, duyguları uyanmadan evvel akıllarını karıştıran utanç verici edepsizliklerini dinlemeye gönderir. Başka bir şey olmasaydı bile, tek başına Karagöz Müslüman ciddiyetinin peçesinin altına gizlenen derin bozulma üzerinde hem bir fikir verebilir hem de bir delil olabilirdi. Karagöz, orta sınıftan bir Türk'ün karikatürünü temsil eden gülünç bir tasvir, bir çeşit Çin gölge oyunudur; şeffaf bir perdenin arkasında kollarını, bacaklarını, kafasını oynatır ve mevzuu umumiyetle bir aşk entrikası olan tuhaf bir şekilde eğlenceli bazı komedilerde daima başrolü oynar. Bu, kuklanın hemcinsidir, ama bozuk bir hemcinsi; ahmak, hilekâr ve hayâsız, şehvet düşkünü, aşağı tabakadan edepsiz bir kadın gibi ağzına geleni söyleyen ve seyircilerini her türlü şaka, cinas veya açıktan açığa veya üstü kapalı bir şekilde hayâsızlık ifade eden garip hareketlerle güldüren ve hatta kasıklarını tuta tuta güldüren bir tiyatrodur.[235]

L'Abbe Sevin ve Edmondo de Amicis'le aynı dönemlerde İstanbul'a gelen Theophile Gautier, Jean Thevenot, Jean Henry Ubicini, Gerard de Nerval gibi gezginlerin de izledikleri temsilleri, benzer bir horgörü ile karşılaştırmalı biçimde yazdıklarını görmek mümkündü.

> Gariptir! Türkler Karagöz temsillerinde açıkça göze batan ve kulağı tırmalayan kabalıkları hoş görürler de buna karşılık sahnelerimizde kadınların erkeklerle bir arada bulunmasını rezalet diye nitelerler. Biri bana şöyle demişti.
> -Nasıl oluyor da bunca biçimsizliğe tahammül ediyor ve üstelik kadınlarınızı ve kızlarınızı el âlemin gözleri önüne seriyorsunuz?

---

[234] Robert Walsh, **A Residence at Constantinople: During a Period Including the Commencement, Progress, and Termination of the Greek and Turkish Revolutions,** F. Westley & A.H. Davis, 1836, V.2, s. 471. Daryo Mizrahi, "Ciddi Hayatın Komik Gölgeleri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları", **Toplumsal Tarih**, İstanbul, 2009, S.181, s. 48-55

[235] Edmondo De Amicis, **İstanbul 1874**, Beynun Akyavaş (çev.), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973, s. 138

> -Peki, ama bunda, insanı irkiltici ne buluyorsunuz, anlamıyorum, diye karşılık verdim. Asıl rezilane olanlar Karagöz'ün gözler önüne serdiği şeylerdir. Orada bulunanlardan biri -Ne? Diye atıldı; sizde 'bu rezillikleri yapanlar insanların kendileri mi? -Elbet, diye cevap verdim; kadınlar da sahneye çıkar. -Kadınlar mı? Ne utanmazlık! [236]

Karagöz oyunlarının grotesk yapısının dönemin Avrupalı yazarlarınca ayıplanması, yazıldıkları tarihlerde yükselen Batılı püriten ahlâkın kendini zıddıyla, yani Doğulu 'yokluk' motifi üzerinden var etmesiyle ilişkiliydi.[237] Nitekim daha sonra Namık Kemal gibi misyoner Batıcı yazarlar da geleneksel gösterilerin müstehcenliği ve salt eğlencelik olmasından şikâyet ederek, bunun aksine tiyatronun öğretici ve eğitici niteliğinden bahsedecekti.[238] *Tasvir-i Efkâr* 'da imzasız yayımlanan bir makale bu tavrı açık biçimde şöyle savunuyordu:

> Ortaoyunlarının halini biliyorsunuz bunlar olsa olsa halkın fesad-i ahlâkta haiz olduğu dereceye nümune olabilir. Vâkıa tuhaflığı inkâr olunamaz, fakat ne derece mugayir-i edeb olduğu da meydandadır. Ekser memalik-i mütemeddinede (medenileşmiş çoğu yerde) tuhaf oyunlar oynatılır. Hatta mebahisini (konusunu) en muteber şairler tertib eder. Fakat onların içinde kibar meclislerinde söylenilemeyecek kadar kâbih (çirkin) ve kabahati sarih bir kelime yoktur. Ekserisinin temaşası intibah ve tehzib-i ahlâkâ (Çoğunun izlenmesi ahlâkın uyandırılması ve ıslahı) hizmet eder. Hâlbuki mekanet-i mizacın (ağırbaşlılığın) ehemmiyetini lâyıkıyle takdir eden bazı hukemân (âlimler) anı bile tecviz (caiz) etmemişlerdi. Bizim oyunların ise tabiratı (deyişleri) o derece şenidir ki (çirkin) kibar meclislerinde değil belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh (münasebetsiz söz söyleme) olunamaz. Hayallerin hali kezalik. Malûmunuzdur ki bu ortaoyunları yaz mevsiminde bazı mesirelerde oynar. Ve tarif ettiğim haliyle beraber seyrine kadınlar ve muteber haremler bile gelir. Acaba bunda eşna' (fena) bir âdet olabilir mi? İndimizde her şeyden ziyade namusça medhul (dile düşmüş) olan Avrupalılar kızlarına aşka dair bir hikâye kitabı bile okutmazlar.[239]

Bununla beraber, sadece güldürü niyetiyle icra edilse de Karagöz ve ortaoyunu, geleneğin özünde yer alan taşlama ve eleştiri ile toplumsal tabakalar ve düşünce biçimleri arasında geçişleri mümkün kılan hayali bir kamusallığın düşünce mekânı olarak işlev görüyordu. Zira bu oyunlar, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi, Çelebi Tiryaki, Denyo, Zenne gibi karakterler ve Yahudi, Ermeni, Rum, Kürt, Arnavut, Türk gibi Osmanlı'yı oluşturan farklı etnik kökenli 'tip'lerin diyaloglarından oluşuyordu. Ana ekseni, eğitimsiz fakat zekâsı ve hakkaniyeti ile sıradan insanın ferasetini temsil eden

[236] Edmondo De Amicis, a.g.e., 1973, s. 71-72
[237] Max Weber 1895 tarihli "Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu" kitabında, İslam toplumlarının hedonistik yapısının, onları şehvet ve lükse yönlendirdiğini bundan dolayı bir sermaye birikiminin gerçekleşmesi için gerekli akılcı örgütlenmelerin sağlanamadığını yazıyordu.
[238] Namık Kemal, "Tiyatro", **İbret**, 1 Nisan 1873 (1289) nr. 127
[239] Müntehabat-ı Tasviri Efkâr, üçüncü kısım, 1304, s. 77-79. Akt. And, a.g.e., 1998, s.89

Karagöz'ün, adap erkân sahibi, 'mürekkep yalamış' Hacivat'ın temsil ettiği baskıcı nizam ile girdiği çatışmalı ilişkilerdi. Genelde oyun sonunda Karagöz bir şekilde Hacivat'a üstün gelir ve hayal sahnesinde halkın öcünü egemenlerden alırdı. 1855'te İstanbul'a gelen Lois Enault, Karagöz gösterilerini "militan bir gazete kadar cesur bir risk revüsü" olarak nitelendiriyor ve Karagöz'ün, padişahı bile bir ihtimal dışarıda tutan sarkastik dilinin sadrazamları Yedikule Zindanları'nda mahkûm ettiğini yazıyordu. [240] Bu oyunlardaki tipler ve karakterler de çok zaman seyircinin tepkisine göre dozu ayarlanacak biçimde davranıyordu. Bununla birlikte ait oldukları grubun tamamını temsil eden bir kapsayıcılık ve bu grupların siyaseten aldıkları roller ile birlikte algılanıyorlardı. Böylelikle gündelik hayatta birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılan toplumsal sınıflara ait tipler, hayal perdesinin kamusal alanında imtiyazsız bir eşitlikle birbirleriyle kaynaşıyor, cezalarını çekiyor ya da taltif ediliyorlardı. Bir yandan da bedenin teşhiri ve edebiyle ilgili katı kurallar tersine çevrilerek baskıcı normun yarattığı sıkışma, karnavalesk bir dışavurumun özgürleştirici etkisiyle sağaltılıp hafifletiliyordu. Bu bağlamda, hayali kamusallığın hayali müzakeresi olan Karagöz'ün müstehcenliğine yapılan vurgu, aslında yeni sosyal ilişkilenmelere dair zihinlerde bıraktığı izlerin yol açabileceği çatlaklar ve ağır siyasi taşlamaların rahatsızlığını gizliyordu. Nitekim Karagöz'ün müstehcenlik ile anılması, ne Rum ya da Ermeni gibi farklı etnik kökenli oynatıcıların bilinçli biçimde Türk geleneğini soysuzlaştırması ve ne de avamın seviyesizliğinden faydalanarak daha çok akçe peşine düşen oynatıcıların aç gözlülüğüyle başlamıştı. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde ya da IV. Mehmed'in oğullarına düzenlediği sünnet şenliklerinde de buna benzer sahneler anlatılıyor; hatta dev boyutlu fallus figürlerinin rical önünde halkı eğlendirdikleri tarihi vesikalarda açık seçik yazılıyordu.[241]

19. yüzyılın başında Karagöz ve ortaoyunlarından duyulan rahatsızlığın bir diğer nedeni de imparatorluğun farklı bölgelerinde milliyetçi duyguların pekiştirilmesinde kullanılarak, ulusal bilincin inşasında oynadığı rolün fark edilmesiydi.[242] Son kertede Karagöz ve ortaoyunu Tanzimat ricalinin yeni düzeninde hem iç işleyişi hem de meseleleri ele alışı bağlamında rahatsızlık yaratan bir eski düzen göstereniydi. 1873'te

[240] Uğur Kömeçoğlu, "Homo Ludens ve Homos Sapiens Arasında Kamusallık ve Toplumsallık", **Osmanlı Kahvehanelerinde; Mekân, Sosyalleşme, İktidar,** Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 55-90

[241] Fallus, Orta Çağ kitle kültüründe sıkça kullanılan ve kökeninde (henüz tabu olarak kabul edilmediği) Yunan bereket şenlikleri olan, kolektif bellekteki bir kalıntı fakat hâlâ güçlü bir imgeydi

[242] Detaylı bir okuma için bkz. Metin And, **Karagöz, Turkish Shadow Theatre,** Dost Yayınları, İstanbul, 1979

Basiret gazetesinde, bu oyunların artık devlet tarafından kontrol altına alınması gerektiğine dair yayımlanan bir makale rahatsızlığın had safhaya ulaştığının kanıtıydı.

> Bunların ıslahı lazımdır. Lakin kim ıslah edecek? Hayalcilerle Ortaoyuncular desek onlarda o iktidar yoktur. Zira sanatlarının esas vazıyetiyle kullandıkları lisanın derece-i kutbunu anlamaya muktedir olsalar şikâyete mahal kalmaz, daire-i edeb dâhilinde ve hakikaten istifade olunur bir halde bulunurlardı. Demek oldu ki ıslahı onlardan beklememeli. Ya bu halde kalsınlar mı? Hayır, bu halde kalmayıp ıslah olunmalıdır. Bu vazife erba-i kalemin himmet-i vatanperveranelerine terettüp eder. Tiyatro ve Komedyaları gibi ya hayalcilerle ortaoyuncuları oynayacakları oyunları tasvir edip muktedir bir zâata müracaatlar kaleme aldırıp Maarif Meclisine takdim ve iraeye mecbur tutulmalı. Oraca muayene ve mütalâa olunarak münasib ise o oyun için ruhsat-i resmiye verilip ruhsatı olmadıkça bir oyun oynatılmamalı; işte ıslah böyle olur. [243]

Nitekim kısa bir süre sonra Kıbrıslı Mehmed Paşa'nın karıştığı yolsuzluğu anlatan bir oyun nedeniyle Karagöz temsilleri yasaklanmıştı. Metin And'a göre bu yasaktan sonra Karagöz gösterileri, çocukça bir basitliğe ve anlamsız bir farsa dönüşmüştü.[244] Karagöz ve ortaoyunlarının itibarsızlaştırılarak gözden düşmesi, operet, vodvil gibi yeni formlara alan açmıştı. Bununla birlikte bu biçimlerin gündelik hayata girebilmesini sağlayacak olan zihinsel aşinalık, ortak yapısal nitelikleri ve özellikle komedi üzerinden sağlanıyordu. Bu dönem Osmanlı sahnelerinde en çok sergilenen ve uyarlamaları yapılan yazarın Moliere olmasının nedeni, doğaçlamaya dayalı komedi türünün en önemli temsilcisi olmasıydı.[245] Nitekim dönemin önemli yazarlarından Teodor Kasab'ın Moliere'den uyarladığı *İşkilli Memo* adlı oyunu da klasik bir ortaoyunu olarak nitelendirilmişti.[246] Bu yolla tiyatro salonlarına çekilen seyirci, beğenisinin yatkın olduğu bir türün tanıdıklığı içinden başka bir içerikle karşılaşıyor ve arzu edilen değişimin tohumları atılıyordu. Bununla beraber eski düzenin ruhuna ait olsa da yeni zamanda zararlı kabul edilen zihinsel uyaranların etki-tepki düzeneği ortadan kaldırılarak görece daha temiz ve nezih bir deneyim sunuluyordu.

[243] **Basiret**, 26 Ekim 1290, S.1076, Akt. Metin And, a.g.e.
[244] And, a.g.e., 1979, s. 85
[245] "Commedia dell'Arte" ya da "Commedia dell'Arte all'improvviso" adlarıyla bilinen tür. Gerald Kahan, **Jacques Callot**, University of Georgia Press, 1976, s. 7
[246] Cevdet Kudret, **Teodor Kasap: İşkilli Memo**, Elif Kitabevi, İstanbul, 1965

3.3.1 Adâbı Muâşeret, Gündelik Hayatın Değişen Pratik Bilgisi

Saray çevresindeki alafranga musiki ve sahne sanatları merakı sadece 'eski ve mesafeli' kabul edilen divan müziği ya da 'seviyesiz' hayalhanelere tepki olarak yükselmemişti. Tanzimat Devri'nde değişen estetik anlayış çok daha genel bir çerçeveden, 'duygulanım ve bilinç yapısı' arasındaki doğrusal bağdan dolayı oluşan uygarlaşma sürecinin taşıyıcısıydı. Başka bir deyişle Batılı müzik, tiyatro ve opera, kendi dinleme ve izleme adabını da beraberinde getiriyordu. Belirli kuralları ve ritüelleri olan bu adap, estetik hazzın eğitilmesi ve bir üst düzeyde kültürel sermayenin göstereni olarak sembolleşmesi anlamına geliyordu. Böylece estetik deneyimin, kişisel dolayım ya da dışavurumdan bağımsız biçimde ehilleşmesi (kültive edilmesi), davranışsal bir kodun kazanılması ve yayılmasını sağlıyordu. Örneğin Beyoğlu'ndaki Bosco Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinde, etkinlik bilgileri yanında tiyatronun nasıl izlenmesi gerektiğine dair yönlendirici uyarılar da yer alıyordu.[247] Tanzimat ricali davranış kodlarının yayılması işini öyle ciddiye alıyordu ki 1859'da Meclis-i Vala-i Ahkâm-ı Adliye, hazırladığı otuz bir maddelik tüzüğün dört maddesini seyir adabına ayırmıştı. Şemsiye ile salona girmek, tütün içmek, çocuk ile oyun izlemek gibi düzenlemeleri içeren uzunca bir listeyle, kaidelere aykırı davrananlara kolluk kuvveti ile müdahale edileceği bildiriliyordu. Benzer biçimde "Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa Valiliği'nden azledilmesi ile ilgili gazetelere konu olan şikâyetlerin arasında, halkı zorla tiyatroya gönderdiği, kendisi el çırptığında halkın da alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamış da halktan biri sanatçıyı alkışlamışsa Paşa'nın o kişiyi uluorta azarladığı yer alıyordu." [248]

Uygarlaşma ya da medenileşme mefhumu, Batı toplumunda uzunca bir süredir varlığını hissettiren hegemonik bir üst kültür yapısıydı. Elias'ın bahsettiği üzere uygarlaşma, Fransız Devrimi'nden sonra burjuvazinin ortaya çıkmasıyla birlikte etkinliklerini yitiren aristokrat sınıfın toplumsal hiyerarşide imtiyazı ellerinde tutmak adına icat ettikleri kültürün inceleşmesi süreci ile ilintiliydi. Özellikle sulh zamanlarında merkezi otoritenin tekelinde bulunan şiddetin görünmez kılınması, duygulanımlar, güdüler ve hazların davranış kodlarıyla birlikte kontrol altına

[247] "Seyircilerin yer seçerken birbirleriyle ihtilafa düşmemeleri için yerlere numara konulmuştur. Herkes bahtına, talihine göre bu numara nereye rast gelirse o iskemleye oturur, başka yere gitmemek lazımdır. Bu girme kâğıtları ancak bir geceliktir, başka vakitte işe yaramaz. Orada yer kavgası olmaz, tütün içilmez, gürültü edilmez, ayakta durulmaz." Sabriye Aşır, "Naum Tiyatrosu", **Bütün Dünya**, Ankara, 2017, S. 6, s. 97-100

[248] Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, 10. bsm, s. 54

alınmasıyla mümkün oluyordu. Üst kültürün sembolik ritüellerinden başlayarak hayatın diğer alanlarına da yayılan medeni tavır, insanlar arası ilişkileri zımni bir sözleşmeyle güvenlik altına alıyor böylece bir özdenetim mekanizması ikame ediliyordu. [249] Osmanlı'da ise Tanzimat ile birlikte başka bir medeniyet dairesine girilmişti ve benzer biçimde geleneksel düzendeki konumunu kaybeden saray efradının hiyerarşiyi yeniden tesis etmesi, aynı yöntemle sağlanacaktı. Nitekim İngiliz lakabıyla anılan Mehmed Said Paşa ülkeye döndüğünde, Edinburgh'ta aldığı eğitimin yetersiz kaldığını, "geri geldiğim zaman kendimde sadece hayvanca arzularla duygular buldum" diyerek ifade ediyordu.[250] Bu bağlamda Osmanlı elitlerinin söz konusu davranış kalıplarını öğrenerek halka öncülük etmesinin ardında, bütüncül bir değişim arzusu kadar kendi pozisyonlarının kültürel hegemonya üzerinden kurulması ve sağlamlaştırılması hedefi de vardı.

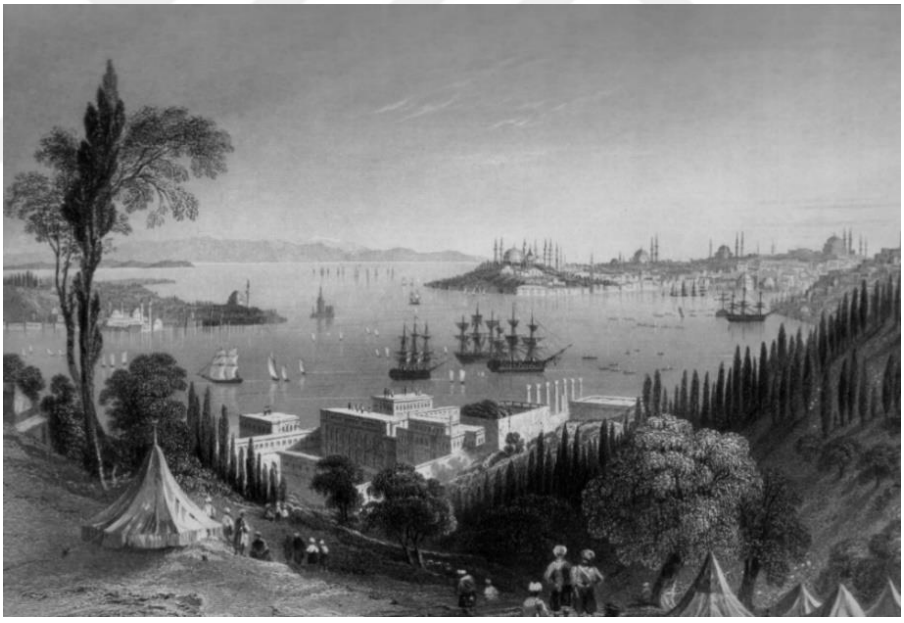
Tanzimat romancıları da benzer biçimde kendilerini medenileştirme misyonunun bayrak taşıyıcısı olarak görmüş ve 'uygarlık parkurunu tamamlamış' birer öğretmen rolüne soyunmuşlardı. Jale Parla'nın Tanzimat romanının epistemolojik temellerini sorguladığı *Babalar ve Oğullar* kitabında savunduğu gibi Tanzimat'ın mülemması "mutlak otoriteye eskisi gibi yaslanamayan bir kültürün simgesel babasını aramasıydı" ve babalık görevi yazarlara (aydınlara) düşmüştü. [251] Topluma medenileşmeyi öğreten Tanzimat aydınları, yaklaşık beş yüzyıllık bir imparatorluğa babalık ediyor ve toplum normatif bir değerler eğitimine maruz bırakılacak şekilde çocuklaştırılıyordu.

3.4. Kentsel Mekânın Düzenlenişinde İki Uç, Pera ve Şehzabaşı

Tanzimat'ın düalistik yapısı gündelik yaşam ve kent mekânlarının yeniden düzenlenişinde de izlenebiliyordu. İmparatorluğun başkenti olan İstanbul, siyasi ağırlığını yavaş yavaş kaybederken münhasır karakteri de Batılılaşma furyasının tüketim vitrini olacak şekilde değişmeye yüz tutuyordu. II. Mahmud Devri'nde sayfiye sarayı olarak kullanılan Çırağan'ın bulunduğu Beşiktaş sahili bu dönemde yeni iktidarın siyasal merkezi olmuştu. Edhem Eldem'in yazdığına göre, imparatorluk neredeyse dört yüzyıl suriçi İstanbul'dan yönetildikten sonra, iktidarın zirvesi

[249] Detaylı bir okuma için bkz. Norberth Elias, **The Civilizing Process: The History of Manners**, Urizen Books, 1978, N.Y.
[250] Davison, a.g.e., 1997, s.83
[251] Parla, a.g.e., 2002, s.15

Boğaz'ın Avrupa kıyısına doğru taşınıyor, Beşiktaş, Dolmabahçe, Çırağan ve Yıldız Sarayları'na yerleşiyordu. "Bu hareket 19. yüzyıldaki biçimiyle masum bir hareket değildi. Söz konusu yeni sarayların Batılı tarzda inşa edilmesi ve yer olarak da Batı'nın varlığı ve etkisiyle en çok özdeşleşmiş bir semtin seçilmesi simgesel bir anlam taşıyordu. Padişah, kentin geleneksel merkezini terk ederek, alafranga sarayını Frenk semtleri diye bilinen Galata Pera'ya ve Avrupa elçiliklerinin yakınına taşımıştı."[252] Küçük bir Müslüman mahallesiyken saraylarla birlikte önem kazanmaya başlayan Beşiktaş, 1849'da Balmumcu Çiftliği'nden tahsis edilen arazilere kurulan Teşvikiye Mahallesi ile birleşerek genişlemeye başlamıştı. Aynı sıralar Gümüşsuyu Kışla Hastanesi'nin yapılmaya başlanması, Taksim'den Dolmabahçe'ye inen yamaçta kurulu *Grand Champs des Mort* (Büyük Mezarlık) içinde Gümüşsuyu ve Ayaspaşa semtlerini oluşturuyordu. Beşiktaş sahilinden Taksim'e doğru tırmanan bu yeni hat, Pera ve Galata'ya bağlanarak saray elitlerine katılacak olan tüccar takımının meskeni olacak şekilde gelişecekti. [253]



Resim 39. William Henry Barlett, "Yeni Beşiktaş Sarayı üzerinden görünüm" Julia Pardoe, **The Beauties of the Bosphorus by Miss Pardoe,** Virtue London, 1839. Plt.3

[252] Edhem, a.g.e., 2000, s.152-231

[253] II. Abdülhamid dönemine kadar bu mahalleler, kendilerine ihsan edilen araziler üzerine yapılan paşa konakları dışında pek az yapının olduğu seyrek nüfuslu yerleşime sahipti; zira Taner Timur'un yazdığına göre Hürriyet'in İlanı'na (1908) kadar gayrimüslimlerin buradan ev ya da arazi satın almaları ya da kiralamaları yasaktı. Taner Timur**, Felsefe Toplum Bilimleri ve Tarihçi**, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 210

İstanbul'un kentsel gelişimi ve gündelik hayatın değişiminin en sarih biçimde izlenebileceği yer, Bizans döneminden beri şehrin 'öte yakası' olan ve Lamartine'in "Avrupa taşrası" dediği Pera ve Galata civarıydı. Yabancı elçiliklerin bulunduğu ve çoğunlukla levantenlerin ikamet ettiği Beyoğlu, Tanzimat'a gelene kadar eski kent sakinleri tarafından tehlikeli ve pis bulunurdu. Seyyahların notlarında sıkça bahsettikleri Beyoğlu, yolların ve kaldırımların olmadığı, sokak köpeklerinin başıboş dolaştığı, kumarhane ve meyhane müdavimi serkeşlerin insanlara saldırıp paralarını ve değerli eşyalarını gasp ettikleri bir yerdi. [254] 1838'in son günlerinde *Journal de Smyrne*'de çıkan bir haberde, Beyoğlu'nda *Prince* adlı birinin başlayacağı gece temsillerine Türklerin gitmesinin güvenlik gerekçesiyle yasaklandığı, Türkler için ayrıca gündüz temsillerinin yapılacağı ilan ediliyordu.[255] Tanzimat öncesi Beyoğlu'nda gece sokağa çıkıp, kafeler, pastaneler, tiyatrolara gidebilmek, And'ın ifadesiyle ancak "çok yürekli kimselerin göze alabileceği bir serüvendi." [256] Ahmet Mithat dönemin Beyoğlu muhitini şöyle anlatıyordu:

> İmdi Beyoğlu'nun şimdiki eğlenceleri o asırda kimsenin hayaline bile gelmemiş olduğu misillü, Gedikpaşa da dahi bir Osmanlı Tiyatrosu veyahut o tiyatronun selefi olan 'Souillier' dahi yoktu. Ötede beride bazı mahalle kahveleri varsa da kibar gidemedikten başka, namusu üzerinde olan esnaf bile gidemezdi. Çünkü kahveler yeniçerilerin bazı erazili ile eşkıya-yı ümmet tarafından istila edilmişti. Kahvelere çıkan halkın bellerinde bir kucak silah bulunup, bunları yalnız muhafaza-i nefs için suret-i müdafaada kullanmayarak, zevk için suret-i taarruzda dahi kullanmak, onlar indinde âdet idi.[257]

[254] Bu noktada sokak köpeğinin mesele edinilmesi (ve 1910'da yaşanan trajik katliama giden süreç) dönemin modernleşme tasavvurunun kentsel mekânın dönüşümüne dair etkisi bakımından oldukça ilginç bir göstergedir. Zira sokak köpekleri, öteden beri sorun olarak görülmesine karşın, İstanbul ahalisi tarafından sahiplenilen ve hatta vakıflar, cemiyetler kurularak gözetilen canlılardı. Bununla beraber söz konusu dönemde bir modernleşme problemi haline gelerek Ekrem Işın'ın deyimiyle, "Şark'ın gereksiz bir fantezisi sayılmaya" * başlanacak ve memleket sakinlerine fasılasız uyku uyutmadığı için "mütemeddin milletlerin huzûr-ı uhuvvetine" ** çıkamamanın sebeplerinden biri sayılacaklardı. İstanbul ahalisinin sokak köpeklerine karşı gösterdiği teveccühün önemli sebeplerinden birisi, geleneksel gündelik hayatın mahallelere bölünen kapalı yaşamına refakat eden doğal bekçiler olarak kabul edilmeleriydi. Tanzimat Dönemi'nde kent içi insan trafiğinin artması ve mekânsal sınırların kısmen ortadan kalkması sonucu köpekler, modern hayatın önünde temizlenmesi gereken habis urlar olarak görülmüş ve nihayetinde 1910 yılında toplanarak itlaf edilmişlerdi. Bkz. *Ekrem Işın, "Dört Ayaklı Belediye, ya da İstanbul Köpekleri", **İstanbul'da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 205-214. **Abdullah Cevdet, "İstanbul'da Köpekler". **İctihad Mecmuası**, Kahire, Matbaa-ı İctihad, 1909, s. 5-6. Irvin Cemil Schick, "Bir Mekân Üzerine Çekişme Vakası", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Ağustos, 2010, S.200, s. 22-33

[255] And, a.g.e., 2010, s. 82

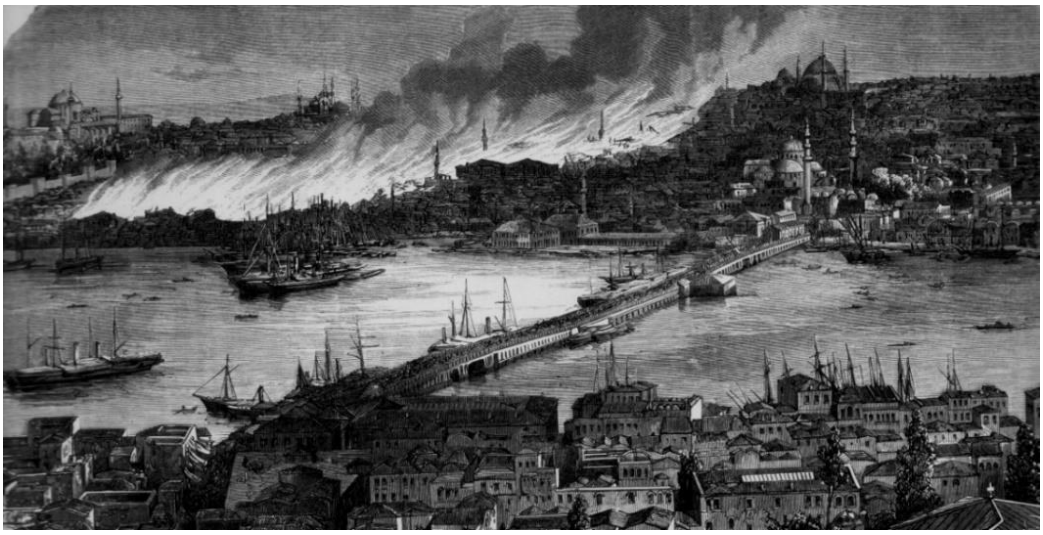
[256] And. a.g.e., 2010, s. 82

[257] Ahmet Midhat Efendi**, Hasan Mellah Yahut Sır İçinde,** Esrâr, Ankara, 2000, s.333

Kentin bu tekinsiz çöküntü mekânının Tanzimat Dönemi'nde geçirdiği hızlı dönüşümün iki temel nedeni vardı. Birincisi, Galata'da liberal iktisadi düzenin kurduğu finans kurumlarının etrafında gelişen yeni tüketim alışkanlıklarının mekânı olacak şekilde bu bölge ile sırt sırta olmasıydı. Burası yerel üreticiler ile Avrupa'nın kapitalistleri arasındaki ilişkiye aracılık eden levanten tüccarların tekelindeydi. Sayıları gün geçtikçe artan Galata bankerleri ve müşterilerini Pera'ya, dar merdivenli geçitler bağlıyordu. Bunların en önemlisi, uzun bir sokaktan tırmanarak eski zamanların 'çamurlu ve hüzünlü' mezarlık caddesi olan Grand Rue de Pera'ya çıkan Yüksek Kaldırım sokağıydı. Pera Caddesi ya da Türklerin taktığı ad ile *Cadde-i Kebir* iki tarafında çift sıra apartmanların olduğu, geniş fakat bakımsız ve sakil bir caddeydi.



Resim 40. Albert Smith, "Pera'daki (Galata) mezarlık üzerinden Haliç yönüne doğru manzarayı gösteren gravür", 1850. Albert Richard Smith, **A Month At Constantinople**, David Bogue, London, M DCCC L.1850



Resim 41. Pascal Blanchard, "1865 Hocapaşa Yangını", (Abdullah Kardeşlerin fotoğrafı kaynak alınarak), **L'illustration**, Journal Universel. v.46, 28 Dec. 1865 Jul-Dec, s. 277 [258]

1849'da İstanbul'a gelen İngiliz cerrah Albert Smith, denizden görülen pitoresk manzaranın yarattığı büyünün, Tophane rıhtımından Pera'ya tırmanırken yavaş yavaş yok olduğunu yazıyordu. Smith'in tarif ettiği Pera:

> Düz bir yüzey oluşturmaya hiç önem verilmeden, rastgele bir araya getirilmiş eğri büğrü taşlarla döşenmişti ve lağım faresi ölüleri, kavun kabukları, köpekler, paçavralar, tuğla parçaları ve katırların burada yürümeye uğraşırken düşürdükleri çöpler ayaklara dolanıyordu, çürük ve eski ahşap binaların üzerindeki belli belirsiz izlerden bir zamanlar boyalı oldukları anlaşılıyordu. Camlarının ya da kapılarının uzunca bir zamandır temizlenmediği anlaşılıyordu. Sağda solda yanmış, yıkılmış bina kalıntıları yıkıldıkları günkü gibi duruyordu. [259]

Jale Parla'nın ifadesiyle, "fantastik öyküleri için dekor aramaya" gelen yazarların hayal kırıklığıyla bahsettikleri İstanbul ve Pera, "sendeleyen bir imparatorluğun umutsuz çağdaşlaşma çabalarını, eski bir geleneğin yitişini, yenisinin doğamayışını" anımsatıyordu. [260] Bu dönem gelen birçok Batılı seyyahın yazılarında takip edilebilen hayal kırıklığı, oryantalizmin yarattığı heyecan verici fantastik Şark imgesini bulamayan yazarlar için neredeyse bir klişe haline gelmişti. Bu betimler, Edmondo de Amicis, Nerval ve Mark Twain gibi şöhret kazanan yazarların kitaplarıyla Avrupa'da yayıldıkça, İstanbul ve Kahire arasında yeni bir kıyas babına da dönüşüyordu. Zira Şark seyahatinin uzak ucu olan Kahire, İstanbul'a oranla fantastik imgenin daha

[258] https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015053596402 erişim tarihi: 19/01/2020
[259] Albert Smith, A Month At Constantinople, Third Edition, David Bogue, 86 Fleet Street; London, MDCCCLI, S. 66, ayrıca bkz. Boyar, Fleet, a.g.e, s. 298
[260] Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s.85-57

yakınında duran bir deneyim vadediyordu. Bununla beraber İstanbul gerçekten de bakımsız ve düzensiz mahallelerin, sırt sırta vererek âdeta birbirlerini daha da eğdiği bir manzara sunuyordu. Fakat bu 19. yüzyıla özgü değildi; zira Fatih döneminden beri çeşitli sefaret notları ve seyahatnamelerde, hatta yerli kaynaklarda bile İstanbul'un 'perişan' halinden bahseden yazılar bulmak mümkündü.[261]

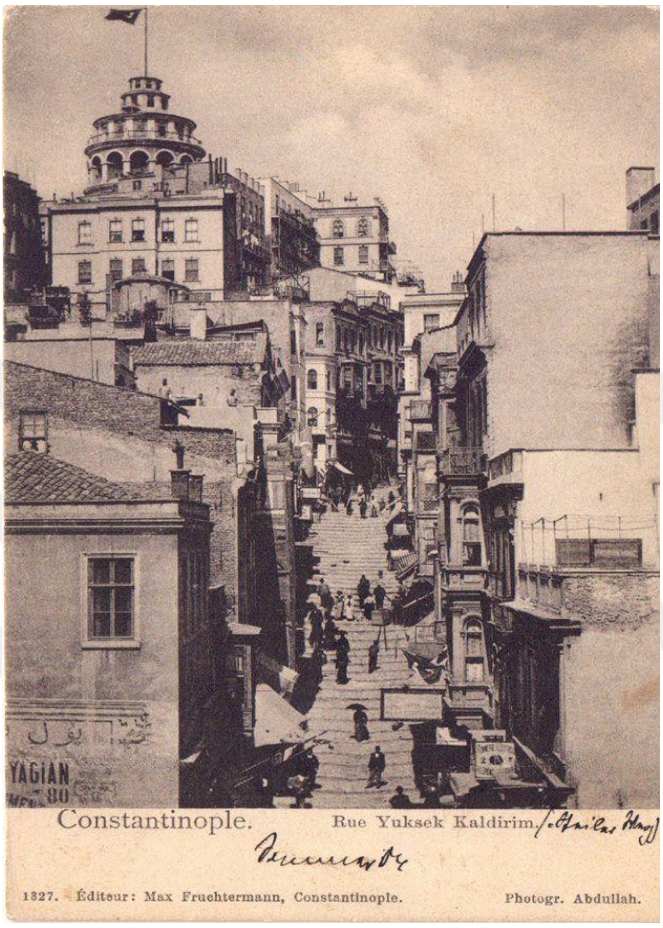
Dönüşümün ikinci nedeni ise düzenli ve tezyin edilmiş Avrupai görünüşlü bir kent yaratmanın fiziki olarak mümkün olduğu, görece seyrek ve değişken nüfuslu bir muhit olmasıydı. Pera, İstanbul'un en önemli sorunlarından birisi olan yangınlardan da payını müteakip defalar almıştı ve geçirdiği büyük felaketlerin izlerini hâlâ taşıyordu. Bu bağlamda yapılması gereken ilk işlerden biri, kâgir yapıların ahşabın yerine ikame edilmesiydi. Mustafa Reşit Paşa, Tanzimat'tan önce de bu konuda II. Mahmud'a görüş bildirmiş ve Avrupa gazetelerinde çıkan haberlere istinaden, Batılıların Müslümanları 'ahmaklıkla' suçladığı gibi hassas bir sinir ucunun altını çizerek Sultan'ı iknaya çalışmıştı.[262] Bununla beraber yeni anlayışın mimari ve şehircilik açısından gelişiminin Avrupa'ya gösterilmesinin aracıları olan yabancıların konakladığı otellerin neredeyse hepsinin Beyoğlu civarında olması, bu bölgeyi zaten doğal bir vitrin haline getiriyordu. Nitekim ilerleyen yıllarda Voyvoda (Bankalar) Caddesi'nden başlayarak Pera'da yayılan mimari anlayış, Neoklasik'ten Barok'a, Rokoka'dan Art Nouve'ya kadar çeşitlilik gösteren eklektik (seçmece) bir üslubun, neredeyse sadece dış cephelerde izlenebileceği şekilde yükseliyordu. Böylece yabancıları getiren gemiler Karaköy ya da Tophane rıhtımına yaklaştığında, Pera tepeleri etkileyici bir resimsellik sunabiliyordu. 1856'da İstanbul'a gelen Durand de Fontmagne gördüğü manzara karşısında o kadar coşkulanmıştı ki seyahatnamesine şöyle yazıyordu:

---

[261] Nazım Hikmet, Oryantalist Piyer Loti'ye "Şarlatan" diye seslendiği şiirinde bu hayali pitoresk imgeye dair itirazını şöyle dile getirecekti; "Esrar! Tevekkül! Kısmet! Kafes, han, kervan, şadırvan! Gümüş tepsilerde rakseden sultan! Mihrace, padişah, bin bir yaşında bir şah. Minarelerden sallanıyor sedef nalınlar, burunları kınalı kadınlar ayaklarıyla gergef dokuyor. Rüzgârlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!" İşte Frenk şairinin gördüğü şark! İşte dakikada 1.000.000 basılan kitapların şarkı! Lâkin ne dün ne bugün ne yarın böyle bir şark yoktu, olmayacak! Şark üstünde çıplak esirlerin aç geberdiği toprak! Şarklıdan başka herkesin orta malı olan memleket! Açlığın kıtlıktan öldüğü diyar! Ağzına kadar buğdayla dolu ambar! Avrupa'nın ambarı!" Nazım Hikmet, Piyer Loti, **835 Satır**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s-18-21

[262] "Dersaâdet'de sâir memâlik-i mahrûsede aralık aralık harik (yangın) zuhûr ettikçe Avrupa'da gazetelerin "Yani ahşab ebniyeyi (binaları) bayağı yanmak ve kendünizi müflis etmek içün bunca akçeler sarfıyla inşâ ve istihzâr ediyorsunuz. Aceba memleketinizde taş yok mudur ve tuğla imâlini ve kârgir ebniye inşâsını bilenler bulunmaz mı" yollu kelâmlar ile ehl-i islamı tâhmik etmekte olduklarından…" M. Cavid Baysun, "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", İÜ. Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, Eylül 1960, C.11, S.15, s. 124-125.

> Dünyada hiçbir şey bu Müslüman başşehrinin üç fersah öteden ilk görüldüğü an kadar güzel olamaz. Büyük Avrupa şehirlerinde görülen sis ve dumandan arınmış olarak, hayran olunacak güzellikteki silûetini gözler önüne seriyor […] İstanbul'a yaklaştıkça görülen güzellikler, hayalleri bile altüst edecek vasıfta. İnsan ancak bu manzarayı gördükten sonra Doğulu şehirlerin heyecanını anlıyor. [263]



Resim 42. Abdullah, "Yüksek Kaldırım", 1827, 10 x 15 cm., Max Fruchtermann Kartpostalları, Koçbank Yayınları, İstanbul, 2000

Toplumsal ihtiyaçlardan neredeyse bütünüyle ayrılan bu anlayış, mimariyi mekânsal organizasyon işlevinden yani fonksiyonundan ayırarak saf bir estetizm ile donatmıştı. Bir başka deyişle dönemin iktisadi, sosyal, zihinsel krizinin anlaşılıp yapılandırılması için değil, kısa vadede ötelenmesi için ihtiyaç duyulanlar, Batı'dan biçimsel olarak alınıyor ve esas meselenin üstü görkemli fasatlar ile örtülüyordu.

> O devrin mimarlarını meşgul eden meseleler duvarların ele alınışı, süslenişi, kapı ve pencere nispetleri, doluluk-boşluk bağlantıları, bir katın diğeriyle ilintisi gibi yalnız iki boyutta kalan hususlardı. Mimariyi mutlak anlamda bir sanat olmaktan ayıran ve

[263] La Baronne Durand de Fontmagne, **Kırım Harbi Sonrasında İstanbul**, Gülçiçek Soytürk (çev.), Tercüman 1001 Temel Eser Serisi, İstanbul, 1977, s. 33/ 48

> mekândan toplumsal faktörlere geçişi hazırlayan fonksiyon ve konstrüksiyon gibi iki önemli kavram da 19 uncu yüzyıl mimarisinin geliştiremediği, en azından gayesine, özüne uygun şekilde uygulayamadığı noktalardı […] Bir başka deyimle, form fonksiyonla konstrüksiyonu izleyeceğine, bu iki temel eleman istenilen forma elde edilinceye kadar deforme olup kılıktan kılığa sokulmuşlardı.[264]

1838'de Unkapanı ve 1845'te Galata Köprüsü'nün yapılmasıyla birbirine bağlanan eski ve yeni kent, zihinsel bölünmenin fiziki mekândaki izdüşümü gibiydi. Bu köprülere eklenen Şirket-i Hayriye vapurlarının uzak mahalleleri kent merkezine bağlaması ve tramvay hatları, insan trafiğini önemli oranda arttırmıştı. Kırım Savaşı ardından ise misliyle katlanan yabancı sayısının yoğunlaştığı Galata-Pera, İstanbul'un en yoğun nüfuslu semti haline gelmişti. Böylece Galata-Pera, hızla açılan mağazalar, pastaneler, pasajlar, tiyatrolar, galeriler, okullar vb. ile asri hayatın prototipi olarak şekillenmeye başlamıştı. [265] 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Fransızca öğretmeni Bertrand Bareilles, bu dönüşümü şöyle anlatıyordu:

> Büyük sokak denen Pera Sokağı, yerel hayranlık sınırlarını aşan bir üne sahiptir […] İstanbul'a ilk geldiğimde, bu sokak yer yer çukurlar ve engebelerle kaplı dar bir dolambaç gibiydi: Ahşap evlerin cumbaları altından yürüyordunuz; karşılıklı evlerin üst kısımları birbirlerine öyle yakındı ki kediler, damdan dama atlıyordu. Bu sıkıntılı ve olukların durmadan beslediği, karanlıkta içine düşmekten asla kurtulamadığınız su birikintilerini yakından tanıdım. Sonunda birkaç yıl (içinde) taş kaplanan ve modernleştirilen Büyük Sokak'ta ise akşam belli bir saatten sonra, günahkâr kalça çalkalamalarıyla dolaşan tombul Levanten hanımların tuvaletlerini, flörtlerini hayran hayran izlemek mümkündü. Bütün Pera bu sokağa yığılıyor ve senli benli bir kalabalık itiş kakış içinde dolanıyor, piyasa yapan iyi giyimli insanlar, kahvelerin yüksek camları ardındaki masalarına kurulup onları izleyen müşterilerin bakışları altında sokak boyunca gidip geliyorlardı. Tüm yerel yaşamın özeti oradaydı. Birini bulmak, biriyle tanışmak, bir şapka ya da bir şemsiye satın almak, bir bira içmek, ya da evlenmek mi istiyorsunuz? Pera Sokağı'na gitmek zorundasınız.[266]

Pera müdavimleri artık sadece gayrimüslimler, seyyahlar ve askerler de değildi. Padişah Abdülmecid'in cuma selamlığı ardından Naum Tiyatrosu'na teşrifi ve adına cuma temsilleri denilen gösterileri izlemesi, hatta yabancı konukların ziyaretlerinde

---

[264] Bülent Özer, **Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarlarımız Üzerine Bir Deneme**, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 2. bsm, İstanbul, 1970, s. 34

[265] "Oteller, restoranlar, türlü Batılı alışkanlıkların getirisi olarak açılmış dükkânlar Pera halkına özellikli bir ortam sunmaktaydı. Bu dönemde tüm dünyada ortaya çıkan farklı ürünlerin bir arada satıldığı Maison Romani (1844), Magasin de Nouveautés (1844), Maison Zizinia (1845), Grand Bazaar Parisien (1847), Bon Ton (1850), Bourcier et Villan (1851) mağazası gibi büyük mağazalar Pera Caddesi üzerindeki yerlerini almıştı." Seza Sinan Uslu, "Pera Ressamları-Pera Sergileri, 1845-1916", Sergi kataloğu, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 9

[266] Bertrand Bareilles, **İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri**, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.34-35

Naum Tiyatrosu temsillerinin programa alınması, yavaş yavaş Müslüman Türklerin de bu bölgeye akın etmelerine neden olacaktı.[267] Özellikle bu ziyaretlerin gerçekleştiği gecelerde Beyoğlu baştan aşağı süslenerek padişah ve ricaline hazırlanıyordu.

> Naum Tiyatrosu'na İstanbul'daki bütün siyaset adamları, diplomatik çevrelere mensup kişiler ve kibar takımının üyeleri devam ederdi. Abdülmecid ve Abdülaziz belli başlı operaların temsillerinde hazır bulunurlardı. Abdülmecid, tiyatro salonlarına şeref vereceği zaman, Sultan'ın atı daha bir görkemle adım atsın diye, bütün Beyoğlu halılarla kaplanırdı [...] Yüce ve şevketli seyircilerin oturdukları şeref locası takılır çıkarılır bir parmaklıkla çevrelenmişti; lüks bir biçimde dayalı döşeli olan bu loca, başlangıçta, Abdülmecid'in önerilerine göre, özel olarak tefriş edilmişlerdi. Bu sanat koruyucusu ve müzik düşkünü Hükümdar, özellikle 'matineleri' yeğ tutmak üzere 'Opera Naum'a sık sık gelirdi.[268]

Cuma temsilleri dışında yabancı sefaretlerde de gelirleri çeşitli hayır işlerinde kullanılmak üzere balolar ve karnavallar tertip edilir; "Türkler de kırmızı feslerle ve tabii yanında hanımları olmadan bu balolarda boy gösterirlerdi."[269] Davison'a göre, bu devri simgeleyen en çarpıcı olay, Sultan Abdülmecid'in var olan gelenekleri yıkarak İstanbul'da Lord Stratford'un verdiği bir baloya katılmasıydı. Şeyhülislâm affını dilemiş; sadrazam ve ricalden bazı kimseler ise Hıristiyan patrikler ve hahambaşı ile birlikte Batıya özgü bu toplantıya şeref vermişlerdi.[270] Beyoğlu'nun aldığı bu hal, çok kısa süre içinde Müslüman ve gayrimüslim muhafazakârların şikâyetlerine neden olmuştu. Karamanlı bir Rum olan Evangelinos Misailidis şöyle yazıyordu:

> İstanbul'un artık karnaval haftaları hulul etmiş olmakla, herkes geceleri def-i gam etmek üzere Beyoğlu'nda maskeli maskesiz balolara, tavşan balolarına ve derneklere ve tiyatrolara gitmeğe başladılar. (…) Bu haftalar zarfında olan sefahat ve haşarılık ve terk- i edep hiçbir vakit olamaz. Hükümdaran böyle edebiyat ve ahlâkiyeti ihlal edici sebeplere def-ü izale etseler pek hoş olur idi, ancak medeniyetin iktizası böyleymiş, derler. Vay gidi medeniyet vay.[271]

---

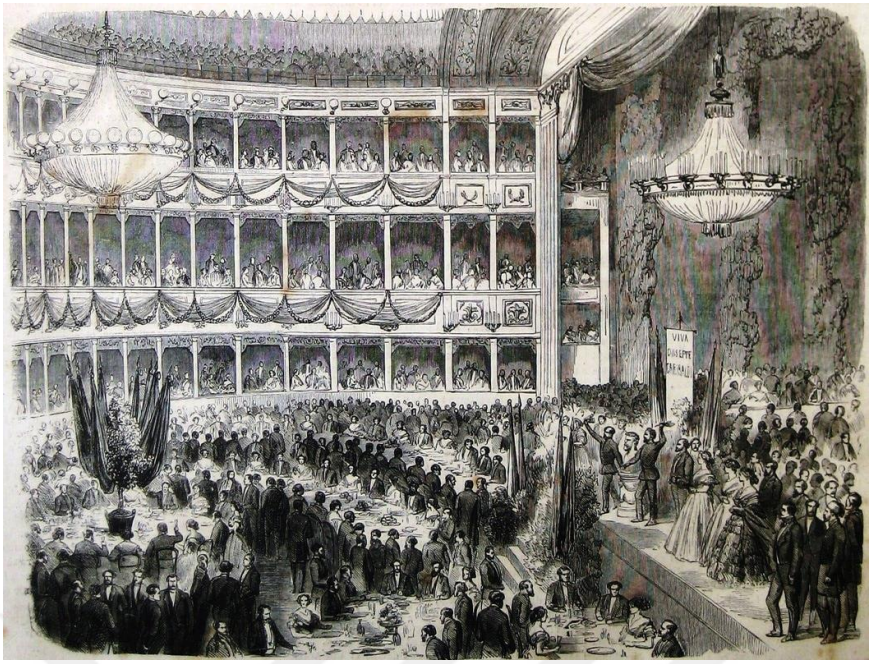
[267] Metin And'ın verdiği bilgilere göre Sultan Abdülmecid, 1848'de Naum Tiyatrosu'nda Macbeth izlemiş ve daha sonra da kendisi için yapılan birçok temsile iştirak etmişti. 1866'da Sultan Abdülaziz Şehzade Murad Efendi ile birlikte Sevil Berberi Operasını, 1868'de Faust ve La Prophete Operasını izlemişti. And, a.g.e., 2010, s. 26

[268] Said Naum Duhani, **Eski İnsanlar, Eski Evler, XIX. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topografyası,** Cemal Süreya (çev.), Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1982, s. 62-63

[269] Bareilles, a.g.e, 2003, s. 73

[270] Davison, a.g.e., 1997, s. 85

[271] Misiliadis'ten Akt. Özdemir Arkan, **Beyoğlu Kısa Geçmişi, Argosu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 49



Resim 43. Naum Tiyatrosu, "Garibaldi Onuruna Verilen Balo", **I'llustration,** 19 Nisan 1862

İngiliz seyyah Hutton'ın "Batı uygarlığının grotesk bir taklidinin yaşandığı, bütün değişikliklere rağmen, hâlâ karanlık çağların kenti" diye yazdığı bu muhit ile başkentin geri kalanı bir hayli farklıydı.[272] Sokakları gaz lambalarıyla aydınlatılan Galata-Pera'ya karşın, eli sopalı fenercilerin dolaştığı Aksaray, Fatih, Laleli civarında kümelenmiş olan ekâbir takımı ve bir kısım saray soylusunun yaşadığı yerler, merkezinde dini yapılar olan geleneksel kent düzenini muhafaza eden (gettolaşmamış) mahallelerden oluşuyordu. "İktidarın değişen topoğrafyası" ile birlikte giderek gözden düşen bu semtlerde kalmaya devam eden bürokratlar da asri hayatın cazibe merkezlerinin çekimine uzun süre dayanamayacak ve kısa süre içinde hanelerini, Boğaz ve Haliç hattındaki yalılarla birlikte, Harbiye ve Şişli civarına taşıyacaklardı.[273] Edhem Eldem'in yazdığına göre:

> Çoğu kent sakini açısından nerede oturacağına karar vermek, artık sadece sosyo ekonomik ölçütlere değil, giderek semtlerin kültürel 'değerine' de bağlı hale geliyordu. Belli bir sosyoekonomik düzeye sahip bir Müslüman açısından kentin Avrupalılaşmış kısımlarına taşınmak belli bir kültürel tercih ve ifadeyi belirtiyordu: Batılılaşmacı bir tutum benimsemek, sur içinde kalarak daha gelenekçi ya da muhafazakâr bir duruş sergileme seçeneğinin karşısında yer almaktı. [274]

[272] Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul**, Selim Deringil (çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015, s. 21
[273] Edhem, a.g.e., 2000, s.152-231
[274] Eldem, a.g.e., 2000, s. 229



Resim 44. Dârülfünun'un Denizden Görünüşü, **Şehbal**, 1 Teşrin-i Sani 1325, (14 Kasım 1909) C. 15, s. 289, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.[275]

Bununla birlikte kentin öte yakasında da neoklasik binalar karşı tarafı aksedecek biçimde tek tek yükselerek, eski kentin dillere destan siluetine yabancı çizgiler ekliyorlardı. Bunlardan ilki, artık işlevsizleşen Topkapı Sarayı'nın Alay Köşkü karşısındaki geniş alanı kaplayan, 1843 tarihli Bâbıali binasıydı. İstefan Kalfa adında bir mimarın yaptığı bu anıtsal taş binaya daha sonra Fossati Kardeşler çeşitli eklemeler ve tadilatlar yapmıştı.[276] Silüete eklenen ikinci büyük yapı da Fossati Kardeşler'e ait 1846 tarihli Dârü'l-fünûn'du. Medreseler dışında Batılı anlamda bilimsel eğitim veren ilk kurumlardan birisi olan anıtsal ölçekteki Dârü'l-fünûn binasının yapımı için, Ayasofya ve Sultan Ahmet Cami arasında kalan meydan seçilmişti. Bu bağlamda her iki binanın da yer seçimi, işlevleri açısından tezat oluşturacak eski yapıların yanlarında, kent üzerindeki ideolojik hâkimiyeti sembolik olarak gösteren çarpıcı bir manzara sunuyordu. 1866'da Harbiye Nezareti ve 1891'de Topkapı Sarayı'nın bahçesine yapılan Asar-ı Atika Müze-i Hümayunu ile eski kentin tarihsel dokusu içine neoklasik bir emperyal üslup eklenmişti. Çoğu Osmanlı kökenli mimarların Avrupai binaları arasında İslami üsluba en yakın duran istisna, 1889 tarihli

[275] http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnioa/periodical/pageview/3150046

[276] Nurcan Yazıcı, "Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul. 2007. Ayrıca bkz. Semavi Eyice, "Alay Köşkü", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 1994, C.1, s. 177

Sirkeci Garı'ydı. Zeynep Çelik'in vurguladığı üzere, yeni İslami tarzın en çarpıcı örnekleri arasında sayılan bu Şark üslubu binayı, 'tarihin bir cilvesi' olarak Alman mimar Jachmund tasarlamıştı.[277] Çelik'e göre Jachmund'un muhtemelen iki amacı vardı; Orient Express'in nihai durağına uygun bir simge bulmak ve klasik Osmanlı İstanbul'u'nun kent imajına uyum sağlamak. Nihayet bu binadan on yıl sonra Vallaury'nin yaptığı Düyun-ı Umumiye binası da geleneksel mimariden izler taşıyan terkipte olmasına rağmen yabancıların kullanımındaydı. Çelik'in çarpıcı tespitiyle: "Kaderin cilvesidir ki bu yeni Osmanlı üslubunun tohumları bir Fransız tarafından, Osmanlı İmparatorluğu üzerinde Batı'nın mutlak ekonomik kontrolünü simgeleyen binada atılmıştı." [278]

Bunlarla birlikte Pera kadar olmasa da yeni işlevler kazandırılan meydanlar ve alışveriş kültürünü değiştiren sıralı caddeler oluşturuluyordu. II. Mahmud Devri'nden beri, iktidar gücünün kentsel mekândaki tezahürü kabul edilen Beyazıd Cami ve meydanı yine odak noktasında yer alıyordu. Cami avlusunun yıkılarak meydana dönüştürülmesi kendi başına önemli bir hamleyken bir de bu eski avlu-yeni meydana Tanzimat Anıtı dikileceğinin duyurulması tartışmalara yol açmıştı. Gaspare Fossati'nin tasarladığı bu anıtla birlikte meydan, asırlar öncesinin Konstantin Sütünu (Çemberlitaş) etrafındaki Roma forumunu çağrıştıracak bir biçim alacaktı. *Ceride-i Havadis* gazetesinde çıkan bir haber, bu anıtın Atmeydanı'ndaki dikilitaştan yedi sekiz arşın daha büyük olacağını ve etrafında aslan biçiminde yapılacak sebillerden akan suyun gönüllere ferahlık vereceğini yazıyordu.[279] Sebil olarak planlanması, formlar arasındaki sert geçişin etkilerini yumuşatarak, eski işleve yeni biçim vermek ve bu yolla muhalefeti bir nebze kırmak için aralık bir kapı bırakıyordu. Nitekim *Takvim-i Vekayi* nişantaşları geleneğini örnek göstererek anıtın kabul görmesini sağlamaya çalışıyordu.[280]

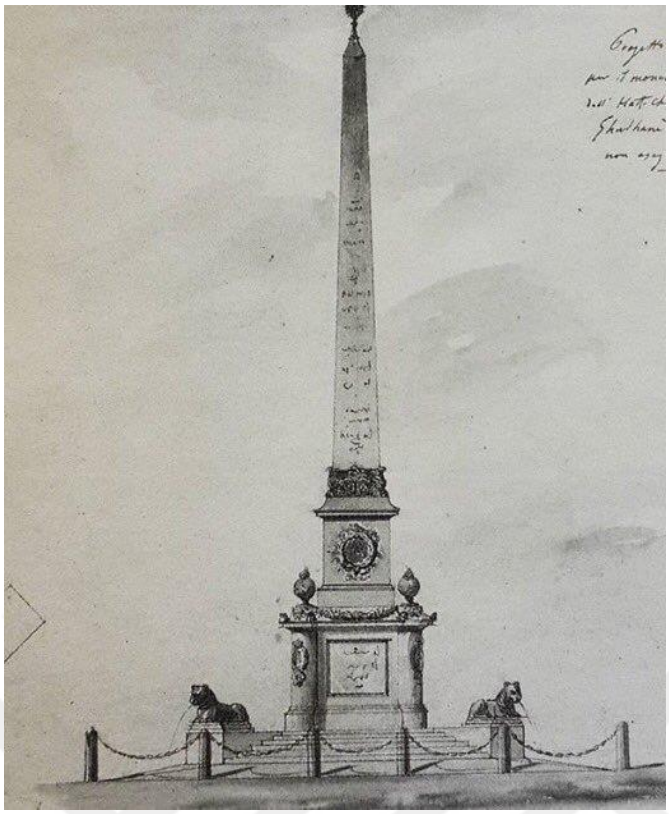
---

[277] Çelik, a.g.e., 2015, s.194

[278] Çelik, a.g.e., 2015, s.194

[279] Tanzimat'tan herkes nasıl menfaat kazanıyor, refah ve gönül şenliği buluyorsa, onun nişanı olan bu taşı seyreden kişi taşın dört tarafındaki çeşmelerden akan sudan içip kansın... Dünya durdukça ve Tanzimat icra olundukça yarar görecek, rahat bulacaktır ve nişan-ı adaletin seyriyle dahi suya kanacak olan herkes gönül ferahlığı ile padişahımız efendimize hayır dualar edecektir. **Ceride-i Havâdis**,12 Şaban 1256 (9 Ekim 1840) S. 9. Akt. Avcı & Avcı, **Kekibeç**, 2017, S.43, s.23-46

[280] Günkut Akın, "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi** (Sempozyum Kitabı), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993, s.123-134. Fossati'nin Tanzimat Anıtı projesi yarattığı tartışmalar neticesinde gerçekleştirilememişse de Artin Pascal Bilezikci'nin yaptığı ve aynı adı taşıyan bir diğer anıt proje 1855 Paris Sergisi'nde gösterilmiş ve beğeni kazanmıştı.



Resim 45. Fossati'nin Tanzimat Anıtı Projesi, **Servet-i Fünun**, s. 489, 13 Temmuz 1316 (26 Temmuz 1900). Archivio Fossati-Morcote, Switzerland



Resim 46. Pascal & Sébah Joaillier, **"**Şehzadebaşı Caddesi ve Direklerarası", 1870-1900, Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey. Series III. Getty Digital Collection.[281]

[281] http://hdl.handle.net/10020/96r14_ref16651_4ua, e.t: 17. 02. 2020

Haliç'in öte yakasına da asri hayatı ilk getiren, Beyoğlu'nda olduğu gibi tiyatrolar ve eğlence yerleriydi. Nitekim ilk mekânlar da Galata'nın ucundaki Unkapanı Köprüsü'nün biraz ötesinde yer alan Şehzadebaşı civarında açılmaya başlamıştı. Bu tiyatrolardan birinin açılışına dair yapılan duyuru, halkı tiyatro için Beyoğlu'na gitmekten, otel ve lokanta sıkıntısından kurtaracağını vadediyordu. [282] Kentin simge yapılarından olan Şehzade Cami'nin merkezinde olduğu ve Beyazıd hattına doğru ilerleyen bu bölgede açılan tiyatrolar, dönemin dünyevileşme eğiliminin eski kentin insanları tarafından, çekingen fakat meraklı biçimde karşılanmasının bir tezahürüydü. Bir başka açıdan ise bu durum, Batıcı bürokratik elit ile muhafazakârların kent mekânları üzerinden şekillendirdiği gündelik hayat anlayışlarının simgesel karşılaşması ya da çatışmasıydı. Dönemin Şehzadebaşı muhitini anlatan Malik Aksel'e göre, sadece iki yüz adımlık Direklerarası'nda kütüphaneler, medreseler, mekteplerle birleşik beş tane ayrı tiyatro bulunurdu ve kadınlara da dâhil olmak üzere Ramazan aylarında bile açık olurlardı. Tiyatrolara gösterilen ilgi o derece fazlaydı ki, "Şehzade Camii imamı Hafız Tevfik Efendi, cemaati tiyatroya yetiştirmek için teravihte daha rükûa varmadan secdeye varır, yirmi dakikada namazı kıldırırdı."[283] Şehzadebaşı, Divanyolu ile gelen klasik hattın, Fatih ve Aksaray'dan gelen kültür aksı ile buluştuğu bir birleşim noktasıydı ve uzunca zamandır eski kentin eğlence merkezlerinden biriydi. Meddah, Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel temsillerin yapıldığı mekânlar, Vezneciler, Saraçhane, Direklerarası muhitlerini birleştiren bu bölgede bulunurdu. Tanzimat Dönemi'nde bu noktaya Galata Pera'nın Batılı ekseni de dâhil olmuş ve iki büyük kültür bloğunun zaman zaman birbirinin üzerine geçtiği kültürel bir fay oluşturmuştu. 1898 yılının Ramazan ayında ziyaret ettiği Şehzadebaşı sokaklarını anlatan Sami Paşazade Sezai, yan yana gördüğü sinematograf ile Karagöz ilanını "enva'-i temaşa" diye nitelendirerek 'tezat' bulduğunu söylüyordu.

> Bir hayli senelerden beri Ramazan gecelerinde bulunamadığım Şehzadebaşı'na birkaç ay evvel bir refikimle gitmiştik [...] Çaycı dükkânları karşılarında sirk, zuhurî kolu. Beş-on adım ilerde fonograf, Karagöz. Yanı başında sinematograf. Edison

[282] "Avrupa'da tiyatroların hüsn-i intizamına ve icra ettikleri lûbiyat ve operalara mümasil olup icra etmek ve şu kış vaktinde Dersaadet ahalisini Beyoğlu'na gidip gelmek ve lokanta ve otel tekellüfünden kurtarmak niyetile bu kerre Gedikpaşa'da vaki Souiller'in tiyatrosu Ardeli ve Şurekâsı tarafından isticar olunup fevkalâde masarif ve fedakârlık ihtiyariyle şekli ve heyeti değiştirilmiş ve Avrupa'dan müteaddid muallem oyuncularla rakkasları celb ve tedarik olunmağla yakınca icra-yi lûbiyata bed edeceğini ilan eder." **İstanbul,** 18 Recep 1261 (23 Temmuz 1845), S.174. 20 Recep 1284, (17 Kasım 1867) S. 175. Akt. And, a.g.e., 2010, s. 87

[283] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Beşir Ayvazoğlu (haz.) Kapı Yayınları, 2011, s. 3-8. Türk Edebiyatı, nr.2, Şubat 1972, s. 8-10

> Zuhurî kolunu seyrediyor. Karagöz Edison'u dinliyordu. Bu hârika-i hilkatin, bu yenidünyanın, kadim Asya ile bir iskemlede oturması bir garip tezat değil midir? [284]

Yenidünya ile Asya'yı aynı iskemlede bulunduran Şehzabaşı, gerçekten de Galata Pera'nın oluşturduğu taklit asri imaja karşı duran başka bir yüze daha sahipti. Nitekim aynı dönemlerde tiyatrolarla birlikte art arda açılan kıraathaneler, tepeden inme modernleşme tasavvuruna karşı, eleştirel bir öteki kamusallığın kültür üzerinden üretildiği ve yayıldığı mekânlar haline gelmeye başlamıştı. Karagöz Hacivat'ın çocuklaştırılması ardından ruhunu bıraktığı Şehzadebaşı kıraathaneleri, efkâr-ı umumiyenin (kamusal bilincin) nabzının atacağı forumlara dönüşmüştü. İngiliz Penny Üniversiteleri geleneğini anımsatır biçimde, yapılandırılmış ve güdümlü bilgiye karşı alternatif ve katılıma açık (bir anlamda demokratik) öğrenme alanları sunan bu mekânların en önemli işlevi, toplumsal değer yargıları ve erdemleri göz ardı etmeden yeni bilginin kullanım olanaklarını aramaktı.[285] Osmanlı mütefekkiri geleneğin kalbinin attığı Şehzadebaşı'nda daha çok sosyoloji ve tarih üzerinden ilerleyen bir düşünce hattını bu mekânlarda üreterek ilk elden halka ulaştırıyordu.[286] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Şehzadebaşı kıraathanelerinde örülen toplumsal doku ve kolektif zihniyetin incelikli bir panoramasını çizer.

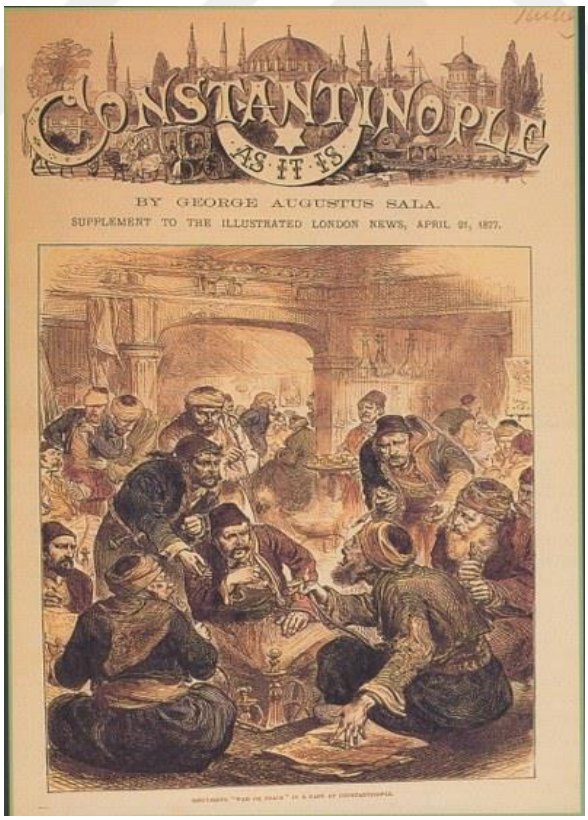
> Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, ispritizma, alelâde dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasî hâdise birbiriyle sarmaş dolaş, biri öbürünü yarıda bırakarak, çok yüklü, beraberinde her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bu konuşmada beyhude ve şaşırtıcı, akar giderdi. Tabiî hiçbirinden tam bahsedilmezdi. Hepsi çok uzun bir uykudan, bir çeşit ölümden sonra hatırlanır gibi bu kahveye gelirdi. Büyük İskender veya Annibal, Kant'ın imperataif'leri, bu sayıklamağa benzer konuşmada sadece günlük hayatı uyuşturmak için icat edilmiş şeylerdi. Zaten en sıhhatli vak'a bile söyleniş tarzı için anlatılırdı. Birbirlerini o kadar fazla dinlemişlerdi ki, hepsi anlatılanı aşağı yukarı evvelden bilirdi. Burada konuşma yalnız kendisi için, konuşanların kabiliyetleri içindi ve daha ziyade sevilmiş bir eserin yahut oyunun tekrarına benzerdi ve sohbet, bir ortaoyunu gibi evvelden tâyin edilmiş şartlarla devam ederdi. Hep aynı kelimelerle müdahale edilir, aynı yerlerde gülünür, macera

[284] Sami Paşazade Sezai, "Musâhabe", **Sami Paşazade Sezai**, Zeynep Kerman (Haz.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986, s. 86. Zuhuri kolu, geleneksel ortaoyununda taklitçi anlamındadır

[285] Osmanlı'dan gelen kahveye gösterilen ilgi neticesinde Londra'da 177 yy. sonunda açılan kafeler bir süre sonra dileyen herkesin halka açık dersler ve konferanslar vereceği mekânlara dönüşür. Bu mekânlara giriş için ödenmesi gereken ücret bir penny olarak belirlendiği için Penny Universities olarak anılmaya başlanırlar. Detaylı bir okuma için bkz. Brian Cowan, **The Social Life of Coffee,** Yale University Press, 2005, s. 90

[286] Şehzadebaşı bu konuda Galata-Pera'ya öncülük edecek ve yüzyıl sonlarına doğru, bohem sanatçıların buluştuğu Markiz, Lebon gibi mekânlar öne çıkacaktı.

oradakilerden birkaçı arasında geçmişse, alâkadarlar aynı yerlerde tamamlayıcı sözü alırlardı. Anlatan, daha yeni tafsilâta girerse, söz derhal kesilir, 'Bunu yeni uydurdun!' denirdi. Mamafih bu yeni şekil ve parça gelecek programda aynı dikkatle aranırdı. Bu konuşmalarda tekrar şarttı ve kimseyi yormazdı. Aksine olarak alışık çehresiyle gelmeyen şey yadırganırdı. Bunun dışında, hakikaten yeni bir fikir veya meselesi olanların sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da tecessüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu şakaya en çok müsait tarafından yakalayana yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün ciddî şeyler böyleydi. Bir kere alelâde çapkınlığa, Karagöz şakasına, pederasti hikâyesine veya ortaoyunu taklidine indirildikten sonra kabul edilirdi. Zaten bu cins ciddî şeylerden bahsedenler, hususî bir isim altında tanınırlardı. Onlar Nizamı âlemcilerdi. Dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan bu aristokratların altında daha geniş bir tabakaya *Esafil-i Şark* adı verilmişti. Onlar kültürden, medeniyetten bu kahvedeki müşterek hayata yarayacak kadarını almakla yetinen günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerinin dışında yalnızca komiğin, aksayanın üzerinde zararsızca durmakla yetinenlerdi. Nihayet üçüncü bir tabaka, Şiş Taifesi gelirdi. Şiş, hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş yahut kaba insiyaklarını yenememiş insanlardı. Şiş Taifesi'nden bir insan kavga edebilirdi, bir Esafil-i Şark veya Nizamcı ancak Şiş'li-ği tutarsa kavga ederdi. Binaenaleyh, Şiş'lik biraz da iptidailik mânasına geliyordu. Ve yalnız bu taife, belki de kalabalık olduğu için Yarım Şiş diye kendi içinde de ayrıca sınıflanırdı.[287]



Resim 47. "Bir İstanbul Kahvesinde Savaş ya da Barışı Tartışmak", **Illustrated London News,** 21 Nisan 1877

[287] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, YKY, İstanbul, 2001, s.128

Bu mekânlardan ilki, 1866 yılında *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan bir ilandan anlaşıldığı kadarıyla Mehmet Efendi Kıraathanesi'ydi.[288] Salah Birsel'in yazdığına göre, Mehmet Efendi ardından açılan Hacı Reşit Kahvehanesi'nde, Muallim Naci, Şeyh Vasfi, Ali Ruhi gibi dönemin önemli entelektüelleri, etraflarında toplanan yeniyetmelerle birlikte gazel kazanları kaynatırlar ve Recaizade Mahmut Ekrem'i alaşağı etmek için düzen kurarlardı. Büyük ve setli olan bahçesinin Mesire-i Efkâr Tiyatrosu'na kiralandığı Kazım Efendi Kıraathanesi, 1880 civarında ozanların ve Hamdi Efendi gibi tuluatı tiyatroya çevirmeye çalışan oyuncuların, Kantocu Peruz gibi marjinal isimlerin gösteriler yaptığı bir mekândı. Bu kıraathanelerin en dikkat çekeni ise Şehzadebaşı ile Fevziye caddelerinin kesiştiği köşede bulunan ve 1885-1900 yılları arasında en parlak çağını yaşayan Fevziye Kıraathanesi'ydi. Tamburi Cemil Bey, Ali Rıfat Bey, Ahmet Rasim, Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi dönemin önemli entelektüellerinin devam ettiği Fevziye Kıraathanesi, günlük gazetelerin alındığı, musiki fasıllarının icra edildiği hatta Müslümanlara ilk film gösteriminin yapıldığı mekândı.[289] Meşrutiyet Dönemi'nde Ahmet Mithat'ın verdiği *Türklerin Menşeine, Etnografyasına, Devri İstilasına Dair* başlıklı meşhur konferansın ardından Osmanlıcılıktan Türkçülüğe dönüş büyük oranda burada tamamlanmıştı.[290]

3.5. Kimliğin Kurucu Öğesi Olarak Görsellik

Eski kent dokusu hızlı değişime ayak uydurmakta güçlük çekse de Pera ve Cadde-i Kebir'in göz alıcı voyaristik hazzı, bu muhite de kısa zaman içinde sirayet ederek geleneksel gündelik yaşamı genişletmeye başlamıştı. "Müslüman halk için belirleyici olan toplumsal, ekonomik, kültürel parametrelerin artık eskisi gibi sınırsız olarak yönlendirici sayılmadığı yeni duruma ayak uydurma zorunluluğu doğmuştu. Osmanlılar öz algılarının bir parçası olarak uzun süre kendi üstünlüklerine dayanmışken şimdi artık, tüketim gibi alelade bir edim üzerinden de olsa, kendi kimliklerini sağlama bağlamanın yeni yollarını bulmak zorundaydılar."[291] Toplumsal

[288] Salah Birsel, **Kahveler Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983, s.149-160 Sermet Muhtar Alus, "Eski Kıraatheler", **Sabah**, 28 Kanunievvel 1356 (Aralık 1938)
[289] **Sabah**, 28 Kânunusani 1312 (Ocak 1894)
[290] Mehmet Kaan Çalen, **Osmanlıcılık ve İslamcılık Karşısında Türkçülük**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017, (e-kitap), Bölüm 3, Başlık 2
[291] Yavuz Köse, **Dersaadet'te Tüketim**, Tevfik Turan (çev.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2019, s.30

aidiyetlerin dışında bir kimliğin kurulması ve benliğin temsil edilmesi için öncelikle bedenin gören ve görülen olarak somutlaşması gerekiyordu. 19. yüzyıl hâlihazırda "Gözün yüzyılı"ydı ve bilgi edinmenin temel yöntemi, gözlem esasına dayanan pozitivizm olarak belirlenmişti.[292] Pozitivist esaslara göre tasarlanan toplum, değişen sınıfsal ilişkiler ve farklı yapılara mensup insanların birliğini sağlayan ideal bir devlet modeli de sunuyordu. Bu işleyişin her türlü içkinliği reddeden hâkim yasası, bakışa ve görmeye dair geleneksel anlayışın sağladığı zihinsel kavrayışı geri planda bırakarak, gören ile görülen şey arasındaki ilişkiyi nesnel bir düzleme taşımıştı. Bu rejimi sadece gündeliğin kentsel mekânlarında değil, perspektif resimle olan huzursuz çatışmada, fotoğrafta, cephe mimarisinde, Pera vitrinlerinde velhasıl birbirinden çok farklı alanlarda ve fakat hemen hepsinde aynı sancı ile görmek mümkündü. Görüntüler, birbirine dağınık biçimde eklenen kesintisiz bir dizi hareket oluşturuyordu. Bu deneyimlemeden görme, hızla değişen şehir yaşantısının algıları sürekli biçimde uyarmasından kaynaklanan voyaristik bir baş dönmesine yol açıyor, aynı baş dönmesi fasit bir çember oluşturarak deneyimsiz görmeyi yeniden üretiyordu.

Bu bağlamda Batılı tiyatrolar tam da böyle bir görsel rejim üzerinden hareket ettiği için kilit rol oynuyordu. Hatta Osmanlı özelinde tiyatro, oyun seyretmek için hususi bir yere gidilmesini de beraberinde getirerek, içeriği dışında, ritüelini de aynı amaç için kullanılan bir yan etkiye dönüştürmüştü. Geleneksel ortaoyunu, kahvehane gibi farklı işlevler görmek üzere kurulan mekânlarda gerçekleştiriliyor ve insanların gündelik yaşamlarında açılan küçük nişler olarak esas mekânın (kahvehane) toplumsal işlevine eklemleniyordu. Tiyatroya gitmenin kendi başına amaçlı bir faaliyet haline gelmesi ise salt eylemin kendisinin bir göstergeye dönüşmesine neden olacaktı. Nihayet Şehzadebaşı da tiyatrolarla birlikte geçirdiği bu nevi dönüşüm sonunda, Pera'ya alternatif bir yerli "piyasa mekânı" haline gelmişti. Ahmet Rasim'in *Şehir Mektupları*'ında kinayeli biçimde sıraladığı üzere artık Direklerarası'na çıkmak için belli bir hazırlık yapılması gerekiyordu.

> 1. Sıfır numaralı kalıp fes: Siyah. Püskülü iri dublen olacak ve festen yarım santimetre kadar kısa duracak.
>
> 2. Saçlar: Brezilya kahvesinin koyu kavrulup sulu pişmiş rengine boyanacak ve yan filizleri kulağın müntehâyı guzrufisine kadar uzanacak. Arka biraz top, biraz da anderya salata tarzında kıvırcık duracak.

[292] Bkz. Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Elif Daldeniz (çev.) Metis Yayınları, İstanbul, 2010

3. Alın: Fesin sol kaş üstüne temâyülü hasebiyle nihâyet-ün-nihâye zaviye-i re'siyyesi on bir derecelik bir müselles-i küreviyye şeklinde görünecek.

4. Kaşlar: Yukarı yukarı fırçalanmış duracak.

5. Gözler: Gayet sulu mükâhhal, fakat biraz süzük.

6. Yanaklar: İki tersine perdâht üstüne hafif surette pembe pudra ile yumuşatılacak

7. Bıyıklar: Ne küt, ne de sivri. Üst dudak üzerinde..birer düz bir çizgi gibi dümdüz duracak ve burun hizasındaki ayırıcı çizgi belli olacak.

8. Dudaklar: Her zamanki renkte.

9. Dişler: Gülerken değil, esnerken bile görünmeyecek.

10. Yaka: Dik ve düz.

11. Kravat: Şerbet renginde vişneçürüğü.

12. Pardösü: Düz siyah üstüne mavi kum. Omuzlar çekik gibi kabarık.

13. Yelek: Açık, çift düğmeli.

14. Pantolon: Koyu siyah mavi üzerine dalgalı. Paçalar daha dar.

15. İskarpin: Lustrin, bağlama.

16.Çorap: Hafif kavuniçi üstüne eski bir paralık. [293]



Resim 48. Salih Erimez, "Şehzadebaşı'nda Direklerarasında Piyasa"[294]

Bu hazırlığı tasvir ederken Ahmet Rasim'in kullandığı dil, aslında bizatihi bu hazırlığa neden olan görme ve görülme bilincinin (bir anlamda endişesinin) yarattığı

[293] Ahmet Rasim, **Şehir Mektupları**, Antik Türk Eserleri, Lacivert Yayıncılık, İstanbul, 2007, 48. Mektup

[294] Sol başta Karagöz, sağ tarafta ise Hasan Efendi'nin Komik Şehir adlı oyununun ilanları okunur. Salih Erimez, Tarihten Çizgiler, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1941

dönüşümün işaretlerini taşıyordu.[295] Nitekim festen başlayarak ayakkabıya kadar sırayla tarif edilen bu karikatürize karakter, sözel olanı görme hissi yaratacak biçimde oldukça gerçekçi bir zihinsel imaja dönüştürüyordu. Üstelik bunu yaparken yazarın bakışını yukarıdan aşağıya doğru takip eden okuyucu, tek bir noktadan karşısındakini tarayan perspektif bakışa zihinsel olarak eşlik edebiliyordu. Her ne kadar Ahmet Rasim'in bu mektubu, kimliğin harici göstergelere bağımlılığını kinayeli biçimde hedef alsa da dönemin zihniyetini açığa çıkaran dili bizatihi aynı görsellik rejimiyle kurulmuştu ve Tanzimat yazarlarının kahir ekseriyeti tarafından paylaşılan bir hususu gösteriyordu. Dönemin edebi eserleri, gazete makaleleri, karikatürler ve hatta reklam afişlerinde bile ortak vurgu, kurgusal imaj ve görüntüler üzerineydi. *Ceride-i Havadis* 17 Temmuz 1842'de Fransız Kompa'nın "adam başı on kuruşa bakır levha üzerine çektiği resmi" görmeye gelenlerden bahsediyor ve herkes öğrensin diye ilan ettiğini yazıyordu.[296] 1850'de Osmanlı tebasından olan Basile Kargopoulo'nın Pera'da açtığı stüdyo bir İstanbul klasiğine dönüşecek olan kostümlü kurgu fotoğraf çektirmek isteyenler için geniş bir kıyafet koleksiyonu da sunuyordu. Bu stüdyonun gördüğü ilgi ardından Viçen ve Hovsep Kevork Kardeşler (Abdullah Biraderler) ve Pascal Sebah & Policarper Joaillier gibi ünlü stüdyolar faaliyete başlamıştı. Fotoğraf ve sinema gibi seyir edimine bağlanan uğraşların ülkeye girmesi, görme duyusunu kendi başına bir bilgi edinme yöntemi haline getirecek dönüşümün hızlanmasının önünü açmıştı. Bu dönüşüm, aşkın bir dünya tahayyülünden fizik optik bir bakışa, yani duyularla edinilen bilginin doğru kabul edildiği rasyonel (ölçülebilir) bir dünya algılayışına geçmekti. Bu bağlamda da kültürel kimliğin oluşmasındaki bilgi kuramsal (epistemolojik) referansların ve bu referanslar ağıyla dünya görüşünün belirlendiği anlama eşiğinin değişimini de beraberinde getirerek, Osmanlı modernleşmesindeki ilk metafizik çatlağın uç vermesine neden olacaktı.

Osmanlı'nın geleneksel zihniyetinde görselliğin sınırlarını oluşturan kavramsal tertibat, çok büyük oranda tasavvuf inancı tarafından biçimlendirilmişti. Tahayyül ve tasavvur etme kuvvetinin esas alındığı bu anlayışta, temaşa edilen herhangi bir şeyin sureti, izleyenin zihninde form alarak şekilleniyor yani zihin seyredilenin aynası haline geliyordu. Seyredilen ise *Vahdet-i Vücut* anlayışına göre, tek mutlak varlık olan Allah'tı. Zamanı, mekânı olmayan ve kavranamaz bu tek aşkın varlık, fiziki evrende

[295] Ahmet Rasim ve fotoğrafik bakış ile ilgili bkz. Ahmet Ersoy, "Camdaki Hafıza, Ahmet Rasim, Fotoğraf ve Zaman", **İstanbul Araştırmaları Yıllığı**, 2017, S.6, s. 193-203
[296] Özendes, a.g.e., s. 89

somut olarak var olan her şeyde bir süreklilik içinde kendini gösteriyordu. Dolayısıyla algılanabilir her şey, mutlak olanın seyredilebilir formu olduğu için sadece varlığın aynasında görülen geçici suretlerden ibarettiler ve kendi gerçeklikleri yoktu. Şeylerin fiziki varlığı, vehmedilen bir hayal, evren ise mutlak varlığın gölgesiydi. İbnü-l Arabi'nin felsefesine göre, hakikatin farklı aynalardaki görünümleri, kendilerini yansıtan zihnin 'cilalı' oluşunu önemli hale getiriyordu. [297] Dünyevi karmaşadan ve bireysel buhranlardan uzak, duru ve sakin bir zihnin tahayyülü, sureti de aynı berraklık ile yansıtırdı. Bu noktada açığa çıkan özdeşleşme, derin düşüncenin içselleşmesi ve kişinin, yaratıcının güzelliklerini vecd ile tefekkür etmesi anlamına geliyordu. Bir manzarayı temaşa etmek özünde tekil bir deneyimdi fakat yansıtılanın uhrevi niteliğinden dolayı bireysel (subjektif) olamaz, temsili ya da tasviri hiçbir kişisel emare taşıyamazdı. Tahayyül, tasavvur ve tefekkür ile tanrısal bütünlüğe (varoluşun özüne) giden yolun ilk basamağında 'ben' hırkasını çıkarmak ve zihni kozmik düzenin mikro ölçekteki izdüşümü olarak kabul etmek vardı. Bu yönüyle de temsil, tasvir gibi her türlü faaliyet, içeriğinden ve sanatçısının kusur kabul edilen öznel üslubundan bağımsız biçimde, sadece yöntemleriyle birer varlık alegorisine dönüşmüştü.[298] Nitekim tasavvuf felsefesi, gölge oyunu, hayalhane, meddah vb. gibi eğlencelik faaliyetler ile durgun doğa manzaralarını içeren peyzajları birer analoji olarak ele alıyor ve kendi ontolojisini bu misaller üzerinden somutlaştırarak açıklamaya çalışıyordu. [299]

Bu bağlamda Osmanlı'da resim sanatına da sirayet edecek olan Batıyla eşzamanlı görsellik anlayışlarının farklı sonuçlara neden olmasının ardında, 'geç kalmış' bir

---

[297] Detaylı bir okuma için bkz. İbnü'l-Arabî, **Fusûsu'l-Hikem**, Ekrem Demirli (çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013, "Ayna" mecazı için bkz, s. 25

[298] Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanı, Osmanlı'da frenk üsulu resmin gelişmesine direnen nakkaşların hikâyesini, bu fikrin etrafında gelişen bir anlatı ile oldukça ufuk açıcı biçimde sunar.

[299] Neo-Platoncu felsefeyi önemli oranda uyarlayarak tekrar eden bu düşünceye göre, görülebilenler perdeye yansıyan cansız suretlerdi fakat gerçek oldukları vehmediliyordu. Bu noktadaki vehim, bilinçli bir *-mış gibi* davranmak edimi olduğu için geleneksel kültürün anlatıları içindeki uçmak, dönüşmek, zamanda yolculuk yapmak gibi her türlü gerçeküstü masalsı öğe sorgulamadan kabul edilirdi. Anlatı içindeki bu gerçeküstü öğeler (tekerlemeler, eğretilemeler, mecazlar) içlerinde hikmet barındıran mesellerdi. Bu anlamıyla da kadim şifahi geleneğin tekrar eden örüntülerini kolektif bilinç dışına yerleştiren semboller olarak işlev görüyorlardı. Akıl-logos ile kavranılamaz hakikatin aktarımında gerçeküstü öğeler, duygular-pathos ile sezgisel olarak bilinebilmesini sağlıyordu. Çünkü anlatılan ya da tasvir edilenin hakikati olay örgüsünde ya da şeylerin kendisinde değil, perde arkasında onları oynatan hayalcide ya da hikâyecideydi. "XII. yüzyıldan Ömer İbn-ül Fariz, Ta-*iyet-el-Kübra* adlı eserinde insan ruhunu, görüntüleri perde arkasında oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri ise bedene benzetmişti. Perde kalkınca gerçek olarak yalnızca oynatan kalacaktır, böylece ruh ile Tanrı'nın bir olduğu meydana çıkacaktır." Richard Ettinghausen, "Early Shadow Figures", **Bulletin of the American Instute for Persian Art and Archeology**, July 1934. N.6. p.15

teknik değil, algılanış biçimlerindeki bu temel ayrım vardı. Zira 1805'te Mühendishane-i Berri Hümayun'a perspektif öğretimi ve resim derslerinde kullanılması için İngiltere'den bir *Camera Obscura* getirilmiş, fotoğraf makinası ise icadının ardından ilk dünya turuna Osmanlı'da çıkmıştı.[300] Özendes'in yazdığına göre, Şubat 1839'da Fransız ressam Horace Vernet, Charles Marie Bouton ve Goupil Fesquet, Marsilya, İskenderiye ve Şam'dan sonra İstanbul'a gelerek şehrin ilk *Daguerreotype* görüntülerini kaydetmişti. 15 Ağustos 1841 tarihli *Ceride-i Havadis* gazetesinde yayımlanan bir haberde *Daguerreotype* şöyle tarif ediliyordu:

> Ressamların kullandığı aletlere lüzum kalmadan ve düzgün bir bölümleme ile vakit kaybetmeden, bir yerin resim görüntüsünü almak için, Avrupa'da Daguerre dedikleri zat, bir alet icadedip, Daguerre'in basması manasında Daguerreotype diye adlandırmıştır. Daha önce kitabının İstanbul'a gelip ve tercüme edilip basıldığı, ilgililer tarafından bilinmektedir. Bu Daguerreotype'ı icat eden Mösyö Daguerre, bu defa da fotografya, yani ışık yazması işini bir aletle yapmaya başlamıştır. Çok kısa bir zamanda bu alet vasıtasıyla bir yerin veya bir ordunun resmi levha üzerinde tespit olunuyor. Eğer çekilen bir belde ise bütün binalardan başka bağ ve bahçesinde olan ağaçların yaprakları dahi tek tek anlaşılıyor imiş. Eğer levhadaki bir ordu ise adamlardan başka yüzlerindeki kıllar dahi seçiliyormuş. [301]

Avrupa'da *Camera Obscura* ve fotoğraf makinasının yerleştiği düşünsel hat ile Osmanlı'daki birbirinden oldukça farklıydı. Batı'da bu optik aletler Rönesans'tan beri süregelen perspektif görme rejimi ve buna bağlı gelişen özne tasavvurunun doğal bir devamıydı. Osmanlı'da ise bakışın optik bir deneyim olarak dünyevileşmesi, görüntülerin aşkın anlamlarından sıyrılarak bütünsel (holistik) olanı parçalara ayırması anlamına geliyordu. *Ceride-i Havadis'*in fotoğrafı "ışık yazması" olarak nitelemesi bile bu alanın bilgi rejiminde parazitik bir sapma yarattığını göstermesi bakımından dikkat çekiciydi. Dolayısıyla bu durum, gerçekliğin fotoğrafik nesnelliği ile bilgi rejiminin içsel hakikatinin takas edilmesiydi. Nitekim aynı tarihlerde Batı'da nesnel gerçekliğin aynılaştıran bakışı reddedilerek, (post empresyonizmde olduğu üzere) öznel algının ayrıcalıklı bir hale gelmesinin önü açılıyordu. Bir anlamda Avrupa'da perspektifin icadı ile başlayan modern öznenin kurulması süreci Osmanlı'da 19. yüzyılda tasvire dair çekincenin fotoğraf üzerinden gevşetilmesi ile gerçekleşecekti.

---

[300] Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık, (1839-1923),** Yem Yayın, İstanbul, s. 52

[301] Seda Yavuz, "Belkıs Mustafa: "Sanat Uzun Hayat Kısa", **İstanbul Araştırmaları Yıllığı**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, Aralık 2018, 38 (7)

Bununla birlikte ne İstanbul ne de Paris, gözün yüzyılının hâkim epistemolojik paradigmasına bağlı gelişen görme ve bilme arasındaki ilişkinin tarihsel kırılmasından bağımsız değildi ve ikisi de görme ediminin bağlandığı tarihsel referanslar ağından koparılması ile oluşan yeni sürecin içinden geçiyordu. Crary'e göre bu, klasik görme modelleri ya da temsil biçimlerindeki bir değişimden daha çok, bilgi ve toplumsal pratiklerin kapsamlı bir yeniden yapılanması sonucunda insanın, üretken bilişsel yetileri ve arzularının uğradığı değişimle ilişkiliydi.[302] Martin Jay, bilgi edinmede görselliğin mutlak hâkim kılındığı bu anlayışı, perspektif ve kartezyen düşüncenin bileşimi olarak kavramsallaştırdığı "skopik görme rejimi" olarak tanımlıyordu.[303] Geometrik düzenlenişi ve kıyaslamacı rasyonel düşünüşü ile perspektif, mutlak bilginin ölçülebilir (ratio) kaynağı, bakış ise bu bilgiyi edinmenin yegâne aracıydı. Böylece perspektifin sağladığı saf bakışa duyulan inanç, görsel bir epistemoloji olanağı sağlıyor ve başka türlü bakma olanaklarını devre dışı bırakarak gözün iktidarını temsilen bir gerçeklik kurgusu yaratıyordu. Nitekim Osmanlı'nın zihin dünyasıyla çatıştığı ilk nokta burasıydı; zira Doğu düşüncesinde saf bakışın temeli yoktu. Doğuda gören kişi, baktığı şeyden kendisini ayıran perspektif bir mesafeye sahip değildi. Dolayısıyla İstanbul'da Paris ile eşzamanlı gelişen görsel rejim, tarihsel referanslar ve düşünme biçimlerinin direnciyle karşılaşarak, toplumsal pratikler üzerinde kayda değer farklara ve bir kafa karışıklığına neden olacaktı. Bir başka deyişle görmeye dair deneyim, hareketli sokaklar, vitrinler, salonlar, resim, fotoğraf, sinema vs. gibi araçlarla aynılaşıyor ve görece bir eşitlik sağlanıyor olsa da gören gözün ürettiği dünya tasavvuru, işleyen zihnin kullandığı kavramsal tertibat nedeniyle benzer bir deneyime neden olmuyordu.

3.6. Yeni Toplumun Kurulmasında Pozitivist Bakışın Benimsenmesi

Modern anlayışta "bakışın kendisi, doğrudan doğruya kimlik kuran bir öğeydi."[304] Bu kimlik, yerini bir diğerine bakarak idrak eden, dolayısıyla bir figür olarak kendini tarihsel akışın zaman-mekânı içinde eyleme dönüştüren bir varlık bilincini yapılandırıyordu. Bu nokta da kendi eylemselliğinin ya da failliğinin farkına varan

[302] Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Elif Daldeniz (çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2010, s.15
[303] Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", **Vision and Visuality**, Bay Press, 1988. Ayrıca bkz. Christian Metz, **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Celia Britton (trns.) Indiana University Press, Bloomington, IN, 1982, s. 61
[304] Hasan Bülent Kahraman, **Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 20

bilinç durumu, geleneksel anlatıda şablon haline gelerek, tarih-dışı kalmış 'tip'i (geleneksel tiyatrodaki anlamıyla) kendi eyleme gücüyle yeniden kurarak canlandırıyordu. Nitekim modernitenin itici gücü olan bireyin eyleme potansiyelinin farkına varmasıyla kuşandığı politik konum, toplumsal ve siyasal düzenin paradigmalarını değiştiren temel nedendi. Kant'ın *Aydınlanma Nedir?* sorusuna verdiği kısa cevap, Horatius şiirinden alınan, "Bilmeye cesaret et" (Sapera Aude) sözüydü. Her türlü verili bilgiyi sorguya açan bu ilke, birlikte yaşamanın olanaklarını mümkün kılan etik temelli bir sosyal sözleşmeyi de beraberinde getirecekti. Bu bağlamda içeride köklü bir değişimin yerleşmesi için gerekli koşulları hazırlayabilmek adına bakış ve görselliğin önem kazanmasının en önemli nedeni, geleneksel bilgi rejiminin yarattığı farkları duyuya dayanan bir rejim ile sıfırlamak, bir anlamda zemini düzleştirmekti. Görme duyusu en eşitlikçi ve dolayımsız bilgiyi kurmanın yöntemi olarak öne çıkacak ve bu yolla devşirilecek bilgi, arzulanan ortak (ya da evrensel) değerleri geleneksel aidiyet filtrelerinden bağımsız biçimde üretebilecekti. Nihayetinde iktidarın gücünü aldığı dayanaklardan birisi olarak kamuoyu fikrinin (efkâr-ı umumiye) gözetilmesi, çok bileşkenli bir toplumda ortak duyuş (commonsense) yaratılmasını sağlamanın en kestirme yolunu, bilgi rejiminin de olabildiğince normatif hale getirilmesi olarak belirlemişti. Böylelikle duyuş, görüş, düşünüş ve davranış biçimleri gündelik hayat pratikleriyle sınırlanacağından, söz konusu pratiklerin gelişmesi ya da değişmesi ortak duyuşun da değişeceği temel mecra haline geliyordu.

Toplumsal hayatın temel kodlarını büyük oranda dini kurallara göre belirlemiş olan monarşik yasaların yürürlükten kalktığı bu yeni dönemde, biraradalık için kabul edilen zımni sözleşme, seküler anlayışı da modernite için ön koşul haline getirmişti. Gülhane Hattı Hümayunu'nun Batılılaşma yolunda atılmış en önemli adımlardan birisi olmasının nedeni, anayasal eşitlik ve bir toplumsal sözleşme modelinin Osmanlı'ya uyarlanmaya çalışılmış olmasıydı. Bu modelin öngördüğü toplumsal dokunun oluşturulmasında kullanılacak olan temel yöntem ise dünyayı materyal bir olgu olarak zihinselleştirerek, olay ve kavram arasında akılcı bağlar kuran pozitivizm düşüncesiydi. Bu bağlamda seyirci olmanın kendisi, bir oyunun, resmin, fotoğrafın ya da kentsel yaşamın karşısında, olgular arasında ussal bağlarla ilerleyerek yapı kuran pozitif bir gözlemci olmaya yol açıyordu. Açılan bu yoldan ilerleyen aydınları yeni bilginin ışığına götürecek olan harita ise sosyal pozitivizmin yegâne yöntemi olan olguların gözlemlenmesiyle çiziliyordu.

Korlaelçi'nin yazdığına göre, 1826'da tedrisata başlayan Avrupai Tıbhane ile Batıya açılan kapıdan materyalizm ve Fransız pozitivistlerini hazırlayan bazı filozofların eser ve fikirleri giriyor; 1839'da ise okulun başına, materyalizmin önemli savunucularından Claude Bernard, muallim-i evvel (başöğretmen) sıfatı ile getirilerek müfredat yeniden düzenleniyordu. [305] Mustafa Reşit Paşa ve Mithat Paşa gibi devlet adamlarının desteğiyle yapılan çeviriler ve bunları kullanan *Yeni Osmanlılar Cemiyeti* etrafında örgütlenen bir grup aydın sayesinde pozitivizm, Osmanlı düşün dünyasına nüfuz etmeye başlamış ve özellikle II. Meşrutiyet sonrası yeni toplumun kurucu yöntemi haline gelmişti. Tom Bottomore'nin tanımladığı biçimde pozitivist toplumbilim, 18. yüzyılda büyük oranda fizik bilimini model almışsa da 19. yüzyılda "toplumu bir organizma olarak tasarlayan çeşitli düşüncelerden ve toplumsal evrime ilişkin genel yasalar çıkarma çabalarından anlaşılabileceği gibi biyolojiyi model almıştı." [306] 19. yüzyılda Fransa başta olmak üzere Avrupa'daki baskın düşünce, Saint Simon'un 'toplumsal fizyoloji' önermesi bağlamında analiz edilerek, tamamen bilimsel-akılcı yöntemlerle kurulan yeni düzeni sistemleştirmekti. Felsefeden sanata, bilimden siyasal, askeri düzene kadar hayatın her alanında temel paradigma, sistem ruhunun işlerliğini sağlayarak Auguste Comte'nin *düzen içinde ilerleme* (Ordre et Progrés) fikrini hayata geçirmekti.[307] 1891'de *Servet-i Fünûn,* 1908'de *Ulum-u İktisadiye ve İçtimaiye* ve 1917'de *İçtimaiye* mecmuaları, bu fikrin Osmanlı içinde yayılmasında oldukça önemli roller oynadılar. Pozitivizmin edebi alandaki yansıması olan Fransız realizmi ve natüralizminin savunuculuğunu yapan *Servet-i Fünûn* dergisi, Ernst Renan, Guy de Maupassant, Emile Zola gibi dönemin önemli yazarlarının eserlerini tanıtıyordu. 15. cildinde Hippolyte Taine'nin sanat felsefesini açıklamaya girişen Hüseyin Cahit'in (Yalçın) Hikmet-*i Bedayî'ye Dair* başlıklı makalesi, derginin pozitivist gerçekçi sanat kuramını ne oranda benimsediğini gösteren önemli bir yazıydı. Osmanlı aydını, bu yeni düşünüş biçimini Tanzimat

[305] Murtaza Korlaelçi, **Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1986, s. 198-199
[306] T. B. Bottomore. **Toplumbilim: Sorunlarına ve Yazınına İlişkin bir Kılavuz**, Ünsal Oskay (çev.) Der Yayınları, İstanbul, 1970, s. 9
[307] İlerleyen yıllarda İttihat ve Terakki Partisinin temel sloganı olacak olan bu düşünce modeli, 1895'te yayımlanmaya başlayan Meşveret gazetesi ile daha geniş bir kitleye açılma ve daha etkin biçimde yayılma olanağı bulacaktı. Murtaza Korlaelçi'nin belirttiği üzere: İttihat Terakki Cemiyeti'nin başkanı Ahmet Rıza derneğe isim olarak Comte'nin Ordre at Progrés vecizesinin konulması konusunda ısrar etmiş, fakat İstanbul'dakiler bunu olduğu gibi kabul etmedikleri için 'ordre' (düzen) kelimesi yerine union (birlik) kelimesini koyarak derneğin ismini Union at Progrés (birlik içinde ilerleme) anlamına gelen İttihat Terakki olarak kabul etmişlerdi. Murtaza Korlaelçi, "Pozitivist Düşüncenin İthali", **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce Cilt 1. Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 10. bsm, s. 214-222

ruhuna uygun halde işler hale getirip halk tarafından benimsenmesini sağlamayı kendine görev edinmişti.

Bununla birlikte, neredeyse bir dogmaya dönüşerek savunulmuş olsa da pozitivist gerçekçiliğin felsefesini kuran kavramsal yapının, Batılı model ile aynı şekilde işlediği söylenemezdi. Uyumsuzluğun nedeni, görsel rejimde olduğu gibi kurucu kavramların Osmanlı zihninde aynı olgu ya da anlama denk gelmemelerinden kaynaklanan bir düşünüş farkıydı. Niyazi Berkes'in vurguladığı üzere bu temelde bir çeviri problemiydi.

> Çünkü çeviri, yani yüksek düşün düzeyini Osmanlıca'ya dökme işi, aşılmaz güçlüklerle doluydu. Batı kavramlarını anlatmak için kullanılan sözcükler, geleneksel anlamlarından sıyrılmadıkça o kavramlar çağdaş anlamlarını vermezler, geleneksel anlamlarını verirler. Bu da anlatmaya, ya da anlaşılmaya değil, anlatamamaya ya da yanlış anlaşmalara yol açar. [308]

Kritik olan ise bu yolun bilinçli olarak tercih edilmesiydi; zira erken dönem Tanzimat aydınının niyeti, geleneksel yapıdan bütüncül bir kopuştan ziyade, dönüşerek ilerleme hattında devam edilerek, Osmanlılık fikrinin varlığını sürdürmesiydi. Bu noktada da bir kriz açığa çıkıyordu; zira öngörülen dönüşüm, varılacak hedefin baştan belli olduğu bir zorlamayı içeriyordu. Tanzimat Dönemi'nin hedeflerine varamadığı için başarısız sayılmasının düğümü de buradan atılacaktı. Daryush Shayegan'nın deyimiyle bu, modernliğin gelenek tarafından doğasından uzaklaştırılması, geleneğin ise modernliğin çelmelerine maruz kalacağı ve birbirilerini karşılıklı olarak biçimsizleştiren iki paradigmanın çarpışmasıydı.[309] Gerçekten de Tanzimat Dönemi'nde kimliğin tanımlanması için kullanılan ithal araçlar, dağarcığa yeni girmiş medeniyet, beşeriyet, ferdiyet vb. gibi kavramların imkânlarını gözlemleyen fakat onu ifade etmek konusunda trajik bir romantizme kaçan eski dilin tahakkümünden kurtulmuş değildi. Bir başka deyişle pozitivist gerçekçilik, sadece toplumu ve bireyi gözlemlemek için yöntemsel olarak uygulanıyor fakat elde edilen veriler yöntemin önerdiği biçimde materyal olgular olarak tahlil edilemiyordu. Sonuçta ortaya çıkan fikir, iki düşünme biçiminin birbirinin içine sızarak kendi özgün koşullarını belirleyen sınırları da muğlaklaştıran, bir başka deyişle birbirlerine kısa devre yaptıran çarpık bir hal alıyordu. Shayegan'ın ifade ettiği gibi modernlik böyle yaşandığında bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırıyordu.

---

[308] Niyazi Berkes, a.g.e., 2013, s.266

[309] Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç**, Haldun Bayrı (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s.71

> Bilincin kök saldığı bu varlık deneyinde, simgelerin analojik doğası işler kalmakta; bakış, kültürel arketiplerin büyüsüne maruz kalmakta; ruh ise toplumsal ilişkilerdeki özdeşleşmenin içinde yüzmektedir. Her şey bireyin, yani benliğin kolektif bir kendilik yararına silindiği, zaman ve mekân niteliklerinin son derece hareketli kaldığı, varoluş biçimlerinin bir tür ortak mevcudiyet içinde kaynaştığı varlık biçimleriyle beslenir.[310]

Niyazi Berkes, Şair Şinasi'nin 1862'de çevrilen Fénelon'un *Télémaque* adlı eseriyle ilgili yaptığı yorumu bu konuda örnek göstererek, Şinasi'nin bile oyun yapmadan, yani 'sanat' yapmadan düpedüz yazamadığını belirtir. [311] Berkes'in Şinasi özelinde yaptığı saptama, Yeni Osmanlı düşüncesinin bilginin elde edilmesi ve kullanılması bağlamında görece modern bir bakış içine yerleşmesine karşın söz konusu bilgiyi gündelik gerçeğin içine yerleştirecek bir form ararken kaçınılmaz olarak geleneksel anlam kodlarına başvurduğunu gösteriyordu. Nitekim Namık Kemal'de 1872'de *İbret* gazetesinde yayımladığı *Terakki* başlıklı makalesinde, bir Avrupa kenti karşısındaki heyecanı ve hayretini dile getirirken rasyonel ve betimlemeci bir dil ile başlamasına karşın, imgesel bir anlatıya kaymaktan kaçamıyordu. Dünyadaki gelişmişlik örneğinin görsel bir panoraması olarak takdim ettiği Londra'ya dair gözlemler ve 'resmini çekmek' gibi bu gözlemlerin nasıl edinildiğine dair bir belirteç ile başlayan yazı, Kemal'in artan heyecanıyla doğru orantılı olarak, fabrikalarında 'ağzından ateşler püskürten demir gövdeli devlerin', otellerinde 'serabâ ve yaldızlara müstağrak' süslemelerin tasvir edildiği masalsı bir kent anlatısına dönüşüyordu. [312] Kemal'in bu kısa pasajında, kişinin gözlemle edindiği bilginin nihai anlamını kendi içsel dünyasında bulmasıyla birlikte, romantik bir niteliğe bürünmekten kurtulamayan devrin mülemması vardı. Başka bir deyişle ithal düşünce paketi içindeki mefhumlar, kendi anlamları ile değil geleneksel düzene ne şekilde eklemlendikleri ile ele alınıyor ve bağlı bir değerler dizisi oluşturuyorlardı. Tanzimat Dönemi'nin uyum anlayışı, en sonunda geleneğin verili insan tasavvurunun Batılı formda kendini doğrulaması esasına dayanmış olduğundan, gerçeklik algısı da biçimlenmiş zihnin filtresinden bağımsız değildi. Nitekim Namık Kemal'in Londra tasvirinde kullandığı dil ve bu dil

[310] Shayegan a.g.e., 2017, s. 72

[311] "Fénelon nam Fransız münşi-i meşhurunun Sergüzeşt-i Telemak unvanıyla mevsuf olan telif-i hakimânesi, surette efsane-yi aşkı nâkil gibi ise de manâda adl ü dâd ile vaid-i külliyesini şâmil bir nûn-ı hikmettir." (Fenelon adlı ünlü Fransız yazarın Télemak'ın Serüveni adıyla tanınan felsefi eseri, bir aşk öyküsü anlatır gibi gözükmekle birlikte, anlam bakımından adalet ile halkın mutluluğunu sağlamak demek olan siyasanın genel kurallarını kapsayan iki yanlı bir felsefe eseridir.) Berkes bu yargıya, iki yanlı anlamına gelen 'Nûn' ifadesi bağlamında varır. Berkes, a.g.e., 2013, s. 267

[312] Namık Kemal**, Terakki**, İbret, 5 Kasım 1872 S. 45. Akt. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil (haz.) Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi, İÜ. Edebiyat Fakültesi, 1974, C. 2, s.198

ile kurmaya çalıştığı zihinsel yapı, neredeyse hiç değişmeden dönemin birçok diğer yazarında da izlenebiliyordu.

3.7. Kendine Bakma Korkusu, Aynalar ve Kadınlar

Namık Kemal de Şinasi gibi uyumlu bir birlikteliğin ancak "Şark ve Garbın fikr-i kemal ve bikr-i hâyâli'nin evlendirilmesi ile mümkün olacağına inanıyordu. Kemal ve Şinasi'nin evlilik hayalinde konumlandırdıkları Osmanlı, kemale ermiş, kudret sahibi bir erk, Avrupa ise taze ve yeni fikirleriyle keşfedilmeyi bekleyen dişi olarak cinsiyetçi yükü ağır birer metafora dönüşüyordu.[313] Formülün böyle bir analojiye yaslanmasının altında ise temelde iki önemli niyet vardı. Birincisi, Osmanlı her ne kadar Tanzimat ile Avrupa karşısında bir yenilgiye razı olmuşsa da bilinçaltında hâlâ patriyarkal manevi üstünlüğü koruyarak, kendi kimliğini muhafaza etmeye çalışan bir inancı besliyordu. İkincisi ise yenilmişlik bilincinin içine gömülü olan yetersizliğin utancını, Batı ile kurulan ilişkiyi cinsiyetçi bir analojiye dönüştürerek, baştan çıkarılmış olmanın mağduriyetiyle hafifletiyordu. Nurdan Gürbilek'in de isabetli biçimde tahlil ettiği üzere, Tanzimat aydınının bilinçaltında yoğun biçimde hissedilen bu zihinsel şablon, modernleşmeyi erkin yitirilmesi endişesine bağlayarak özellikle edebi eserleri, asri hayatın cazibesine kapılan düşkün kadınlar ya da asrileşerek erkekliklerini kaybeden efemine karakterlerle doldurmuştu. Nitekim 1930 gibi görece geç bir tarihte bile Peyami Safa, *Fatih Harbiye* romanının 'bilge' karakteri Ferit'in ağzından şöyle söylüyordu:

> Kadınlar, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur. Bunlar, hakiki medeniyetçilerden daha bahtiyardırlar: Şekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir. Fakat hakiki terakkiye inanan, kültür sahibi bir İngiliz kızın sükûtu hayalini düşünün! Her şeye vasıl olmuş, fakat hiçbir şey bulamamıştır. İçlerinde intihar edenler var. Bu daha fena. Zira onlar için medeniyet, cazip bir renkler âleminden ibaret değildir. Onlar bütün ümitlerini insanlığın muhteva olarak tekâmülüne bağlamışlar ve büyük harp misaliyle de aldandıklarını anlamışlardır. Onlar ideal sahibidirler; bizimkiler fantezi düşkünü; onların aldanışı daha korkunçtur.[314]

Halit Ziya Uşaklıgil, romanlarında bedenselliğinin ve sembolik varoluşunun farkına varan kadının geleneksel yapıyı tehdit eden tekinsiz bir imgeye dönüşünü, baskın bir kendini keşfediş metaforu olarak öne çıkan ayna ile ahlâki bir kurguya yaslanarak

[313] Bu konuda daha detaylı bir okuma için bkz. Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016
[314] Peyami Safa, **Fatih Harbiye**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995, s. 98

işliyordu.[315] Marjinalize edilen karakter, kendini ayna dolayımıyla seyreden öznenin, bir anlamda kendi öz bilincinin dışına çıkarak bizatihi kendisi için bile seyirlik hale gelmesiyle oluşan kolektif kimliğin yarılmasının dışavurumuydu. Görmek ve görülmek bireyin kendiliği, yansıyan ötekinden dolayı kurduğu ve bu dolayımla dünya içindeki yerini (sınırlarını) belirlediği dönüşümlü bir süreçti. Bu bağlamda hem bakan özne hem de bakılan nesne olarak aynılaşma durumu bilişsel bir felç hali yaratıyordu. Aynada görülen daima ötekiydi ve bu öteki benliğin dış tepkilere ne oranda açıldığı ve onlardan ne oranda etkilenerek değiştiğini göstermesi bakımından modernitenin psikososyal algılanışının tezahürü olarak önemli ipuçları barındırıyordu. Nihayetinde geleneğin güvenli kabuğunun çatlaması, dünyevi etkilere henüz olgunlaşmadan maruz kalan bireyi trajik bir ikileme sürüklüyordu. Bu ikilem ise verili bir kimliğin anonimliği ya da taklit edilen bir ötekiliğin huzursuz fakat keşfe açık özgürlüğü içine yerleşmeyi seçmekti. Bu noktada kendini seyrederek oluşturan kadın, toplumsal korkunun ürediği en hassas yerden, yani kontrol edilemezliği üzerinden şehevi ve tehditkâr bir imgeye dönüştürülürken; toplumsal kontrolü elinde tutan baskıcı irade ve akıldan, bir başka deyişle 'baba' olmaktan dışlanan erkeğin ise gücü ve basireti elinden alınıyordu. Nurdan Gürbilek'in deyişiyle, ayna erken dönem romana (erkeklik temsili bâbında) bir züppelik işareti olarak girmişti.

> Ahmet Midhat'ın hoppa Felatun'u kendisini Beyoğlu'ndaki terzilerde gördüğü resimlere benzetebilmek için aynanın karşısından ayrılmıyor, Hüseyin Rahmi'nin şıpsevdi Meftunu boş zamanlarını ayna karşısında geçiriyordu. Sokağa çıkarken kat kat pudra süren, gözlerine sürme çeken, allık kullanan süslü beylerin, cemaate olduğu kadar erkekliğe de yabancılaşmış ayna bağımlısı kadın-adamların, aynanın karşısında beklemeye mecbur çocuk-adamların görüntü düşkünlüğünün işaretiydi ilk romanlarda ayna. Ama yalnızca ilk romanlarda da değil. Züppeliğe yönelik müstehzi alayı yapıtın merkezine yerleştirdiği sürece Cumhuriyet romanı da benzer bir işlev yükler aynaya.[316]

Dolayısıyla görüntü ya da imaj sadece gündelik hayatın içinde değil, yeni bir edebi form olan romanda da temellük edilen düşüncenin değerlerini simgeleştiren alegorik tipler yaratıyordu. Tanzimat romanının didaktik eksenini oluşturacak olan da bu anlayıştı. Burcu Pelvanoğlu'nun altını çizdiği üzere:

---

[315] Ayna metaforu en açık biçimde Aşk-ı Memnu romanında Bihter'in kendi arzularıyla yüzleşmesi olarak öne çıkmış olsa da bu motifi, Kırık Hayatlar, Mai ve Siyah, Nemide ve Sefile gibi yapıtlarda takip etmek mümkündür. En bilineni ise Bihter'in ayna karşısında kendini izlediği uzunca pasajdır. Bu pasajın çok benzerinin Madam Bowary romanında yer alması Halit Ziya ve Flaubert arasında bir benzeşim kurulmasına da neden olmuştur. Söz konusu pasaj için bkz. Ekler. 2

[316] Gürbilek, a.g.e., 2016, s. 141

> Türk modernleşmesinin en büyük zaafı problemi simgeler düzeyinde temellendirmek olmuştur. Bunu 'metonimik modernleşme' olarak adlandırmak mümkündür. Tanzimat romanı bu metonimiyi, yani, parçanın bütünün yerini almasını yansıtır […] Türk modernleşmesi, kavramlarla değil sembollerle iş gördüğü için tamamlanamamış bir projedir.[317]

Bu bağlamda da sunulan içerik bakımından sanat formları, temelde aynı ahlâki amaca hizmet ederek normatif yapıyı yeniden üreten bir benzerliğe sahiptiler. Bir anlamıyla hayal perdesinin sınırlı 'tip'leri, Pera salonlarında dans eden kadınlara, mirasyedi beyzadelere, aileyi bir arada tutmaya çalışan babalara, piyanolara ve gramofonlara tahvil olarak romanlara ya da tiyatro oyunlarına taşınıyordu. Bu tiplerin birbirleriyle çarpışması ise yazarın ya da müellifin fikri tartışmasının enstrümanlarını oluşturuyor, ahlâki ve entelektüel yargılar, çatışmaların tasvir ediliş biçimleriyle aktarılıyordu. Her türlü nesnel betim de kurgu içerisinde bir diğeriyle olan ilişkileri bakımından ele alınarak, kompozisyona birer yargı cümlesi olarak ekleniyor ve nihai olarak verilmek istenen ahlâki mesajı yapılandırıyordu. Bu bağlamda da aslında yeni bir form olarak kabul edilen roman ya da tiyatro, ontolojik olarak ne hayal perdesinden ve ne de geleneksel kültürün kıssadan hisse anlayışından farklı değildi. Perde arkasındaki Karagöz oynatıcısı "dev aynasındaki" Tanzimat romancısına dönüşmüştü lakin meseleleri ele alış kertesi nerdeyse aynı kalmıştı ve 19. yüzyıl öncesinin temsil rejimi aynı iletişimsel model üzerinden devam ediyordu.[318] Yenilik, bu temsil rejiminin aracı olan formun romanda olduğu gibi anlatıyı insan tekinin kişisel yaşantısı ya da kendiliği içinde modelleyebilme becerisinden kaynaklanan yalıtılmış bir deneyime yol açmasıydı. Bir başka deyişle toplumsal olarak üretilen ve doğruluğu kabul edilmiş yargılar, kendilerini tekil insan ölçeğinde yeniden üretmek ve geleneksel büyük anlatıyı mikro düzeyde de doğrulamak arzusuna cevap arıyorlardı.[319] Böylece modernleşmenin temel niteliği olan, kavramsal düşünüşün belirlediği yargı gücüyle

[317] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 39

[318] "Tanzimat yazarları bir anlamda kendini dev aynasında görüyordu. Eski değerlerin bekçisi, yenideğerlerin yargıcıydı. Toplumun yazgısının onun kuracağı değişim, denge ekseni üzerinde belirleneceğini umuyordu. Sanata da bu misyonu yüklüyordu. Her türlü sanat dalına bu gözle bakılmalı "cihan-ı edep"e bir katkısı varsa desteklenmeli yoksa eleştirilmeliydi." Parla, a.g.e., 2002, s.61

[319] Bu nokta ilerleyen zamanlarda formun kendisinin de didaktik içerikten başka bir etkiye yol açacağı hesap edilmeyen bir sonuç doğuracaktı. Örneğin, roman okumanın gerektirdiği bir başınalık, anlatılan hikâyenin özüne dair kolektif bilincin anonim sesini kısmen bastırıyor ve sakınımlı da olsa bireysel bir iç sesin daha net yankılanacağı bir sakinliğe kapı açıyordu. Benzer biçimde çerçeve tiyatroda tepkileriyle hikâyenin akışını değiştirebilen ve bir anlamda gösterinin üçüncü ayağına oluşturan seyirci, refleksif duygusal patlamalarını kontrol altına alarak sahnede olana kendini dâhil edemiyor ve edilgen bir hale geliyor bununla beraber içsel bir muhasebeye yöneliyordu.

donanmış birey, üst kimliği oluşturan camianın egemen normlarından bağımsız bir iradeye sahip olamıyordu.

3.8. Gerçeklik, Perspektif ve Bireyselleşme Arasında Kurulan Bağ

Görsellik ve bakış ile birlikte yapılandırılan kimliğin fail olacağı mekânı, gerçekliğin yeniden tanımlanması kuracaktı. Bir anlamıyla bütün 19. yüzyılın en önemli kavramı 'gerçek'ti. Bu kavramın ithal edilen bilimsel düşüncede fenni olarak yerleşmesi, asıl hedefin teknolojik yenileşme olmasından dolayı görece daha kolay olmuştu. Bununla birlikte gerçek, sadece bilimsel gelişmenin takım çantasında yer alan kullanışlı bir kavramsal alet değil, bütün toplumsal düşüncenin içinden üretildiği bir aygıt ya da bir tertibattı. Bu anlamıyla da fiziki bir gerçek(lik) fikri, metafizik referanslarla oldukça sıkı biçimde dokunmuş zihinsel yapıya nüfuz etmekte daha büyük bir dirençle karşılaşmıştı. En genelgeçer anlamıyla gerçek, olgular ve olaylar ile birlikte nesnelerin de niteliksel olarak göründüğü gibi ve kendi zaman /mekânıyla eşsüremli olması anlamına geliyordu. Osmanlı gibi dünyayı metaforik bir zihinsel kiple algılayan (geleneksel) toplumlar için gerçekliğin bu tanımı, olgular, olaylar ve en önemlisi kişiler arasında, tarihsel ve kültürel bağların onlara sunduğu hiyerarşik anlam katmanlarının temel belirleyici olmadığı bir algılayış biçimine geçmek demekti. Bir başka deyişle, kolektif zihinde temsil ettikleri tinsel uzamın ikinci plana itilmesi ve dünyanın bir bütün halinde somut olarak algılanmasıydı. Avrupa'da resim eğitimini tamamlayarak İstanbul'a dönen Mühendishane mezunu (Ferik) İbrahim Paşa'ya dair Sami Yetik'in aktardığı bir anektod, bu kiple algılanan gerçek fikrinin nasıl bir kriz yarattığını göstermesi açısından dikkat çekiciydi.

> İbrahim Paşa (nın) devir itibariyle klasik ekolün en reel terbiyesini alan bir ressam olduğuna kendi hesabıma inanacağım geliyor. Çünkü dinlediğim hikâyeye göre Sultan Mecit'in çehresindeki çiçek bozuklarını rötuş etmeksizin sayarcasına yapışı mükâfat yerine kendisine acı bir mücazatı (ceza) davet etmiş, bir aralık Bursa'ya sürülmesine sebep olmuştur.[320]

Türk sanat tarihinin başlangıcını Batı tekniğinin benimsenmesine bağlayan anlatılarda, "ilk Türk ressamı" olarak anılacak Ferik İbrahim Paşa'nın aldığı reel terbiye, sadece teknik açıdan fotoğrafik benzerlik ile ölçülebilir olmaktan çok, gerçek fikrinin nasıl algılandığı ile ilgili bir örnek sunuyordu. [321] Sanatçının elde kalan ender

[320] Sami Yetik, **Ressamlarımız**, Gram Yayınları, İstanbul, 2016, s. 15
[321] Yetik, a.g.e., 2016, s.14

resimlerinden bir tanesi olan Sarayburnu manzarasını Boğaz'ın karşı kıyısından resmettiği peyzaj, devrin Osmanlı'sı için sıra dışı kompozisyonu ile fenni bakışın ayrıksı bir örneği olarak öne çıkıyordu. Resimde, Ayasofya, Sultanahmet ve Adalet Kulesi (Topkapı Sarayı) ile betimlenen klasik Sarayburnu siluetini, kadraja henüz girmiş büyükçe bir tekne bölüyor; orta planda akan Boğaz ve resme sağdan giriş yapan bir başka tekne ise zıt yönde bir hareket etkisi yaratıyordu. Ferik İbrahim Paşa bu resimde Lumiere sinemasından evvel sinematografik bir akışkanlığı kullanmıştı. Nitekim gerçeklik hissini veren de betimlerin aslına uygunluğundan çok Paşa'nın kurduğu bu zamansal ilerleyiş ya da süreklilikti. Böylece betimlenen sahne, ayrıcalıklı bir mekânı, bütüncül bir anlar toplamı olarak aşkın bir anlama bağlamıyor, herhangi bir anın gündelik akışı içindeki kesintisiz, neredeyse yavan gerçekliğini ortaya çıkaran bir seyir bilincini yansıtıyordu. Böylece temsildeki (özdeşleşmeyi önleyen) yabancılaştırma etkisi kayboluyor ve dünyaya ayıklamacı bir tavırla ya da hiyerarşik bir düzenle bakan kişi, bu herhangi zaman-mekânın eşitleyen deneyimine kendisini katabiliyordu.



Resim 49. Ferik İbrahim Paşa, "Peyzaj", 1850 (yakl.), 25 x 50 cm., t.ü.y., MSGSÜ-İRHM

Gerçeklik, Ferik İbrahim Paşa'nın resminde olduğu gibi herhangi bir meselenin tasvirinde, okuyanın ya da seyredenin birebir çevresi içinde vuku bulan ve onun dünyasında sıradan referanslara dayanarak kurulan bir anlatıydı. Dolayısıyla her tasvir, izleyeni ile dolaysız bir bağ kurarak, kahraman ile sıradan insanın özdeşleşeceği ve kahraman imgesinin gücünden paye alan sıradan insanın kendini

anlatının merkezine koyabileceği bir alan açıyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar, Şair İzzet Molla'nın sürgün edildiği Keşan yolculuğu öncesi arabanın aynasında gördüğü suretine şiir yazmasını, bu düşünsel kırılmanın sembolü olarak görür. Tanzimat'ın ilanından on altı yıl önce yazılan bu şiirde İzzet Molla, kendi fiziki görüntüsü ile konuşuyor ve bunu apaçık bir varlık sorunu olarak düşünüyordu. [322] Böyle bir bakış açısından türetilen bilgi, öz arayışından bağımsız olarak anlatının belirli bir bağlama yerleşmesi ve yerelleşmesine uç veriyordu. Böylece büyük anlatının ana akımı dışında kalan gündelik hayatın aleladeliği, çatışmaları, etkileşimleri, kaygıları vs. gibi özellikleri ile birlikte keşfedilerek toplumsal dokunun işleyişine (ve kontrolüne) dair daha net bir görüntü sunuyordu. Bununla birlikte olanca sıradanlığı içindeki insan tekinin kendi varoluşunu daha büyük bir sistemin işler parçası olarak imtiyazlandırdığı, başka bir deyişle bireysel varoluşu kamusal olanın içinde görülür kıldığı için, keskin bir öznellik algısına ya da fark edişe yol açıyordu. Bu bağlamda 19. yüzyılın İstanbul'undaki toplumsal yapı, gündelik hayat ve kentsel unsurların birbirine bağlı değişimi, yeni kimliğin kurulması için kullanılan bu zihinsel düzeneğin çalışmasının hem sebebi hem de sonucu olacak karşılıklı bir etkileşim alanı yaratıyordu. Nitekim İstanbul, tıpkı bir romanın diyalogları ya da tiyatro oyunu gibi birbirine eklenerek gelişen, çatışmalar ve dramatik farklılıkların net biçimde gözlenebileceği büyükçe bir seyirlikti. Babıâli bürokrasisi dışında modernleşmenin en önemli figürleri, bu meyanda hem içeriye hem de dışarıya bakarak diyalektik bir dil kurmaya çalışan gazeteciler ve yazarlardı. Namık Kemal'in "yeni edebiyat şubeleri" olarak belirlediği bu alanlar, gerçekliğin temsilini kuşatan diğer öncü kuvvetleri oluşturuyordu. Garp'tan dönen aydınların beraberlerinde getirdikleri kent izlenimleri ile üst üste getirildiğinde İstanbul, kamusal ve sosyal alanın (olanın) oluşumuna dair verimli bir düşünsel mecraya dönüşüyordu.

[322] "Müşabihi (benzer) bana suret ü siyreti, Hünerde hemen andırır İzzet'i / Uzun boylu, kösec cesimü'l-vücud (köse, iri vücutlü), Cihanda a dili adimü'l-vücud." Tanpınar, a.g.e., 2003, s. 80. Tanpınar ayrıca önemli bir parantez açarak bu şiirin Batılı anlamda resim tekniğinin ülkeye girdiği zamanda yazıldığının altını çizer.



Resim 50. "Edirne Hamidiye Okulunda Resim Dersi", **Servet-i Fünün**, 1899, sayı 408, s. 5

Gerçek ile birlikte yüzyılın en önemli bir diğer kavramı, dışa doğru yönelen bakışın temsil edilmesinde kullanılacak yeğane araç kabul edilen fakat beraberinde örtük (tacid) bir bilgi rejimini de getirdiği için kaçınılmaz olarak ideolojik olan perspektifti. Perspektifin Osmanlı'ya girişi aslında 19. yüzyıldan çok daha önceki bir zamana, 1773 tarihli Mühendishane-i Bahri Hümayun ve 1795 tarihli Mühendishane-i Berri Hümayun mekteplerine kadar geri gidiyordu. Askeri mühendislik okullarında perspektif, eğitimin temel hattını oluşturan matematik, geometri ve coğrafya dersleri dâhilinde öğretilen topografik haritacılık bilgisinin teknik yanıydı. Mühendishane-i Berri Hümayün'un müfredatında, *Resm-i hattî* adı altında teknik resim ve *Fenni menâzır* adı altında askeri mühendislik bilgisinin geliştirilmesine yönelik çizgisel perspektifin öğretildiği dersler vardı.[323] Adnan Çoker'in vurguladığı üzere bu derslerin esas amacı, genç subayın çevresini tanımasıydı. "Yani bu derste bu çizimleri yaptığı takdirde genç subay derinlikleri öğrenecek, mesafeleri öğrenecek; bu ders yoluyla çevrenin öğrenilmesi söz konusu. Gölge de öyle. Örneğin ilerde bir ağaç ya da bir ev varsa, onun gölgesinin uzunluğu, topun menziline ulaşabilmesi için gerekli." [324] Resim dersleri müstakil bir içeriğe Harbiye'de kavuşmuştu. Okul müdürü Selim Satı Paşa, resim derslerine hassasiyetle yaklaşıyor ve Avrupa'dan bu ders için hususi

[323] Detaylı bir okuma için bkz. İnci Aydın Çolak, a.g.e., 2011
[324] Adnan Çoker, **Akademi'ye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar: Resim ve Heykel,** Ahmet Öner Gezgin (ed.), Bağlam Yayınları, İstanbul 2003, s.137

hocalar getiriyordu.[325] 1835'te Mühendishane-i Berri Hümayun mezunu dört öğrenciden birisi olan (Ferik) İbrahim Paşa resim tahsil etmek üzere Avrupa'ya gönderilmişti. Ferik İbrahim Paşa'yı, 1847'de (Binbaşı) Ahmet Emin, 1849'da (Binbaşı) Salim ve Hüsnü Yusuf Bey izlemişti. "Garp kültürünü Şark mekteplerine getiren ilk Türk muallim" diye andığı (Kaymakam) Hüsnü Yusuf Bey'den büyük bir övgüyle bahseden Sami Yetik'e göre bu "Müslüman Leonardo'su […] zekâyı harikuladesi ile fenni bedii resimi ele getirir." Yetik'in övgü dolu kısa yazısında altını çizdiği gibi dönemin anahtar kavramı olan fenni bilgi, sanat alanında da terakkinin (ilerleme) ön koşuluydu. Bununla birlikte Yetik, dönemin fenni bakışına karşı içsel bir savunma hattı gibi beliren bir şerh düşerek, "fenni resim, fenni şiir, ilmi musiki ve fenni tabiyenin bir kimsede vücudu (oluşması), tahsilden ziyade tabiata mevkuftur" diye yazıyordu.[326] Yetik'in fenni tabiye dediği bilimsel yöntemin kazanılabilmesi için tabiatı, başka bir deyimle yaratılıştan gelen bir yetiyi şart koşması, Lale Devri'nden beri süregelen Gazali kökenli felsefenin varlığını sürdürüyor olması bakımından önemliydi. Zira bu düşünce, pozitif bilimin akli nedenselliğinin bir aygıt olarak çalışabilmesi için gerekli hareketi, bizatihi düşüncenin kendisinde değil verili bir istidatta ya da bir ruhta arıyordu. Bu anlamıyla da bu kısa pasajda görülebileceği gibi Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet zincirinde birbirine bağlı dinamiklerle ilerleyen terakki fikrinin temel kavramlarının anlaşılmasında, geleneksel referansların örtük etkisi güçlü biçimde varlığını sürdürüyordu. Resim tahsil etmeye gönderilen asker kökenli ressamlarla birlikte Avrupa'ya farklı alanlarda da öğrenciler gönderiliyordu. 1856 yılının sonunda sadece Paris'te öğrenci sayısı elliyi bulduğunda, bu öğrencilerin gözetilerek denetimlerini sağlamak için bir bina kiralanarak Mekteb-i Osmani adı altında bir kurum oluşturulmuştu. Bu kurumun çatısı altında öğrenciler, tek tip kıyafet ve yakalarında birer ay yıldız ile Paris'te Osmanlı temsilcileri olarak sunuluyorlardı.[327] Bununla beraber, arzu edilen denetim sağlanamadığı hatta Paris elçiliğinde imamlık yapan Tahsin'in bile sokaklarda şapkayla dolaşıp, hayat

[325] Üsküdar'lı A. Rıza'dan aktaran Sami Yetik, Sati Paşa'nın bu iş için İspanyol Şirans adlı bir sanatçıyı getirdiği ve bu kişinin uzun zaman Harbiye'de bu görevde kaldığını yazar. 1864'e gelindiğinde artan hoca ihtiyacını karşılamak için Menşei Muallimin sınıfları açıldı. Bu sınıfların resim şubelerinde verilen dersler şöyleydi: Hendese-i Resmiye, menazır ve gölge, resm-i hatti, karakelem resim, sepya çizim, çini ile resim, boyalı resim, modelden resim, tabiattan resim, tasavvurî ve hayali resim, yağlıboya resim, makine tersimatı, fenni teşrih (özellikle eklem çalışmaları) fotoğrafçılık ve elbise tarihi. 1869'da ise resim dersileri rüştiye (ortaokul) ve idadilerde (lise) zorunlu bir ders haline gelirken Harbiye'de isteğe bağlı hale getirildi.

[326] Yetik, a.g.e., 2016, s. 16

[327] Artun, a.g.e., 2007, s. 36-37

kadınlarıyla buluştuğu söylentilerinin yayılması üzerine bu kurum kapatılacak ve Fransız eğitiminin Osmanlı'ya taşınabilmesi için 1868 yılında Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) açılacaktı.[328]



Resim 51. Hüsnü Yusuf Bey, "Otoportre", Topçu Okulu Kitaplığından [329]

3.8.1. Edebiyatta Gerçekçilik ve Anlatı Perspektifi

Gerçekçi (fenni) resim yapmanın yöntemi olarak pratik bir alanda değerlendirilen perspektifin esas etkisi, resimden önce edebiyat alanında görülmüştü. Perspektif, sadece dünyanın geometrik izdüşümünün resimlenmesi bağlamında bir teknik değil, bütüncül bir bakış açısı ve en önemlisi de bakan gözün üstünlüğü ilkesine göre bir öznelleşme taahhüt ettiği için bilişsel bir devrimdi. Nitekim bu dönemde roman başta olmak üzere bütün yazın alanında da perspektifin zihinsel kurgusu, resimden daha cesur biçimde kendini açığa çıkarıyor ve bakışın merkezi önemine bağlanan bireyselliğin anlaşılmasında önemli roller oynuyordu. Namık Kemal'in 1874'te

[328] Adnan Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2004, s. 35. Tanzimat'ın ikinci padişahı olan Sultan Abdülaziz döneminde resim sanatına olan devlet ilgisi katlanarak artar. Kendisi de ressam olan Sultanın iltifatına mazhar olan Ermeni asıllı Rus ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski, 1874'te saraya kabul edilir. Ayvazoski ardından Leh asıllı Stanislaw Chelebowski ve Fransız Burton padişahın davetlisi olarak İstanbul'a çalışmalar yaparlar. Bu esnada Fransız Pierre Desire Guillament, Pera, Kalyoncu Kulluğu mevkiinde ilk bağımsız resim akademisini açar. Aynı dönemde Osmanlı-Türk resim sanatında bir tavır geliştirecek olan Ahmet Ali (Şeker Ahmed) ve Süleyman Seyid Paris'e resim tahsil etmek için gönderilirler.
[329] Tansuğ, a.g.e., 1991, s. 52

Celaleddin Harzemşah adlı piyesi için yazdığı önsöz, bu konudaki öncü metinlerden birisiydi. *Celal Mukaddime'si* adıyla ayrıcalıklı bir inceleme konusu olan bu metinde Kemal, roman türünün amacının, insan psikolojisi ve iç dünyasını bütün tafsilatı ile ortaya koymak olduğunu yazıyordu:

> Kütübhane-i edebimizde mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı veçhile (üzere), romandan maksat; güzerân etmemişse bile (gerçekten yaşanmamışsa, başından geçmemişse bile) güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı (gerçekleşmesi muhtemel bir olayı) ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik (ihtimale bağlı) her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir.[330]

Bu kısa alıntıdan anlaşılabileceği gibi Namık Kemal, perspektif bakışın zihinsel kurgusunu ikili bir okuma ile modern anlatının temeline yerleştiriyordu. Bunlardan ilki, Kemal'in bir tahayyülü sınırlaması ve gelecekte olması muhtemel bir olayın mantıki bir nedenselliğe bağlanarak öngörülebilirliğine, yani perspektif açıdan ölçülebilirliğine vurgu yapmasıydı. Bu noktada ilginç olan, bir olayın gözlemle (pozitif) doğrulanmamışsa bile verili doğrulara dayanan bir rasyonellik ile tasvir edilebileceğiydi. İkincisi ise hissiyatın da hesaba katılarak tafsilata dâhil edilmesi, böylece öznenin tekil konumunun, bir başka deyişle bakan gözün biricikliğinin anlatının gerçeklik düzenine eklenmesiydi. Namık Kemal aynı metnin devamında, romanlarda nadiren de olsa görülen ruhani unsurlara yazarın ne sebeple başvurduğunun, meseleyi ele alış ve tasvir edişinden dolayı açıkça anlaşılabileceğini yazarak, geleneksel edebiyatın alegorik dilinin yeni dönemin tasviri için yetersiz ve geçersiz olduğunu söylüyordu. [331] *İntibah* romanının başında yaptığı Çamlıca betimi ise sadece anlatısal perspektifi değil, empresyonist sayılabilecek ışık etkilerini ve görmenin fizik optik işleyişine dair bilimsel verileri de barındırıyordu.

> Güneş ışınlarının meydana getirdiği renkler, öyle parlak, öyle süslü görünürler ki, gökyüzüne binlerce eleğimsağma (gökkuşağı) yığılmış sanılır. Güya gökyüzü, baharın yeryüzüne verdiği güzelliğe imrenir de ufukta bahçelerimize nazire yapmaya kalkışır. Güneş doğduktan veya battıktan sonra, bir ışık dalgalanmasıdır başlar; bulutlar parçalanır, kimi kızarır, kimi yeni açılmış güller gibi katmerleşir, kimi yeşillenir, yaprak şeklini alır; kimi beyazlaşır, zambak gibi açık saçık sallanmaya başlar; kimi morarır, sümbül gibi kandil gibi öteye beriye dağılır. Göz, sonu gelmez

[330] Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4: Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)**, İnci Enginün ve Zeynep Kerman (haz.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 149

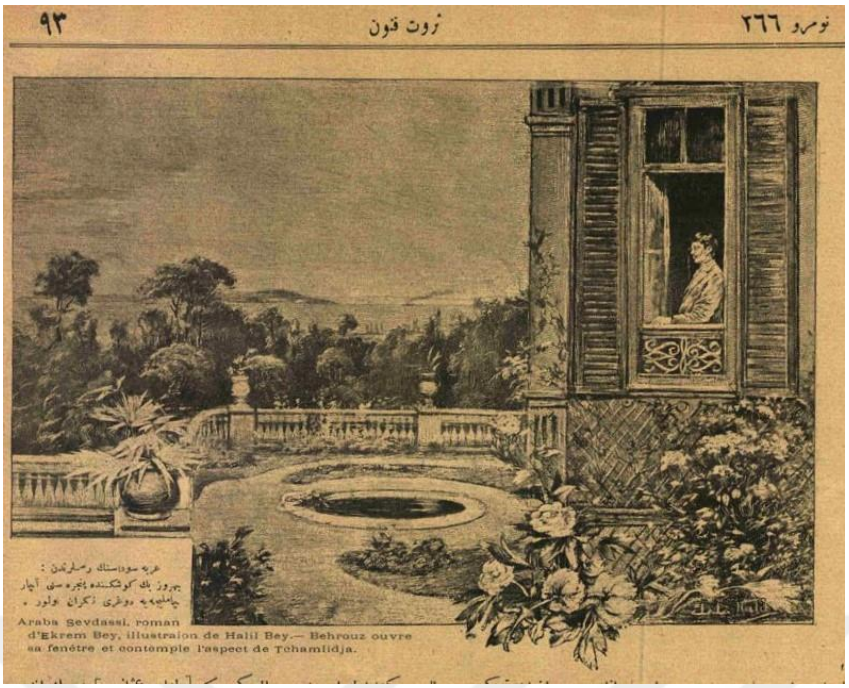
[331] "Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize Batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasviri şerâit-i edebiyenin kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'inden addolunurlar. Hüsn ü Aşk, Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına gerek tahrirlerine nazaran roman değil birer tasavvuf risalesidir." Akt. Enginün, Kerman, a.g.e., 2011, s.149

> uzaklıklar içinde kaybolmaya başlar. Görme kuvveti hayalin karşısında yenilgiye uğrar. Bağlardaki çiçekler gökyüzüne, ufuktaki bulutlar da denize akseder. Denizle gökyüzü artık birbirinin aynası olmuş veya birbiriyle birleşmiştir (…) Çamlıca öyle ibretle görülecek bir yerdir ki, insan, çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırıp etrafına bakınırsa gökyüzünün önünde, tabiî, sınaî, fenni nice yüz bin çeşit güzelliklerden meydana gelmiş bambaşka bir âlem görür. İnsanın gözbebeği âdeta, o güzellikler âleminin, büyük bir ustalıkla ufacık bir noktaya sığdırılmış haritasına döner. Bir de gözlerini aşağıya indirmek isteyince bakışları, dünyanın bütün çiçeklerini ihtiva eden çiçek bahçesine düşmüş balansı gibi dakikada bir çiçeğe ilişerek, saniyede bir meyve ile oyalanarak, deniz kenarına gidinceye kadar takatten kesilir.[332]

Namık Kemal perspektif bakışın objektif bilimselliğine dair bir takım çarpıcı tespitler yazmış olsa da romantik yanı ağır basan bir yücelik ile sürekli temas halindeydi. Görme kuvvetinin hakkını teslim eden fakat bu kuvveti hayale yenik düşüren anlayış, gerçekliğe dair bilgiyi bakış ve görme duyusu üzerinden elde ederken bu bilginin işlendiği zihinsel referansları ya da anlam evrenini yine sembolik bir aşkın dünya tasavvuru üzerinden yapılandırıyordu. Tanzimat'ın ikinci kuşak yazarları, Samipaşazade Sezai, Mizancı Murad ve Recaizade Mahmut Ekrem de gerçekçi ve romantik arasında gidip gelen anlatı dili ve kişisel perspektifi, eklektik bir kurguyla sunmaya devam edeceklerdi. Bunların arasında, Ressam Halil Paşa'nın resimlediği, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanı, perspektif mekân tahayyülünün sözel ve görsel kesişimini göstermesi açısından ilgi çekiciydi. [333] Bir başka açıdan da bu resimli roman, örtük bir tedirginliği ve ithal yöntemin sadece topografik bir tarama için kullanıldığı mesafeli bir kabullenişi de açığa çıkarıyordu. Zira insan failliğinin altının çizilmesi ve mekân tasvirlerinde doğal olandan çok düzenlenmiş parklar, şehir manzaraları vs. gibi kurgulanmış peyzajların seçilerek, insanların bu peyzajlar içinde izlenilmesi, saf doğaya dair tahayyüle temas etmemek gibi bir eğilime sahip olduğu izlenimini uyandırıyordu. Nihayet bu dönemde romantizm ve gerçekçilik arasındaki sızıntı da buradan kaynaklanıyordu.

[332] Namık Kemal, **İntibah**, Seyit Kemal Karaalioğlu (sad.), İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 14. bsm, s. 15-17

[333] Detaylı bir okuma için bkz. Pelin Şahin Tekinalp, **Araba Sevdası: Recaizade Mahmud Ekrem ve Halil Paşa Buluşması**, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Ankara, Güz 2011, S. 15, s. 185-205



Resim 52. Ressam Halil Paşa, "Bihruz Bey Köşkünde Penceresini Açar Çamlıca'ya Doğru Nigeran Olur", **Araba Sevdası**, **Servet-i Fünun**, 16 Nisan 1896, S. 266, s.13

Cemaatin işleyişinin, doğa yasalarının işleyişinden yola çıkılarak anlaşılması (organizmacı düşünce) bu dönemin sanatçıları ve yazarları için sınır çizgisiydi. Sınırın diğer tarafında ise geleneksel düşünce kipi içinde muhafazakâr biçimde baki tuttukları insan ve doğa tahayyülü vardı. Tanzimat'ın ilk dönem sanatçı ve yazarlarının doğaya bakarken romantik bir esrimeyle başvurdukları metaforik dil ile kentsel düzenin insan merkezli yaşantısı ve doğayı anıştıran peyzaj, natürmort vb. betimlere bakarken kurdukları sembolik dilin birbirinden açık biçimde ayrıldığı görülüyordu. Geleneksel düşüncenin, otantik varoluşu dolayımsız biçimde yani kimlik ve kültürden bağımsız halde kapsaması, imgesel bir bütünleşmeye neden olarak en başta varoluşsal haz ile algı ve duyumun özgürleşmesine yol açıyordu. Bu anlamda doğaya bakmak, kesintisiz bir haz ilkesinin kendisini sınırsızca yürürlükte tutabileceği ve yaşamsal arzunun bu ilke doğrultusunda temel belirleyen olacağı bir duyumsama alanına kapı açıyordu. Bunun aksine, insanlar arası etkileşimlerin belirli kurallar dâhilinde yapılandırdığı kültür, haz ilkesinin ertelendiği ya da bastırıldığı bir amaçlar ve değerler kompozisyonu olarak, inşa edilmiş bir bilinç ve kimlik kuruyordu. Bu anlamıyla da kültür içindeki insanın doğayla ilişkisi, sembolik bir biçim alıyor ve bilinçaltına itilmiş hazzı ancak sembolik çağrışımlar yoluyla deneyimleyebiliyordu. Tanzimat Dönemi'nde görme ve bakış bir bilgi rejimine dönüştürülürken doğal/imgesel olana

temas edilmiyor, kültürel/simgesel olan ise yoğun biçimde bu rejimin nesnesi haline geliyordu. Bir başka deyişle kültür, yapılandırılmış bir ikinci doğa olarak gerçekçiliğin parçalayan bakışına maruz bırakılabiliyorken, ilksel olan dokunulmadan duruyordu. Asıl olanın saklandığı bu duyuş biçimi, modern kentin ikinci doğasını yozlaşmış bir haz ile ilişkilendirdiği için, modernleşme, karamsar bir buhrana ve bir çöküş anlatısına (dekadans) dönüşüyordu. Bohem, dandy, snob vb. gibi kentli yaşam biçimini imleyen sıfatlar etrafında örülen dekadansın panzehiriyse, münevver olmanın ilk şartını oluşturan *musiki ve şiirde derinleşmek*, bu anlamda da zaten imgesel olan ilksel doğayla bağların kopmadığı metafizik bir düşüncenin içinde kalmayı başarmaktan geçiyordu.[334]

Erken Tanzimat düalizminin görünür kıldığı romantizm ve gerçekçilik arasındaki sınır, Meşrutiyet Dönemi'nde pozitivizmin kurucu bir unsur olarak sosyo politik atmosfere etkin biçimde girmesiyle, gerçekçilik yanı ağır basan bir düşünceye dönüşmüştü. Bu dönüşümün bayraktarlığını, *İlk Türk Pozitivisti ve Materyalisti* olarak nitelenen Beşir Fuad yapacaktı. [335] 1885 yılında yazdığı Victor Hugo monografisinde romantizmi eleştirerek, Hugo'yu Emile Zola ile karşılaştıran Beşir Fuad, edebi gerçekçiliğin üstünlüğünü savunuyordu. Bu kitabın yarattığı etki, dönemin *Eskiler ve Yeniler* gibi farklı edebiyat anlayışlarını savunan gruplarını bile karşısında birleştirerek şiddetli bir tartışmaya yol açmıştı. [336]

> Gerçekte romantizmle ciddi ilgileri Hugo-Lamartine hayranlığından çok da öteye gitmeyen Yeni edebiyatçılar Hugo'nun eleştirilmesine öfkelenirken, diğer kesimdekiler ise şiiri ancak gerçeğe, akla uygun ve fen gibi insanlığa pratik bir hizmeti olduğu ölçüde kabul edilebilir bulan Beşir Fuad'ın şiir ve şairler üzerine söylediklerinden hoşlanmadılar. Böylece Victor Hugo kitabı etrafında, Türk edebiyat tarihine 'hayaliyun-hakikiyun' kutuplaşması olarak geçen ve Beşir Fuad'ın ölümünden sonra da uzun yıllar devam eden bir tartışmanın kapısı aralandı.[337]

[334] Bkz. Hilmi Yavuz, a.g.e, 203-13, s. 14-25
[335] Orhan Okay, **Beşir Fuad, İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012
[336] "Victor Hugo yayımlandığı sırada Recaizade Mahmud Ekrem'in etrafında toplanan Yeni edebiyatçılar ile kendilerine Muallim Naci'nin etrafında yer bulan eski zevkin temsilcileri arasında şiddetli tartışmalar yaşanmaktaydı" Handan İnci, "Şiir ve Hakikat Üzerine", **Beşir Fuad: Şiir ve Hakikat**, Handan İnci (haz.) YKY, İstanbul, 1999, s.15-33
[337] İnci, a.g.e., 1999



Resim 53. Moise İsrailovitch (ed.) "Beşir Fuad Bey", Kartpostal, 1909 c., t.y., Eminönü

Bununla beraber Beşir Fuad'ın keskin gerçekçi / materyalist tavrı bile 1887'de 'icra ettiği ameliyatı'na kadar romantik dekadansın indirgemeci bakışı içinde görülerek, hedonistik hazzın 'yazık ettiği' bir potansiyel olarak yargılanıyordu.[338] Beşir Fuad 6 Şubat 1887'de, Cağaloğlu yokuşundaki evinde gece geç vakit bileklerini keserek intihar etmişti. Ölürken, izlenimlerini kanıyla ıslanan bir kâğıda yazacak ve gelen doktora: "Zahmet etmeyin beş dakikalık ömrüm kaldığını biliyorsunuz" diyecekti.

> Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağıya indi. Yazı yazıyorum kapıyı kapadım, diyerek geriye savdım. Bereket versin içeri girmedi. Bundan tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı. (...) Canib-i zabıtadan gelecek tahkik memuruna: Size anlatmaya mecbur olmadığım bazı

[338] Bu tavrın Beşir Fuad'ın ölümünden sonra da belirli bir kesim içinde devam ettiği ve yazarı intihara sürükleyen süreci, onun dinsizliği ve materyalizmin aşındırdığı değersizlik hissi ile ilgili olduğu konuşulmuş yazılmıştır. Buna rağmen Beşir Fuad ölümünden sonra bu savın mesellerinden birisi olarak anlatılmak yerine unutturulmaya, ismi silinmeye çalışılmıştır. Nihayetinde günümüzde de Orhan Okay'ın yayımlanmış doktora tezi dışında Selahattin Hilav'ın bir makalesi ve Handan İnci'nin hazırladığı Şiir ve Hakikat adlı kitabı ve buna ek olarak birkaç küçük parça haricinde yazarla ilgili kapsamlı araştırmalara kaynak olabilecek çalışmalar yoktur.

> esbabtan dolayı terk-i hayata mecburiyet gördüm. Kendi kendimi öldürdüm. Benim yazım ve imzam âlem-i matbuatta bulunan muharrirlerce malumdur. (...) Sizin vazifeniz kâğıdı alıp bir jurnal ile makamına takdim etmekten ibarettir. (...) Vücudumu teşrih olunmak üzere Mekteb-i Tıbbiyeye teberrüan bahşettim. Cenaze oraya naklolunmalıdır.[339]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın en az Tanzimat Fermanı kadar önemli bir kırılma olarak tanımladığı Beşir Fuad'ın kendini öldürmesi, sadece nadir görülen 'aydın intiharının' ibretlik bir meseli değildi. Aynı zamanda Beşir Fuad'ın savunucusu olduğu fikirler bağlamında, bu fikirleri geleneğin pusu ardında gören Osmanlı düşün dünyası için 'epifanik' bir aydınlanma, bir başka deyişle gerçekle karşılaşmanın şokunu dolayımsız sunan bir kırılmaydı. Beşir Fuad'ın ölüm gibi mutlak hakikat olan ve bilinemezliğin içinde kalan bir mefhumu tasvir eden deneyciliği, rasyonel gözlemci aklı bilginin tek kaynağı olarak kodluyor ve sezgisel varoluş evrenini ya da anlamı üreten metafizik referansları yok ediyordu. Üstüne üstlük kutsal bir emanet kabul edilen bedeni ortadan kaldırmayı iradi bir karar ile tercih ederek cesedi kadavra olarak tıbbiyeye bahşetmesi, dini düşüncenin dogmatik algısını da bozguna uğratıyordu. Zira Beşir Fuad'ın hayatı boyunca savunduğu materyalist rasyonel epistemoloji, dünyanın işleyişi hakkında edinilen deneye dayalı bilgilerin güvenilir ve pratik yollarını arıyordu. Bu bağlamda beden de evrenin uzantısı olarak bilinmeyenle temasın ve işleyişin yasalarının analiz edilebileceği bilimsel bir nesneydi.

Mehmet Kaplan'ın "Türk edebiyatında bir devri kapatarak yeni bir devir açmıştır" dediği Beşir Fuad'ın ölümünden dört yıl sonra, Nabizade Nazım'ın *Karabibik* (1891) adlı uzun öyküsünün önsözünde yazdığı gerçekçilik tanımı, açılan devrin ilk önemli örneği olarak öne çıkacaktı. [340]

> Gerçekçilik akımında yazılmış roman okumamışsanız, işte size bir tane ben sunayım. Emile Zola gibi Alphonse Daudet gibi realistlerin yani gerçekçi yazarların romanları hep açık saçıklıkla doludur sanrısında bulunanlar, şu Karabibik'i okudukları zaman sanılarını düzelteceklerdir sanırım. Bu gibi romancıların maksatları, insanoğlunun başından geçen olaylan sırf insan açısından incelemek ve öykülemektir. Bunlar, bir insan ne gibi duygular duyabilir ve (nasıl) davranabilirse ona o duyguları ve davranışları verip işi doğal akışından çıkarmamak, yani insanda bulunmayan duygu ve düşünceleri insana yüklememek isterler. Olaylara renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu bakışla varacakları yargıların, yalnızca kişisel, yani

[339] Orhan Okay, **Beşir Fuad, İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 77-78

[340] Selahattin Bağdatlı, "Beşir Fuad'ı Tanımak için", **Yazko Felsefe Yazıları,** Yazko Yayın, İstanbul 1982, 3. Kitap, s. 39

> kendilerine özgü olacağı ne kadar doğalsa, (bu yargılar) geleneğin, göreneğin dışında olmayacağından akla uygun ve kabul edilebilir bulunması da o kadar doğaldır.[341]

Mühendishane-i Berri Hümayun mezunu bir asker olarak Harbiye'de cebir, istihkâm ve topoğrafya dersleri de veren Nabizade Nazım'ın bir başka romanı olan Zehra'nın girişinde yaptığı Boğaziçi tasviri ise bu kuşağın gerçek mefhumuyla olan hesaplaşmasının son hattı olarak ayrıcalıklı bir yere sahipti. Bu tasvirde bir kıyas bilincinin içselleştiği, aynı zamanda perspektife içkin düşünme biçiminin de bilinçli bir tercihle savunulduğu okunuyordu.[342]

3.8.2. Resimde Gerçekçilik ve Perspektif

Hukuk düzeninden, sanatsal ifade biçimlerine kadar birçok alanda şemsiye bir kavram olan gerçeklik, homojen bir bütünlükle her bir alana aynı biçimde nüfuz etmiyor; kendi iç işleyişleri ya da özgül doğaları gereği farklı alanların bu mefhumu ele alışları değişiyordu. Örneğin, edebi ya da yazınsal ile görsel gerçeklik, bireyi merkeze alan perspektif bir mekân kuruyor olmasına rağmen ürettikleri bilgiye aracılık eden duyular üzerinden farklılaşıyordu. Edebi gerçekliğin tasvirde izlediği yol, görsel olanın zihinde bir resime dönüştürülmesiydi.[343] Yazar ve okur tarafından paylaşılan zihinsel resim, sözel anlatının imkânları dâhilinde kendisine eklenen yargıyı da okurun zihnine aktarmaya izin veriyordu. Örneğin Nabizade Nazım'ın Boğaziçi tasvirinde, güzel olanın uzunluk ve genişlik nispetleriyle yaratılan bir uyum olduğu fikri, tasvire eşlik eden bir rehber olarak aktarılabiliyordu. Gerçekliğin sadece optik

---

[341] Akt. Güzin Dino, "Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) "Karabibik" isimli, Hikâyesi Üzerine Bir Deneme." Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi, 1954, C.12, S. 1-2, s. 153-159

[342] "Kim bilir kaç bin yıllık bir akıntının etkisiyle aşınmış olduğu sanılan bu yılankavi Boğaz'ın dört büyük havzasından her biri, doğal güzellik olarak sayılacak ne kadar 'güzellik' düşünülebilirse hepsini içinde barındırır. Yükseklikleri Boğaz'ın uzunluğuyla ve genişliğiyle tamamen orantılı olan bu iki sıra tepeler, o kadar gözü çeken eğimler resmetmekte ve bu eğimlerin birbirlerine bağlantıları o derece sanatkârane bulunmaktadır ki, işte asıl şaşkın ve beğenen bakışları çeken bu orantı ve hoş görünümler, yalnızca bunlardan ibarettir. Boğaz'ın şu jeolojik ve topografik güzelliklerine eklenen gönül çekici bir başka özellikse, bu hoş tepeleri şurada burada örten yorgunluk giderici gölgeleriyle ormancıklar, korular ve özellikle kıyı boyunca uzanan bazı koycuklar, vadicikler içine doğru serpilivermiş olan binalardır. Boğaz her noktasında doğal güzelliğini korumuştur. Yalılarla köylerin yapılış yöntemleri ve durumları bile hep doğaldır." Nabizâde Nazım, **Zehra,** Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2004, s. 20

[343] Bu yöntem Antik Yunan'dan bu yana retoriğin bir formu olarak bilinen Ekphrasis kavramıyla ifade edilir. En genel anlamıyla Ekphrasis, yazılı anlatımda görselliğin tasviri demektir. Homeros'un İlyada'da Akhilleus'un kalkanını tasvir ettiği sahne ilk örnek olarak kabul edilir. Ekphrasis kavramı Rönesans döneminde sanat eleştirisi bağlamında yeniden ortaya çıkmış ve günümüze kadar sanat, gerçekçilik ve mimetizm başlıkları altında çeşitli açılardan tartışılmaya devam etmiştir. Daha detaylı bir okuma için bkz. T. J. Mitchell, **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994

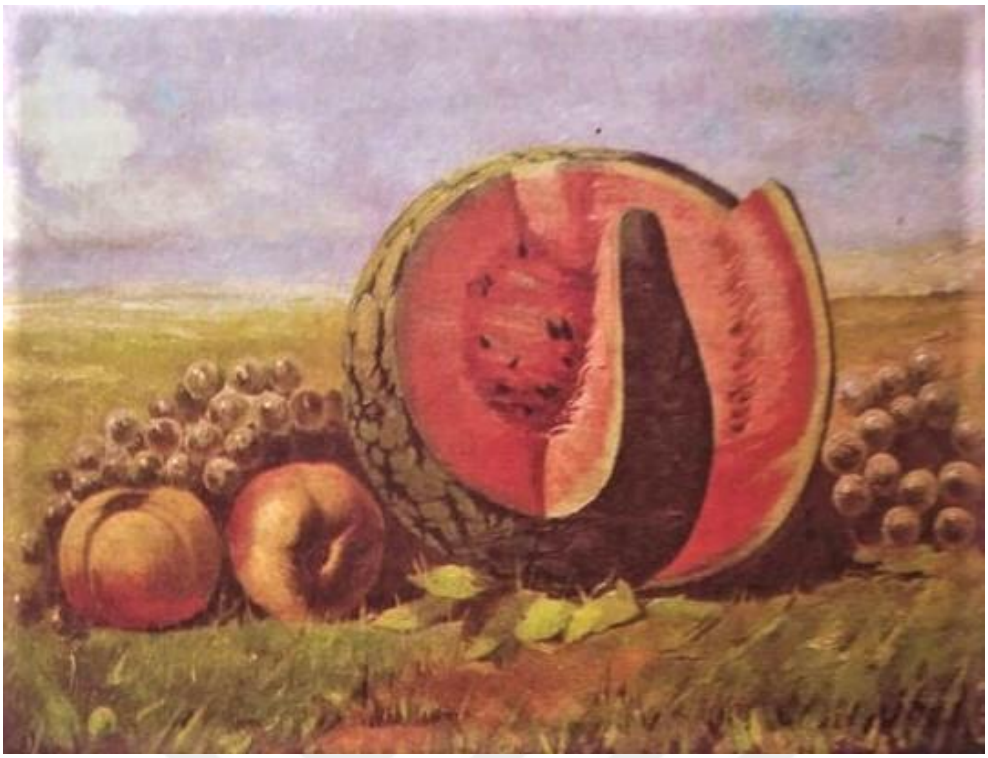
bir deneyim olarak sunulduğu resim alanında ise bu düşünsel-psikolojik uzam, yorumu izleyenin zihinsel derinliğine bırakıyordu. Nitekim izleyiciyle kurduğu dolayımsız bağ, edebiyatla eşzamanlı olsa bile resmin, gerçeklik ve perspektif konusunda daha köklü bir direnişle karşılaşması, ressamların da daha temkinli bir yol izlemek zorunda kalmasına neden olmuştu. Hâlihazırda görsel perspektifin, gerçeklik mefhumu ile olan ilişkisi zaten tartışmalıydı; zira aslında doğada bulunmayan bir mekânı, iki boyutlu bir yüzeyde 'gerçekçi' tasvir etmek gibi paradoksal bir iddiaya sahipti. Hans Belting'in ifadesiyle:

> Gerçekten de perspektifteki geometri […] 'bilincimizin de etkide bulunduğu görsel imge' ile retinaya düşen imge arasındaki ayrımı dikkate almaz. Fakat simge ile gerçek arasındaki fark işte tam burada kendini gösterir. Bu ayrımı kabul ettiğimizde, geometrik perspektif algının bir aracı değil, bakışın bir simgesidir. Kesintisiz bir görüntüler ırmağı olan doğa hiçbir mantık şemasına oturtulamaz, perspektif dünyayı ancak düşüncede olabileceği gibi tasvir eder. Perspektif dünyayı simgesel bir bakış için inşa eder.[344]

Perspektifin işlevsel olmasına hizmet eden de dünyayı bakış için inşa edebilmesiydi; zira ressamın bakışına yerleşen izleyici, aynı bakış açısının inşa ettiği anlama etkin olarak katılabiliyordu. Dolayısıyla perspektif, en başta insanın kendi ayrıcalıklı bakışını 'icat eden' bir yöntemdi. Böylece gerçeklik, şeyleri kendi doğalarında görmek ve aktarmaktan çok, öznel niyetlerin gerçeğin birer formu gibi sunulmasıyla biçimleniyordu. Perspektifin gerçek olanın algılanmasına çoğul yaklaşımı meşrulaştıran bilişsel rejimi, din ve onun parantezinde şekillenen toplumsal yapının da altını oyacak potansiyel bir tehdit oluşturuyordu. Bu anlamda da mutlak olanın kutsallığına dokunmayacak bir terkipte sunulması, başka bir deyişle temkinli olunarak dozu iyi ayarlanması gereken bir zehirdi. Pavel Florenski'nin deyimiyle:

> Perspektiften bağımsızlaşma ya da onun iktidarını […] reddetme tavrı, dinsel bir nesnellik ve kişiler üstü bir metafizik uğruna gerçekleşir. Aksi hâlde, dünyayı kavrayıştaki dinsel kararlılık ve bir halkın genel bilincine özgü kutsal metafizik tek tek kişilerin farklı bakış açılarına göre gerçekleşen salt bireysel gözlemlere ayrışırsa, perspektife özgü parçalanmış, ahenksiz bilinçle karşı karşıya kalırız.[345]

[344] Belting, a.g.e., 2012, s. 24
[345] Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Yeşim Tükel (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 89-90



Resim 54. Hamdi Kenan, "Karpuzlu Peyzaj", t.y., t.ü.y., 60 x 40 cm., Özel Koleksiyon[346]

Osmanlı sanatçısının perspektifi doğa ve insandan soyutlayıp, sadece mimetik bir temsil yöntemi olarak natürmort ve hayali peyzajlar için kullanması, bu terkibin sonuçlarından biriydi. Bununla birlikte iki türün (natürmort ve peyzaj) ve bu türlere has görme biçimlerinin dönemin uyum prensibiyle aynı resim üzerinde birleştirilerek, görme mefhumuyla ilgili zihinsel hesaplaşmaya girişilen özgün örnekler de vardı. Örneğin, Sezer Tansuğ'un "gerçeküstü denilebilecek bir atmosferin" yaratıldığını iddia ettiği Hamdi Kenan'ın *Karpuzlu Peyzajı* ve benzer bir etkinin görülebileceği Şeker Ahmed Paşa'nın *Ayvalı Peyzajı* böyle bir anlayışla yapılmıştı.[347] Resim yüzeyinin gerisine doğru uzanan hayali bir doğa peyzajının önünde bu derinliği kesen meyve natürmortlarının olduğu bu resimler, sanatçıların simgesel (bilişsel) ve imgesel (coşkusal) olan arasında yaşadıkları tereddütü dışa vuruyordu. Belting'in tespitinde olduğu gibi simgesel olan, perspektif ve onun aracılığıyla kurulan tasvirin mekânı, imgesel olan ise sanatçının saf doğa ile kurduğu arzu ilişkisiydi. Bu anlamda da söz

[346] Tansuğ, a.g.e., 1991, s. 94.

[347] "Hamdi Kenanın, İ.R.H.M. ve bir özel koleksiyonda bulunan Hamdi imzalı resimlerin sahibiyle karıştırılmaması gerekir. Üslup farklılıklarından da ötede Hamdi Kenan etüd ettiği okul disiplininden hareket ederken, Hamdi saray beğenilerine bağlı kalan "Kulları" idi." Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi,** Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, Toplu Sergiler' 8, s. 39

konusu resimler, Ferik İbrahim Paşa'nın peyzajındaki fenni gerçekliğin aksine, sanatçıların 'açık hava' korkusunun, daha doğrusu doğayı simgesel bir yöntemle tasvir etme cüretinden duydukları hicap ya da mahcubiyetin bariz örnekleriydi. Şeker Ahmed Paşa'nın resmi, aydınlık bir orman manzarası içinde bir çınar ağacına asılmış birkaç ayva ile ağacın dibindeki narlardan oluşan ve müdahale edilmiş bir doğa görüntüsü ya da kolaj hissi uyandıran sıra dışı bir kompozisyondu. Şeker Ahmed Paşa, resimlerinin önemli bir kısmını oluşturan natürmortları ya da peyzajları Mercan'daki konağının salonundan çıkmadan çalışıyordu. Dolayısıyla bu resimlerdeki peyzajlar, gerçek fiziki mekânları değil düşsel ya da imgesel bir doğayı betimliyordu. Bu imgesel manzaraların önüne bir natürmort koymak, öznel ve nesnel olan arasında bir gerilim ortaya çıkarıyordu. Örneğin Paşa'nın bir başka çalışması olan *Karpuzlu Natürmort* adlı resimde, üzümlerin üzerine konmuş ve belli belirsiz görülebilen küçük bir kuş, canlı ve ölüdoğa arasındaki iki anlam evrenini sembolik bir zarafetle bir araya getiriyor ve bir anlamda resmi şiirsel bir alegoriye dönüştürüyordu. Ahmet Kâmil Gören'in Paşa'nın torunu Ayhan Dürrüoğlu'ndan aktardığına göre, *Ormanda Karaca* adlı resme konu olan hayvan da konağa getirilmiş ve bir süre modellik etmişti.[348] 1886 tarihli bu resimde de karaca, ormanın içinde değil sonradan eklenmiş bir resim etüdü hatta neredeyse dekoratif bir öğe gibi resmedilerek, yabancılaştırıcı bir etkiye neden oluyordu. Adnan Çoker'in de vurguladığı üzere bu resimde Paşa'nın "ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirerek Paris'te Gérôme Atölyesi'nde almış olduğu klasik-akademik eğitimin gereklerini yerine getirdiği görülmektedir."[349] Bu anlamıyla da tıpkı *Ayvalı Natürmort* resminde olduğu gibi arkasında uzanan manzara ile karaca arasında bir bakış ve kavrayış farkını görmek mümkündü. Nihayet bu kavrayış farkı, iki dünya tahayyülünün ifade edilmesi ya da resimleme duyarlılığında gözlemlenen iki ayrı tavır (maniere) ortaya çıkarıyordu. Ahmet Muhip Dıranas 1942 tarihli yazısında bu konuya şöyle değiniyordu:

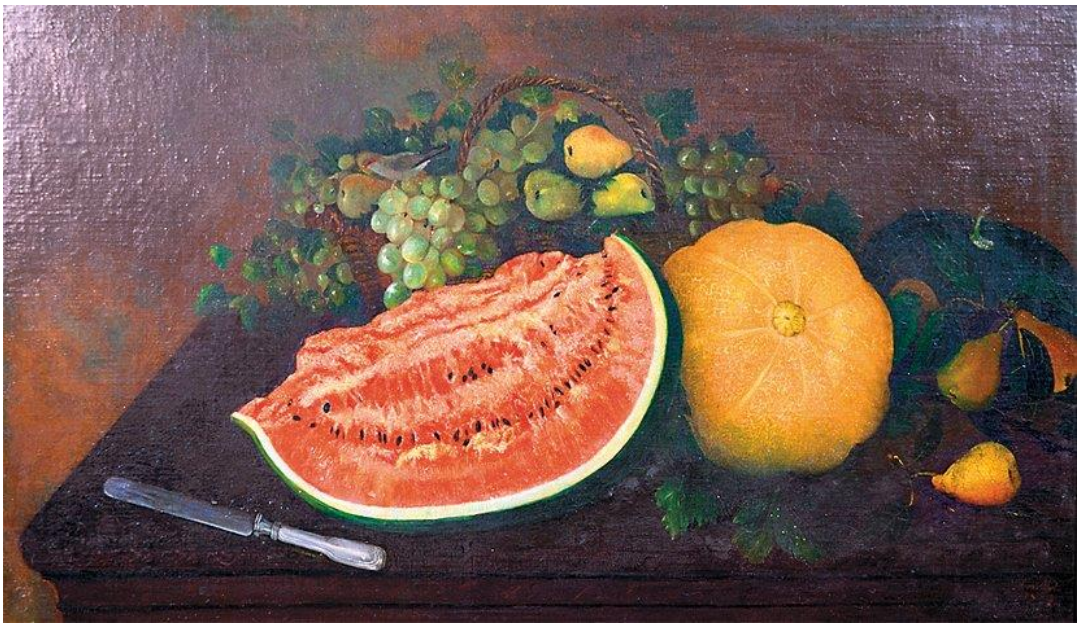
> Bütün eserlerinde her şeyden önce sıkı, uzun ve inatçı bir çalışmanın asilliği vardır. Kompozisyon bakımından fazla teferruata gidişi natürmortlarına biraz tezyini bir tavır verir. Peyzajlarında görülen renk pişkinliği ve derinleştirmeleri, natürmortlarında yoktur. Bunlarda daha çok meyvelerin kendi renklerini denkleştirmeye çalışan bir düşünüş ve çalışışı var. Bu itibarla derin ve ürpertici bir lokâlden mahrumdurlar (…) Daha az manalıdır ve daha az heyecan vericidir. [350]

[348] Ahmet Kâmil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak" **Şeker Ahmed Paşa 1841- 1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No. 46, 2008, s.41
[349] Gören, a.g.e.,2008, s.17-71
[350] Ahmet Muhip Dıranas, "Şeker Ahmed Paşa", **Şeker Ahmed Paşa 1841- 1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No. 46, 2008, s.195-198



Resim 55. Şeker Ahmed Paşa, "Ormanda Karaca", 1886-87, t.ü.y., 136,5 x 101cm., MSGSÜ- İRHM.

Resim 56. Şeker Ahmed Paşa, "Ayvalı Natürmort", t.y., t.ü.y., 129 x 89 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu



Resim 57. Şeker Ahmed Paşa, "Bıçaklı Natürmort", 1899, t.ü.y., 63 x 105 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 46/459

İpek Duben de aynı noktaya dikkat çekerek, Şeker Ahmed Paşa'nın natürmortlarında nesnenin tadını hissettirmediği gibi kendi ruhunu da yaşatamadığını yazıyordu. Duben'e göre: "Çoğu kez lokâl olarak kullanılan renkler ve nefessiz tıkanık formlar, çevreyle bütünleşemeden yüzeyde kalmıştır."[351] Bu bağlamda Paşa'nın natürmortlarında hissedilen tıkanıklık, sadece "doğaya çıkıp resim yapmak ile atölyede resim yapmak arasındaki bir kararsızlıktan" kaynaklanmıyordu.[352] Meselenin kaynağında, sanatçının nesneyi algılama ve Batılı anlayışla temsil biçimindeki uyumsuzluk yani Berkes'in Şinasi için söylediği gibi bir tercüme sorunu vardı. Natürmort, Batı dünyası için eklemlenmiş bir alt metni aktarmaktan ziyade bizatihi bakışın kendisini, bakma hazzını üreten bir alandı. Norman Bryson'un ifadesiyle, gıyabında gösterdiği tek şey odaklanmış bakıştı.

> Natürmorttaki nesnelerin çoğu kendi temsil gerekçelerini sağlama eğilimi taşımadıklarından, bunların resmedilmeleriyle ortaya çıkan şey temsil ediminin kendisidir; buradaki temsil, temsili davet gücünden yoksun olan nesnelere bahşedilen, kazanılmamış temsil, lütfen ihsan edilen temsildir.[353]

Oysa Doğu düşüncesinde "akıl, nesneyi algılamak ve çözümlemek için değil, onun verili gerçekliğini kabul etmek için kullanılabilir(di)." [354] Nesne, Kahraman'ın vurguladığı gibi matematiği olmayan içkin bir varlık olarak, dokunulmazlık içinde algılanıyordu. Nihayet Doğu'nun Batılı perspektif anlayışına rağbet etmemesi de bu algılayışın sonucuydu.

> Çünkü perspektifin gerçeği öncelemek-sonralamak şeklinde ortaya çıkan fakat aslında nesneleri düzenlemek amacına yönelik çabası, Doğu toplumlarında âdeta 'kendiliğinden' doğru/yanlış tartışmasından arınmış olarak- yaşanmaktadır. Doğu toplumları gerçekliği önceden tanımlanmış bir düzen, bir sıralama içinde algılamaktadırlar ve bu sıralamanın nesneler arasında hiyerarşi gözeten bir boyutu yoktur. Bu sebeple de derinlik gereksinimi duymamaktadır. Yüzey, Doğu'nun imge düzlemi için yeterlidir.[355]

Geleneksel düşüncede kendi varlığının farkında olmak, öznel deneyimin sezgisiyle beslenen duyusal bir meseleydi. Ön plandaki natürmort ya da hayvan, deneyimin gerçekliğini ölçecek nesnel bir imleyen olarak, arzuyla sezilebilir olmaktan çok akıl

---

[351] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1850-1950**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s.139

[352] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 1991, s. 14

[353] Norman Bryson, "In Medusa's Gaze; Still Life Paintings from Upstate New York Museums", Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rocherster, New York, 1991, s.6-7. Akt, Richard Lepperd, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İsmail Türkmen (çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 71-72

[354] Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 15

[355] Kahraman, a.g.e., 2005, s. 15

ile kavranabilir bir bilgi nesnesiydi. Bilgiye atfedilen işlevsellik, dönemin pozitivist anlayışına uygun biçimde hakikatin ortaya çıktığı estetik deneyimin aşkın özünü reddediyor ve ardıl olayları neden sonuç ilişkisi içinde betimliyordu. Son kertede ise ortaya ilerleyen yıllarda Türk sanatının mihenk taşı olacak olan, sahicilik ile gerçeklik arasındaki kavramsal kriz çıkıyordu.

3.8.3. Şeker Ahmed Paşa'da Estetik Yücelik

1864 yılında Sultan Abdülaziz tarafından Paris'e resim eğitimi almaya gönderilmiş olan Şeker Ahmed Paşa, oryantalist ressamlar Gérôme ve Boulanger'dan ders aldığı halde, üslubu daha çok Courbet'nin gerçekçiliği ve Barbizon okulunun anlatımcı hassasiyetine yakındı. Bununla birlikte resimlerinde kendisini hissettiren geleneksel dünya görüşünün yarattığı aura, zihniyetinin anlaşılmasını görece daha zor bir hale getiriyordu.[356] Çağdaşı Osman Hamdi Bey'in anıtsal ölçekli figüratif resimlerine karşın Şeker Ahmed Paşa, bazı resimlerinde soluk renk lekeleri halinde beliren birkaç figür ve otoportresi haricinde, genelde durgun doğa manzaralarını içeren peyzajlar ve natürmortlar çizmeyi tercih etmişti. Bu bağlamda da Adnan Çoker'e göre Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey, kendilerinden sonra Türk resminin ilerleyeceği iki temel hattın başında yer alan iki ayrı arketipi oluşturuyordu.

> Osman Hamdi eğer ülkemizde figür resminin öncüsü ve Şeker Ahmed Paşa peyzaj geleneğinin tipik temsilcilerinden biri olarak ele alınırlarsa, biri David'den Ingres'a uzanan klasisizmin resmilerce onaylanmış tarzını, diğeri Barbizon Okulunun 'içten peyzaj' üslubunu ve temasını seçerek iki kol oluşturmuşlardır.[357]

Adnan Çoker'in ardından İpek Duben'in yaptığı sanat tarihsel tasnif de bu iki arketipi kabul edip, daha detaylı biçimde çözümlüyordu.

> Osman Hamdi çizgisinde olanların özelliği, nesneye dıştan yaklaşmak, dış görünümü betimlemeye ağırlık vermek, çizgisellik, çizgisel perspektiften yararlanmak ve zaman zaman illüstratif bir anlatımcılığa kaymaktı. Şeker Ahmed Paşa'yı izleyenlerin belirgin özellikleri ise nesneye içten yaklaşmak, nesnel ve maddesel anlatım yerine ruhsal anlatıma ağırlık vermek ve atmosferik perspektiften yararlanmaktı. [358]

---

[356] Bu dönemde sanatçıların estetik tavırları ya da sanat telakkilerini açıklayan yayınların bulunmaması, 1907'de bir kalp krizi sonucu hayata veda ettiğinde, bir ressam olarak personası ile ilgili verilerin sadece bilinen resimleri ve hayat hikâyesi ile sınırlı kalmasına neden olmuştu. Söz konusu resimlerin bir kısmı da 1910'daki Çırağan Sarayı yangınında yok olmuştu Paşa'yla ilgili bilinen ilk yazı, 1911'de çıkarılmaya başlanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nında Abdülkadirzade Hüseyin Haşim imzasıyla yayımlanmıştı. Haşim'in şahsi tanıklığı ile yazılan Paşa'nın hayat hikâyesi, Abdullah Biraderler'in çektiği 1894 tarihli üniformalı fotoğrafı ve Mercan'daki konağında resim çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı da kapsıyordu.

[357] Çoker, a.g.e., 1983, s. 16

[358] Duben, a.g.e.,2007, s. 271

Osman Hamdi Bey ve temsil ettiği bakışın oturduğu düşünce, resim sanatını kültürel dönüşüm kertesinden ele alıyor, Şeker Ahmed Paşa izinden gidenler ise varoluşsal birtakım sorular içinden yürüyerek gelenekle hesaplaşıyorlardı. Fransız Akademisi'nin renkçiler ve desenciler ayrımına benzer bir düşünsel hatta oturan bu iki sanatçı arasındaki gerilim, her iki kavrayışın eşiği kabul edilen öznellik ve nesnelliğin çarpışmasıydı. Bu anlamda aslında Batı'daki ayrımdan da farklıydı. İpek Duben'in altını çizdiği üzere, Batı'da Venedik ve Floransa okullarını ayrıştıran yaklaşımlar, temelde aynı dünya görüşünü paylaşan iki farklı açı oluşturuyordu. Charles Baudelare'in deyimiyle desenciler filozof, renkçiler ise şairlerdi.[359] Türk sanatında ise bu ayrım, aynı görüşün farklı açılarından ziyade farklı dünya görüşleri arasındaki bir çatışma ya da hesaplaşmayla tanımlanıyordu.[360] Bu bağlamda Şeker Ahmed Paşa, tarihsel süreklilik içerisinde yoğunlaşmış bir dünya görüşünün öznel bilinci ve duyularla algılanan gerçekliğin nesnelliği arasında kalan 'dönem gözü'nün analiz edilebileceği en belirgin örneklerden birisiydi. Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinin "zihniyet dünyasına ve tarihe en büyük katkısı […] belli bir tavır ve davranışa kendi kendini açıklamak için gereken ifade kalıbını ve aracını vermiş olmasıydı(r)."[361] Dolayısıyla Paşa, sadece ideolojik bir çözümleme ve yapıtın üretildiği dönemdeki üst yapının baskın değerlerinin ortaya çıkarılmasına dair değil, Lukacs'a atıfla, *dünya görüşünün* (weltanschaung) nasıl yaşama geçirildiğini gösteren bir veri sunuyordu. [362] Nitekim biçimini belirleyen içeriğin çerçevesini, tarihsel olarak inşa edilen kitlesel bilinç ya da zihin olan dünya görüşü çiziyordu. Hegel'e göre, bir kültür içinde dünyanın sanatta bulduğu karşılık, tarihsel kavrayışlar zinciri sonunda oluşan sanatsal tinin öz bilinciydi.[363] Dünya görüşleri arasındaki farklılık ise dilde ve dolayısıyla deneyimdeki farklılığa bağlıydı. Bu öz bilinç üzerine yükselen estetik tavır ve beğeninin toplumsal tarihi, eğer belli bir tutarlılık çizgisinde ilerliyor ve kültürel

[359] Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berktay (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 105
[360] İpek Duben, a.g.e., 2007, s. 272
[361] Ülgener bu tanımı özellikle Şeker Ahmet için değil, genel olarak sanat biçimleri için yapar. Sabri Ülgener, **Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler**, Derin Yayınları, İstanbul, 1983, s. 25
[362] Georg Lukacs, "Modernizmin İdeolojisi", Nazım Özüaydın (çev.) **Sanatın Felsefesi Felsesenin Sanatı**, Mehmet Yılmaz(haz.), Ütopya, İstanbul, 2004, s. 213-221. Bu kavram (weltanschaung) felsefede, gerçeklik, varlık, bilgi, dil vb. gibi mefhumların doğası konusunda kapsayıcı bir tanım olarak, toplumların bilme, görme, algılama, düşünme ve eyleme yasalarını belirleyen, böylece gelenek, kurum ve kuralların devamlılığını sağlayan dil içindeki örtük kabuller ve kanaatler olarak düşünülür.
[363] G. W. F Hegel, **Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler I**, Hakkı Ünler, Taylan Altuğ (çev.), Payel, İstanbul, 1994, s. 72

bir norm oluşturuyorsa, büyük değişimlerin yarattığı dalgalanmalarda da bu estetik normun, yapıtların formal ilişkileri içinde yeniden üretiliyor olması gerekliydi. Nihayet İngiliz sanat eleştirmeni John Berger de Şeker Ahmed Paşa'nın *Ormanda Oduncu* adlı resmini, ontolojik bir başkalaşımın izlerini taşıyor olmasından dolayı modern Türk resminin başlangıcına yerleştiriyordu. Berger'in düşünme biçimi, resmi sorunsallaştırırken kurduğu kavramsal yapı ve metodolojisi, o vakte kadar sadece üslup özellikleri, benzerlik ve farklılıklarıyla karşılaştırılan bir sanatçıyı, *zamanın ruhunun* (zeitgeist) okunabileceği kritik bir konuma yerleştirmişti. 1979 tarihli metinde Berger şöyle söylüyordu:

> Avrupa etkisinden önce Türk resmi; tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Minyatürlerin çoğunda da İran etkisi görülüyordu. Geleneksel resim dili işaretlerden ve süslemelerden oluşuyordu; bu resimde mekân fiziksel değil, tinseldi. Işık boşluğu yarıp geçmiyor, daha çok dışa yansıyan bir aydınlık izlenimini veriyordu. Şeker Ahmed Paşa'nın bu dili bırakıp başka bir dile geçmeye karar vermesi çok daha güç olmuş olmalı. Bu geçiş sadece Louvre'da gördüklerini gözlemleme sorunu değildi, çünkü burada söz konusu olan insan ve tarih anlayışı ile tam bir dünya görüşüydü. Şeker Ahmed Paşa bir tekniği değil bir varlık bilimi değiştiriyordu.[364]

Berger bu yargıya, *Ormanda Oduncu* adlı resimde gördüğü bir 'perspektif hatası' sonunda varmıştı. Berger'e göre resimde, minyatür geleneğine benzer biçimde oldukça küçük çizilmiş olan oduncu ve katırı ile sağ üst köşedeki ormanın sınır çizgisi ve orada bulunan bir kayın ağacı arasındaki perspektif ilişki, tuhaf bir gerilim yaratıyordu. Sınır çizgisi bize göre ormanın en uzak köşesiydi, fakat o çizgide duran uzaktaki kayın ağacı, resimde izleyiciye en yakın nesne gibi görünmekteydi. Uzakta olması gereken kayın ağacının gövdesinin, resimdeki tek figüre göre oldukça büyük oluşu, yapraklarının yakın plandaki ağaçların yapraklarıyla aynı büyüklükte olması ve gövdesine vuran ışık bu izlenimi uyandırıyordu. Bunun nedeni, Paşa'nın kurduğu kompozisyonda oduncunun ilerlemekte olduğu köprünün yanından başlayıp ormanın içine doğru ilerleyen çizginin, resme bir üçüncü boyut etkisi ekleyerek mekânı belirlemesiydi. Bu diyagonal çizgi, kayın ağacını izleyiciye biraz daha yaklaştırıyordu. Akademik kurallara uygun olmayan bu perspektif hata, böylesine bir eğitimden geçmiş sanatçıdan beklenilmeyecek bir hataydı.[365] Bu elbette Berger'in Batılı bir epistemoloji içinden, perspektif bakışın yarattığı mekân kurgusu ile resme

[364] John Berger, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" 1979, **Şeker Ahmet Paşa 1841-1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Yayın No. 46, 2008, s. 4-7

[365] Berger bu yazıda; hata meselesini pejoratif anlamda bir yetersizlik olarak değil, Batı kodlarıyla oluşan bir çatışma argümanının hazırlayıcısı olarak kullanır.

bakıyor olmasından dolayı gördüğü ilk etkiydi. Berger 'akademik açıdan yanlış' olan bu yapısal öğelerin resimde mekânsal bir tutarsızlık yarattığını söyleyerek, resmin bu tutarsızlıklara rağmen nasıl bu kadar inandırıcı olabileceğini soruyordu. Ormanda Oduncu adlı resim, Şeker Ahmed Paşa'nın takipçisi olduğu Barbizon Okulu ve Courbet'in ışık ve renk duyarlılığı ile örtüşüyor olmasına rağmen ne Barbizon ressamları ve ne de Courbet ormana böyle bakmamıştı. Berger aradaki farkı şöyle açıklıyordu:

> Şeker Ahmed Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını fark etmişti. Ne resimde Courbet ne de edebiyatta Turgeniyef (çağdaş oldukları için ve her ikisi de ormanı sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi. Ya da aynı şeyi başka türlü söylemek gerekirse, onlar ormanı içinde bir geyiğin ölmesi ya da bir avcının aşkı düşünmesi gibi önemli olaylar olan bir sahne olarak düşünürlerdi. Şeker Ahmed Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmed Paşa Paris'te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasında ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçluydu.[366]



Resim 58. Şeker Ahmed Paşa, "Ormanda Oduncu", t.y., t.ü.y., 139.5 x 177 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 47/460

Burada Berger için göz alıcı olan, bir anlamda aşkınlık-içkinlik düzlemlerinin açığa çıkarak, Doğu-Batı kavramsallaştırmalarını krize sokabilmesiydi. Şeker Ahmed

[366] Berger, a.g.e., 1997

Paşa'nın resimleri, Batılı biçim ve Doğulu içerik arasında karşılıklı bir dönüşüm ilişkisi kurarak formu hareketlendiriyor ve resimsel imgeyi canlı tutuyordu. Aynı resme Berger'den önce bakan Cemal Tollu da Berger'in varoluşsal olarak gördüğü ve Batılı görme biçimiyle bilinçli bir hesaplaşmaya giriştiğini düşündüğü perspektif muammayı figür üzerinden görmüştü.

> Orman da birinci planda görülen odun yüklü eşek ile ardındaki köylü, resimde perspektif isteyenler için çevresine göre küçük nispettedir. Fakat bunu iltizamî (bilinçli) bir deformasyon olarak kabul edebiliriz. Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler, ağaçların ihtişamım ve ormanın sükûnetini daha çok ifadelendirmektedir. Vakıa ne Şeker Ahmed Paşa da ne de o devrin diğer ressamlarında düşünülerek, istenerek yapılmış deformasyonlara, stilizasyonlara, yer değiştirmelerine rastlanmaz. Büyük sanat devirlerinin iyi eserlerinde gördüğümüz bu çeşit düşünceler ve sanat eserinde geometrik bir nizamın aranması, bizim sanatımızda ancak, son çeyrek asırda düşünülmeye başlanmıştır, diyebiliriz. Şeker Ahmed Paşa neslinde ise; objektif olmayan hem tabiata uygun hem de resim kurallarına yakın bulduğumuz için beğendiğimiz taraflar, bu tabloları yapan ressamların samimiyetlerinden, duygulu oluşlarından ileri geliyor. Bu eserleri natüralizmin adiliğinden kurtaran, sanat planı içine alan bu meziyetleridir.[367]

Tollu'nun 'natüralizmin adiliğinden kurtaran samimiyet' olarak tanımladığı mefhum, tam da Berger'in sorduğu sorunun, yani resmin neden bu denli inandırıcı olduğu sorusunun yanıtıydı. Tollu'nun Şeker Ahmed resimlerini sanat planı içine alan meziyet olarak kabul ettiği samimiyet, bakılıp görülenin nesnel benzerliği üzerinden kurulan bir temsil ile değil, bakılanın hakikatinin açığa çıktığı bir tasavvur ile sağlanıyordu. Hilmi Yavuz'un vurguladığı üzere, Osmanlı kültüründe doğa ya da dış gerçeklik tam da böylesi bir ikili işleve sahipti.

> 1. Doğayı temaşa objesi olarak kavrayabilmek için kullanmak: Minyatürde stilizasyon, şiirde istiare, bir anlamda birbirlerine tekabül eder ve resimde, şiirde homolog (işlevdeş) bir görev ifa ederler;
> 2. Gündelik yaşamda haz duyabilmek için kullanmak: Buna örnek, Evliya Çelebi'den verilebilir. Çelebi'nin Cami'nin içinin çiçeklerle donatılmasına, namazda saflar arasına çiçekler konulmasına ilişkin açıklaması Osmanlı'nın haz ve fonksiyonu birlikte düşündüğünü gösterir. Temaşanın ereği doğanın nesnel bilgisine ulaşmak değildir. Osmanlı, temaşa yoluyla bir tür yorumsama (hermeneutic) yapıyor; doğanın anlamını onun bilgisinde ya da doğanın zihnen temellük edilmesinde değil, onun öznel yorumunda arıyordu. [368]

Bu anlamıyla da Ormanda Oduncu, evrensel bir nedensellik içinde düşünülmemiş ve aynı samimiyetin ya da hakikatin resme bakan izleyicide zaten örtük (tacid) bilgi

[367] Cemal Tollu, **Şeker Ahmed Paşa**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967, s. 6-7
[368] Yavuz, a.g.e, 2013, s.16

olarak içkin olmasından dolayı ayrıcalıklı bir inceleme başlığı olamamıştı. Sanat planı obje olarak orman değil, ormanı bir değer, bir ad verilmeden önce, salt kendinde varoluşu ile görünür kılan Paşa'nın, bu bakış aracılığıyla onu bir düşünce mekânına çevirmesiyle vuku bulan açığa çıkmaydı. Bir başka deyişle bu resimde tasviri, perspektif mekândan zihinsel mekâna doğru şiirsel bir geçiş olarak kullanan bir ilişki mevcuttu. Şeker Ahmed Paşa, Ormanda Oduncu resmini bir gözlemden elde ettiği sonuçlarla değil, bir ideanın, ormana dair bir fikrin içinden bakarak üretmişti. Bu anlamıyla da Berger'in gördüğü perspektif düzenleniş, bilinçli ya da bilinçsiz bir hata değil Şeker Ahmed Paşa'nın kolektif bilinçaltının sürekliliği içinde dünya görüşünü dosdoğru biçimde açığa çıkartmasıydı.



Resim 59. Şeker Ahmed Paşa, "Orman" (Ormanın Sükûneti), 1906, t.ü.y., 130.5 x 89 cm., MSGSÜ-İRHM, env. 1264/6202

Şeker Ahmed Paşa'nın 1906 tarihli bir başka resmi olan *Ormanın Sükûneti* bu anlayışın bir diğer örneğiydi. Bu resimde de Şeker Ahmed Paşa aynı zihinsel alacakaranlık içinde kalarak, mimetik değil metaforik biçimde ormana bakıyordu. Resmin içindeki yoğun ışık, tek bir kaynaktan bağımsız, âdeta her bir biçimin kendi

içinden yansıyarak ve neredeyse gölgenin yaratacağı dramatik etkiden kaçarak, eşit biçimde ormana yayılıyor ve oradan dışarı taşıyordu. Sükûneti sağlayan da bu ışığın yarattığı etkiydi ki burada yine fizik optik bir bakış ile görülen bir ışıktan çok sezgiyle algılanan bir ışığın yansıması söz konusuydu. Nilüfer Öndin, Şeker Ahmed Paşa'nın kullandığı ışığın ağaçların üzerindeki karanlık örtüyü atıp, onları yarı aydınlık hale getirdiğini söyleyerek bunun, ışık ve ışık olmayanın bir bireşimi, bir art arda oluşluğu ile ormanın zaman içinde akıp gideni durdurduğunu yazar.

> Şeker Ahmed Paşa'nın bu yapıtında, doğadaki içsel olanı gösterebilmek için sanki var olan bir örtüyü kaldırmaktadır. Yapıtta kullanılan ışık ile orman sanki maddesinden soyutlanarak mağrurluğu vurgulanmış, görünüş en yükseğe çıkarılarak yüce olan gösterilmiştir. Gözün hiçbir dirençle karşılaşmaksızın aralarında gidip geldiği ağaçlar ulvi duygusunu uyandırdığı kadar, özgürce gökyüzüne doğru uzanmaları ormanı mistik ve gizemli bir mekâna dönüştürür (…) Sükûnet dengenin karşılığı olarak ele alınırsa, resmin dengesi de renk ile ışık bütünleşmesi olarak sükûnet içindedir. [369]

Orman resmi de teknik olarak Batı gerçekçiliği ile uyumlu görünmesine karşın, ışık ve kompozisyonun minyatürü andıran gerçeküstü etkileri barındırması dolayısıyla gerilimli bir atmosfere (aura'ya) sahipti. Nihayet bu resimde de görülen, tahayyülenin zamansızlığı içinde bir düşünme mekânı olarak orman fikriydi. Türk resminde Şeker Ahmed Paşa ile ortaya çıkan gerilim, dünyadan yansıyan görüntülerin kişide beliren iç görüsünün (tecessüm) ve hazzının nasıl diğer doğrultuda ilerleyeceği ve nesnenin bu keyfiyet ile değil somut, nesnel anlamıyla nasıl gözlemleneceğiydi. Dolayısıyla bu bakış içinden düşünmeye çalışmak, sadece estetiğin değil, dünyanın yorumlanmasındaki sıra dizinde bir farklılığı gerektirecekti. Bu dizgi, her bir nesnenin kendi somut gerçekliği reddedilerek sanatçının o nesneye ait temaşadan arta kalan içselleşmiş duyuları ile kuruluyordu. Bu fikir ya da daha genel anlamda tahayyüle, kendini minyatürün şematik anlatımcılığından kurtaracak olan ifade becerisine Şeker Ahmed Paşa'nın bu bakışımlı pratiğinde kavuşmuştu.

3.8.4. Darüşşafakalı Ressamlar, 'İktidarın Titreşimleri'

Osmanlı'nın ilk kuşak ressamları sayılan ve *Primitifler* olarak adlandırılan sanatçılar, fotoğrafik duyarlılıkta boyadıkları gerçekçi manzaralarını, (yine) doğrudan gözlem

[369] Nilüfer Öndin, **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s.59

yerine fotoğraftan yapmışlardı.[370] Resmettikleri peyzajlar, saf doğa manzaraları değil doğal olanın insan eliyle biçimlendirilen kentsel peyzajları ve mimari görünümlerdi. Bu anlamıyla da temsil edilemez olduğu düşünülen doğanın "deruni ahengiyle" karşılaşmayı şart koşmadıkları için, üslupları açısından geleneksel anlayışı modern yöntemlere uyarlayan resimlerdi. [371] Dolayısıyla perspektifin doğayı ölçülebilir sınırlar içinde kuran yöntemi, kentsel manzaraya çekinmeden uygulanabilirdi. Gerçekçilik ise doğal olanın insan eliyle düzenlenmiş bir kopyasının yansıtılması içinde kalacağından zaten baştan kusurluydu ve hakiki olanın bu olduğuna dair bir iddiaya da sahip değildi. Bu anlamda da hem geleneğin anlam evreni içinde kalarak kökensel bağlarını koruyorlar hem de modern (gerçekçi) anlatıyı ideolojik bir niyetle araçsallaştırabiliyorlardı. Dolayısıyla yapılış amaçları bakımından, geleneksel görsel dilin ürettiği ideolojik alt metni yeniden kurmayı amaçlıyorlardı. Osmanlı resim sanatına primitifler ya da iptidailer olarak geçen bu isimlerin bir kısmı askeri, büyük çoğunluğu ise Darüşşafaka ve Galatasaray'dan mezundu. Bununla birlikte Sezer Tansuğ'un vurguladığı üzere: "Bu sanatçıların fotoğraftan modern hiperrealistleri özendirecek kadar duru, sakin, ıssız bir yorum boyutu elde ederken ortaya koydukları üslup ortaklığı, âdeta anonim bir atölye ruhu içinde çalıştıklarını gösterir."[372] İpek Duben'in ifadesiyle bu ressamlar:

> İnsansız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüyâ âlemini birlikte yaratan bu sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler. Bunları minyatüre yaklaştıran pek çok öge vardır. Örneğin nesnenin çeşitli hareketlerini sezerek onlardan değişik ahenkler elde etmek yerine, daha çok Doğu minyatürü özelliği olan, sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmini tercih etmişlerdir. Bu nedenle her şey olduğu yere çivilenir.[373]

Sanat tarihinde özgün bir konuma yerleşen bu ressamlar, II. Abdülhamid'in fotoğraf albümlerinden yararlanarak, Yıldız Sarayı çevresindeki mimari yapılar ve bahçeleri yine Yıldız Sarayı duvarlarına asılmak üzere siparişle resmeden sanatçılardı.

---

[370] Ahmet Şekür (1856), Kasımpaşalı Hilmi (1867), Necip (1867), Darüşşafakalı Şefik (1868), Darüşşafakalı Şevki (1869), Salih Molla Aşkî (1869), Lofçalı Ahmet (1870), Vidinli Osman Nuri (1871), Ahmet Bedri (1871), Şamlı Ahmet Ziya (?), Ahmet Ragıp (1871), Fatihli Mustafa (1872), Giritli Hüseyin (1873), Darüşşafakalı Hüseyin (1873), Gedikpaşalı Cemal (1305). Adnan Çoker, "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Yeni Boyut**, 1980, 2/9, s.4-12

[371] Yahya Kemal'in şiir anlayışını tarif etmek için sıklıkla atıf yaptığı bu kavram, genel olarak şiirin vezin düzeni dikkati alınarak yazıldığında kaybolan hissiyatı ile ilgilidir. Detaylı bir okuma için bkz. Yahya Kemal, "Deruni Ahenk ve Öz Şiir", **Edebiyata Dair,** İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005. S 21

[372] Tansuğ, a.g.e., 1991, s. 85

[373] Duben, a.g.e., 2007, s. 135

Dolayısıyla konuları ve resimlerine attıkları imzalara ekledikleri 'kulları' ifadesinden de anlaşılabileceği üzere, saray hiyerarşisini merkeze alan propagandif bir görme biçimini yeniden üretiyorlardı. Perspektifin özneyi merkeze alan ve bakışı yeryüzüne indiren seküler görme biçimi içinden, geleneksel iktidar ikonografisinin kodlarını yayma girişimi, bu ressamları sanat tarihsel bir tasnife tâbi kılmayı zorlaştırmıştı. Üslup özellikleri bakımından perspektif resim ve minyatür arasında bir geçiş dönemine yerleştirilen bu ressamlar, yarattıkları gerilimli ikonografi yüzünden pejoratif bir yetersizlik algısının gömülü olduğu *primitifler* ya da *iptidailer* olarak anıldılar.[374] Bununla birlikte II. Abdülhamid döneminin kendine özgü tarihsel ve kültürel dinamikleri içinde değerlendirildiğinde, ilk kuşak bu ressamların tam da hedefledikleri noktaya ulaştıkları anlaşılıyordu; zira Sultan Hamid görselliği büyük oranda Osmanlı'nın kadim tarihsel kimliğini yeniden kurmak için kullanmıştı. Mâbeyn-i Hümâyun Başkâtibi Hasan Tahsin Paşa *Yıldız Hatıratı*'nda Sultan Abdülhamid'in şöyle dediğini yazar: "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissî mânâları telkin eder. Onun için ben tahriri münderecatlarından ziyade (yazılı tarih içeriğinden daha çok) resimlerinden istifade ederim." [375] Osmanlı'nın her bir köşesinin fotoğraflandığı bu dönemde, II. Abdülhamid'in amcası Sultan Abdülaziz ile birlikte gerçekleştirdiği Britanya ziyaretinde (1867) W & D. Downey stüdyosunun çektiği dışında tek bir kare fotoğrafı ya da yağlıboya portresi yoktu.[376] Sultan Hamid, fotoğraf ve resim gibi bilgiyi ve bağıl anlamı üreten dönemin en etkili araçları üzerinden devletin meşruiyetini kurarken seleflerinin aksine modern kamusal bir figür olarak kendini değil, devlet algısının kolektif bellekteki izini ya da Selim Deringil'in ifadesiyle "İktidarın titreşimleri"ni yaymayı hedefliyordu.[377]

---

[374] Bu tanım ilk defa Burhan Toprak tarafından 1936 yılında düzenlenen "50 Yıllık Türk Sanatı Sergisi'nde üslup özellikleri ve Resim Heykel müzesinin birinci salonunda yer almaları dolayısıyla zikredilmiş ve Nurullah Berk'in yazdığına göre Fransız René Huyghe müzeyi gezerken bu sanatçıları müzenini en ilgi çekici ressamları olarak sınıflandırıp onları Türk Primitifleri olarak adlandırmasıyla tarih yazımı içine yerleşmiştir. Adnan Çoker ise Halil Dikmen'nin Ar dergisinde yayınladığı yazıda bu ressamları Huyghe'den önce İptidailer olarak tanımlandığını belirtir. Nurullah Berk, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,** İstanbul, Akbank Yayını, 1972, s. 3. Adnan Çoker (Röp.), Ahmet Öner Gezgin (Ed.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 149-150

[375] Tahsin Paşa, **Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları Sultan Abdülhamid**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 2010, s. 355-356

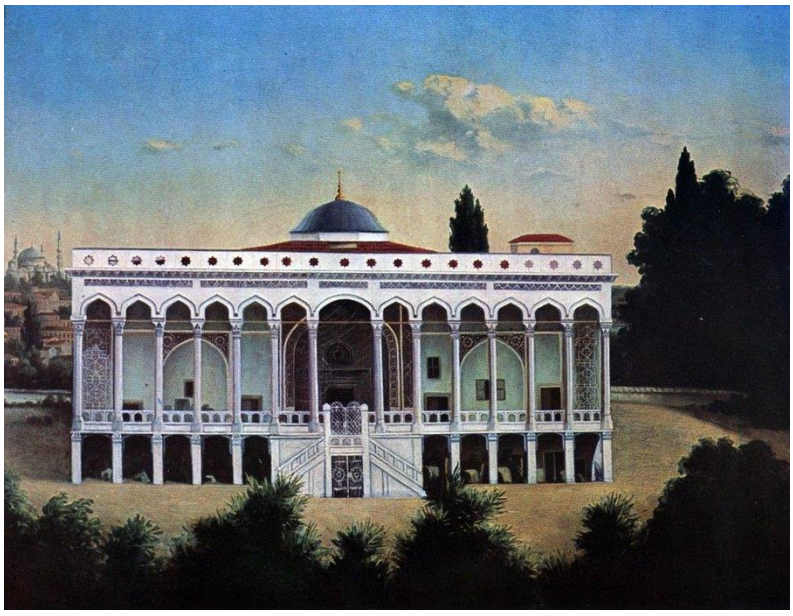
[376] Sultan Abdülhamid tahta çıktıktan sonra da resmini yaptırmamış ya da fotoğrafını çektirmemiştir. Var olan ender fotoğraflar Cuma selamlığı gibi padişahın nadiren göründüğü zamanlarda çekilen izinsiz fotoğraflardır.

[377] Selim Deringil**, İktidarın Sembolleri ve İdeoloji**, **II. Abdülhamid Dönemi**, Gül Çağalı Güven (çev.) Doğan Kitap, İstanbul, 2014, s. 31

Abdülhamid'in halkıyla ve dış dünyayla olan iletişimi, bir simgeler dünyası aracılığıyla gerçekleştirilmeliydi. Bu simgeler neredeyse tümüyle İslami motiflere dayanıyordu: 'Müslüman Osmanlılar hem üst hem de alt sınıfları seferber edebilen duygusal titreşimi İslam'dan alabiliyorlardı. Rum ve Sırpların milli simgeleriyle rekabet edebilen simgeler dağarcığını sağlayacak olan kaynak İslam'dı.[378]



Resim 60. Abdullah Biraderler, "Çinili Köşk", S/B Fotoğraf, 26 x 20 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90819/17



Resim 61. Gedikpaşalı Cemal, "Çinili Köşk", t.y., t.ü.y., 76x10 cm., MSGSÜ-İRHM.[379]

[378] Deringil, a.g.e., 2014, s. 32

[379] Bu resmin sanatçısı kataloglarda Eyüplü Cemal olarak geçmekle birlikte, resmi restore eden Fethi Kayaalp'ın Burcu Pelvanoğlu'na verdiği bilgiye göre sanatçısı Gedikpaşalı Cemal'dir.



Resim 62. Abdullah Biraderler, "Şale Kasrı Yeni Daire'de Yemek Salonu", S/B Fotoğraf, 26x20 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90614/10



Resim 63. Darüşşafakalı Şefik, "Yıldız Sarayı Şale Köşkü İçinden", 1891, t.ü.y., 73 x 92 cm., MSGSÜ-İRHM



Resim 64. Basile Kargopoulo, "Ihlamur Kasrı", S/B Fotoğraf, 27 x 21 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90751/16



Resim 65. Cihangirli Kaymakam Mustafa, "Ihlamur Kasrı", t.y., t.ü.y., 62 x 91 cm., MSGSÜ-İRHM

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Türk Primitifleri'nin resimleri, Tanzimat öncesi geleneğin gücü merkezde toplayan, sabit ve değişmez iktidar ikonografisinin doğrudan devamıydı.[380] 19. yüzyılın siyasal iklimi ve özellikle 'Hasta Adam' söyleminin emperyalist niyetleri haklı çıkarmak için yayılmaya başlaması, İmparatorluk içinde yükselen ayrılıkçı bir kabarmaya yol açmıştı. II. Abdülhamid, seleflerinin modern yönetim anlayışını terk ederek eski bir formüle yani gücü tek merkezde toplayan otokratik yönetim anlayışına geri dönmüştü. Nihayet bu hamleyle de Tanzimat Dönemi'nin uyumlu iyimserliği (en azından siyasal anlamda) sekteye uğrayacaktı. Merkezileşmeyi hedefleyen siyasal iktidarın ikonografisi ise temeli somut bir persona ile çizilen belirli bir padişahtan çok tüzel bir kişiliğe dönüşerek kutsallaşan devlet kavramına doğru kaymıştı. Dolayısıyla, devleti kendi imgesiyle yoğunlaştıracağı kristalize olmuş bir padişah ya da hükümdar temsili geri plana atılırken iktidarın gücünü sembolleştiren (başta tuğra olmak üzere) köşk, kasır, saray vb. gibi görkemli yapılar bu tek imgenin yerine ikame edilmişti. Bu bağlamda, primitiflerin fotoğrafik duyarlılıkta resmettikleri bu manzaralar, istif düzeni, biçimsel dili ve doğayla kurulan içsel ilişkileri bağlamında ikonografik bir benzerlikle kalmıyor, iktidar sembollerinin kolektif belleğe yönelen imgelerini mekân üzerinden soyutlayan ve fakat aynı anlam kodlarını üreten (mitik yönelimi sabitleştiren) bir niyete sahip olmasıyla ikonolojik olarak da benzeşiyordu. Bu sebepten dolayı çizilen mekânlarda değişken ışık ve gölge etkilerinin geçiciliği yani gerçekçiliğin hareketli doğası değil, Duben'in tarifiyle, "her şeyin olduğu yere çivilendiği" değişmez bir hiyerarşinin yani geleneksel politik ikonografinin 'pathosformel' etkisi hâkimdi.[381]

3.9. Evrensel Sergiler ve Batılı Bakışa Sunulan Yeni Osmanlı İmajı

Tanzimat ile birlikte görme ve görülme mefhumuna yapılan bariz vurgunun bir diğer amacı da yeni Osmanlı imgesini doğrulayacak bir temsil vizyonu ile dönemin evrensel

[380] Bu görsel dil Osmanlı'nın Altın Çağı'nda gücünü tanrısal olandan alan padişahın aynı tanrısal düzen içindeki yerini sabitlemesi için kullanılıyordu. Tanzimat'a gelene kadar tahta oturan her padişahın, şahsında toplamak için araçsallaştırdığı bu güç imgesi padişahları, gerçeklikten ve dolayısıyla gündeliğin zamanından koparan mitik bir konuma yerleştiriyordu. III. Selim ve halefi II. Mahmud ile birlikte söz konusu bu mitik anlatı padişah imgesini modern devletin kamusal alandaki kişisel tezahürü olarak sunmaya başladı.

[381] Aby Warburg'un kavramsallaştırmasıyla Pathosformel; duygusal üslubun kalıp ve formüllerini arayan ve imajların zihinsel yansımalarının kolektif bellekte iz bırakmış daha eski bir biçimle birleştirdiğini varsayan psikanalitik bir yaklaşımdır. Bkz. Ali Şahan Kuru, "Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri' Aby Warbug ve Pathosformel Sanat Tarihi", **ART-E,** SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Mayıs Haziran 2017, C.10, S 19

sergilerinde teşhir edilecek bir kimlik yaratmaktı. Bu imge ile büyük oranda Avrupa'nın ötekisi kabul edilen Şark imajı temize çekileceği için, ilk yapılması gereken, sultan ve saraydan şehvet ve hiddeti, dinden ise bağnazlık ve akıldışılık lekesini temizlemekti. Böylece gündelik hayatın içindeki sıradan Osmanlı insanı, doğal olarak tâbi bulunduğu bu iki temel referansın pejoratif yükünü atarak, daha sarih bir imgeyle kendini kurabilecekti. Tarihçi Albert Hourani, "Yeni Osmanlılar'ın 1860'larda İslam dininin yüksek ahlâki değerlerini vurgulayarak ve ilerlemenin İslam'ın hakiki özüne dönüş anlamına geldiğini öne sürerek, Osmanlı kurumlarının Avrupa modelleri doğrultusunda modernleştirilmesini açıklamak ve meşrulaştırmak için İslamcı fikirlere başvurduklarını savunur."[382] Nitekim Osmanlı kültürünün Batı uygarlığında yer alabilecek derecede evrensel ölçütlere uygun olduğunu kanıtlamak adına, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ve Amerika'daki uluslararası sergilerde Osmanlı ve Mısır pavyonları açılmıştı.

1851'de Londra'da düzenlenen ilk uluslararası sergide Osmanlı pavyonunu, geyik boynuzu, devekuşu kanadı, Hebron Dağı'ndan getirilmiş bitki örnekleri, kokulu tohumlar, ev içi mangalı, işlemeli eyer (semer) ve kaymaktaşından yapılan ürünler gibi toplamda binden fazla eşya dolduruyordu. Osmanlı heyetinin Hristiyanlık için kutsal kabul edilen Hebron Dağı'ndan (El Halil- Filistin) örnekler getirmesi, İngiliz kamuoyu ile kurduğu ilişkide, kendini Hristiyanlık ile temas eder biçimde temsil etmesi bakımından dikkat çekici bir tercihti. Sergide en fazla ilgiyi ise oryantalist fantezilerin gözdesi olan Bursa ipeği, kahve ve nargile takımı çekmişti. [383] Kristal Saray adıyla bilinen bu sergi, sadece Osmanlı için değil Avrupa toplumu için de yeni görme biçiminin manifestosu niteliğinde sayılacak önemli bir kırılmaya yol açacaktı. 1851 Sergisi'nden sonra İstanbul'un da içinde bulunduğu Avrupa'nın büyük şehirleri, yoğun kalabalıkları ağırlayacak kapsamlı kentsel dönüşümler yapmak gibi külfetli yüklerin altına girmek pahasına bu 'fantazmagormik' deneyime ev sahipliği yapma yarışına girmişti.

> Dünya fuarlarının tartışmalı miraslarından biri, muhtemelen bu sergilerle ortaya çıkan ve yıllar yılı teşvik edilmiş olan 'Dünyaya bir resme bakar gibi bakma' eğilimidir. Teknolojik gelişmelerden sanat eserlerine, tüketim ürünlerinden mimari sembol niteliğinde ihtişamlı yapılara, dünya fuarlarının bir araya getirdiği ilke ve ideal

[382] Albert Hourani, **Arabic Thought in the Liberal Age, 1789-1939**, Cambridge, M.A. 1986, s. 68. Akt. Zeynep Çelik, **Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, Nurettin Elhüseyni (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2005, s 13

[383] İbrahim Şirin, "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi, The World Fairs and Ottoman Modernization", **Journal of History Studies**, "A Tribute To Prof. Dr. Ali Birinci", June 2017, V.9, Iss. 2, pp, 189-204

> temsilleri tam bir 'ibretiâlem'di (…) Ulusların endüstri, teknoloji ve kültür alanlarında kaydettiği ilerlemeleri öne çıkardığı dünya fuarları, aynı zamanda, sergi düzeni içerisinde toplumsal sınıf, ırk, etnik köken, cinsiyet, ulusçuluk, sömürgecilik ve emperyalizm kavramlarının somutlaşıp görünürlük kazandığı arenalardı. İzleyicilerde hoşnutsuzluk yaratan bir gösteri, hükûmetlerin propaganda araçları, bir ülke ya da şirketin teknolojideki başarısı ya da 'yalnızca' ansiklopedik bilgi; fuarlardaki her şey hem eğitmeye hem de eğlendirmeye dayalı bir çerçevede kamuya açılan birer resim gibiydi. Soyut kavramlar, uluslara ayrılan mikro kozmoslarda teşhirle vücut bulmaktaydı. Bilgiyi dolaylı bir deneyime dönüştüren dünya fuarları, modernliği övmekle kalmayıp en büyük emsallerinden biri olarak şekillendirildi. Zaman ve mekânı sıkıştırarak 'sergilemek' ve bu çizili sınırlar dâhilinde 'izlemek' modernliğe dair belirleyici yöntem olageldi.[384]

1851'de endüstriyel toplu üretimin ilk ürünlerinin sergilendiği *Kristal Saray*, mekânın kendisini de döneme özgü güç ilişkilerini simgelemesi bakımından serginin bir parçası haline getiriyordu. Joseph Paxton, Kristal Saray'ı, sanayileşmenin temel hammaddesi olan demir ile inşa edilen sağlam bir konstrüksiyon ve aynı dönemin özgür, eşitlikçi ve şeffaf toplumsal birliğinin sembolü olarak camı bir araya getirerek tasarlamıştı.[385] Walter Benjamin'in dikkati çektiği gibi bu yapı tipinin özel konutlardan ziyade kamusal alanların inşasında kullanılması, doğal ışıkla aydınlanmış ve bütün kısımların birbirlerini görebildikleri yeni bir mekân anlayışı ve daha da önemlisi kapatıp kuşatan denetim toplumundan, görme ve görülmenin temel dinamik olduğu disiplin toplumuna geçişin göstergelerinden birisiydi. Benjamin, Kristal Palas gibi büyük sergilerle başlayan bu gösteriyi, 'fantazmagormik' deneyim olarak adlandırıyordu. [386] Yapı malzemesi olarak kullanılan cam, modern kentlinin hayatının çoğunu geçirdiği kamusal alanlarda modernitenin yeni görme biçiminin de simgesi olacak olan vitrini doğuracaktı. Vitrin ise Susan Buck Morss'un isabetle tespit ettiği gibi reklam ilkelerine göre düzenlenen, bakılan ama dokunulamayan sadece manzaradan zevk almayı öğreten bir araçtı.[387]

---

[384] Salt Galata'nın 27 Mart 2018 tarihinde başlattığı "Teşhir" adlı program serisinin katalog metninden alınmıştır. https://saltonline.org/tr/1781/teshir, erişim tarihi: 25/03/2020

[385] Cam ve metal daha sonra Paris Pasajları'ndan, Pera Sokakları ve Dolmabahçe Sarayı içine inşa edilen köşke kadar modernitenin göstergesi olacak olan temel yapı malzemesi haline gelecekti.

[386] Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul, 2013, s. 89

[387] Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, Ferit Burak Aydar (çev.), Metis, İstanbul, 2010, s.105. Morss'un Julius Lessing'ten yaptığı alıntı, fuarlar ve modernleşmenin görsel ideolojisiyle ilgili çarpıcı bir kesit sunar: Kristal Saray haberi Almanya'ya ulaştığında, resimleri uzak taşra kentlerinde burjuva odalarının duvarlarına asılmıştı. Mücevher kutuları olan prenseslerin, Kristal evlerde yaşayan kraliçelerin ve cinlerin olduğu eski peri masalları hakkında hayal ettiklerimiz sanki Kristal Saray'da cisimleşmişti." s.103

Michel Foucault'a atıfla modern aklın 'insan'ı icat etmeye başladığı bu dönemde sergiler, ötekiliğin ayrışması adına bir başka kapıyı daha açacaktı. Nitekim 1851 Sergisi, sadece sanayi ürünleri ya da sanat yapıtlarını değil, yerel yaşamların sergilendiği etnolojik kategorizasyonu mümkün kılan bir temsil stratejisini de barındırıyordu. Bu eğilim özellikle 1870 sonrası yeni emperyalist dönemde, doğrudan 'Human Zoo' (İnsan Hayvanat Bahçeleri) adı altında sergiler düzenlenmesine yol açmış ve 1900'lerin ilk yarısına kadar bu sergiler devam etmişti. Özellikle Afrikalıların primitif ya da natürel yaşam formları olarak sunulduğu bu sergilerde amaç yine örtük biçimde Batı dışı toplumların geri kalmışlığı ve ilkelliğinin temsillerini sunmaktı.

> Burada temsil yalnızca mekânsal değil fakat uygarlaşma zamanında da bir mesafenin işaretidir. Afrikalı, Asyalı veya Şarklı, insanlığın evrensel tarihi gibi kurulan bir tarih merdiveninde, alt basamaklarda kalmasının bütün olumsuz işaretleriyle birlikte, onun üst basamaklara çıkması, 'modernleşmesi' gerektiğini, dahası bunu ancak kendi yönetimi altında gerçekleştirebileceğini düşünen Avrupalının karşısına çıkar. İşte sakallı kadınlardan insan eti yiyen yabanlara sayısız 'canavarsı' örnek de bu numunelerle iç içe geçmiş şekilde sergilenir.[388]

İngiliz Kraliyet komisyonu başkanı Prens Albert'in gözetiminde basılan resimli sergi kataloğunun *Turkey* başlıklı yazısında bu tavır açık biçimde seçiliyordu. Bu yazıda sergiye gelen ziyaretçilere, Osmanlılar'ın Avrupa'yı titreten görkemli imparatorluğu çok gerilerde bıraktıkları hatırlatılıyor ve Osmanlı ürünlerine bakmadan evvel, Türklerin tavır ve karakterlerine dair akılda tutulması gereken bir taslak veriliyordu. Bu yazıya göre Türkler, geleneklerinden gelen kader inancı gereği diğer ulusların icat ve keşiflerini hor görmüşler, bu araçların kullanışsız, işe yaramaz olduğunu düşünmüşler ve en güvenilir düşünürlerin fikirlerini bile ya tamamen göz ardı etmişler ya da cahil bir hayranlık ile heyecanlı boş bir oyun için kullanmışlardı. Sergilenen ürünlerde malzemenin ön plana çıkması, zenginlik ve gücün karakteristik gösterisi olarak değerlendiriliyor, fakat bu tür bir gösterinin artık geçerli olmadığı, esas kıymetli olanın el işçiliği ya da estetik beceri olduğunun altı çiziliyordu.[389] Nitekim Fransız Enstitüsü'ne bu sergi hakkında kapsamlı bir değerlendirme yazan ekonomist Jerome Adolphe Blanqui'nin raporu da bu kanının yaygın olduğunu gösteriyordu.

---

[388] Sibel Yardımcı, "Canavar Kültüralizm Ne Zamandı?" **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik**, Ali Artun (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.103-151

[389] Joseph Nash, Louis Haghe, David Roberts, **Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**, Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, London, 1852, s. 105-106 Smithsonian Libraries Catalog Record: MARCXML.
https://doi.org/10.5479/sil.495268.39088008102741, erişim tarihi: 04/05/2020

Blanqui, ‘Barbar devletler’ olarak adlandırdığı Pers, Türk, Yunan ve Mısır’ı kapsayan küçük Doğu’nun (Little East) Çinli büyük Doğu ile hiçbir ortaklığının olmadığını söylüyor ve şöyle devam ediyordu: “Bu ülkelerde aynı süslemeci zayıflık, aynı verimsiz işçilik, aynı malzeme zenginliği var. Ama zevkleri ve sanatları birbirinden tamamen ayrı. En büyük güçlerinde bile (en etkili eser ya da iş) Batı’nın izlerini taşıyorlar.” [390]



Resim 66. Kristal Saray Sergisi’nde Osmanlı Pavyonu, 1851, **Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**. Smithsonian Libraries C.R, MARCXML

Medenileşme dereceleri bakımından ABD, Rusya, Çin ve Osmanlı neredeyse aynı grupta algılanıyor ve umut vadeden ülkeler olarak sayılıyordu. Osmanlı dini kimliğinden dolayı Mısır, Cezayir ve Tunus’la birlikte bir başka gruba daha dâhildi. Bununla beraber trajik biçimde dâhil olduğu her grubun uzak ucuydu. Endülüs hayranlığından dolayı İslami tasarımı Batılı anlayışın üstünde tutan Owen Wilson, *The Grammer of Ornament* (Süslemenin Grameri) adlı ünlü kitabında, 1851 Sergisi’ndeki Türk pavyonunda gördüğü ürünlerin, diğer İslam ülkelerinin ürünlerine kıyasla “en az mükemmel” olduklarını yazmıştı. Wilson’e göre bunun sebebi, Türk tarzının Avrupa formları ile karıştığından dolayı zayıflamış olmasıydı. Türkler Muhammedi atalarına ait geleneksel tarzı terk eden ilk ırktı.[391] Prens Albert’in

[390] **The Crystal Palace and Its Contents. An Illustrated Encyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851**, W. M Clark Publ. London 1852, p. 210, Boston Public Library, https://archive.org/details/crystalpalaceits00lond, erişim tarihi: 03/05/2020

[391] Francesca Vankee, “Degrees of Otherness: The Ottoman Empire and China at the Great Exhibition of 1851” **Britain, The Empire, and The World at The Great Exhibition of 1851**, Jeffrey A.

himayesinde hazırlanan katalogdaki bir başka yazı, Türklerin eğer çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmak ve gelişmekte olan bir ülke olmaya devam etmek istiyorlarsa, doğal kaynaklarını (nasıl) kullanması gerektiğini de salık veriyordu. Son cümle ise oldukça çarpıcıydı.

> Türkler kendi koleksiyonlarını diğerleri ile karşılaştırmış ve bundan bir ders çıkarmışlarsa, eksiklikleri ve becerilerinin nerede yattığını fark etmişlerse, geçmişin şanlı kahramanları olduklarını unutur ve gelecekte yaşamak için derhal yeni bir hayata başlarlar. Büyük serginin onlar için ortaya çıkardığı şey, büyük bir zenginlik kaynağı olan tarımsal üretimin göz ardı edilerek sermayelerini endüstriyel bir ütopyaya boşa harcamalarını engelleyecek.[392]



Resim 67. Abdullah Biraderler, "1882-1885 senelerine ait devlet ricalinin resimleri: Halil Şerif Paşa", S/B Fotoğraf, 13 x10 cm., 1882-1885, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90851/52

1855 senesinde Paris'teki sergiye Kırım Savaşı'na rağmen 'Hasta Adam' imajını yıkmak adına katılan Osmanlı, bu kez kendini Hereke ve Feshane fabrikalarının halı, kilim vb. gibi tekstil ürünlerinin ağırlığında temsil ediyordu. Bununla birlikte 1855 Sergisi'ne Mısır komiseri ünvanı ile gelen Halil Şerif Paşa ile Parisliler'in gözünde oryantalist şablonlara benzemeyen bir Türk imajı oluşacaktı. Fransız sanat tarihçi Michelle Haddad kaleme aldığı kısa biyografide Halil Şerif Paşa'nın Türk imajını nasıl değiştirdiğini şöyle yazıyordu:

Auerbach, Peter H. Hoffenberg (ed.), Ashgate Publishing Company, Burlington, VT. USA. 2008, p.p. 191-205

[392] Nash, Haghe, Roberts, a.g.e., 1852, s. 180

> O günlerde Türk imajı bambaşkaydı, Türklerin betimlendiği tablolarıyla tanınan ve 1855 Uluslararası Sergisi'nde Ingres ve Delacroix'ın yanı sıra bir retrospektifi düzenlenen Decamps'a, İstanbul'dan daha ayrıntılı izlenimlerle dönen Nerval'e karşın, Türk halkı hâlâ belirli kalıplara dayanarak resmediliyordu. Türklerin güçlü görünüşlerinin arkasında hantal şehvetli, kan dökücü oldukları söyleniyor; aslında, yalnızca Türk folklorunun pitoresk yanına ve haremlerin gizemine ilgi duyuluyordu. Boğaziçi sahillerinden kopup gelmiş birinin yalnızca ağzının tadını bilen, hoş sohbet bir beyefendi değil, aynı zamanda bir sanatsever ve akıllı bir koleksiyoncu da olduğunun anlaşılması, Parislileri hem şaşırtacak hem de büyüleyecekti.[393]

Halil Şerif Paşa'nın St. Petersburg, Paris, İstanbul ve Kahire arasındaki hayatı, hem kayınpederi Mustafa Fazıl Paşa (Kavalalı İbrahim Paşa'nın oğlu) hem de Yeni Osmanlılar Cemiyeti ile olan ilişkileri dolayısıyla karmaşık bir siyasi kompozisyon içinde geçmişti. Tanzimat Dönemi'nde siyasi, fikri tartışmaların odağında olan bu cemiyet, anayasa taslağı hazırlamak gibi meşrutiyet düşüncesinin temeli sayılacak faaliyetler yürütüyordu. Bununla beraber Halil Şerif Paşa bu karmaşık siyasi kompozisyon içindeki yerinden çok, kumar tutkusu, frengi hastalığı, savurganlığı ve en çok da oluşturduğu resim koleksiyonu ile anılacak ve bu perspektiften, 'aşırı Batılılaşma' modelinin bir örneği olarak Paris'in yüksek sosyetesinde ün kazanan ilk *Türk Dandy*'si olacaktı. Gerçekten de Paşa'nın hayatı, erken dönem Tanzimat romanında hicvedilen 'alafranga züppe' anlatısına kaynak oluşturacak kadar benzerlik gösteriyordu. Bu tema Jale Parla'nın deyişiyle: "Baba evinin geleneksel değerlerini, maddi servetle birlikte harcayan mirasyedi tipidir."[394] Her ne kadar Halil Şerif Paşa ilerleyen yıllarda (1856) Kahire ile ters düşerek Bâbıâli hizmetine girmiş olsa da böyle uç bir figürün Mısır hanedanında yetişmesi, aynı dönem Mısır'daki kültürel ortamın ve (aşırı) Batılılaşma eğiliminin İstanbul'dan farkına dair önemli ipuçları barındırıyordu.

1862'de Londra'da düzenlenen sergide ise zirai ve tekstil ürünleri yanında, tuğra ve gravürlerden oluşan bir koleksiyon, Boğaz sefalarının meşhur kayıkları ve canlı gösterileri ile kayıkçılar teşhir ediliyordu. 1863 yılında bu kez İstanbul'da Sergi-i Umumi Osmanî adı altında uluslararası bir sanayi sergisi düzenlenerek, Osmanlı'nın kapitalist ekonomik düzen içinde bir aktör olduğu ispata çalışılıyordu. *Tasvir-i Efkâr* gazetesinin haberinde, padişah fermanıyla Mustafa Fazlı Paşa'nın komiserliğindeki serginin, tarım ve sanayi ürünlerinin teşhiri için düzenlendiği duyuruluyor ve sergi

[393] Michele Haddad, **Halil Şerif Paşa; Bir İnsan, Bir Koleksiyon**, Elif Gökteke (çev.), P Kitaplığı, İstanbul, 2001, s. 25
[394] Parla, a.g.e., 2002

için ülkenin her yanındaki zanaatçılar ve ziraatçılara talimat ve beyannameler gönderildiği yazıyordu.[395] Bu sergilerin en önemlisi ise 1867'de Paris'te düzenlenen sergiydi. 1867 Sergisi'nde Osmanlı, zirai, sanayi ve el sanatları ürünleri yanında, görsel sanatlar alanındaki gelişmişliğini ve ilerlemeyi göstermeyi hedefleyerek, sergiye çok miktarda sanat eserini de dâhil ediyordu. Kevork Pamukciyan'nın bu sergiyi konu alan makalesinde kaynak olarak gösterdiği sergi kataloğuna göre, Osmanlı'yı temsilen bu sergiye, Osman Hamdi, (Şeker) Ahmet Ali, De Launay, Rıza Efendi, Bedros Sırabyan, Matmazel Serviçen, Madam Walker, Léon Parvillé, Preziosi ve Iphigénie Zipcy, C. Labbé, Pierre Montani adlı sanatkârlar katılmıştı. Bu sanatçılardan, Labbe, Montani, Preziosi gibi bazıları Osmanlı tebaasından değildi; buna rağmen uzun zamandır İstanbul'da ürettikleri göz önüne alınarak sergi komiseri Selahaddin Bey tarafından Osmanlı'nın çok kültürlü, kapsayıcı yapısını temsilen sergiye dâhil edilmişlerdi.[396] Bunların dışında imparatorluğun kültürel ve sosyal yaşamını temsil edebileceğine inanılan, Boğaziçi köşkü, cami, çeşme ve hamamdan oluşan bir Türk mahallesi de kurulmuştu. Osmanlı ve Mısır sergilerinin yakınına Fas ve Tunus da dâhil edildiğinde, yerleşim planı içinde neredeyse özerk bir Şark bölgesi oluşmuştu. Zeynep Çelik'in ifadesiyle Fransız akademisyenler, 'otantik ve pitoresk' görüntüyü yaratmak için bu Şark Köşesi'nin tertipsizliğini bilinçli biçimde kurgulamıştı.[397]

> Bütün Şark önümüzde, burada makineleri veya insan zihninin pratik icatlarını aramaz, kendinizi tefekkür hayatında bulursunuz. Burası hoşa giden şeyin işe yarar şeyden önce geldiği ve şiirin incelikli bir şekilde varoluşun en ufak ayrıntısına karıştığı bir alandır.[398]

Osmanlı'nın yoğun bir kendini ispat çabasıyla iştirak ettiği bu sergiye Sultan Abdülaziz'in gösterdiği ihtimamın en önemli kanıtı, Osmanlı tarihinde ilk defa bir padişahın fütuhat dışında Dersaadet toprağını terk etmesi ve *Darü-l Harb* sahası olan Avrupa'yı barışçıl niyetlerle ziyaret etmesiydi. III. Napolyon'un davetlisi olarak

---

[395] Semra, Germaner, "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", Tarih ve Toplum, Kasım 1991 S.91, C.16, s. 95. Rıfat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğunun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi Osmani (1863 İstanbul Sergisi)", Belleten, Ocak 1983, C.47, s. 185

[396] Kevork Pamukciyan, "1867 Paris Sergisine Katılan Osmanlı Sanatkârları", **Tarih ve Toplum**, 1992, S.105, s. 35-37. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, 1991, S. 95, s. 33-40

[397] Çelik, a.g.e., 2005, s. 66

[398] Leon Carl Brown, **Surest Path: The Political Treatise of a Nineteenth-Century Muslim Statesman,** Cambridge, Mass, 1967, s. 23-33, Akt. Çelik, a.g.e., 2005, s. 69

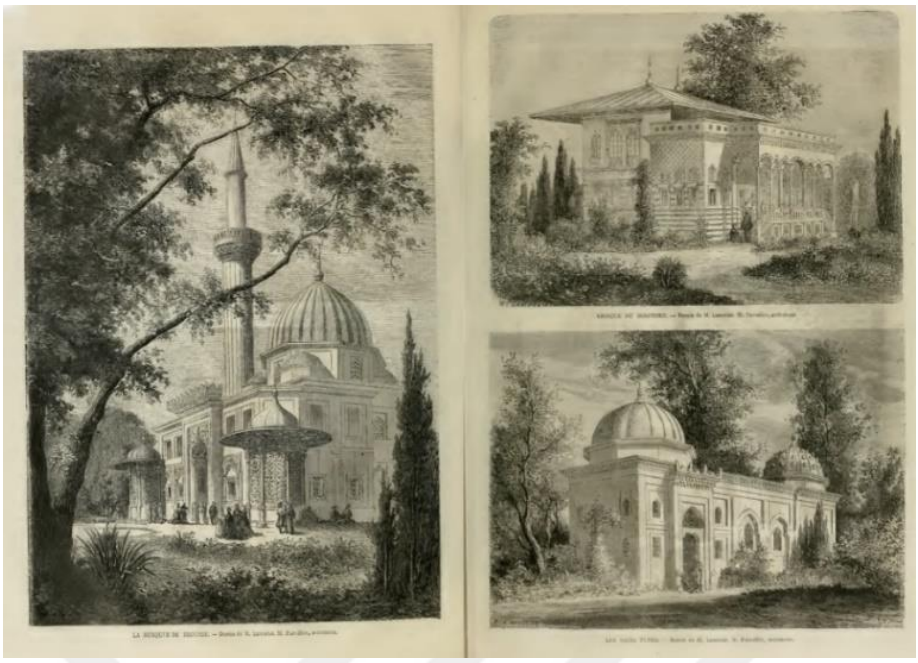
sergiye katılan Abdülaziz, böylece oldukça önemli bir geleneği yıkıyor ve modernleşen Osmanlı'nın kültürel imajı en üst düzeyde temsil edilmiş oluyordu. Dönemin gazetelerinde yazılanlara göre, Paris sokaklarını hınca hınç dolduran Fransızlar, III. Napolyon ve İmparatoriçe Eugenie'nin yanındaki Osmanlı sultanının Avrupai tarzından dolayı hayal kırıklığına uğramıştı. *L'Illustration* dergisinin muhabiri bu heyecanı, Osmanlı hükümdarına karşı samimi bir sevgiye değil safi bir meraka yoruyordu. Figaro'dan bir meslektaşı ise tam tersine Sultan'dan yana tavır alarak Abdülaziz'i, *Binbir Gece Masalları'ndan* fırlamış göz kamaştırıcı hükümdar klişesiyle hiç ilgisi olmayan, kültürlü, hak hukuk bilir, Hristiyan tebaasına saygılı biri olarak anlatıyordu." [399] Amerikalı yazar Mark Twain'in Innocents Abroad adlı seyahatnamesinde çizdiği Abdülaziz portresi ise oldukça kaba yargılar ve 'aptal', 'miskin', 'yobaz', 'tembel' gibi hakarete varan bir dil ile yazılmıştı.

> Twain'in tarifinde III. Napolyon ile sultan birbirine taban tabana zıttır: Bir tarafta, 'büyük, modern bir medeniyetin, ilerlemenin, inceliğin' temsilcisi, diğer tarafta ise 'pis, kaba, cahil, ilerlemeden aciz hem eğitimi hem tıyneti yüzünden Batıl inançlarından kurtulamamış bir halkın; Zulüm, tamahkârlık ve kan dökücülükten başka meziyeti olmayan bir devletin temsilcisi. Burada ışıklar içindeki Paris'te azametli *Zafer Takı*'nın altında 1'inci yüzyıl 19'uncu yüzyıla selam duruyor.[400]



Resim 68. Padişah Abdülaziz'in Paris'te III. Napolyon tarafından karşılanması. Gravür, 17.8 x 23.5, cm., **Grand albüm de I'Exposition Universelle 1867**, Paris, Michel Lévy Fréres, 1868. Brown University Library, digital ıd: 1254169555128409

[399] Catherine Pinguet, **İstanbul Fotoğrafçılar Sultanlar 1840-1900**, Saadet Özen (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s.79
[400] Pinguet, a.g.e., 2012, s. 80



Resim 69. Paris'te Sergilenen Osmanlı Mimarisi Örnekleri. Solda Bursa Yeşil Cami, sağ üstte Boğaziçi Köşkü ve altında Türk Hamamı. **L'Exposition universelle de 1867 illustrée:** Publication internationale autorisée par la Commission impériale, Paris: Bureaux d'abonnements, s. 36. University of Ottawa Catalog Record: MARCXML

Sultan Abdülaziz ile birlikte dönemin Mısır Hıdivi İsmail Paşa'nın da katılımı, 1867 sergisinin Osmanlı ve Mısır arasındaki Batılılaşma yarışının yeniden hız kazanarak şiddetlendiği bir sergi olarak tarihe geçmesine neden olmuştu.[401] Nitekim bu sergi, en büyük göstergelerden birisi kabul edilen ve bir tabu olarak hâlâ korkulan kamusal heykel ya da anıt dikmek konusunda Osmanlı ve Mısır arasında yeni bir çekişmenin fitilini ateşlemişti bile. 1868'de İstanbul basınında çıkan bazı haberler, Mısır Valisi İsmail Paşa'nın, Kahire'ye dikilmek üzere babası İbrahim Paşa'yı at üstünde gösteren bir heykel sipariş ettiğini yazıyordu. 1869'da ise Sultan Abdülaziz o sırada İstanbul'da bulunan İngiliz Karl Fuller'a bir büst ısmarlamıştı. Caroline Finkel'in yazdığına göre, annesinin katı muhalefetine rağmen Abdülaziz bu büstün yapılması için gizlice çalışan Fuller'e bütün desteğini vermiş ve hatta kamu önüne çıktığı törenleri bile Fuller'in atölyesinden kendisini rahatça gözleyebileceği şekilde yapmaya başlamıştı.[402] Bütün bu gizli çalışmanın ardından Fuller, yapıtından o kadar memnun kalmıştı ki bu mütevazı büstü atlı bir heykel olarak devam ettirmiş ve Sultan'ın onayıyla Münih'e göndererek bronz bir dökümünü yaptırtmıştı. Nihayet 1872'de

[401] Ecole de Polytecnique'te eğitim almış ve mükemmel derecede Fransızca konuşan Mısır Hidivi İsmail Paşa'da Paris'lilerde Sultan Abdülaziz'den aşağı kalmayacak derecede bir hayal kırıklığına neden olmuştu.
[402] Finkel. a.g.e., 2017, s. 420

İstanbul'a getirilen heykel, dökümü yapan Ferdinand von Miller'in yazdığına göre, Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Sultan tarafından gemiden denize attırılmış, ardından denizden çıkarılıp Beylerbeyi Sarayı'na konulmuştu.[403] II. Mahmud'un resimde yaptığı radikal atılımı heykelde yapmaya niyetlenen Abdülaziz'in heykeli, Sultan'ın bütün çabasına rağmen yine kamusal bir alana dikilememişti. Abdülaziz'in pozu itibariyle de ideolojik niyetleri taşıyacak kadar iddialı olmayan yapıt, Beylerbeyi Sarayı'nda gözden ırak biçimde tecrit edilirken Kavalalı İbrahim Paşa'nın heykeli, Kahire'nin Esbekiyye Meydanı'na (Opera Meydanı) dikiliyordu. İbrahim Paşa'nın anıtsal görünüme sahip büyük boy heykeli, (II. Mahmud'un resminde olduğu gibi) kuzey batı tarafını (İstanbul) işaret eden tehditkâr bir poz ile betimleniyordu. İbrahim Paşa ardından 1873'te Kavalalı Mehmet Ali Paşa heykelinin İskenderiye'ye yerleştirmesi ile Mısır, iktidarın görsel temsili olarak kamusal heykel konusunda Türklerin Cumhuriyet Dönemi'ne kadar yetişemeyeceği bir üstünlüğü ele geçirmiş oluyordu.



Resim 70. J. Pascal Sébah, "Equestrian Statue of Ibrahim Pasha by Charles Cordier", yakl. 1872, S/B Fotoğraf, 20.9 x 26.9 cm., National Gallery of Canada, acc. no. 33018

[403] Klaus Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916", **Muqarnas, An Annual on the Visual Culture of the Islamic World**, Leiden&Brill 1997, V.14, pp. 103-117. Bu konuda farklı kaynaklar heykelin sudan çıkarılması ile ilgili farklı tarihler vermektedir. Bununla birlikte verilen tarihlerin hepsi yazarların tahminlerine dayanmaktadır.



Resim 71. Charles Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, e.y., bronz, Beylerbeyi Sarayı.

19. yüzyılın uluslararası sergileri her ne kadar küresel ekonomik ilişkilerin yeniden tanımlanmasını amaç edinse de Osmanlı ve Mısır örneğinde olduğu gibi bir diğer niyeti, Doğu ülkelerinin kültürel kimliğini Avrupa'da tanıtmak ve negatif imgenin dayanak noktalarını boşa çıkarmaktı. Çelik'in ifadesiyle:

> Bu yoğun sosyo-kültürel dönüşüm sırasında Batılışma yarışı, Türkler ve Mısırlılar arasında kültürel kimlik tanımı ciddiyetle tartışılmaktaydı. Bazıları Batı teknolojisini benimserken, eski kültürel kalıpları korumayı öngörmekteydiler, diğerleri ise yerel kültüre yeni unsurlar katarak, eski ile yeni arasında bir kopuşu sağlamaktan veya Batılı görüşler doğrultusunda öz-kimliği değerlendirip yeniden tanımlamaktan yanaydı. Paris 1867 sergisinde Mısır'ın ve Osmanlı İmparatorluğunun sunuluşu bu yönelimlerden ikincisine giren bir tutumdu. [404]

Muhakkak ki kurulmaya çalışılan bu yeni imgenin ardında salt görsel değil ekonomik ilişkilerin oynadığı roller de vardı. Asri yaşamı benimseyerek bu yaşama dair göstergeler ile gündelik hayatını düzenleyen Osmanlı, artık kendi kendine yeten kapalı bir tarım toplumu değil, değişen tüketim alışkanlıklarıyla uluslararası kapitalist düzene girmeye hazır bir pazar olarak ortaya çıktığını da göstermek niyetindeydi. Bu

[404] Çelik, a.g.e., 2005, s. 64

bağlamda teşhir edilenler sadece sınai mamüller ya da tekniğin ve mühendisliğin gösterildiği mimari prototipler değildi. Sergilenen, Batılı bakış ve bilgi kuramsal teamülleri benimseyerek kendi kendilerini bu yöntemle izleyen, sınayan, sunan ve en önemlisi de söz konusu bakış ile hükmü verilen Doğu tahayyülüne karşı, Batı'nın yöntemiyle şerh koyan şarklı insanların kültürel değişimiydi. Bir başka deyişle Doğu, kendini Batı'nın aynasında görmeyi kabul etmiş ve kendi meşruiyetini yine bu yabancı ayna ile göstermeye çalışmıştı. Zeynep Çelik'in ifadesiyle:

> 1867 Paris Evrensel Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonları, Osmanlı anıtlarının dekoratif programlarından ziyade bunlardaki kompozisyonun rasyonalist öğelerini yani Avrupa'nın saplantılı ilgi odağı olan yönü öne çıkarmaktaydı. Böyle özgül durumlar, kültürlerin sürekli yeniden tanımlanışını gözler önüne sermenin ötesinde, farklı İslam toplumlarını göz önüne alırken, "Her birine kendi özel gündemi ve gelişim temposu, kendi formasyonu, içsel tutarlılığı ve dış ilişkiler sistemi çerçevesinde" bakma gereğine işaret eder. Öte yandan böyle özgül deneyimlere bir 'kontrapuanlı perspektif' uygulamak, örtüşmüş ve iç içe geçmiş tarihlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.[405]

Kontrapuan tanımı, şarkiyatçılığın kavramsal çerçevesini büyük oranda çizen Edward Said'in çalışmalarında da çözümleyici bir analoji olarak kullanılmıştı. Müzikal terminolojiye ait olan bu kavram, iki ayrı melodinin birbirlerinin akışını bozmadan etkileştiği biraradalığına işaret ediyordu. Oryantalizmin içiçe geçmiş çapraşık yapısına dair biçimsel çözümlerde sık başvurulan bir kavram olan kontrapuan ya da kontrapuntal perspektifin en açık örneklerinden bir tanesi, 1867 Sergisi'ne katılan Osman Hamdi'nin böyle bir okumaya alan açan Zeybek konulu resimleriydi. 1867'de Paris'te öğrenci olan Osman Hamdi Bey, sergiye *Çingenelerin Molası, Pusuda Zeybek ve Zeybeğin Ölümü* adlı üç resim ile katılmıştı.[406] Osmanlı'nın iştirak ettiği evrensel sergilerin çoğunda görev almış olan Marie de Launay, 1867 sergisini tasvir ve tenkit ettiği metninde Osman Hamdi ile ilgili şöyle yazıyordu:

> İlk sırada Hamdi Bey'in Çingenelerin Molası, Pusuda Zeybek ve Zeybeğin Ölümü adlarıyla teşhir ettiği üç tabloyu koyalım. Bu tablolara hâkim olan başlıca özellik, samimiyettir. Sanatçı kimseyi taklit etmeye çalışmamış; tabiatı sade bir şekilde görmüş, herhangi bir önyargı olmadan, az veya çok bilinen etkileri yaratmaya çalışmadan, ya da şu veya bu ustanın atölyesinde öğrenilmiş bir renk aramadan. Tek arzusu gerçeği yakalamak olmuş ve bunu da başarmış. Zeybeğine tiyatrovari bir poz vermeden, dehşete kapılmış yolcuları bilmiş bir şeklide tuvalinde toplamadan, durumu karartmak ve aynı zamanda başlıca figür üzerinde ışığı toplamak için göğü

[405] Çelik, a.g.e., 2005, s. 12
[406] Semra Germaner "19. Yüzyılın ikinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey". **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 105-112

kara bulutlarla kaplamadan, dramı tiyatro sahnesindeki gibi değil de olduğu gibi yakalamayı bilmiş. Saf çizgilerin hâkim olduğu pembe ışıltılı bu manzaranın içinde kurbanını sükûnetle gözetleyen bu haydut gerçekten tüyler ürpertici.[407]



Resim 72. Osman Hamdi Bey, "Pusuda Zeybek", 1867, t.ü.y., e.y., Özel Koleksiyon, M. Cezar, a.g.e., C.II, s.691

De Launay, 'tek arzusunun gerçeği yakalamak' olduğunu iddia ettiği bu genç sanatçının resminde, söz konusu arzunun başarıldığını dramatik olanın yakalanması ile ölçüyordu. Gerçekliğin ölçütü olarak samimiyetin, nesnellik ya da fenniliğin önüne geçmesi tekrar eden bir örüntü olması bakımından ilgi çekici bir detaydı. De Launay yorumunda, resmin yarattığı gerçeklik hissinin kanıtı olarak, "bu haydutun gerçekten tüyler ürpertici" olmasını sunuyordu. Dolayısıyla ilk aşamada gözlenen, aslına uygunluk anlamında bir benzerlikten ziyade, bir hissiyatın aktarılabilmesi babındaki iletişim becerisinin neden olduğu bir gerçeklik ya da ortaklaşılan fikirdi. Bununla beraber, gerçek olarak tanımlanan söz konusu ürpertici imajın, ancak belirli bir düşünüş ya da duyuş içinde 'dehşet' içerdiği göz önüne alındığında, bu tek figürün izlenmesi ve yorumlanmasında esas alınan fikrin ne derece Osmanlı'ya ait olduğu tartışmalı hale geliyordu; zira kontrapuntal perspektifin işlemeye başladığı nokta da burasıydı. Bu resim, Doğulu bir sanatçının oryantalist yargıları doğrular olması bakımından önemli bir dönüm noktasıydı ve ilerleyen yıllarda Osman Hamdi'nin sanat kariyerini (en azından yarısını) işgal edecek olan 'yerli oryantalist' tartışmalarını başlatacak bir dizi resmin ilk örneklerinden biriydi. Edhem Eldem'in vurguladığı üzere:

[407] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Sözlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara, 2010, s. 504

> Bir Osmanlı, kendinden beklenen bir Doğu sahnesini yaratmak için Paris'teki oryantalist resmin ustalarından aldığı bir gerçekliği kullanmak durumunda kalmıştı. İşin ilginç tarafıysa bu dolambaçlı hilenin başarılı oluşuydu: Marie de Launay tualin samimiyet ve gerçekliğinden dem vururken ya aldanmıştı ya da kendini aldanmış gibi yapmak zorunda bulmuştu.[408]

Osman Hamdi gibi Paris'e gelmeden önce hayatını babasının konağında geçirmiş bir Osmanlı elitinin, Avrupa'da Başıbozuklar olarak bilinen zeybekleri görmüş olması ihtimali çok düşüktü.[409] Dolayısıyla ilk elden bahsedilebilen, Anadolu'nun Ege kıyılarında yaşayan yerel halkın etnografik bir temsili olan zeybeklere dair değil, Avrupa'nın tahayyülesinde bir korku nesnesi olarak kazınmış barbar Türk imajına dair bir gerçeklikti. Zeybek figürü, Osmanlı'nın harp unsurlarından biri olan düzensiz birliklerin, Avrupa'da Kanuni Devri'nden beri yarattığı dehşetli korku hissini dürten bir imgeydi.[410] Her ne kadar Osmanlı, Avrupa'nın hasta adamı olarak, eski haşmetli günlerinden bir hayli uzaklaşmış olsa da Kırım Savaşı (1853-56) nedeniyle yeniden kulaktan kulağa yayılan efsanelerin esas kahramanları, ordunun gayrı-nizami (başıbozuk) birliklerinden olan zeybeklere dairdi.

Zeybek, Gérôme başta olmak üzere oryantalist okulun farklı yapıtlarında tekrar eden bir temaydı. Gülrü Çakmak, zeybek figürünün 1830'da Decamps'ın *Türk Devriyesi* adlı resminde görüldüğü, ardından 1833'te *Smyrna'dan Magnesia'ya Giden Yolda Türk Karakolu* (Un corps de garde turc sur la route de Smyrne à Magnésie) adlı resimde tekrar ettiğini yazar. Çakmak'a göre, 1850'lere gelindiğinde dans eden, tütün içen, tavla oynayan zeybek figürleri Gérôme resimlerinde sık sık görülmeye başlanmıştı. Osman Hamdi Bey'in zeybek resmi ise 1857 Salonu'nda sergilenen Gustave Boulanger'ın *Arap İzciler* (Les éclaireurs arabes) adlı resmindeki kompozisyonun yeniden düzenlenmesiyle üretilmiş bir resimdi.[411]

---

[408] Eldem, a.g.e., 2010, s. 504

[409] Eldem, a.g.e., 2010, s. 504

[410] Her ne kadar düzensiz birlikler III. Selim'den itibaren kademeli olarak ordu dışında kalmış olsalar bile; Kürt, Arnavut ve Çerkez asıllı 'başıbozuk'lar, Osmanlı ordusunun yanında savaşan düzensiz birlikler olarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. Osmanlı Rus savaşında yarattıkları büyük tartışmalardan dolayı ise Osmanlı Ordusu bu gruplardan yararlanmaktan vazgeçmişti. Bkz. Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967, c. 5, s. 383. Başıbozuklar arasında bir grup olan zeybekler ise Tanzimat ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde bile kendi yerel giyisilerini giymek konusunda ısrar ederek direnen neredeyse birlik olarak varlıklarını sadakatları ölçüsünde devam ettirebilmişlerdi. Detaylı bir okuma için bkz. Gary Leiser, "Zeybek", **Encyclopaedia of Islam**, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. (ed.) Leiden, Brill, 2002, C.9, pp. 493-494

[411] Gülru Çakmak, "Conveying the Drama as it Exists: Osman Hamdi's Zeibek at Watch (1867) Nineteenth-Century French Painting," **Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands**, University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, September 26, 2010



Resim 73. Konstantin Makovsky, "Bulgar Şehitleri", 1875, t.ü.y., 207 x 141 cm., Belarusian National Arts Museum. Minsk.[412]



Resim 74. Charles-Philippe Auguste Carey, "Arap İzciler", Gustave-Rodolphe Boulanger'ın resminden yapılan gravür, L'Artiste, C. III, 14 Mart 1858, s. 188. gallica. Bnf. fr

http://www.ottomanlands.com/sites/default/files/pdf/ Cakmakessay_0.pdf erişim tarihi: 12/ 05/2020

[412] Osmanlı-Rus Savaşı öncesinde milliyetçi Balkan çetelerini harekete geçirmek üzere yapılan ve Başıbozuk askerlerin kadınlara tecavüzünü tasvir eden propaganda resmi.



Resim 75. Jean Leon Gérôme, "Dance of Almeh", 1863, t.ü.y., 50.2 x 81.3 cm., Dayton Art Instute, OH.[413]

Zeybekler sadece resimlerde değil dönemin popüler basınında da oldukça sık işlenen konulardan birisiydi. Osman Hamdi'nin resminden dört sene önce 1863 Salon'unda gösterilmiş ve kimi eleştirmenlerce sergilenmesi dahi ahlâksızlık olarak değerlendirilmiş olan Gérôme'un *Dance of Almeh* adlı resminde görülen figür, Osman Hamdi'nin *Pusuya Yatmış Zeybek* resminde çizdiği figürün aynısıydı.[414] Scott Alan'ın ifadesiyle, görünüşe göre Gérôme bu resmi izleyicilerin en temel içgüdülerini kandırmak üzerine kurmuştu. [415] 1869'da *Başıbozuk* adını koyduğu portrede ise bir Afro-Türk'ü zeybek başlığı ve kıyafetiyle resmediyordu. [416] 1875'te Padişah Abdülaziz'in iradesiyle, *Zeybek Oynayanlar* adlı bir başka resmi saray koleksiyonuna alınmıştı. 1881'de Gérôme ile ilgili bir kitap yayınlayan Amerikalı sanat tarihçi Edward Strahan, tekrar eden bu tema ile ilgili şöyle yazıyordu:

> [Bu başıbozuklar] İmparatorluğun Avrupa ve Asya'daki en ücra köşelerinden toplanmışlardır. Çoğu zaman aralarında pek azının askeri disiplin iddiası vardır, bunlar sözde Cenevre Sözleşmesi kuralları çerçevesinde sürdürülen bir savaşa dâhil edilmişler, öyle hunharlıklar [yapmışlardı ki] çok geçmeden Ruslar misillemeye girişmişlerdi. Her iki orduda da İngiliz basınını temsil eden cesur beylerin mektuplarından, Gérôme'un az bulunur masum anlarından birinde betimlediği bu

[413] http://www.daytonartinstitute.org/art/collection-highlights/european/jean-lé-gérôme, erişim tarihi: 30/4/2020

[414] Eldem, a.g.e., 2010, s. 504

[415] Scott Allan, (Introduction), **Reconsidering Gérôme**, Scott Allan, Mary Morton (Ed) J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010, s.2

[416] 15. yüzyıl civarında özellikle Ege bölgesine yerleşmiş ve halk tarafından kabul görmüş Afrika kökenli siyahi efelerin varlığı bilinmektedir. Afro Türk'ler olarak bilinen küçük bir azınlık hâlâ İzmir yöresinde yaşamlarını sürdürmektedir.

pitoresk yağmacıların tavırları ve kıyafetleri ile ilgili daha fazla bilgi toplanabilir. Doğu'da insanlar değişse de tarz değişmez ve savaş alanından gelen mektuplarda bu kadar canlı anlatılan Gérôme'un bu [zeybek] oynayanları ve tavuk katilleri, sultanın askerlerini meşru kardeşleridir.[417]



Resim 76. Jean Leon Gérôme, "Bashi-Bazouk", 1868-69, t.ü.y., 80.6 x 66 cm., Metropolitan Museum of Art, Galeri 804. New York City



Resim 77. Jean Leon Gérôme, "Lion on the Watch", 1885, p.ü.y. 72.3 x 100.5 cm., The Cleveland Museum Of Art, OH

[417] Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları, Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Zeynep Rona (çev). Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016, s 161

Gérôme'un 1885 yılında yaptığı *Lion on the Watch* adlı resim ise neredeyse Osman Hamdi'nin *Pusuda Zeybek* resmindeki figür ile yer değiştirmiş (transpose edilmiş) bir aslanı betimliyordu. Bu resmin yarattığı gerilimli atmosfer, aslında Gérôme'un zeybek figürü özelinde ya da zeybek analojisi ile hedef aldığı psikolojik etkinin daha doğrudan bir yansımasını sunuyordu. Kayanın üzerinde saldırmaya hazırlanan başıbozuk asker, avını bekleyen aslan gibi egzotik ve Allen'in işaret ettiği üzere, en basit içgüdüleri hedef almış bir imgeydi. Dolayısıyla Osman Hamdi'nin bu resminin gerçekliği en azından Doğulu bakış açısından tartışmalıydı, çünkü Avrupalı izleyicinin kolektif belleğinden geri çağırdığı imaj, hâlihazırda oryantalist bir kurgunun içinde türemişti ve işlerliği ancak bu kurgunun kabulüyle mümkündü. Bir anlamda zeybek resmi, yeniden su yüzüne çıkmış olan bu korku nesnesinin yarattığı duygu durumunu tetikleyici olarak kullanıyordu. Dolayısıyla Avrupalı tahayyüle için zeybek figürü, gayrımedeni ve barbar Şark imajını egzotik ve pitoresk figürler olarak sunarak seyredilmesini mümkün kılan oryantalist bir alt metni barındırıyordu. Bununla beraber Osmanlı'da bir süredir asrileşme kıstası olan fenni ya da nesnel bakışın, orantılı, düzenli ve rasyonel biçimde uygulanabildiğinin de bir göstergesiydi. Bu anlamda bir taraftan Emile Zola'nın ikinci sınıf bulduğu Gérôme için kaleme aldığı yazıda belirttiği üzere, yüzeysel taklidi ya da benzerliği imtiyazlandırıyor, aksesuarlar ya da malzeme betimlerinin yarattığı gerçekçi ve miyop detaylar adına sahnenin ahlâki mesajından geri çekiliyordu.[418] Zola'nın tartışmaya açık yorumu, modern resmin diğer ucunda bulunan Manet'e rakip gösterilen Gérôme'un gerçekçiliğinin Avrupalı bakış için yerini belirleme çabasıydı. Fakat Doğu'ya uyarlandığında, nesnel gerçekliği, dünyanın anlamlandırılmasından çok bilinebilirliği adına kullanmayı hedefleyen zihniyet için oldukça uygun bir açıklama getiriyordu. Zola'nın Gérôme ya da diğer gerçekçi oryantalist ressamların resimlerine dair yaptığı eleştiriye düşülecek olan şerh, Edward Said'i bekleyecek ve oryantalizmin düşünce biçimi olarak analiz edilmesi ardından başka bir mahiyet kazanacaktı. Said'in edebi literatür üzerine kurduğu düşüncesini resim sanatı için kullanan Linda Nochlin'in belirttiği üzere oryantalizmin gerçekçiliği, her bir kareyi fotoğrafik bir detaycılıkla işlerken Şark'a dair durmuş ve akmayan bir zaman düşüncesinin içinden hareket ediyordu.[419] Dolayısıyla yapılandırılan mesaj, gösterilen sahnelerin gerçeğe uygunluğundan daha çok bu düşünme biçiminin içinden geçtiği oranda ikna ediciydi.

[418] Allan, a.g.e., 2010, s.2
[419] Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," **Art in America**, vol. IXXI, no. 5 (1983), pp. 118-31

Osman Hamdi resimlerinin oryantalist olup olmadığına dair yürütülen tartışmanın da paradigmatik eşiğini bu düşünce oluşturacaktı; zira Osman Hamdi, Batılı değerlerle yetişmiş bir Doğulu olarak, tabiri caizse hangi tarafa geçse karşıda kalacak bir tarihsel figürdü. Bu noktada *Pusuda Zeybek* resminin sahiciliği bağlamında Osmanlı'nın sergiyi kurarken hedeflediğinin, Şark imajının gerçeğine uygun temsili arkasında 'kan donduran' korkutuculuğunun potansiyel bir güç olarak 'pusuda' beklediğini aktarmak olduğu söylenemezdi. Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir güç odağı olarak hâlihazırda mevcudiyetini koruduğu fikrinin de sağlanması gerekiyordu. Zira bu savı destekleyecek en önemli kanıt Sultan Abdülaziz'in fotoğrafıydı. Abdullah Biraderler'in çektiği ve serginin merkezinde yer alan portre, babası II. Mahmud'un ünlü portresini ikonografik olarak takip ediyordu. Avrupai tarzda bir koltuğa her an kalkmaya hazır vaziyette oturan Sultan, sol tarafına bir kitap destesini alırken kınından çıkarmadığı kılıcını da belinde değil, elinin altına gelecek vaziyette dizine dayalı biçimde konumlandırmıştı. Bununla birlikte Abdullah Biraderler'in ödül alan büyük boyutlu panoraması ve İstanbul hayatından kesitler sunan çok sayıda fotoğrafı da o vakte kadar ressamların fantastik kompozisyonlarından bilinen bu gizemli şark şehrini, aslına uygun biçimde sunuyordu.

> Resmi katalogda Osmanlı pavyonu ile ilgili anlatılanlar, serginin merkezinde Sultan Abdülaziz'in portre fotoğrafları ile resimleri olduğunu doğrulamaktadır. Saray portre ressamlığı, köklü bir gelenek olan Osmanlı sultanlarının resim aracılığıyla betimlenmesi ile tahttaki sultanın modern ifade aracı olarak fotoğrafı seçmesi arasında bir halka gibiydi. Sultanın resmi fotoğrafı öne çıkarmaya çalıştığı mensubiyet ideallerinin görsel kanıtı gibi ileri gelen Osmanlı ve Fransız siyasetçileri, diplomatları ve din adamları arasından özenle seçilmiş ve bir grup içine yerleştirilmişti […] Bu bağlamda kullanılan tek tür portre değildi. Abdullah Biraderlerin çektiği dört panoramadan ikisi Beyazıd Kulesi'nden çekilmişti. Bu iki panoramada Ayasofya dâhil olmak üzere eski kentin önemli anıtları ile görkemli selatin camileri, simgesel olarak Osmanlı Devleti'nin bakış açısından görüntülenmişti. Bütün bunlar Osmanlı İmparatorluğu'nun, 1867 Paris Fuarı'nda fotoğraflarla, sultanın imgesi etrafında nasıl sunulabileceği hakkında düşünülüp taşınıldıktan sonra dikkatle yapılmış seçimlerdi.[420]

[420] Roberts, a.g.e., 2016, s. 66



Resim 78. Abdullah Biraderler, "Sultan Abdülaziz", 1863, S/B Fotoğraf, 20.3 x 16 cm., Ömer M. Koç Koleksiyonu. **Camera Ottomana**, Anamed, 2015, s.81



Resim 79. III. Napolyon ve İmparatoriçe Eugenie, Hıdiv İsmail Paşa ile birlikte antik bir Mısır tapınağı replikası önünde. **Le Monde Illustré**, S. 535, 13 Temmuz 1867, s. 24

Osman Hamdi Bey'in sergi komiseri olarak görev aldığı 1873 Viyana Sergisi'ndeki Osmanlı pavyonu ise İbrahim Edhem Paşa tarafından kurulan bir ekip tarafından hazırlanmıştı. Viyana Sergisi, Osmanlı'nın temsil anlayışını en köklü biçimde değiştirdiği sergiydi. Bunda Genç Osmanlılar (Jön Türkler) hareketinin ideolojik

çerçevesini çizen Osmanlıcılık bilincinin en faal olduğu devir olması göz ardı edilemeyecek bir etkiye sahipti. Yeni Osmanlılar Cemiyeti etrafında örgütlenen bu aydınlar, Tanzimat'ın kültürel, siyasal ve toplumsal yapısına ilk önemli karşı duruşu göstermiş ve terakki fikrinin Batı taklitçiliği ile değil Osmanlı'nın tarihsel özgünlüğünün tanınması üzerine kurulması gerektiğini savunmuşlardı. Bir diğer neden ise muhtemelen, 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı'nın eski tebaası olan Yunan ve Mısır'ın kendilerini antik eserler ile temsil etmesinin kabarttığı etkiyle 1869'da Müze-i Hümayün'un resmen kurulmasıydı. Müze'nin kuruluşunda çıkarılan nizamnamede amaç şöyle açıklanıyordu: "Antikaların tarihi ehemmiyeti vardır. O yüzden eshab-ı maarif nezdinde pek kıymettardırlar. Böyle antikalar her devlette hususi müzelerde saklanır. Memalik-i Osmaniye'de ise her yerde mebzulen asar-ı atika mevcuttur ve bazen pek makbul ve muteber olanlarına rastlanmaktadır. Bunları İstanbul'da tesis olunan müzeye koymak lazımdır."[421]

Müze-i Hümayun (henüz) halka açık değildi ve Viyana Sergisi'nde Osmanlı toprakları üzerinde yer alan antik eserler ya da kopyaları Mısır'ın yaptığı gibi büyük ölçeklerde sergilenmemişti. Bununla birlikte söz konusu çabalar, Osmanlı'da taksonomik bir arkeoloji ya da tarih mantığının yerleşmeye başladığını haber veriyordu. Viyana'da güdülen temsil stratejisi, kaynağını büyük oranda bu müzecilik mantığı ve tarihsel birikimin sistematik sergilenmesi fikrinden alıyordu. Zira söz konusu retorik tarih inşasının başlamasında önemli roller oynayan ekip, aynı zamanda 1873 Viyana Sergisi'nde de görev alacak olan kişilerden oluşuyordu. Bu bağlam göz önüne alındığında, 1873 Sergisi'nde güdülen temsil stratejisi Osmanlı için yeni bir manevra alanı açacaktı. Böylece Avrupa'da yerleşik kalıplar içinde düşünülen Osmanlı imajı hem başka bir mahiyette sunulabilecek hem de Mısır ile devam eden rekabette yeni bir anlayış oluşacaktı. Elbette bu noktada esas kabul edilen, oryantalizmin egzotikleştirdiği Şark değil, kadim bilginin beşiği olan eski dünyaydı. Viyana Sergisi'ndeki yeni manevra alanı, Şark'a özgü bir karakteristik kabul edilen, gösterişli, hacimli ve pahalı yapılar üzerinden, bir başka deyişle maddi zenginliğin şatafatı üzerinden kurgulanan temsil anlayışını terk ederek, akademik bilginin hacmini arttıracak üç büyük çalışma kitabını sergilemesiyle açılmıştı.

[421] Ahmet Mumcu, "Eski Eserler Hukuku ve Türkiye", Ankara Üniversites, Hukuk Fakültesi Dergisi, 1971, 68. Akt: Zeynep Çelik, **Asar-ı Atika, Osmanlı İmparatorluğunda Arkeoloji Siyaseti**, Ayşen Gür (çev), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, s. 44



Resim 80. 1873 Viyana Sergisi'nde Türkiye Galerisi, Vienna Photographer's Association, Türkische Gallerie, 1873, Wien Museum.

Bu akılcı strateji Osmanlı'nın 1851 Sergisi'nden bu yana hem kendisine dair yapılan yorumlardan hem de kendi gözlemlerinden bir ders çıkardığını gösteriyordu. Nitekim 1867 Sergisi'nde Abdülaziz'in maiyetinde Paris'e giden Ömer Faiz Efendi, meselenin yeni bilgiyle ilgili olduğunu 'gözyaşlarıyla' fark etmişti.

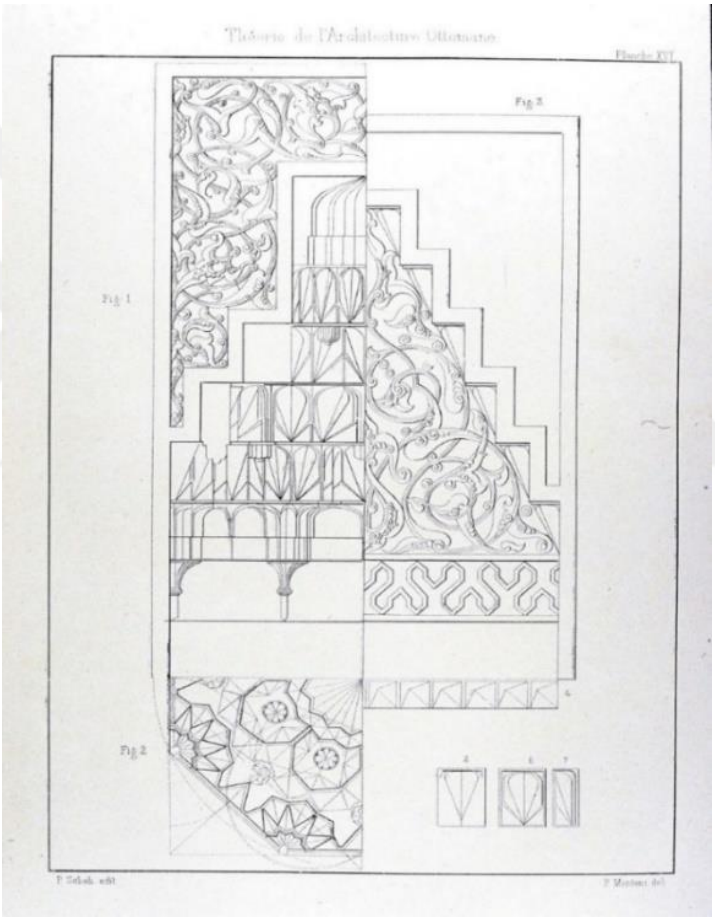
> Paris'teki sergide her devletin pavyonunda geniş bir salon, neşredilen eserlerin, kitapların, mecmuaların, gazetelerin, albümlerin, duvarları dolduran ve afiş denilen büyük ilânatın teşhirine hasredilmişti. Bundan mahrum olanlar aralarında bizim de olduğumuz Şark memleketleri idi. Memleketimde olmayanın ne olduğunu, asıl boşluğu, be velud (çok verimli) ilim irfan nehrinin içinde daha derinden duydum ve eminolunuz ki ağladım. [422]

Bu kitaplarla yaratılan yeni temsil stratejisiyle, Şark'ın masalsı bir zihinsel şablonla, tarihin içinde donup kalmış ve modern dönüşümler geçirmekten aciz bir öteki olarak algılandığı düşüncenin de değişeceği hesap ediliyordu. Yeni Osmanlılar, kendi kimlik ve kültürel temsillerinin inşasını sistematik biçimde ve bir gelişim çizgisi içinde inceleyip sunduklarında, kendi sanatsal ve mimari miraslarına sahip çıkan bir tarihsel öz bilinç de geliştirmiş oluyorlardı. Ahmet Ersoy'un ifadesiyle bu üç eser, Osmanlı bölümünde etnografik, mimari ve arkeolojik sergilere sağlam bir akademik destek oluşturmak ve Osmanlı fuar gündeminin beşerî ve ilerici ideallerine tanıklık etmek için tasarlanmıştı.[423] Bu kitaplar Sultan Abdülaziz tarafından, II. Mahmud döneminde Avrupa'ya tahsile gönderilmiş dört öğrenciden birisi olan İbrahim Edhem Paşa'ya

[422] İbrahim Şirin, **Osmanlı İmgeleminde Avrupa**, Lotus Yayınları, Ankara, 2006, s. 289
[423] Ahmet Ersoy, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmâniyye Album", **Muqarnas**, Brill Publishing, 2003, V. 20, pp. 187-207

sipariş edilmiş ve aralarında oğlu Osman Hamdi Bey'in de olduğu bir komisyon tarafından yoğun bir çalışmayla hazırlanmıştı. Bu kitaplardan ilki, Müze-i Hümayun Müdürü olan Philipp Anton Dethier'in hazırladığı, Bizans ve Osmanlı'daki anıtsal yapılar ile 19. yüzyıl mimarisinin anlatıldığı *Le Bosphore et Constantinople* (Boğaziçi ve İstanbul) adlı kitaptı.[424]

> I. Justinyen döneminde şehrin kentsel düzenini gösteren bir harita ile desteklenen kitap, Avrupalı gezginler için bir referans aracıydı. Dethier'in akademik eğilimini yansıtırken, rehberin İstanbul'un Bizans mirasına yaptığı açık vurgu, daha geniş düzeyde Tanzimat elitinin Osmanlı İmparatorluğunu İslami olmayan kültürel mirasa değer veren ve koruyan modern bir devlet olarak gösterme arzusunuda doğruladı.[425]



Resim 81. Marie de Launay and Pietro Montani, "Usul-i Mimari-i Osmani Tezyinat Detayları", 16. Planş. **Usul-i Mimari-i Osmani- L'Architecture ottomane**, İstanbul, 1873

[424]1867 Sergisi'ne de Bizans Anıtlarının çizimleri ile katılan Dethier'in bu kitabı; Edhem Eldem'e göre daha önce Osmanlı topraklarında yaptığı çalışmaları içeren kitapları ile karşılaştırıldığında başarılı sayılamaz. Dethier hakkında daha detaylı bir okuma için bkz. Edhem Eldem, "The Archaelogy of a Photograph, Philipp Anton Dethier And his Group for The History of Greek Art" **BAND,** 127/128, 2012/2013, Deutsches Archäologisches Institut, De Gruyter, Berlin, Boston 2013. 499-532

[425] Ersoy, a.g.e., 2003

İkinci kitap, Osmanlıca, Fransızca ve Almanca olarak üç dilde basılan ve Osmanlı mimarisinin ilk kapsamlı kuramsal incelemesi kabul edilen *Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî* adlı kitaptı. Kitapta dört cami, iki çeşme ve iki türbeden oluşan sekiz yapı, Pascal Sebah'ın bastığı 188 görsel (planş) ile detaylı biçimde tanıtılıyordu. Kitaptaki metnin metodolojisi ve analiz yöntemleri, yazarların eğitimini aldıkları Batılı akademik ilke ve teamülleri ne oranda benimsemiş olduklarını gösteriyordu. Osmanlı mimarisi, Antik Yunan'ın *Dor, İyon* ve *Korint* düzenlerine tekabül edecek şekilde, *Konik, Elmasi* ve *Mücevheri* başlıkları altında sistemli bir üslup incelemesine tabi tutuluyor ve bunların evrensel düzeyde geçerli geometrik kurallar olduğu ispat edilmeye çalışılıyordu. Bununla beraber, Osmanlı mimarisinde tezyinat ve süsleme unsurları da aynı şekilde analitik bir incelemeye tabi tutulmuş ve sınıflandırılmıştı. Ahmet Ersoy'un belirttiği üzere bu kitabın yazarlarının temel amacı, yerellik, özgünlük ve estetik farkın kesin bir görüntüsünü yansıtırken aynı zamanda Batı tarafından domine edilen sanat söylemindeki marjinalite ve saf ötekiliğe meydan okumak ve bu temel söyleme yerleşip nihayetinde (bu söylemi) dönüştürerek genişletmekti. Ersoy'a göre bu yazarlar, Doğulu üslupların öncüllerini geride bırakan gelişmiş bir ürünü olarak Osmanlı mimari üslubunu, bütün olumsuz kalıp yargılara meydan okuyan analitik terimlerle tanımlayıp bunu tanıtmışlardı. Büyük Batı geleneğine daha çok benzeyen Osmanlı tarzı, evrensel ve rasyonel halde uygulanabilir bir yapı düzeni olarak, Batı dışı diğer modellerin karakterine aykırı olan değişim ve dönüşüme açık ve dolayısıyla doğuştan modern olarak etiketlenmişti.[426] Üçüncü kitap ise öteden beri farklı örnekleri olan bir kıyafet albümüydü. *Les Costumes Populairs de la Turquie* (Türkiye'nin Popüler Kostümleri- Elbise-i Osmani) başlıklı bu kitapta, metinleri Osman Hamdi Bey ve Victor Marie de Launay yazmıştı. Sebah fotoğrafhanesinden çıkma 74 adet görselde yöresel kıyafetler giymiş modeller gösteriliyordu. Ahmet Ersoy, Osmanlı hükümetinin 1863'te Atmeydanı'ndaki Sergi-i Umumi 'de de mütevazı bir kıyafet sergisi düzenlediğini, 1867 Paris Sergisi'nde ise bunun çok daha gelişmişini oluşturduğunu belirtir.[427] Temelde üç bölümde kategorize edilen bu fotoğraflar, imparatorluğun Avrupa- Ege, Akdeniz, Adalar, Asya ve Afrika bölgeleri olarak tasnif edilmiş ve her bir bölge kendi içinde yerel sınırlara göre de alt bölümlere ayrılmıştı. Bu bölgelerin tarihi, coğrafyası ve gelenekleri ile yaşayan insanlar hakkında

[426]Ahmet Ersoy, **Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary, Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire,** Routledge, New York, 2016, s. 7
[427] Ersoy, a.g.e., 2003

etnografik bilgiler içeren metinler bu fotoğraflara eşlik ediyordu. Kitabın ana fikri, geniş bir coğrafya üzerinde bu derece farklı ve renkli bir çeşitlilik içeren halkların uyumlu bir birliktelik ve düzen içinde yaşamlarına devam edebiliyor olmasıydı. Bu bağlamda pozitivist toplumcu düşüncenin kurucu model olarak önemli bir gösterge sayıldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, bu düşünme biçiminin itici gücü olan çokluk içinde birlik ya da karmaşa içinde düzen fikrini Osmanlı imajına iliştirmek bu serginin politik hedefleri arasındaydı. Bu bağlamda "Marie de Launay'ın Usul-ı Mimari-i Osmani'de Bursa'daki Yeşil Cami'den bahsederken aynı kavramı kullanarak 'çeşitlilik içinde birlik' olgusunun estetik başarı ve mükemmeliyetin işareti olarak vurgulaması tesadüf değildi."[428] Kitapta yer alan bu elbiseler, Osman Hamdi'nin çabalarıyla imparatorluğun çeşitli yerlerinden getirilmiş ve balmumu mankenlere giydirilerek teşhir edilmişti.[429] *Elbise-i Osmani* seçkisinde hemen dikkat çeken en önemli unsur, neredeyse tüm fotoğrafların Tanzimat öncesi, kılık kıyafet düzenlemelerinin yapılmadığı ve tebaanın etnik ve dini azınlık aidiyetleri ile gösterildiği bir döneme atıfla kurgulanmış olmasıydı. Viyana'da bu sergiyi gezenlerin gördüğü ile Pera sokaklarını dolduran ya da Şehzabaşı'nda tiyatrodan çıkan insanlar aynı değildi. Bizzat Padişah Abdülaziz bile bu fotoğraflarda görülen kişilerden bir hayli farklı, fesi hariç neredeyse tamamen Batılı bir görüntüye sahipti. 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı'yı en üst düzeyde temsil eden Sultan bu görüntüsünden dolayı Parisliler'de bir hayal kırıklığı bile yaratmıştı. Paris'ten altı yıl sonra tertip edilen Viyana Sergisi'nde Osmanlı'ya dair tahayyül edilen bu kimlik teşhiri, İmparatorluğun Batılılaşmacı vizyonuna ters gibi görünüyordu. Nihayet kitabın metninde de ısrarla vurgulanan ayrım, bu paradoksu görerek onu açıklamaya girişiyor ve kıyafet ile giysi (costume- vêtement) arasındaki işlevsel farklara dair kavramsal bir çerçeve çizmeyi deniyordu. Edhem Eldem'e göre bu kavramsal çerçeve, büyük oranda 1867 Paris Sergisi'nde jüri başkanı olan Armand Dumaresq'in 1868'de yayınladığı raporda bahsedilen giysi kıyafet ayrımı üzerinden şekillenmişti.

> Giysi değişken, modaya tabi ve dolayısıyla 'tabii' kullanımlardan bağımsız modernlik ve şehirleşmenin bir ürünüyken kıyafet, tam aksine sabit, değişmeyen ve gelenek ile yerelliğin göstergesi olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla ısrarla vurgulanan bir özellik, kıyafetin örf ve âdetlerle olan yakın ilişkisidir. Ekonomik olarak da kıyafet temel kaliteden ödün vermeyen uzun vadeli bir yatırım olarak görünürken, giysi ise

[428] Edhem Eldem, "Elbiseyi Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak 4", **Toplumsal Tarih,** Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Ocak 2015, S. 253, s. 42- 49

[429] Sergi bitiminde Osman Hamdi bu kıyafetleri İstanbul'a getirip benzer bir etnografik düzende sunmak istemesine rağmen bu mümkün olamamıştı.

> değişkenliği yüzünden mümkün olduğunca ucuza çıkartılan ve modaya kurban edileceği gibi esasen dayanıklılığı da bulunmadığından kaybolup giden ikincil bir üründü.[430]

Bu paradoksal görünen temsil stratejisinin ardında, Genç Osmanlılar'ın erken Tanzimat Dönemi'nde horlanan gelenekle barışarak Osmanlıcılık şuurunu tarihsel, analitik bir çizgide inşa etme niyetleri vardı. Bu noktada gerçeklik fikri yeniden güçlü biçimde ortaya çıkıyor ve Osmanlı tebaasının aslına uygun ve eksiksiz bir panoraması sunularak, Avrupa'daki yaygın şablonlar ve masalsı fantastik imajlar aşılmaya çalışılıyordu. Nitekim sergilenenler ya da temsil edilenler ne Avrupa'da eğitim görmüş bürokratik elit ve ne de kendilerini "İstanbulin" ile sunan Batılılaşmış şehir seçkinleriydi Elbise-i Osmaniye'nin önsözünde De Launay ve Hamdi şöyle yazıyordu:

> Kıyafetin giysiye nispetle üstünlüğünü anlamak için 1873'te Türkiye halk kıyafetleri koleksiyonumuzun sayfalarını çevirmek yeterli olacaktır. Bunlara bakarak insan âdeta eliyle dokunurcasına sakanın, kayıkçının, hamalın, Bulgar köylüsünün, Arap veya Suriyeli kabile reisinin kıyafetlerinin kâh yaşadıkları iklim şartlarına, kâh meslek ve uğraşlarına, kâh da toplumda işgal ettikleri mevkie ne kadar uygun olduğunu görecektir.[431]

Bununla birlikte göz ardı edilmemesi gereken, sergileyenlerin yani esas kimlik ve kişiliğin bu olduğunu söyleyenlerin hepsinin, Avrupa eğitiminden geçmiş ve Batılılaşmış zümre içinden gelmesiydi. Bunun anlamı en açık biçimde söz konusu sergiyi hazırlayanların, uzunca bir zamandır inkâr edilip hor görülen bir sosyo-kültürel dokuyu, modern bilincin içinde yeniden sahiplenerek, gelinen noktanın tepeden inme ya da taklit olmadığı, değişebilen, gelişebilen bir kültürel çizginin devamı olduğu fikrini uyandırmaktı.

> Kitabın sergideki önemli bir rolü de, içerdiklerine benzeyen kıyafetleri giymiş çok sayıdaki cansız mankenden oluşan bir sergiye eşlik etmekti; ama bunun dışında da daha genel bir anlamda modern(leşen) bir imparatorluğun kendi topraklarında etnik, dini ve kültürel çeşitliliği bir tür antropolojik merakla inceleyip sergilemesinden bu çeşitliliği tek ve meşru bir çatı altında tutma iddiasını taşıyan Osmanlıcılık fikrini savunmaya kadar uzanan geniş bir ideolojik ve siyasi görevin de yüklendiği aşikârdı. Kısacası Elbise-i Osmaniye, Batılılaşırken kendi değerlerini korumayı da bildiğini iddia eden bir devletin bir tür manifestosu niteliğindeydi.[432]

---

[430] Armand-Dumaresq, "Spécimens des costumes populaires", s. 857-86. Akt. Eldem, a.g.e, 2015

[431] Hamdi, de'Launay, **Les Costumes populaires**, s. 5-6. Akt. Eldem, a.g.e., 2015

[432] Edhem Eldem, "Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Ağustos 2014, S. 248, s. 26-35



Resim 82. Pascal Sébah, "İşkodra'lı Hoca (Launay) ve İşkodra'lı Hristiyan Rahip", **Elbise-i Osmaniye Ottoman,** İstanbul, 1873. 1. Bölüm, 13. Levha. Phototypes, 37 x 29 cm., Fine Arts Library, Harvard University

Resim 83. Pascal Sébah, "Perlepe'den Bulgar Kadın (sol), Selanik'ten Yahudi Kadın ve Selanik'ten Müslüman Kadın", a.g.e., 1. Bölüm, 22. Levha. Phototypes, 37 x 29 cm.



Resim 84. Osman Hamdi, Mardinli Kürt kıyafeti ile Fritz Luckhardt Stüdyosu, Viyana, 1873, Edhem Eldem Koleksiyonu, Salt Arşiv, APO00357

Edhem Eldem, *Elbise-i Osmani*'nin aynı zamanda da devlet elitinin oryantalizme kadar varabilen derin çelişkilerini de ele veren bir ürün olarak görülmesi gerektiğini söyler. Benzer bir yorumu Sibel Bozdoğan *Usul-ü Mimari Osmani* için yazmaktadır. Bozdoğan'a göre: "Osmanlı form ve detaylarının bu şekilde Avrupa mimari söylemi içinde yeniden sunuluşu, Batı dışı bağlamlarda milliyetçi bilincin derin bir muğlaklığının semptomudur."[433] Bu noktada Eldem'in 'çelişki', Bozdoğan'ın ise 'muğlaklık' olarak tanımladığı, Osmanlı aydınının esas amacının kendi tarihsel geçmişine ve becerilerine iade-i itibar girişimi olmasına karşın, bunu yine şarkiyatçılığın 'kendini haklı çıkarma' prensibi dâhilinde gerçekleştirmiş olmasıydı. Böylece Tanzimat'ın trajik dilemması, tarihsel bir özne olarak kendi kimliğini kurmak isteyen aydınların karşısına bir kez daha yeni bir açmazla çıkıyordu. "Temsil yapısı, tam da milliyetçi düşüncenin reddetmeye çalıştığı bir iktidar yapısına tekabül eden bir bilgi çerçevesi içinde akıl yürütüyordu."[434] Bir başka deyişle iade-i itibar, Batılı bilginin tek meşru görme ve bilme biçimi içinden sağlandığında, temsil edilmek istenen "epistemik şiddet devrelerinin" mağduru haline gelerek kendi sesini kaybediyordu. [435] Nihayetinde bu kitaplarda sunulmak istenenin 'otantik' olarak sınıflandırılması bile bizatihi bu kitapların kurduğu modern gramerin ürünüydü. Bu, bir anlamıyla gelenek icat etmek olduğu kadar diğer taraftan modern gramerden önceki 'primitif' bir öze ve kendine kapanan karşı kültürel bir bütünlüğe işaret etmekti. Temsil stratejisinin kimlik meselesi etrafında dönmesi ve bütün diğer mefhumları bu kerteden ele almasının sebebi, temelde modernleşme projesine uyum sağlayan aydın ya da sanatçının kendi ötekiliğini kabul etmesi ardından onu egemen ideolojinin örtük hamiliği altında sorgulamaya başlamasıydı.[436]

---

[433] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 37

[434] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s.39

[435] Gayatri Spivak'tan Akt. Yardımcı, a.g.e., 2013, s.126

[436] "Batı'nın Öklid geometrisiyle ya da perspektifle mücadelesinde özne kendi tarihsel konumunu nasıl muhafaza ettiyse, aynı mücadelenin Doğu matinesinde de sonuç; Batılı öznenin ötekiliği göstererek, muhafaza etmesiydi. Batılı perspektifin sanat okulları ve gezgin sanatçılar aracılığıyla Doğu'ya taşınmasındaki ısrarının temeli, görmenin ve bilmenin tek yolunun bu olduğu konusundaki tartışılmaz söylemin yayılmasını sağlamaktı. Yani "perspektif bir sömürgeleştirme aracıydı." * 1865 yılında Bombay'da İngiliz'lerin kurduğu Sanat ve Endüstri okulunda (School of Art and Industry) ders veren Lockwood Kipling, Hintlilerin Batı tarzında sanat üretebileceklerine inanmıyordu. Fakat okulun bir diğer hocası Sir Richard Temple uygarlaştırma misyonunun imtiyazlı diliyle; Hintliler'in önceki asırlarda asla öğrenemedikleri bir şeyi, yani düzgün resim yapmayı öğrenmeleri gerektiği, böylece tabiatlarındaki zihinsel kusurlardan kurtulabilecekleri ve dikkatlerini pek sevdikleri doğanın görkemlerine yöneltmeyi öğrenebileceklerini söylüyor ve figüratif perspektifi öğretiyordu. Aynı tarihlerde Londra'da açılan Bezeme Sanatları Okulu (School of Ornamental Art) ise egzotik Doğu'nun süslemeye dayalı olduğu zannedilen görsel kültürünü şematik bir formülasyonla öğreten teknik bir okul olarak dikkat çekici bir tezat yaratıyordu. *Belting, a.g.e., 2012, s.52. Kuru, a.g.e., 2017

Bu bağlamda bundan önceki sergiler, değer alanını Batı'nın belirlediği bir sınır içinde kalıp ona Doğu'dan yaklaşmak ile kendi konumlarını çizerken, Viyana Sergisi bu değerin üretim alanını, Osmanlı'yı da içine alacak şekilde genişleterek yeniden belirliyordu. Bir anlamda aslında yapılmak istenen, oryantalizmin sabit yargılarını tümden yok etmekten çok, Osmanlı'yı bu yargıların üretildiği alanın içine etkin bir özne olarak dâhil etme niyetini taşıyordu. Fakat bu niyet, Osmanlı'yı yarı Batılı bir ülke olarak konumlamak değil; oryantalizmin homojen bir bütünlükte algıladığı ve bir stereotipe dönüştürdüğü anlatıda, Mısır, Fas, Tunus gibi diğer Şark toplumlarından farklı olduğunu, kendine dair bir parantez açarak göstermekti. Nitekim bu sergiden çok kısa süre önce Bağdat'ta bulunan Osman Hamdi'nin Şark izlenimleri, mektuplarından anlaşılabildiği kadarıyla, herhangi bir Batılıdan daha farklı ya da kendisine atfedildiği üzere içeriden bir gözle bakan tanıdıklığa sahip değildi.

> Şu Arap halkını tasvir ederek, kısaca size mizacını ve –eğer varsa- medeniyet seviyesini tanıtarak meseleyi, gerçek yüzüyle göstermeye çalışacağım. Bu yörenin büyük şehirlerinde ve özellikle Bağdat'ta oturanlarla ilgilenmemize hiç lüzum yoktur; bunlar çadırda oturmadıkları ve herhangi bir 19. asır adamına benzedikleri için, her ne kadar görünüşte çöl insanlarına tercih edilebilir gözüküyorlarsa da, aslında Bedevilerden bin kat daha aşağılar, zira Bedeviler iptidai ve ataerkil hayat sürüyorlarsa, şehirlilerde kokuşmuş ve rezil bir hayat sürüyorlar; o kadar ki bütün Bağdat'ta özellikle hükümete hizmet edenler arasında namuslu tek bir adama rastlayamazsınız! Tüccara gelince, en saygın sayılanı, Fransa'da olsa doğru kürek cezasına çarptırılırdı. [437]

Bu kısa alıntıdan yola çıkarak, Osman Hamdi ve dâhil olduğu Tanzimat elitinin kendisini oryantalizmin tarif ettiği Şarklı kimlik içinde algılamadığı, fakat Osmanlı geçmişi ve İslami referansları yeni bir Şark tarifi üzerinden müzakere etmeye çalıştıkları söylenebilir. Dolayısıyla Viyana Sergisi'nde yapılmak istenen, Batılı bakışa kendini doğrulayan imgeyi vermekten ziyade, Batılı bakışın o imgeyle ürettiği tarihsel yargıları krize sokmak ve tabiri caizse düzeneği Osmanlı lehine ters yönde çalıştırmaktı. Bu noktada söz konusu temsil anlayışını Viyana Sergisi ve daha sonrasında modern Türk resminin kurucu babası sayılan Osman Hamdi Bey üstlenecekti.

[437] Osman Hamdi Bey, Bağdat Mektupları, s. 80. Akt. Edhem Eldem, "Osman Hamdi ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2014, S. 2, s. 39-67

3.10. Bürokrat Hamdi Bey

Ressam, arkeolog ve müzeci kimlikleriyle geç Tanzimat Dönemi'nin en önemli kültür adamlarından birisi olan Osman Hamdi Bey 1842'de İstanbul'da doğmuştu. Babası İbrahim Edhem Paşa, Sakızlı bir Rum köle olarak 1822 yılında 3-4 yaşlarındayken İstanbul'a getirilmiş, dönemin Kaptan-ı Derya'sı Hüsrev Paşa tarafından satın alınarak himaye altına alınmıştı. Hüsrev Paşa'nın konağında eğitilen çok sayıdaki yetiştirmeden birisi olarak, ilerleyen yıllarda sadrazamlığa kadar yükselecek olan İbrahim Edhem, Osmanlı tarihinde ilk defa Batı'ya eğitim için gönderilen dört öğrenciden biriydi. [438] Tam anlamıyla Batıcı bir Tanzimat eliti olan İbrahim Edhem Paşa, oğlu Osman Hamdi'nin de Batılı eğitim almasını istemiş ve 1860'ta hukuk tahsili için Paris'e göndermişti. 1868'e kadar Paris'te kalan Osman Hamdi ise babasının itirazlarına rağmen hukuk tahsilini yarıda bırakacak ve dönemin önemli ressamlarından Gustave Boulanger'ın öğrencisi olarak resim yapmaya başlayacaktı.[439] 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde gösterilen üç resmi ile adını duyuran Osman Hamdi Bey, bizzat tanıştığı Sultan Abdülaziz'in takdirini de bu sergi dolayısıyla kazanmış, 1868'deki Paris Salon Sergisi'ne ise *İstanbul'da Yahudi Üçkağıtcı* ve *Madam H.…'nin Portresi* adlı iki resimle katılmıştı. Madam H...'nin Portresi adlı resmin Paris'te sergilediği tek "oryantalist olmayan resim" olduğunu iddia eden Edhem Eldem'e göre bu deneme, "Osman Hamdi'nin 'oryantalist' kimliğin dışında bir yer edinmeye çalıştığını" gösteriyordu.[440] 1867-1868 yıllarında ise Osman Hamdi'nin ilişkisi olduğu bilinen Agarithe adlı Fransız bir kadından Fatma ve Melek adlı iki kızı dünyaya gelmişti.[441] İbrahim Edhem Paşa, oğlunun Paris'teki hayatı ve tahsilindeki başarısız gidişattan duyduğu rahatsızlık üzerine İstanbul'a dönmesi konusunda kararını bildirdiğinde, Osman Hamdi babasına şöyle cevap yazacaktı:

---

[438] Bu öğrencilerin hepsi, Hüsrev Paşa'nın konağında yetişen devşirmelerdi. Paşa bütün masrafları kendisi karşılamak üzere Avrupa'ya göndermek istediği yetiştirmelerini önce II. Mahmud'a takdim etmiş, padişahın kabulü ve iradesiyle de Fransa'ya gönderilmişlerdir. Cezar, a.g.e, C.1, s. 200

[439] Sanat tarihi kaynaklarının çoğunda Osman Hamdi Bey, Paris'te Leon Gérôme 'nin öğrencisi olarak geçmekle birlikte Vasıf Kortun'un 1987'de yayınladığı araştırmada, Fransız arşivlerinde böyle bir kaydın olmadığı, dolasıyla O. Hamdi Bey'in Gérôme 'nin öğrencisi olmadığını söyler. Bununla beraber Paris Salon kataloglarında Osman Hamdi, Gustave Boulanger öğrencisi olarak geçmektedir. Edhem Eldem bu konuda Vasıf Kortun'u desteklemekte ve 1892 sergisine üç resimle katılan sanatçının bu sergi kataloğunda Pills'in öğrencisi olduğuna dair bir kaydın olduğunu yazar. Pills ise Cabanel ve Gérôme ile birlikte Ecole de Beux-Art hocalarındandır. Detaylı bir okuma için bkz. Vasıf Kortun, "Osman Hamdi Üzerine Yeni Notlar", **Tarih ve Toplum**, İstanbul, 1987, S. 41, s. 25-26. Eldem, a.g.e., 2014

[440] Eldem, a.g.e., 2014

[441] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yılları ile İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, İstanbul, Nisan, 2016, S. 268, s. 48-59

> Sevgili pederim, şimdilik şunu söylemekle yetineceğim ki, Paris'ten ayrılıyor olabilirim, ancak buraya kesin olarak ve her yolla döneceğim. Buradaki hayat oradakinden daha iyi olduğundan değil, ama beni buraya kesin olarak bağlayan bir şeyden dolayı. Daha önce söylediğim gibi resmi kesinlikle terk etmek istemiyorum. Resim ise kitaplarda öğrenilen bir şey değildir; resim yapanları takip etmek, eski ve modern ustaları görmek gerekir; bunu ise İstanbul'da yapabilecek değilim. İlerleme kaydediyorum; bütün sanat dünyası beni tanıyor, resimlerimden bahsediyor. Bu seneki tablom, ben bu yönde herhangi bir şey yapmadığım halde *L'Autographe* gazetesinde yayınlandı. Bu durumda pekâlâ anlarsınız ki Paris'ten ayrılamam. [442]

Osman Hamdi Bey 1868 yılında babasının zoruyla sadece İstanbul'a dönmekle kalmamış çok kısa bir süre sonra yine babasının zorlamasıyla Bağdat Valiliği'ne atanan Midhat Paşa'nın maiyetinde Irak'a gitmişti.[443] 1871 yılında İstanbul'a dönerek saraya teşrifat-ı hariciye memuru bir bürokrat olarak atanacak ve 1910 yılındaki ölümüne kadar devletin çeşitli kademelerinde memur olarak görev yapacaktı. Bununla beraber şüphesiz ki Osman Hamdi Bey'in kariyerinin dönüm noktası, 11 Eylül 1881 yılında Müze-i Hümayun hemen ardından da 1 Ocak 1882'de Sanayi-i Nefise Müdürlüğüne atanmasıydı.

Sanayi-i Nefise'den önce Osmanlı'da ilk resim akademisi olarak bilinen kurum, III. Napolyon tarafından İstanbul'a gönderilen ve Padişah Abdülaziz'in de bir resmini yapan Pierre Desire Guillemet adlı ressamın 1874 yılında Beyoğlu Kalyoncu Kulluğu'nda açtığı *Resim ve Desen Akademisi* adlı okuldu.[444] Çoğunlukla gayrimüslim öğrencilerin devam ettiği bu atölye-okulda karısı Helen ile birlikte ders veren Guillemet, ilk yılın sonunda halka açık bir sergi bile tertip edebilmişti. Deniz Artun'un "bir eğitmen olarak École des Beaux-Arts'ın Osmanlı'daki ilk temsilcisi" saydığı Guillemet aslında bu okulu bir yıl önce, 1873'te saraya teklif etmiş ve hükümet nezdinde bazı girişimlerde bulunmasına rağmen bir sonuç alamamıştı.[445] 1877'de Maarif Nazırı Münif Mehmet Paşa, ülkede resim ve mimarlık eğitiminin ehliyetsiz kişilerce yürütülüyor olmasını gerekçe göstererek Şûrâ-yı Devlet'e gönderdiği tezkirede, bu okul önerisini yeniden gündeme getirmiş ve resim dersleri için Guillemet, mimarlık için Mösyo Chinkiria'yı tavsiye etmişti. Nihayet kısa bir süre

---

[442] 26 Haziran 1868 tarihli mektup, Eldem, a.g.e., 2014

[443] Edhem Eldem, Osman Hamdi'nin Oryantalist kimliğininin bu Bağdat yılları sırasında şekillendiğini iddia eder

[444] Adolphe Thalsso, L'Art Ottoman Les Peintres De Turquie, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, s. 11

[445] Artun, a.g.e., 2007, s. 40. Fatma Ürekli, **Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri**, İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1997, s.70

sonra, on üç yaşından büyük öğrencilerin eğitim görmesi planlanan ve II. Abdülhamid'in derslerin Türkçe yapılmasını şart koştuğu *Mekteb-i Sanâyi-i Nefîse-i Şâhâne* adlı okul resmen kurulmuş fakat aynı yıl patlak veren Osmanlı-Rus savaşından dolayı faaliyete geçememişti. [446] Nitekim kısa bir süre sonra da Guillemet, İstanbul'da savaş muhacirlerine yardım ederken tifoya yakalanarak hayatını kaybetmişti.[447] 1881'de yeniden gündeme gelen okulun, Ticaret Nezaretine bağlanarak kurulması ve müdürlüğüne Ticaret Nazırı Raif Paşa'nın yakın dostlarından olan Osman Hamdi'nin geçirilmesi kararlaştırılmıştı. [448] Mustafa Cezar'ın aktardığına göre, Osman Hamdi Bey'in kaleminden çıkmış olması muhtemel, 1 Ocak 1882 tarihli Sanayi-i Nefise Okulu'nun kurulması ile ilgili resmi gerekçe yazısında şöyle söyleniyordu:

> Güzel sanatlara mahsus müesseseler meydana getirilmesi az zaman içinde bu işte kademe kademe yükselmeyi temin edecek ve bu müesseseler yabancı memleketlere öğrenci göndermekle değil asıl kendi memleketimizin keyfiyet ve özelliklerinden intiba ve bilgiler edinecek hüner sahibi adamlar yetiştirecek hem de gerçek bir Türk san'atı vücuda getirecektir. Sözün kısası, meşhur san'atkarların hiçbirinin tutumunu taklit etmeyerek yalnız tabiata ve memleketin ruh ve özelliklerine mahsus şeyleri, memleketin tarihi ile ilgili vakaları tasvir ve resimlendirmek yolunda hayret sarf etmek lazım gelir. İşte bu şartların tamamen yerine getirilmesile başarı sağlanması muhakkak olub, marifet güneşinden yeni bir san'atın parıldaması dahi, memnuniyet duyulmasını mucip olur. Şimdi, bu tasavvurun tatbik mevkiine ulaştırılması için her şeyden önce güzel sanatlara mahsus bir okul ile müzeler hatta sergiler ihdas etmek lazımdır. [449]

'Memleketin ruh ve özelliklerine mahsus şeyleri' resimleyecek gerçek Türk sanatını meydana getirmeyi hedefleyen bu okul, Fransız École des Beaux-Arts'ın eğitim planını birebir uygulayarak, 7 Mart 1883'te mimar Vallauri'nin Arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde yaptığı binada (bugünkü Eski Şark Eserleri Müzesi) toplam yirmi öğrenci ile eğitime başlamıştı. Öğrenciler, yağlıboya resim dersinde Valéry, desen dersinde Warnia-Zarzecki, heykel bölümünde Yervant Osgan ve mimarlık bölümünde Vallauri ve P. Bello adlı hocalardan ders görüyordu.[450] Osman Hamdi'nin milliyetçi vurgusu bu derece yüksek bir okula, tamamen yabancı hocalardan oluşan bir kadro ataması ve başta Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi asker kökenli ressamları göz ardı etmesi çeşitli eleştirilere neden olmuştu. Adnan Çoker'e göre bu durum, Osman

[446] Bazı çalışmalarda Guillemet'in bu okula 1877'de Padişah Abdülaziz'in iradesiyle atandığı yazmaktadır, Bununla birlikte Sultan Abdülaziz'in Haziran 1876'da öldürüldüğü bilinmektedir.
[447] Halil Edhem, a.g.e., 2019, s. 203, Ürekli, a.g.e., 1997, s.70
[448] Çoker, a.g.e., 1983, s. 10-11
[449] Cezar, a.g.e., 1995, C.2, s. 459-460
[450] Çoker, a.g.e., 1983, s. 21

Hamdi'nin kişisel seçimlerinden ziyade hem kendi sanatında hem de sanat eğitiminde ilke olarak vazgeçemediği figür sorunundan kaynaklanıyordu. Bu ilke, gerçek anlamıyla resim ve heykel eğitiminin figürlü çalışma disiplinine odaklanması gereğinden doğmuştu. [451]



Resim 85. Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin öğretim kadrosu, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Fotoğraf Arşivi.[452]

Osman Hamdi'ye uluslararası tanınırlık getiren ressamdan önce müzeci ve arkeolog kimliği olmuştu. Aslında Müze-i Hümayun'a müdür atandığında, arkeoloji ve müzecilik bilgisi, Bağdat'ta kaldığı yıllar içinde amatör meraklarla edindikleri ile sınırlıydı ve müzenin yönetilmesi için yeterli değildi. Buna istinaden, göreve gelmesi ardından Atina'daki Fransız Okulu'na bağlı arkeologlardan, teşhis, döküm, tasnif vb. gibi temel konularda yardım istemiş ve 1882'de İstanbul'a gelen Fransız Salomon Reinach ile çalışarak koleksiyondaki eserlerin bir kataloğunu yayımlayabilmişti. Reinach'tan aldığı eğitimin ardından, 1883'te Ailois (Kuzey İzmir) ve Carl Humann'ın keşfettiği Nemrut Dağı'nda kazılar yaparak, bir Osmanlı tarafından yazılan ilk arkeolojik kazı raporlarını kaleme almıştı.[453] 1887 yılında keşfedilen antik Fenike kenti Sidon'da (Sayda) yapılan çalışmalar ise dünya arkeoloji çevresinde

[451] Çoker, a.g.e., 1983, s. 8
[452] Oturanlar soldan: Salvator Valéry (yağlıboya), Leonardo de Mango (ressam), Osman Hamdi, Yervant Osgan (heykel) ve Warnia Zarzecki(desen)
[453] Frederic Hitzel, "Osman Hamdi Bey", **Aktüel Arkeoloji**, Eylül- Ekim 2015, S.47, s. 36-46

büyük yankı uyandıracaktı. Müze-i Hümayun'daki çalışmaları sayesinde adı, ülke sınırları dışında da anılmaya başlandı. 1880'lerin sonunda Amerika Arkeoloji Enstitüsü raporlarında güvenilir bir kurum olarak anılan Müze-i Hümayun için şöyle yazılmıştı: "Türk arkeoloğu Hamdi Bey'in yetkin yönetimi altındaki Müze-i Hümayün'un varlığı, Babıâli'nin pagan geçmişin anıtlarına güvenilir bir şekilde özen gösterdiğini kanıtlamaktadır." [454] Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesinin 10 Mart 1904 tarihli sayısında (ölümünden iki yıl sonra) Hamdi'nin derin bir bağlılıkla kendini müzeye adadığını ve "müzem için katlanamayacağım hakaret yoktur" dediği yazılıyordu. Gazeteye göre Osman Hamdi, resimleri aracılığıyla oryantal hayatı betimleyerek Batı'ya, Batı'dan aldığı "nur-ı marifet ve medeniyeti" getirip uygulayarak Doğu'ya hizmet etmişti.[455]

1884 yılında bizzat kaleme aldığı Asar-ı Atika Nizamnamesi (Eski Eserler Yönetmeliği) hem Osmanlı arkeolojisi ve müzeciliği hem de toprak hâkimiyeti konusundaki egemenliğin kültürel miras ile kesin biçimde tanımlanması nedeniyle, resmi düzeyde benimsenen arkeoloji siyasetinin dönüm noktasıydı. 1874 yılında Philip Anton Deithier'in hazırladığı eski metnin detaylı biçimde gözden geçirilmesi ile oluşturulan bu nizamnamede, eski halklardan kalan tüm kalıntılar antikite nesneleri olarak tanımlanıyor ve hepsinin sahibinin devlet olduğu belirtilerek (madde 12) 1874 nizamnamesinin aksine yurtdışına çıkarılması kesinlikle yasaklanıyordu.[456] Böylece, Frederic Hitzel'in tanımıyla "bomba etkisi" yaratan bu nizamnamedeki radikal değişiklikler, eski nizamnamenin hukuki açıklarından faydalanan Batılıların Anadolu topraklarındaki arkeoloji yağmasını engelliyordu. Nitekim söz konusu tepkiyi Fransız elçisi Marki de Noailles'in 12 Mart 1884 yılında yazdığı ve doğrudan Osman Hamdi Bey'i hedef alan rapordan da anlamak mümkündü.

> Bu kanun, Millî Eğitim Bakanlığında görev yapan Jön Türk üyesi bazı genç memurların etkisi altında yürürlüğe girmiştir. Yurtdışına yaptıkları gezilerin ardından kazılarda bulunan objelerin sahip olabileceği ticari değerleri üzerine görüşlerini bildiren bu kişiler, yaptıkları değerlendirmeler doğrultusunda arkeoloji bilimi ve çalışmalarının gerçek değerlerini feda etmek eğilimindedirler. [457]

Tarihçi Ernest Renan'ın 31 Mart 1884 tarihinde Fransız Eğitim Bakanlığı'na yazdığı mektup, sadece elçiyi doğrulamakla kalmıyor aynı zamanda Osmanlı'nın arkeolojik

[454] Emerson'un raporundan Akt. Zeynep Çelik, a.g.e., 2016, s. 39
[455] "Müze-i Osmani Müdür-ü Sabıkı Merhum Osman Hamdi Bey" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi** 2, no. 672, 26 Şubat 1329 (10 Mart 1904), 338. Akt. Çelik, a.g.e, 2016, s.45
[456] Çelik, a.g.e., 2016, s. 44
[457] Hitzel, a.g.e., 2015

miras üzerinden yeniden tanımladığı egemenlik iddiası ve bu iddianın hukuki bir zemine oturmuş olmasından dolayı duyulan rahatsızlığı da dile getiriyordu.

> Türk hükümetinin bilimsel alanda ortaya koyduğu bu kanun, çocukça fikirlerden ortaya çıkmış üzücü bir beyandır ve eski eser araştırmaları tarihinde talihsiz bir adım olarak anılacaktır […] Kanunlaştırılan ve iki ya da üç yıldır uygulanan bu içler acısı kararlar, arkeoloji ve epigrafi alanındaki çalışmalara çok büyük zararlar vermiştir. Bu kanunun çıkmasının ardından, Palmira'da bulunan bir yazıtın fotoğrafını elde edebilmek için çok büyük sıkıntılar çektik […] Sami yazıtları külliyatı adına Yemen'de yapılan bir epigrafik araştırma projesi, yaklaşık iki yıla yakın bir süre boyunca Konstantinopolis'e başvurma gerekliliğinden dolayı durdurulmuştu. Aslına bakılırsa, bu tedbirleri özellikle yıkıcı kılan neden, bunların uygulandığı ülkelerin kapsamıdır. Türkiye'nin talep ettiği haklar şimdi, daha önceden üzerlerinden herhangi bir sembolik gücünün olmadığı bölgelere de yayılmıştır. Ortalama büyüklükte ve arkeolojik bütünlüğe sahip bir ülkede eski eserlerin bir milli müzede toplanması makul görülebilir. Ancak Küçük Asya, Suriye, Arabistan, Yemen ve daha birçok ülkeden gelen eserleri karmakarışık bir biçimde sergileyen müzeye ne denilebilir? Tüm bu ülkeler üzerinde söz sahibi olduğunu iddia etmek ne akıl almaz bir hükümdarlık. [458]



Resim 86. Asar-ı Atika Müzesi, 51 x 37 cm., yakl.1900, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90632/1

[458] Hitzel, a.g.e., 2015



Resim 87. Sebah Joallier, "Ağlayan Kadınlar Lahdi",1905, 20.5 x 26.5 cm.,
Pierre de Gigord Collection, 1850-1958, Getty Collections id: 96.R.14 (C31.3)

Nizamnamenin üzerine bina edildiği güç siyasetinin ve arkeolojik buluntular üzerinden yürütülen kültür politikasının en önemli gösterenlerinden bir tanesi de 1887-88 yıllarında Sayda şehrinde (Lübnan), bir çiftçinin tesadüfen bulduğu nekropolde yapılan kazılarda çıkan çok sayıda lahitin sergilenmesi için bir binanın yapılmasıydı. İstanbul'a getirilen çoğunluğu Roma dönemine ait lahitler için bir bina yapılması gerektiği konusunda devleti ikna eden Osman Hamdi'nin girişimleri sonunda, Sanayi-i Nefise hocası Alexandre Vallaury'nin tasarladığı neoklasik bina 1891 yılında inşa edilebilmişti.[459] Halil Edhem'in yazdığına göre "Lahitler Müzesi" adıyla anılan bu kurum, milli gururu bir hayli kabartmış ve Paris, Londra gibi dünyanın büyük şehirlerindeki müzelerle aynı düzeyde olduğuna dair birçok yazı yayımlanmıştı.[460] Müzenin sembolik bir tercihle *Ağlayan Kadınlar Lahdi* üslubunda tasarlanmış olması, içeriğe dair bir sunum olmasının dışında, arkeoloji ve tarihsel birikim üzerinden yürütülen kültürel kimlik politikasını da dışavuruyordu. Wendy Shaw'ın yazdığı üzere:

> Helen–Bizans lahitlerine ağırlık vererek, Avrupa'nın, Batı uygarlığının beşiği olarak Yunan-Roma geçmişini kabul etme yaklaşımını benimsemiş olur. Ancak müze için

[459] Cezar, a.g.e., 1995, C.1, s. 258
[460] Halil Edhem, **Hatıra Kitabı-II,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2013, s. 14

> imparatorluk topraklarında bulunmuş bir lahdin modelini kullanan mimari stil, bu mirası yerel mirasın bir parçası olarak yeniden konumlandırır, Osmanlılar ile Avrupalıların ortak kökenlerine dikkat çeker Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Uygarlığına dahil oluşunu ampirik ve arkeolojik açıdan kanıtlanmış bir olgu olarak görselleştirir. Yeni Müze binası Batı'nın kültürel kodlarına ve mirasına sahip çıkarken, Osmanlı topraklarında yaşayan insanları, Müzedeki nesneleri yapan insanların en dolaysız ardılları, dolayısıyla Helen mirasının meşru varisleri olarak yeni bi konuma yerleştirir. [461]

18 Ocak 1892 tarihli *Servet-i Fünun*'da yayımlanan bir makalede, Osmanlı'nın Batılılaşma yolunda aldığı mesafenin en açık kanıtı olarak gösterilen bu müze ve içeriği hakkında yazar şöyle diyordu:

> Evet, Avrupalılar Memalik-i Osmaniye'nin nasıl bir daire-i terakkiye girmiş olduğunu ve hele ruh-ı fünun ve terakkiyat bulunan arkeolojiye olan hizmetini büyük bir takdir ile sahife-i matbuata geçiriyorlar. Teslim ediyorlar ki tedkik-i tevarih ve âsârı nefise için şimdiye Londra, Roma, Paris müzeleri nasıl birer merkez-i hezain-i âsâr-ı âtika ise İstanbul dahi öyle olmuştur. [462]

3.11. Ressam Hamdi Bey

Osman Hamdi Bey Avrupa ve Amerika'da arkeolog ve müzeci kimliği ile öne çıkarken Osmanlı sınırları içinde, akademik figüratif resmi Osmanlı'ya taşıyan ilk ressam olarak Batılı anlamda Türk resminin kurucu babası sıfatıyla anılacaktı. Osman Hamdi'nin, konu, üslup ve estetik tercihlerini açıklayan yazılı metinlerinin olmayışı, resimlerini, figürler, sahneler ve dekorlar gibi ikonografik bir alanla birlikte, kişisel ilişkileri, politik ve toplumsal konumu üzerinden anlamaya çalışan bir başka yaklaşıma daha alan açıyordu. Örneğin çağdaşı ve sanatsal tayfın diğer ucunda düşünülen Şeker Ahmed Paşa'nın ışık, espas ya da perspektif kullanımı üzerinden yarattığı sorgulamalar, Osman Hamdi Bey resimlerinde konuların ilettiği mesajlar ya da ikonolojik katmanın altına itilerek büyük oranda geçiştiriliyor ve çağdaşlarından daha radikal bir resimleme anlayışı içinde konumlanmasına neden oluyordu. Bu sebepten dolayı da Osman Hamdi, Osmanlı modernleşmesinin ideolojik payandalarından biri olan pozitivist gerçekçiliğe dayanan bir zihniyet içinde, anlatımcı yanı ağır basan fenni resimler üreten bir ressam olarak sınıflandırılıyordu. Osmanlı resim sanatı hakkında ilk metinlerden birisinin yazarı olan Adolphe

[461] Wendy M. K. Shaw, **Osmanlı Müzeciliği, Müzeler Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**, Esin Soğancılar (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 219-220
[462] **Servet-i Fünun,** 6 Şubat 1307 (18 Ocak 1892) C. 2, S. 49, s. 266

Thalasso, 1911'de yayımlanan *Osmanlı Sanatı* adlı kitabında, ölümünden bir yıl sonra Osman Hamdi Bey'in sanatını şöyle tanımlıyordu:

> Kanaatimce, Doğu'nun dekoru hiçbir yerde Hamdi Bey'in eserindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir. İşte bence onun tarzının özelliği de buradadır. O, detaylar yığını tuvallerinin her birini bir sanat ve hayat şiiri haline getirir ki, onlarda en ufak teferruat, tabloya adını veren esas kişi kadar incelikle betimlenmiş ve işlenmiştir. Etütlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil Türk olmasında itinalı olduğu gibi kostüm, dekor ve döşemenin de Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey'de her şey Doğu Türkiye'sinden ilhamını almıştır. Sanatçı, konularına Türkiye'ye özgü iç dekorlar havası verip onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun, öyle bir estetikten ilhamını alan tuvalleri tamamen Türk'türler ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibaı verirler.[463]

Thalasso'nun yorumu, Osman Hamdi'yi Müslüman Türk kimliğiyle öne çıkarıp, hakiki bilgiyi veren, "etnograf sanatçı" olarak oryantalist geleneğin içine yerleştiren yaklaşım biçiminin ilk örneğiydi. Bu konuda Osman Hamdi Bey, Batılı çağdaşları arasında da yalnız değildi. Resimlerinin popüler olduğu 19. yüzyıl, fotoğrafın da etkisiyle gerçekliğin fanteziye oranla rağbet gördüğü bir zamandı. Nitekim Batılı oryantalist ressamlar da Ingres, Delacroix gibi ustaların romantizmden beslenen hayali egzotik manzaraları yerine, görgü tanıklığına dayanarak etnografik bilgi veren resimler üretiyordu. Bu bağlamda Osman Hamdi Bey, Doğulu bir oryantalist olması hasebiyle türün içinde şahsına münhasır bir niş açacak denli önemli bir ayrıcalığa sahipti. Edhem Eldem'in ifadesiyle: "Belki ustalarıyla karşılaştırıldığında onlar kadar başarılı değildi, ama onu bağışlatan bir niteliğe sahipti, (bu nitelik) resmine hiçbir Avrupalı meslektaşının ulaşamadığı bir gerçeklik ile özgünlük boyutu katabilmesiydi, bu da onun kimliğinden kaynaklanıyordu."[464] Nihayetinde bir Doğulunun dünyaya bakışını, duyarlılığını velhasıl kendi iç gerçeğini fotoğrafik gerçekliğe ekleyerek ürettiği resimler, fazladan bir katman daha kazanarak sahicilik hissini besliyordu. Edhem Eldem'in aktardığına göre, 1909'da *The Academy* dergisinde çıkan detaylı yazı, sanatçının Batılı bakış için ne ifade ettiğini sarih biçimde ortaya koyuyordu.

> Janr [tür] resimleri arasında keşfedilecek biri var ki büyük ölçüde ilgi çekecektir; bu 1906'da *Jeune Emir à l'Etude* [Okuyan Genç Emir] adlı resmini sergileyen Osman Hamdy Bey'dir. İstanbullu biri olan Hamdy Bey, Doğulu konuları İngiliz Lewis'i hatırlatan biçimde ustaca işlemektedir. Canlı renklerin uyumu konusunda bir Doğulu duyarlığa sahiptir, ama Türk'ten çok İranlı gibi [denebilir] ve Lewis'in çalışmalarında

[463]Adolphe Thalasso, **L'art ottoman, les peintres de Turquie**, Librairie artistique internationale, Paris, 1911, s. 21-22. **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları**, Öykü Terzioğlu ve Orçun Türkay (çev) Kültür A.Ş. İstanbul, 2008

[464] Edhem Eldem, "Doğulu bir Oryantalist Nasıl Olunur?", **Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey**, Sabancı Üniversitesi, SSM, İstanbul, 2018, s. 10-58

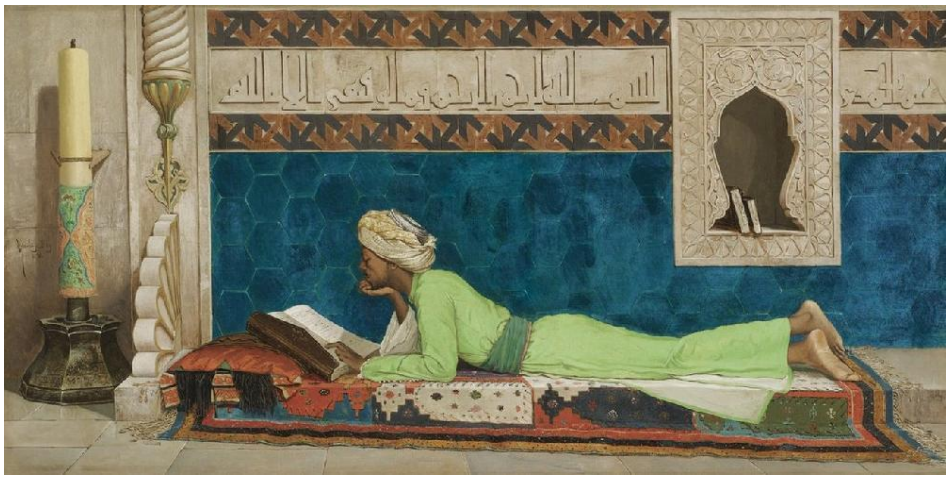
> bulunmayan vakur bir dokunaklı duruş sergilemeyi başarır. Daha az tanınan *Le Théologien* [İlahiyatçı] adlı resmindeki parlak turkuvaz duvar çinilerinden, figürün ipek ceketinin parlak sarısından, altın baklava desenli pamuklu gömleğinin beyazlığından, Kuran sehpasının sedef kakmalı süslerinden, üstünde durduğu yıpranmış seccadenin solgun tonlarına kadar dikkat çeken kademeli renk uyumu ancak bir Doğulu tarafından görülebilir; öte yandan yoğun sırla kaplı duvar çinilerinin malzemesi, Avrupa yöntemlerine kıyasla büyük bir ustalıkla aktarılmıştır. Burada [figürün] cildinin rengini ve yüzünün biçimlendirilişi başarısız olsa da daha iyi olan *Çocukların Mezarı* adlı resmindeki figürde çok daha başarılı olmuştur. Bu resimdeki renk kullanımının zenginliğini ve uyumunu aşmak zor olsa gerek. [Ancak] İran resim sanatının en iyi dönemlerinden bazı örneklerle karşılaştırılabilir. Duvar çinilerinin yoğun morumsu laciverdi, soluk renkli frizi ve üstündeki kahverengimsi kırmızıyla yapılmış tabletler, soluk renkte bezemeleri olan küçük gri taş mezarlar, İran leoparının postu, yerdeki hasırın koyu sarısı, oymalı giriş [kapısının] griye kaçan sarısıyla birlikte mumun kırmızı yuvası ve girişteki tavanının koyu kırmızısı, parlak renk karşıtlıklarıyla kusursuz bir uyum yaratıyor. Biraz dökük çinilerin, taş işçiliğinin, hasırın ve mezarların birinin üstündeki örtünün malzemesi hayran olunacak tarzda betimlenmiş. Ümit edelim ki melez sanatın bu güzel ve ilginç örneğinin bu ülkeyi terk etmesine izin verilmesin.[465]

Bununla birlikte Batılı seyirciler tarafından neredeyse 'Gérôme kadar iyi' ve başarılı bulunarak övülen Osman Hamdi resimleri, sınırlı sayıda da olsa Osmanlı Türk izleyicisi ve eleştirmeni için aynı heyecanı uyandırmıyordu. Nitekim Erken Cumhuriyet Dönemi kültürel atmosferi içinde yoğunlaşacak olan muasır medeniyetler hedefi¸ kendi deyimiyle "Genç (jön) Türklerin en yaşlısı" olan Osman Hamdi Bey'in sentezci resimlerini görmezden gelecekti. Fikret Adil, *La Turquie Kemaliste* dergisinde yayımlanan ve Türk sanatının elli yılını ele alan yazısında Osman Hamdi'yi gerçekliği şüpheli bir oryantalist olarak nitelendiriyordu.

> Güzel sanatlar akademisinin açılışı, Akademi'nin kurucusu ve oryantalist ressam Hamdi tarafından temsil edilen bir aşama olan Türk resminde yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Oryantalist dedim, çünkü Hamdi her şeyi doğru yapan bir ressam olmakla beraber aslında bize panayır havasında ve doğru olup olmadığı kuşkulu bir Şark sunan bir ressamdır. Bu taklitçi ve yapmacık tarzına karşın Hamdi herhangi bir müzeye girebilecek eserler de üretmiştir. [466]

[465] "Burlington House: First Notice," The Academy, 1 Mayıs 1909, s. 56. Akt. Eldem, a.g.e., 2018, s. 10-58

[466] Fikret Adil, "Cinquante ans de peinture et sculpture turques" **La Turquie Kamaliste**, Nisan 1937, S. 18, s. 8. Emmanuel Szurek, "Go West: Variations on Kemalist Orientalism", **After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Reappropriations**, François Polillion, Jean-Claude Vatin (ed.) Brill, Leiden, Boston, MA, 2015, pp. 103-120



Resim 88. Osman Hamdi Bey, "Okuyan Genç Emir I", 1905, t.ü.y., e.y., Özel Koleksiyon



Resim 89. Osman Hamdi Bey, "İlahiyatçı," 1907, t.ü.y., 90 x 113 cm., Feyyaz Berker Koleksiyonu

Adil, Said'den yaklaşık kırk yıl önce oryantalizmi sadece Doğu kültürü ve yaşantısını araştıran bir inceleme alanı olarak değil, Said'i çağrıştıracak biçimde pejoratif bir tınıyla kullanıyordu. *La Turquie Kemaliste* dergisinde yer alan diğer yazılarda da benzer bir düşünce örüntüsünü izlemek mümkündü. Bu bağlamda Fikret Adil'in yorumu, sadece Osman Hamdi Bey'in şahsında değerlendirilen bir nitelik değil daha genel bir çerçevede Osman Hamdi'yi de içine alan bir oryantalizm tepkisiydi. Nitekim Fikret Adil'den iki yıl önce, 1935 yılında (Recaizade M. Ekrem'in oğlu) Ercüment Ekrem Talu, "Oculos habent ed..." (Gözleri var ama...) başlığıyla kaleme aldığı yazıda, dönemin Türkiye'sini ziyaret eden gazetecilerin değişen modern bir ülke

yerine eski oryantalist 'şeker kutusu'nu bulmayı hayal ettiklerini söylüyor ve yazısını Latince deyimin ikinci kısmıyla bitiriyordu; "non videbund" (… görmezler)

> Nedendir pek bilinmez bu yabancı meslektaşlarımızın bir kısmı hâlâ Pierre Loti'nin veya Claude Farrere'in zihniyetini taşıyorlar. Onların hâla standart bir edebiyatları var: "Şark âlemin" kaybolmasına ağlayıp duran bir edebiyat. Sanki mahut kiralık ağlayıcılar takımı. Bunlar neden ağlıyorlar... Çünkü fesin, çarşafın, kafesli pencerelerin, çünkü derviş dergâhlarının, sokak köpeklerinin, pejmürde avarelerin, çünkü ömürlerini kahve köşelerinde esnemekle geçiren beyinsizlerin ülkemizden kaybolmasına acınıyorlar… Bunlar için gözyaşı döküyor bu insanlar... Ama bu gözyaşları, gerçekte bir timsahın gözyaşlarıdır... Zira biz medeniyet ve ilerleme yolunda her adımı attıkça, bu garip insanlar üzgünce yaygarayı basmaktadırlar… Sebebini sorduğumuzda verdikleri cevap hemen daima şu oluyor: Ne yapalım… Biz, okuyucularımıza istedikleri, sevdikleri şeyleri vermek zorundayız. Onlar ise "şark" âleminin sihrine hayranlar... Hâlbuki bu sihir, bu "şark", ülkemizde her gün biraz daha kaybolmakta. [467]

E. Ekrem Talu'nun hınçla saydığı bu nitelikler tam da oryantalist ideologların, âtıl, miskin, zaman dışı, egzotik Doğu tahayyülünü tekrar ediyor ve ülkeye gelen gazetecilere yeni Türkiye'de bunların yerinin olmadığını belirtiyordu. Bununla birlikte Talu'nun da içinde bulunduğu *La Turquie Kemaliste* ve *Kadro* dergisi etrafındaki aydınlar, söz konusu bu imgeyi ya da düşünme biçimini kabul ediyor, ülkenin gerçekten böyle bir Doğulu zemin üzerinde yükseldiği fakat yeni anlayışın bu tahlilin içinde kesinlikle yer alamayacak Batılı bir vizyona sahip olduğu fikrini taşıyorlardı. Türk Ocakları programında vurgulandığı gibi Türk milleti, Batı'nın Doğu'daki temsilcisiydi. Erken Cumhuriyet kuşağı bir anlamda Loti ya da Ferrere'nin gözlemlerini (ve özlemlerini) reddediyor fakat aynı kaynaktan üreyen oryantalist düşünme biçimini kabul ediyor, içselleştiriyor ve 'cahil Anadolu' ya tıpkı Fransızların Osmanlı'ya baktığı üzere medenileştirme misyonu içinden bakıyordu. Dolayısıyla oryantalist retorik yerel ölçekte ve daha heterojen bir iç kümede devam ediyordu. Böylece yeni Türkiye'yi biçimlendirecek olan Kemalizm, Batılılaşma ve oryantalizm

[467] Doğrusunu isterseniz, işin aslında, gerçek hiç de bu değildir... Bu adamlar, "şark" in sihirli âleminin kaybolması acınıp durmuyorlar aslında... Asıl kederleri, ama yüreklerinde utançla ve gizlice taşıdıkları keder, bambaşka bir şey yüzündendir… İtiraf edemezler ki, onları asıl dertlendiren şey kapitülasyonlarla rejiminin tarihe karışmasıdır. Ve kapitülasyonlarla beraber Saltanat devrinin bütün düşkün ve aciz yıllarının kaybolup gitmesidir… Onlar bu yılları hâlâ hasretle anmaktadırlar. Ancak felaket şuradadır ki, bu yabancı muhabirlerin ülkemize gelip içlerine yerleştikleri bizdeki azınlık muhitleri de bu hasreti durmadan kışkırtmaktadırlar. Zaten bu muhitler, yabancılara yaptığımız atılımları ve reformlarımızı ne anlatmaya ne de övmeye hiç de niyetli sayılmazlar... İşte bütün bu hikâyenin sonunda fena biteceği belliydi. Yabancı meslektaşımızın böyle ani ve sert bir cezaya çarpılması anlattığımız şartların sonucudur. Memleketimizin olaylarını Tokatlıyan otelinin vitrinlerinden izleyen gözler, bakarlar ama göremezler." Ercüment Ekrem Talu, "Oculos habent sed..." (Gözleri var ama...) Aydemir Balkan (çev.) **La Turquie Kemaliste,** Şubat 1935 S. 5, s.1. Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2012

kavramlarının iç içe geçtiği trans kültürel bir medenileşme projesi olarak, önce kendi aydın sınıfını üretecek ve ardından bu sınıfın neferlerini, gayrı medeni (hatta Yaban romanında yazıldığı üzere insanlık dışı) gördüğü halkı eğitmek için ülkenin her yanına gönderecekti.

1940'ta düzenlenen 1. Devlet Resim Heykel Sergisi ardından *Resimde Ümanizma* başlıklı bir yazı kaleme alan Ahmet Muhip Dıranas, *Osman Hamdi Bey ve Arkadaşları* alt başlığında ele aldığı dönem için şu çarpıcı tespiti yapıyordu: "Hamdi Bey akademik bir çehre ile görünüyor ve heyhat peşinden uzunca bir dekadans sürüklüyor."[468] Dıranas'ın dekadans ifadesi ile O. Hamdi Bey'in oryantalist üslubuna mı, Osmanlı modernleşmesi içinde kurguladığı kimliğe mi, yoksa akademizme mi atıfta bulunduğu kestirilebilir değildi. Bununla beraber yazısında, tümden bir reddediş ve şiddetli bir eleştiriden ziyade çekinceli de olsa bir övgü okumak mümkündü. Benzer bir muğlaklığı 1943'te Nurullah Berk dile getirecekti. Berk'e göre, ustası Gérôme'un etkisi altında kalan Osman Hamdi Bey, "eski Türk hayatı sahnelerini olduğundan daha 'Şarklı' göstererek tablolarında canlandırıyordu." Yazının ilerleyen sayfalarında ise Berk'in tonu biraz daha sertleşecek ve O. Hamdi Bey'i 'milli sanat' tasnifinin dışına itecekti.

> Kapalı çarşıdaki antikacı dükkânlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırarak, 'Şark Resmi' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanatkârlar (Şeker Ahmed Paşa, Zekai Paşa…) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle, temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır.[469]

Edhem Eldem'in vurguladığı gibi "üstü örtülü de olsa verilmek istenen mesaj açıktı. Osman Hamdi'nin yapıtları, 'hem temiz değildi hem de yozlaşmıştı' çünkü Gérôme ve ardılları gibi Batılı sanatçıların etkisiyle, bakış açısının 'saflığı ve sağlığı' bozulmuştu."[470] Bununla birlikte Berk'in 'zehirlenme' diye bahsettiği, sadece O. Hamdi Bey'in oryantalist Şark çeşitlemelerinden oluşan kompozisyonları değil, daha eski bir zihniyet motifinin izinden giden, fotoğrafik nesnellik ve gerçekçiliğin yadırganması ile ilgiliydi. Nitekim Berk'ten önce Dıranas da Türk kültüründe ve ruhunda nesnel ve katı gerçekçiliğin bir değer olarak bulunmadığını yazarak, Osman Hamdi'nin resimlerini gerçekçilik ile samimiyet arasında muğlak bir konuma yerleştiriyordu. Nurullah Berk, 1973'te çıkan kitabında ise Osman Hamdi'yi

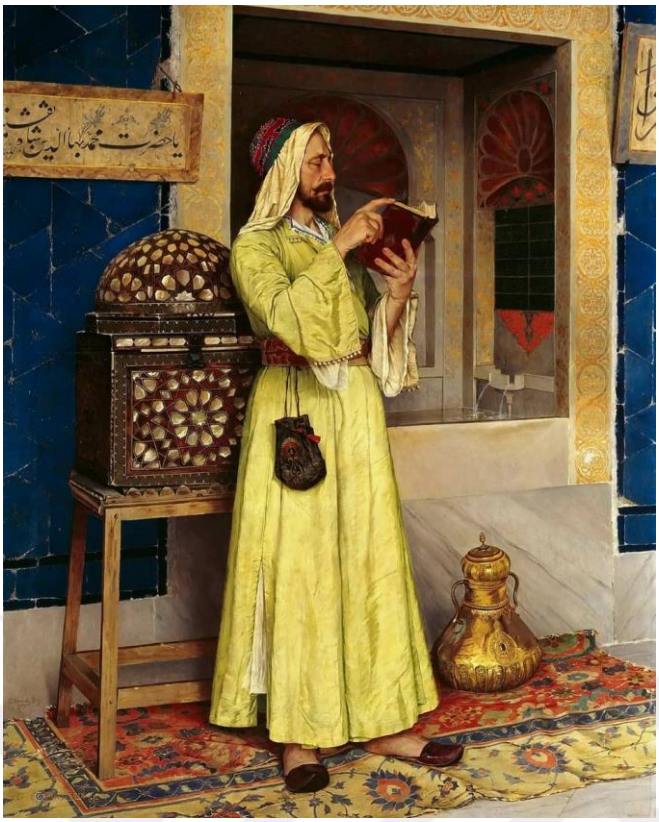
[468]Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar,** Mayıs 1940, S.2 s. 137
[469] Nurullah Berk, **Türkiye'de Resim**, İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, 1943, s. 20-23
[470] Eldem, a.g.e., 2018, s. 10-58

akademik figür ressamı olarak ‘sanat tarihinde benzersiz’ bir yere konumlandırarak itibarını iade ediyordu.

> Batı anlamındaki ressamlığımızın ‘eski’ diyebileceğimiz sanatçıları ise ancak ve ancak akademizmin temsilcileridirler. Bu, onları küçümseme anlamına gelemez. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında, hiçbir geleneğe dayanmadan, Doğu'dan alınan dersler ve örnekler temeli üstüne kurulu, birden ortaya çıkan bir resim sanatının, Doğu'da da sönmeye başlayan görüş ve eğilimlerin tekrarlanmasından başka bir nitelik taşımasına imkân yoktu. Bu bakımdan ne Şeker Ahmed Paşa’ya ne Osman Hamdi’ye ne Süleyman Seyyit’e ne de Hoca Ali Rıza'ya klasik ressam diyebiliriz. Eski ressamlarımız arasında klasisizmden esinlenmiş bir akademizmin tek temsilcisi Osman Hamdi'dir. Hocası Leon Gerôme yolunda, Fransız ‘oriantalist’ lerin çizgisindeki büyük çaptaki düzenlemeleriyle Osman Hamdi, hatırı sayılır güçte bir figür ressamı olarak sanat tarihimizde benzersiz bir yer tutar. Şeker Ahmed Paşanın, Hüseyin Zekai Paşanın görünüm ve natürmortları, Hoca Ali Rıza'nın İstanbul'u yansıtan küçük çaptaki yağlıboya, guaj ve suluboyaları, sanat tekniğinin bütün inceliklerini kavramış ustaların -hele bizim resmimiz çerçevesinde- saygıya değer çalışmalarıdır. Ne var ki bu verim, inkâr kabul etmez değerine karşın, akademizm sınırlarından çıkamayan, kristalleşmiş Batı tekniklerinin çok uygulanmış örneklerinden kuruludur.[471]

Osman Hamdi Bey’in sanat tarihsel tasniflere hangi başlıklar altında yerleştirileceği, sanatçıya hangi yönden yaklaşıldığı üzerinden çeşitleniyor ve tartışılıyordu. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde resimlerinin bugünkü kadar itibar görmemesi, konu repertuarının kolektif bellekten silinmek istenen sahneleri geri çağırma ve yüceltme gibi bir tehlikeye kapı açmasıyla ilgiliydi. Bununla birlikte kabaca 1970’lere kadar süregelen eleştirilerin çoğunluğu, resimlerin gerçekçiliği ve samimiliği üzerine kurulan bir retoriği devam ettiriyordu. Nihayet bu iki kavramı, iki ayrı kutup olarak kodlayan ve her bir kutbu belirli bir dünya görüşünün hizmetine sunan anlayış, ilerleyen yıllarda da O. Hamdi Bey’in ressamlığına dair yapılan eleştirilerin üst sıralarına daima fotoğraf kareleyerek resimleme iddialarını taşıyacaktı. Bu iddiaların ekseninde yükseltilen eleştirinin arka planında yaratılan duygu ise fotoğraftan yararlanmış olmasının ortaya çıkmasıyla, resimlerin etrafındaki sis bulutunun dağılması ve bir çeşit deha kültü içinde düşünülen ressamın âdeta büyüsünün bozulması ve sıradanlaşmasıydı.

[471] Nurullah Berk, “Elli Yılda Türk Resmi”, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli,** Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s. 102



Resim 90. Osman Hamdi Bey, "Âb-ı Hayat Çeşmesi" (Okuyan Arap), 1904, t.ü.y., e.y., Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Mustafa Cezar'ın *Sanat'ta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* adlı hacimli biyografisinin ilk bölümü, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanatın gelişim çizgisini deterministik bir modernleşme modeli içinde ele alırken, Osman Hamdi Bey'i sadece oryantalist bir temsilci değil milli bir sanatçı olarak tartışılmaz bir pozisyona yerleştiriyordu.

> Oryantalist bir ressam olan Osman Hamdi'de Avrupalı Oriyantalist ressamlardan bambaşka bir hava, konularını onlardan farklı şekilde seçiş ve işleyiş vardır. Bu önemli farklılığı yaratan iksir, şüphesiz, Osman Hamdi'nin bu toprağın adamı, bu toplumun bireyi olmasında yatmaktadır. O, elbette bu memlekete ait konularda Batılıdan başka türlü bir duyarlılık içinde olacak ve duyguları eserlerine yansıyacaktı. Batılı veya Lövanten bir oriyantalist ressam Doğu'ya ait konuları işlerken, ya Doğu'nun sefalet, gerilik, fakirliğini yahut da Batılı için ilginç kaçacak sair şeyleri ele alır. Tabiatiyle bu seçmelerinde samimi olamadığı gibi içtenlik de gösteremez. Osman Hamdi ise özellikle Doğu'nun camilerinin, türbelerinin güzellik ve ihtişamını gözler üzerine sermeye çalışır. Osman Hamdi Bey'in bazı tablolarında seyircinin dikkatinin insanların kıyafetine, biraz da tavır ve hareketlerine çekilmek istendiği sezilir. Fakat onun asıl üzerinde durduğu ve dikkatleri çekmek istediği şey, mimari öğeler ve özellikle mimariye ait veya onunla ilgili ve onu tamamlayıcı dekorasyondur. Bunun için âdeta bir minyatür ressamı gibi en ince ayrıntıyı göstermeye çalışır. Bunları sabırla işler. Hem de tam bir doğruluk ve mükemmelliyet içinde gerçek durumlarıyla belirmelerine dikkat eder. Böylece cami veya türbenin yazıları, çinileri

> […] bütün güzellikleriyle gözler önüne serilir […] Kıyafetlerin bazıları tamamen Türk olmasa da onun tablolarında asıl bize aidiyeti haykıran şeyler mimari, mimariye bağlı süslemeler ve eşyalardır. Bunlar sanki tabloyu seyredenler üzerinde buram buram Türklük kokan esansı saçan canlı maddeler gibidir. Konularını seçerken bir Batılı'nın Türkiye'ye bakışı şeklinde bir davranış içinde bulunmasına rağmen, onun bu toprağın adamı, bu toplumun bireyi oluşu, kendisini Türklüğe ait işleme ve teşhir sonucuna götürmüştü […] Bu haliyle Hamdi Bey'i amaç için sanattan yararlanmış bir ressam şeklinde görmek gerekir.[472]

Kitap boyunca takip edilebilen Türklük vurgusu, bir anlamda Thalasso'nun çizdiği çizginin devamı niteliğindeydi. Bununla beraber Thalasso ile Cezar arasındaki temel fark, Cezar'ın Osman Hamdi Bey'in sanatsal yeterliliklerini de işin içine katan yani sadece tür resminin bir temsilcisi değil aynı zamanda fırçasının kuvvetini de gösteren bir söylem içine almasıydı. Bununla beraber Cezar'ın sanatçının oryantalizmini Batılı için seyirlik olan, sefalet, gerilik ve fakirlikten ayrı tutması, özellikle Said sonrası oluşacak bir söylemin ana eksenini kuracaktı.

Cezar'ın "amaç için sanattan yararlanmış ressam" vurgusu, sanat tarihçiler tarafından farklı bağlamlarda yorumlanan Osman Hamdi Bey'in 'tezli resimlerini,' geç Osmanlı zihniyetinin düğümlerini çözecek alegoriler olarak birer sosyolojik veri haline getiriyordu. [473] Bu düşünce dâhilinde Osmanlı'nın modernleşme dinamiklerini öne çıkararak yapılan değerlendirmeler, Osman Hamdi Bey'in bu resimleri bir Meşrutiyet aydını olarak ülküsel bir amaç ile yaptığında birleşiyordu. Bu anlamda da Cezar sonrası Osman Hamdi Bey, daha çok kültür tarihi kapsamı içinde değerlendiriliyor ve sanatçının hayat hikâyesi, resimlerinin önüne geçerek anlaşılması için birincil derecede kaynak olarak değerlendiriliyordu. Edhem Eldem'e göre, Osman Hamdi'yi bir veri olarak alıp tablolarını o veriden hareketle okuyan tarihçiler genellikle tablolardan hareketle Osman Hamdi Bey'i anlamaya çalışıyor gibi gözükseler de aslında yaptıkları bunun tam tersiydi. Dolayısıyla da gördüklerinin arasında Osman Hamdi konusunda bildiklerimize veya düşündüklerimize uyanları alıp, uymayanları bir tür epifenomen olarak kenara bırakıyorlardı.[474] Kültür Tarihi alanının en önemli temsilcilerinden Peter Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları* kitabında Osman Hamdi'yi "bir misyon adamı" diye tanımlayarak şöyle yazmıştı: "Paris'te Gérôme ile çalışmış olan Türk ressam Osman Hamdi Bey kendi kültüründen sahneleri Batılı bir üslupla

[472] Cezar, a.g.e., 1995, s.351-352-353
[473] Şerif Mardin'in Tanzimat Dönemi romanları için yaptığı "tezli roman" tespitine atıfla.
[474] Edhem Eldem, "Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler", **Toplumsal Tarih**, Mayıs, 2009, S. 185, s. 20-30

resmetmişti. Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci, kendisine Batılı ya da en azından Batılılaştırıcı gözlerle bakmasını gerektiriyordu"[475] İpek Duben ise 1984 yılında yayımladığı makalesinde Osman Hamdi Bey'i, Batılı 'ampirik, pozitivist' yöntem ile geleneksel düşüncenin 'aprioristik, mutlakiyetçi' yöntemi arasında sıkışıp kalmış olan Tanzimat aydınının buhranına çare olarak öneriyordu.

> Osman Hamdi, üslubu ve konuları ile dönemini simgeleyen bu zihinsel kargaşaya iki düzeyde kesin çözüm öneriyordu. Birincisi geleneksel değerlerin ve aprioristik düşünce yapısının karşısına bilimselliği ve pozitivist düşünce sistemini koyuyordu. Kur'an'ın tartışmaya açılması, kadının kutsal değerlerle bütünleştirilmesi, insana birey olarak anıtsal boyutlarda önem verilmesi demek gerçeğe yepyeni gözlerle bakmak ve yeni değerler benimsemekti. Gerçeği tanımak için sanatçı katı gözlemciliği önerdi.[476]

Edward Said'in 1978 tarihli *Oryantalizm, Batı'nın Şark Anlayışları* (*Orientalism, Western Conceptions of the Orient*) başlıklı çığır açan kitabı, oryantalist söylemin ideolojik temellerini kazarak ortaya çıkarmış ve yeniden düşünülmesi, müzakere edilmesinin önünü açmıştı. "Milat niteliğinde olan bu araştırmadan sonra 'Oryantalizm' veya 'Şarkiyatçılık' terimleri, profesyonel masumiyetlerini nihai olarak kaybederek, Doğu'nun nesneleştirilmesi ve sömürülmesi sürecini doğallaştırıp, meşrulaştıran köklü bir düşünsel geleneğin karşılığı olarak kullanıldılar."[477] Said'in analizinde en çarpıcı unsurlardan birisi, bir söylem (discourse) olarak oryantalizmin "hem sistematik bilgi üretimi hem de bilinçdışı alanı, yani arzu ve fantezinin mekanizması" olduğuydu.[478] Yeğenoğlu'nun altını çizdiği üzere Said, Doğu'nun hem bilgi nesnesi, hem de arzu nesnesi olduğuna işaret etmek istiyordu.[479] 1983 yılında süregelen bir dizi oryantalist sanat sergisi ve bağlı etkinlikler dizisi üzerine Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin'in kaleme aldığı *Hayali Doğu* başlıklı makalesi, Said'in oryantalizm yorumunda açığa çıkardığı örtük referanslar sistemini, görsel kültür alanına taşıyan ilk çalışma oldu. Nochlin'nin kısa ama etki değeri yüksek makalesi,

---

[475] Peter Burke, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Zeynep Yelçe (çev), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003, s.145

[476] İpek Aksüğür Duben. "Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart 1984 s.12

[477] Ahmet Ersoy, "Şarklı Kimliğin Peşinde, Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm", **Toplumsal Tarih**, Kasım 2003, S. 119, s. 84-89

[478] Meyda Yeğenoğlu. "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**. Fuad Keymen, Mahmut Mutman, Melda Yeğenoğlu (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, Nisan 1999, 2. bsm, s. 110-111

[479] Yeğenoğlu, a.g.e., 1999

19. yüzyıl oryantalizminin yarattığı Doğu imgesinin, psişik ve ideolojik kodlarını görünür hale getiriyordu. Said'in örtük ve açık olarak ikiye ayırdığı oryantalist çözümleme Nochlin tarafından 19. yüzyıl resimlerine uyarlandığında göze çarpan en önemli analizlerden biri, hamam, havuz, harem üçgeninde çıplak dolaştığı sanılan kadınların, Batılı erkek bakışın, skopofilik ve voyaristik merakını doyurma ihtiyacını karşıladığını gösteriyordu.[480] Nochlin'in iddiasını doğrulamak için örnek verdiği yapıt, J. Leon Gérôme'un 1860 tarihli Yılan Oynatıcısı resmiydi.[481] Nochlin, Batı'nın analitik, ampirik dolayısıyla akılcı bakışının, Gérôme ve diğer oryantalist ressamların kullandığı nesnel gerçekçi üslup ile Doğu'yu belgelediği, bu sebeple de sanat eseri ve seyirci arasında psikolojik bir mesafe bilincinin yerleşmesini sağladığını yazıyordu. Oryantalizmin derin anlatısında bu mesafenin 'yabancılık' ve 'ötekilik' hissini canlı tuttuğunu iddia eden Nochlin'e göre, sömürgeci ideallerin meşrulaştırılmasında bu görsel retoriğin yansıtmacı değil bilfiil kurucu bir etkisi vardı.[482]



Resim 91. J. Leon Gérôme, "Yılan Oynatıcısı" (Le charmeur de serpents),1879, t.ü.y., 83.8 x 122.1 cm., The Sterling and Francine Clark Art Institute. MA.

[480] Psikoloji ve psikiyatri alanına ait olmakla birlikte özellikle görsel kültür çalışmalarında sıkça kullanılan bir terim olan Scopophilia; bakmaktan alınan erotik haz olarak tanımlanır. Voyeurism ise Scopophile ile benzer olmakla birlikte temel fark, gizli bakış ya da röntgenci bakış anlamına gelmesidir. Bu iki kavramın görsel kültür alanında nasıl tahlil edildiği ile ilgili detaylı bir okuma için bkz. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", **Screen**. Autumn 1975, 16 (3), pp, 6-18

[481] Nochlin Edward Said'in Oryantalizm kitabının kapağına da basılan bu resmin Said tarafından bilinçli biçimde tercih edildiğini söyler.

[482] Nochlin, a.g.e., 1983

Bu resimlerin ürettiği bir diğer ortak psişik vurgu ise zamansızlık ya da zaman dışılık duygusunun yarattığı modern dönüşümlerin 'yok'luğu düşüncesiydi. Nitekim 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul ve Kahire'ye gelen romantik seyyahların hayal kırıklığının temelinde de bu yokluk düşüncesinin beslediği beklentilerin boşa çıkması büyük rol oynuyordu. Örneğin, Fransız yazar Gérard de Nerval, şair P. J. Théophile Gautier'e gönderdiği mektupta, kaybettiği Doğu için yas tutuyor ve artık düşlerini nereye kaçıracağını bilemediği için Mısır'ı içi acıyarak hayal dünyasından kovup anılarına gömdüğünü şöyle yazıyordu: "Artık kafamızdan atalım onu! O Kahire küller ve tozlar altında yatıyor, akıl ve modern gereksinimler tıpkı ölüm gibi alt etti onu."[483] Nochlin'e göre yokluk, sadece zamanın yokluğu ile sınırlı da değildi. Zira gözlemci olarak kendisini sahnenin arkasına saklayan ressam, sanatsal tavrına ilişkin herhangi bir iz, biçimsel üslubunu açığa çıkaran karakteristik bir yorum, velhasıl kendi öznelliği ile ilişkilenecek bir ipucu bırakmıyordu. Nochlin'den alıntılayan İpek Duben'e göre oryantalist ressam:

> Bu amaç doğrultusunda o denli saydam ve natüralist bir belgesel gerçekliğe girişir ki, sanatın varlığını bile unutturmayı başarır. Yani resmi bir sanat eseri olarak değil, bir belgesel olarak göstermek ister. Fakat ilk bakışta çok belgesel ve nesnel gibi görülen bu resimler aslında sanatçının Şarka getirdiği öznel bir yorumun belgeleridir. Örneğin mimariyi betimlerken sıvası dökülmüş duvarlara, kırık çinilere kadar ayrıntıya girdiği hâlde, hiçbir zaman yaşanan ve güncel olan gerçeği; çalışan işçileri, köylüleri, Kahire'nin ve İstanbul'un sanayileşmiş bölgelerini göstermemiştir. Oysa o yıllarda İstanbul korkunç değişimler geçirmekte olan bir kenttir. Çünkü oryantalistlere göre Şark tembel insanların yeridir, onlar kendi kültür zenginliklerine bile sahip çıkamazlar, İstanbul çökerken millet yılan oynatmaktadır. Bu pitoresk manzaranın güzelliğini belgeleyen Batılı, onu takdir ettiği için bir kez daha Doğuludan üstün bir duruma geçer ve onu tüketmeye hak kazanır. [484]

Nochlin'in yokluk üzerine kurduğu oryantalist retoriğin oldukça çarpıcı bir tezahürünü, yine Fransız şair Paul Valery'in 1938'de *Verve* dergisine yazdığı bir cümlede görmek mümkündü. Valery, gerçekte varolmayan tamamen kurgusal bir Doğu'dan bahsediyor ve şöyle diyordu:

> Bu adın (Doğu) bir insanın zihninde tam anlamıyla bir etki uyandırması için her şeyden önce, onun işaret ettiği iyi belirlenmemiş diyarlara hiç ayak basmamış olmak şarttır. Onu hayallerden, anlatılandan, okuduklarımızdan ve birkaç parça nesneden ve ancak en az bilimsel, gerçeğe en aykırı, hatta en belirsiz çizgileriyle tanımalıyız. Bir düş malzemesi oluşturabilmek ancak bu yoldan mümkün olabilir.[485]

---

[483] Gerard de Nerval, **Theophile Gauthier'ye mektup**, Euvres, s.120. Akt. Hentch, a.g.e., 1996, s. 200
[484] Duben a.g.e., 1984
[485] Paul Valery, **Verve**, Summer 1938, Iss.3, s. 200. Hentch, a.g.e, 1996, s.202

Bu noktada Valery'nin 'en az bilimsel' olarak korumak istediği Doğu, romantik ufkun kaçış noktası olarak beliren rasyonel aklın sığınağıydı.[486] Bu anlamda tam da Nochlin'in belirttiği üzere, Batılı bilincin pozitif kavramlarının tersi olarak sabitlenmesi gerekiyordu. Batı akıl ise Doğu sezgi, Batı yaşam ise Doğu ölüm, Batı var ise Doğu yok olmalıydı. Victor Hugo 1826'da *Les Orientales* başlıklı kitabının önsözünde şöyle yazıyordu:

> Unutma mı, inkâr mı (nefret), tahakküm mü, kaynaklara geri dönüş mü, geçmişe özlem mi, bambaşka bir hale getirilecek, şehvete alet edilecek ya da düşlenecek bir malzeme mi? Düşündükçe, böyle bir bağın varlığına, sosyoloji ve felsefenin, sömürgeci zihniyetin ve aynı zamanda şiirin, her şeyin ardında bu bağı izleyebileceğimize daha çok inanıyorum. Alelade ve her şeye dayanıklı bu bağ, ölüm. Batılı modernliğin Doğu'su, hangi cephesinden bakılırsa bakılsın, ölümün ta kendisi. Daha kuvvetli anlamıyla öteki dünya; sırasıyla, alt edilecek bir dünya.[487]

Romantizmin oryantalist kolu içinde düşünülebilecek bu epigraflarda Hugo ya da Valery gibi sanatçıların, Doğu'yu esrik ve aşkın bir deneyimin coğrafyası olarak görmeleri, yaşadıkları devrin kültürel atmosferi içinden bakıldığında neredeyse nostaljik bir eski dünya özlemi olarak kendi halinde bir tepkiydi. Bununla beraber romantizmin hemen ardından gelen realizmin bu düşünceyi aynı zihinsel filtre ile işlemediği açıktı. Sanatta gerçekçilik, pozitivist toplumbilim ve felsefeden bağımsız değildi. Dolayısıyla Şark'a dair romantik muhayyileden kalan bilgilerin gerçekçilik ile işlenmesi, Gérôme ve Boulanger gibi oryantalistlerin, Ingres ve Delacroix'nun biçimsel dilinden bir hayli uzağa düşmesine neden olmuştu. Gerçi oryantalist söylemin gelişim eksenin de bir değişiklik yoktu fakat yüzyılın reel politik hesapları oryantalist imgelem üzerinden devşirilen bilgiler ile yapıldığında, ortaya sadece hayalperest bir zümrenin kayıp kıtası olarak Doğu değil, bulunması, zapt edilmesi, yoklukların üstesinden gelinmesi gereken bir mücadele sahası çıkmıştı. Bununla birlikte gerçek Doğu, bahsedildiği gibi zamanda donup kalmış değil, büyük çalkantılar, buhranlar, sancılar geçiren ve fiziki olarak da büyük oranda değişmiş bir

[486] "Doğu merakı romantizmle birlikte bir zorunluluk haline dönüşür. Sıradan bir eğlencelik, bir merak konusu olmaktan çıkarak bir panzehir haline gelir. Ozan ve filozofların yüreğinde sanayi uygarlığının yükselişinin filizlendirdiği tedirginlik duygusunun panzehiri. Nietzsche'nin, düşüncelerini Zerdüşt'ün ağzından söyletmesi nedensiz değildir. Katedraller Orta Çağ'ı makineleşme için ne ifade ediyorsa, bir cennet ya da yitirilmiş bilgelik olarak görülen Doğu da Batı için aynı şeyi ifade etmektedir. Tıpkı ilerlemenin duraklamayı içinde barındırması gibi (çünkü, Valery'nin işaret ettiği gibi ilerleme ve duraklama birlikte gitmektedir), Batı da Doğu'yu barındırmaktadır içinde." Hentch, a.g.e., 1996, s.197

[487] Victor Hugo, **Les Orientales**, Novembre, XLI, Charpentier, Paris, 1841, Akt. Hentch, a.g.e., 1996, s. 198

coğrafyaydı. Dönemin nesnel gerçekçiliği ve fotoğrafik belgeselciliği içinde üretilecek bir Doğu, en başta emperyal niyetlerin kendini meşrulaştırdığı (eski) yokluklar diyarı Doğu imgesinin altını oyacak olması bakımından kullanışlı değildi. Eski söylemin yeni yönteme uyarlanmasını Gérôme ve Boulanger gibi ressamların hiper gerçekçi üslupları ve Doğulu levanten fotoğrafçıların kurgusal görüntüleri sağlamıştı. Bu anlamda 19. yüzyıl oryantalizmi, izleyiciyi kendi kurduğu gerçekliğe ikna etmek için nesneler, mekânlar ve insanları, doğal gerçeklerine yabancı sahne aksesuarları gibi kullanıp, tamamen yeni kurgusal anlamı üreten bir içeriği belgesel formu ile sunuyordu. Bu sebepten dolayı Osman Hamdi resimlerinin içeriden bakan gözü, bu *pseudorealizmin* (sahte-gerçekçilik) yabancılaştıran etkisini kısmen kırdığı için çok dikkat çekiyordu. Edward Said ve Linda Nochlin'in oryantalist çözümlemeleri ardından Osman Hamdi resimlerini değerlendirmek için kullanılan kavramsal tertibat genişlemiş ve farklı bakış açılarından sanatçının yeniden tartışılmasının önü açılmıştı. Dolayısıyla Osman Hamdi resimlerinin sanat tarihsel bir şablona yerleştirilmesinde, bu düşünme biçiminin Said öncesi ve Said sonrası geçirdiği dönüşümler önemli bir rol oynayacaktı. Örneğin, Nochlin'in makalesinden hemen sonra İpek Duben, Osman Hamdi Bey resimlerinin Nochlin'in çizdiği oryantalist şablon içinde düşünülemeyeceğini ve Batılı oryantalistlerle Osman Hamdi arasındaki benzerliğin, belli nesnelerin kullanımından öteye geçmediğini yazıyordu.[488] Onun resimlerinde şehvet, vahşet vb. gibi Avrupalı çağdaşlarının resimlerinde sıkça görülen öğeler ve Nochlin'in temel karakteristik olarak sunduğu röntgenci bakış, zamansızlık duygusu ya da mesafe hissi yoktu; zira çok zaman Osman Hamdi resmin merkezine kendisini yerleştiriyordu. İpek Duben'e göre oryantalist üsluba en fazla yaklaşan, *Camiden Çıkan Sultan* (1887) ve *Harem* (1879) adlı resimleriydi fakat bunlarda da Avrupalı örneklere nazaran gerçeklik duygusu zayıftı; zira "perspektifin çerçeveden taştığı, arka planların zaman zaman öne çıktığı" bu resimler "plastik açıdan çok başarılı" değildi.[489] Bu bağlamda Duben, Osman Hamdi resimlerinin çözümlenmesi hususunda ideolojik ve estetik tavır üzerinden bir yöntem ortaya koyuyordu. Bu yöntem bariz biçimde O. Hamdi Bey'i Said ve Nochlin'in çizdiği sınırların dışında tutma çabasıydı.

> Hamdi Bey'in oryantalizm ile yakınlığı bu noktada biter, çünkü mesajı çok farklıdır. Oryantalistler için bir gizem ve şehvet ülkesi olan Şark, Hamdi Bey'in mesajında

[488] Duben, a.g.e., 2007, s. 43
[489] İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi ve Orientalism," **Tarih ve Toplum**, Mayıs, 1987, S.41, s. 283-290

akılcı ve gerçekçi de olabilir. Sanatçı bunu yalnız üslubu ile değil, figürün anıtsallığı, Kur'an okuyan adamların akılcı ve tartışmacı görünümleri, kadını saygıyla ele alış biçimiyle kanıtlar. Resimler oryantalistlerin zamansızlık ve değişmezlikle tanımladıkları Şark'ın değişen ve değişmesi gereken bir yer olduğunu anlatır. Sanatçı kendi kişiliğini bu değişimin kanıtı olarak göstermektedir. Mesajdaki bilincin belirginlik kazandığı yapıtlar aynı zamanda natüralist tekniğin en gelişmiş olduğu, sanat yapıtı ile seyirci arasındaki psikolojik mesafenin en büyük olduğu resimlerdir. Türbe ve camilerde dua eden, Kur'an okuyan insanların olduğu başka resimlerde geniş mekânlarda yalnız kalan figürler zamanı yadsıyan bir ıssızlığı düşündürürken bu yapıtlar öbürlerine kıyasla teknik açıdan daha zayıf, üslup olarak daha gelenekseldir. Geleneksel üslubun geleneksel duyarlılıkla birleşerek sanatçının bilinçaltını yansıttığı bu eserler Osman Hamdi'nin hem bir ideolog hem bir Osmanlı efendisi olduğunu göstermektedir. [490]



Resim 92. Osman Hamdi Bey, "Camiden Çıkan Sultan", 1887, t.ü.y., 49 x 74 cm., Özel Koleksiyon

Osman Hamdi Bey'in plastik değerler bağlamında eleştirildiği nadir yaklaşımlardan birisi olan Adnan Çoker'in tek paragraflık yorumu ise O. Hamdi'nin oryantalist düşünceye sahip olmadığı, sadece bir tür ressamı olarak düşünülmesi gerektiğini söylüyordu.

[490] Duben, a.g.e., 1984

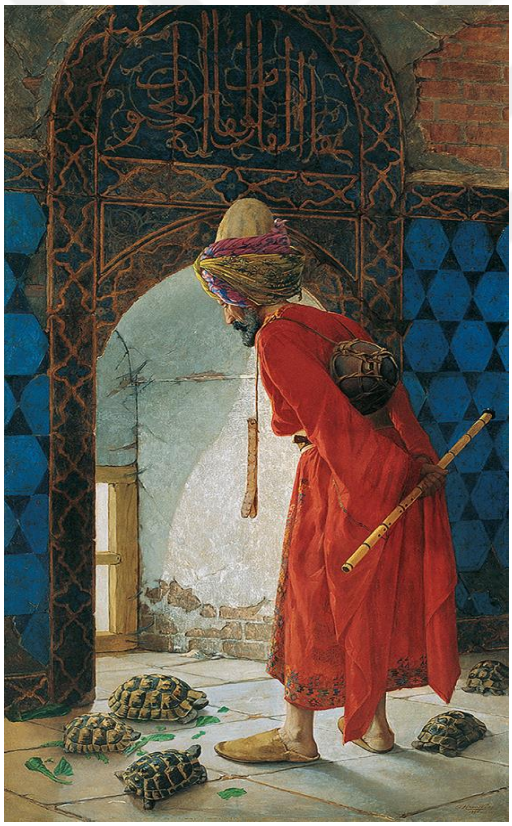
> Osman Hamdi'nin Oryantalizmi, yakından tanıdığı konularının fotoğraflarını çekip tablolarında birleştirdiği çizgisel bir dile dayanmaktadır. Fakat yapıtına yalnızca Oryantalist bir düşünce ürünü olarak bakmak yanılgıdır. O, aynı zamanda bir Janr ressamı idi. Kendi perspektifinden saptadığı o günün yaşantısının kesitlerimde tuvaline aktarıyordu. Konularına gelince; Din Tartışmaları, Kitap Okuyanlar, Gezinen Kadınlar, Silâh Satıcıları, Kaplumbağa Terbiyecisi statik birleşimlerden kurulu mekânları gerekli devinime sokan temel tablolarından birkaçı olarak görünüyor. Ayrıntılı ve dekoratif nesnelerin düzenlenmesi, onun sanatında net bir mekânsal ilişki içinde verilmektedir. Osman Hamdi'nin sanatının, örneğin Şeker Ahmed Paşanın duygusal sanatıyla karşılaştırılırsa; düşünsel, kültürel verilere ve figürlü resme dayandığı görülür. Perspektif ve anatomiyle ilgili oranların ve nesne renklerinin doğruluğu, boşluk ve madde yanılsaması, onun, Natüralizme çağrışım yapan sanat dilini oluşturur. [491]

Semra Germaner ve Zeynep İnankur, 1989 tarihli *Oryantalizm ve Türkiye* başlıklı kitapta O. Hamdi Bey'i bir "Osmanlı oryantalisti" olarak nitelendirmişlerdi. 2002'de yayımlanan *Oryantalisterin İstanbul'u* adlı kitapta ise Çoker'in yorumunu takiben, sanatçının oryantalizminin sadece üslupla sınırlı ve türün sakıncalı sömürge dilinden uzak olduğunu vurguluyorlardı. Germaner ve İnankur'a göre Osman Hamdi Bey'in "Osmanlı kültürüne saygısı ve örtük reformculuğu nedeniyle özünde farklı kalan ruhuna" oryantalizm işlememişti. Nitekim tablolarında, "kaderci, miskin, tembel, zalim ve kösnül Doğulular" yerine "özlemini duyduğu [dinin dogmatik yönünü sorgulayan] okuyan, tartışan Osmanlı aydınını betimlemişti." [492] Bu bakış açısından Osman Hamdi resimlerindeki Doğu, oryantalist stereotiplerin yeniden üretildiği mekân değil, onun önünde gerçekleşen ve geleneksel algıyı yıkan zihniyet değişiminin mekânıydı. Oryantalizmin dikizci ve hedonistik bir bakışla egzotikleştirdiği Şark insanı, Osman Hamdi resimlerinde yerini sadece bakılan değil, yorumlayan, okuyan, tartışan dolayısıyla dünyaya geri bakarak kendini eşitleyen bireylere bırakıyordu. Özellikle resimlerindeki kadın figürleri "reform yanlısı tavrı" dolayısıyla tümden başka bir anlama bürünüyordu. Zira bu kadınlar, bedenlerine hapsedilmiş seyirlik cariyeler değil, gündelik kıyafetleri içinde, kitap okumak, enstrüman çalmak ya da vazoya çiçek yerleştirmek gibi gündelik işlerle uğraşan sıradan figürler olarak betimleniyordu. Germaner ve İnankur'un kapsamlı biçimde inceledikleri resimler arasında *Kaplumbağa Terbiyecisi* için yaptıkları değerlendirme,

[491] Adnan Çoker, a.g.e., 1983, s.22
[492] Semra Germaner ve Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s. 300-311

sanat tarihi yazımında farklı bağlamlarla tekrar edilerek genişletilmeye çalışılacak alegorik bir modelin ilk örneğiydi.

> Osman Hamdi Bey'in 1906'da yaptığı ünlü 'Kaplumbağa Terbiyecisi' konulu resminde sanatçı, kendini gezgin bir derviş olarak betimlemiştir. Arkasına kavuşturduğu ellerinde neyini tutmakta, boynundan bir ucu sırtındaki nakkareye bağlı mızrap sarkmaktadır. Başındaki keçe arakıyenin etrafına itinasız bir biçimde yemeni dolamıştır. Kırmızı giysisinin belini bir kemerle sıkmış olan kaplumbağa terbiyecisinin düşünceli duruşu, sabır isteyen çok zor bir uğraş içinde olduğunu belli eder. Bu kalın kabuklu ve ağırkanlı mahlûkları zor kullanarak terbiye etmek güç olduğundan, derviş ney üfleyerek ve nakkare çalarak kaplumbağaları eğitmeyi düşünmektedir. Osman Hamdi Bey'in kendisiyle özdeşleştirdiği kaplumbağa terbiyecisinin elindeki tek araç, tabloda müzik aletleriyle simgelenmiş olan sanattır. Bursa Yeşil Camisi'nde üst kat odalarından birinde geçmekte olan sahnede Osman Hamdi Bey, Arkeoloji Müzesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Asar-ı Atîka Nizamnamesinin çıkarılması gibi girişimlerinde karşılaştığı güçlükleri ve toplumun değişmeye karşı olan direncini ima etmektedir. [493]



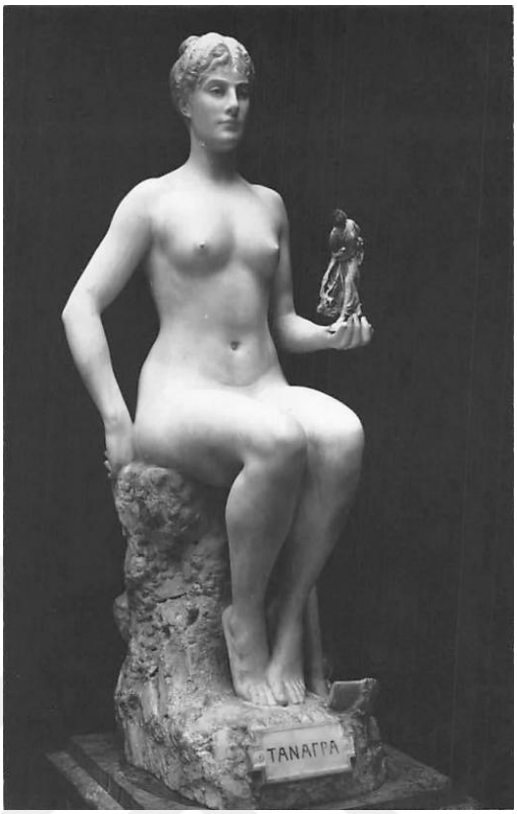


Resim 93. Osman Hamdi Bey, "Kaplumbağa Terbiyecisi", 1906, t.ü.y., 223 x 117 cm., Pera Müzesi

Resim 94. L. Crepon, Charmeur de Tortues, illustrasion, Le Tour du Monde,19, 1869, s. 402, Bibliothèque nationale de France. Edhem Eldem, a.g.e., 2009

[493] Germaner ve İnankur, a.g.e., 2002, s. 308





Resim 95. Osman Hamdi Bey, "Mihrap" (Yaradılış) 1901, t.ü.y., 210 x 108 cm., Demirbank Koleksiyonu (kayıp)

Resim 96. Jean-Léon Gérôme, "Tanagra", 1890, mermer, Musee du Luxemburg, 1892 (Kartpostal)

Osman Hamdi Bey'in 'magnum opusu' kabul edilen Kaplumbağa Terbiyecisi, yapıtları arasında muhtemelen en fazla analiz edilmeye çalışılan iki resminden biriydi (diğeri Mihrap). Bununla birlikte kimi zaman aşırı okumalara varabilen söz konusu yorum birikiminden dolayı bu resimlerin, gizi çözülmesi gereken metaforlar ağı olarak düşünülmesi büyük oranda 1970'lerden sonra ortaya çıkmıştı. Bu eğilimde kuşkusuz kültür tarihi anlayışının resimleri toplumsal zihniyetin psişik izlerini barındıran birer 'dönem gözü' olarak kabul etmesinin kışkırtıcı bir etkisi vardı. Bununla beraber sanat tarihi ve kültür tarihinin metodolojik yaklaşımları arasındaki sınırların muğlaklığı, Osman Hamdi Bey resimlerinin yorumlanmasında zaman zaman kakofoniye varabilen bir çokseslilığin de önünü açmıştı. Örneğin, Edhem Eldem'in O. Hamdi Bey arşivinden yola çıkarak Kaplumbağa Terbiyecisi resminin kaynağının bir Uzak Doğu gravürü olabileceği, hatta resmin isminin terbiyeci değil, kaplumbağalı adam olduğunu yazması, resmin şeceresi ile ilgili yapılan spekülatif

"derin tarih" okumalarını boşa çıkarıyordu. [494] Nitekim Eldem sihri bozana kadar bu resime iliştirilen hikâye, Osmanlı'nın Lale Devri'nde kaplumbağa terbiyeciliği diye bir iş ya da meşgale olduğu anlatısını yayıyor ve sadece terbiyecilik sıfatının kolektif bellekteki izi üzerinden O. Hamdi Bey, modern kimliğinin altında saklanan gizemli bir tarikat dervişi gibi algılanıyordu. Hamdi Bey'in fotoğraftan kareleyerek çalıştığının ortaya çıkması üzerine zedelenen yaratıcı deha imajının yarattığı hayal kırıklığına, Edhem'in iddiası ile birlikte bu kez modernleşme sancısının panzehiri gibi sunulan nefis terbiyecisi de olmadığı gerçeği ekleniyordu. Nihayet ne Kaplumbağa Terbiyecisi'ne iliştirilen kurgusal hikâyeler ve ne de ilham kaynağının ortaya çıkması, O. Hamdi Bey'in bu imgeyi neden yeniden yorumlama gereği duyduğuna ya da neden kendi (tarihsel) bağlamı içine yerleştirdiğine dair bir yargıya varmak için yeterli değildi. Bununla beraber resimlerinin birer zihniyet alegorisi olduğuna dair oluşan kanaat, her yapıtının altında çözülmesi gereken mesajlar, içinden geçilen sürecin can alıcı noktalarını birer ana fikre dönüştüren sanatsal, estetik filtrelere sahip olduğu başka bir ifadeyle resimlerin birer darbımesel barındırdığı yargısının kabul edilmesine neden olmuştu. Bununla beraber, çizdiği bazı figürlerin farklı resimlerde tekrar kullanıldığı, bazılarının Gérôme ve Boulanger gibi çağdaşı oryantalist ressamların repertuarlarından alındığı, sanat tarihinde çeşitli defalar araştırma konusu olmuştu. Nitekim hâlihazırda sanat dünyasına girişini de sağlayan Pusuda Zeybek, Hamdi'nin alıntıladığı figürleri bağlamını değiştirerek kendine mal ettiği, bir başka deyişle yeni orjinaller yarattığı sanatsal anlayışının ilk örneğiydi. Bu anlayışın bariz biçimde açığa çıktığı ve Eldem'in yazdığı üzere sanatçının yegâne "kör, kör gözüm parmağına" niteliğindeki kışkırtıcı resmi Mihrap, Gérôme'un *Tanagra* adlı heykelinden kopyalanmış figürü, ayakları altında din kitapları bulunan ve bir rahle üzerine oturan hamile bir kadın olarak betimliyordu. [495] Bu resme sanat tarihi içinde en sert tepki Sezer Tansuğ'dan gelmişti. "Hiçbir oryantalist ressam, cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup, ayakları altına Kuran-Kerim sayfalarını saçacak kadar ileri gidememiştir" diyen Tansuğ'un yorumu, çıplak kadının etnik kimliğine dair yaptığı gönderme ile aslında Hamdi'nin resminde vehmedilenden daha tehlikeliydi. [496] Bununla birlikte, sanat tarihsel söylemi milliyetçi hassasiyetlerle

[494] Eldem. a.g.e., 2009, s. 20-30
[495] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey'in Mihrabı Nerde?** Perihan Özcan (Röp.), Habertürk, 18.05.2014
[496] Tansuğ, a.g.e., 1991, s. 108

saflaştırma isteğinin, Osman Hamdi resimlerinin hangi politik angajmanlarla yorumlanıp, tasnif edildiğini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekici bir örnekti. Eldem'e göre bu resimde Osman Hamdi, "belirgin bir şekilde kadın ile İslam -veya genel anlamda din- arasındaki bir çatışmaya atıf yapmakta […] kadından -veya kadının 'özgürleşmesinden' yana bir tavır sergilemektedir."[497] Bununla beraber resme anlamını veren, kadın figürünün kopyalanmış olmasından çok Osman Hamdi Bey'in toplumsal ve kültürel sinir uçlarına dokunan bir bağlam içine yerleştirerek bu imgeyi başka bir söylem için araçsallaştırmasıydı.

Sanat tarihsel yelpazede yer belirleyen bir mihenk taşı olan Osman Hamdi, Thalasso ve Cezar'ın başını çektiği düşünsel hat içinde Milli-Türk niteliğe sahip bir eksene oturuyordu. Said ve Nochlin'den sonra söz konusu millilik, konum belirlemekten çok eleştirel yanı ağır basan ve karşı tezleri de temize çeken bir niyetle, ideal ve faziletli Osmanlı kimliğini kurmaya yönelik bir çabaya dönüşecekti. Osman Hamdi Bey'i böyle bir yönelimle yorumlayan Zeynep Çelik, bu resimlerin karşı eleştirel ve tashih edici olduğunu ilk dile getiren yazarlardandı. Çelik, 19. yüzyılın uluslararası fuarlarını incelediği *Şark'ın Sergilenişi* adlı kapsamlı çalışmasında, Osman Hamdi Bey resimlerinin bu sergiler için ne anlama geldiğini şöyle yazıyordu:

> Osman Hamdi'nin –Oryantalist tarzının renkli elbiselerini giymiş ve 'otantik' mimari dekorların içine yerleştirilmiş- erkekleri ve kadınları, Oryantalist geleneğe özgü Doğulu öznelerin edilgenliğini ve boyun eğmişliğini hiçbir şekilde sergilemeyen, düşünceli, sorgulayıcı ve hayat dolu insanlardır. Osman Hamdi tablolarındaki Oryantalist öteberiler, Avrupalı sanatçılarca resmedilen Osmanlı toplumunun 'ötekiliğinden' ziyade, Osmanlı toplumu ve diğer toplumlar arasındaki 'farklılığı' yorumlar. Osman Hamdi'nin tabloları, gücünü ressamın Oryantalist okulun tekniklerine ve göreneklerine kapsamlı aşinalığından alan 'direnen' bir sesin bu okula dönük eleştirileridir. Bu tablolar, Osmanlı toplumu üzerine özenle durulmuş, ama Batılı bir sözcük dağarcığıyla ifade edilmiş denemelerdir.[498]

Karşı eleştirel söylemi daha radikal biçimde yorumlayan Wendy Shaw ise iddialı bir yorumla, Osman Hamdi'nin oryantalist görünümünün altında antiemperyalist bir niyeti gizlediğini söyleyerek, siyasal bir direnişin tohumlarını atan devrimci bir persona çiziyordu. "Shaw'a göre sanatçı, Batı'ya 'karşılık vermekten öte bir şey yapıyor, ana akım Oryantalizmi 'devirmenin' bir yolu olarak, Oryantalist dokunuşları kullanarak mücadele ediyordu" [499]

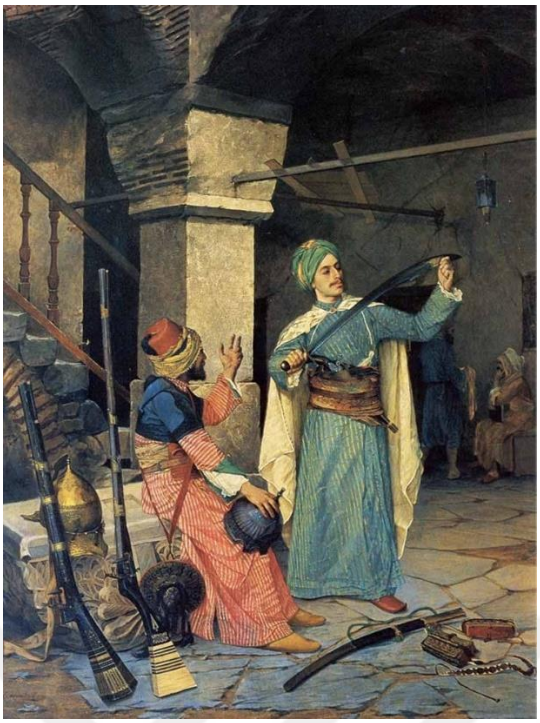
[497] Eldem, a.g.e., 2014
[498] Çelik, a.g.e., 2005, s.46
[499] Eldem, a.g.e., 2018

> Hayranlık taslayarak yapılan taklitçilik çoğu zaman siyasal direniş tohumlarını maskeler. Osman Hamdi kıyafetiyle, mesleğiyle ve ressamca ifadesiyle ne kadar daha Avrupalı görünüyorsa, eylemleri de Avrupa'nın eski eserlerin tarihi ve milli bağlamlarında yorumlanması konusundaki hâkimiyetinin kültürel etkilerini dengelemeyi hedef alıyordu. Osman Hamdi'nin çeşitli mesleki etkinlikleri ile Doğu'yu sömürgeci yayılmaya muhtaç topraklar olarak göstermek üzere tasarlanmış Avrupalı kurumlar arasındaki benzerlik, onun yıkıcı anti-militarist ve Osmanlı milliyetçisi gündemini gizlemişti. Oryantalist bakış açısını benimsemek Osman Hamdi'ye bir yandan da resimlerini, Müze-i Hümayün'un yöneticisi olarak giriştiği eylemlerin ardındaki siyasal motivasyonların ve sıkıntıların ifadesi olarak kullanma fırsatını tanıyordu. [500]

O. Hamdi Bey'in arkeolog ve müzeci kimliğinin resimlerinin yorumlanmasında anahtar bir rol oynayacağını da iddia eden Shaw, genelde birbirinden ayrı düşünülen bu iki katmanı birleştiriyor ve *Silah Taciri* resmini bir Asar-ı Atika alegorisi olarak yorumluyordu.

> 1908 tarihli Silah Taciri (Osman Hamdi'nin) modern bir dünya için Osmanlı mirasının bir aracısı olarak kendi rolünü algılayışını göstermektedir. Ön planda onun Osmanlılaştırılmış ikinci kişiliği bir Yunan sütun başlığının üstünde, çevresi tarihi Türk miğferleri, kılıçları ve tüfekleriyle çevrili olarak oturur. Ortam, Ressam Çalışırken tablosunda olduğu gibi bu nesnelerin bir arada bulunmasının doğal olduğu izlenimi verir. Bununla birlikte, birkaç farklı döneme ait nesnelerin çeşitliliği, tıpkı Osman Hamdi'nin yaptığı gibi ana karakterin bu antika eserleri bilen yetkili kişi olarak hareket ettiği hissini verir. Tablo, Osmanlı tarihinin hem katmerli bir mirasın korunmasının hem geniş bir Avrupa kültürüne katılımın temelini oluşturan klasik bir geçmişe dayandığını ima etmektedir. Yaşlı karakter genç bir adama, müzeyi ve eski eserler için verilen mücadeleyi simgeleyen parıldayan bir kılıç vermekte, aynı zamanda da eser toplama arayışındaki yabancıların saldırılarına karşı bir silah oluşturacak olan etrafındaki tarihi nesnelerin değeri hakkında kendini bilgilendirmektedir. Her ne kadar bu iki figür zamansız Şark kıyafetleri giyip merdiven boşluğu altındaki alanların kavuşma noktasından oluşan ve birkaç anlama çekilebilecek bir mekânda oturuyorlarsa da birbirinden farklı nesnelerden oluşan koleksiyona duydukları ilgi ve ifade ettikleri güç, onları değerli eski eserlerin modern arayışında birer katılımcı olarak ortaya çıkarmaktadır.[501]

[500] Wendy K Shaw, "The Paintings of Osman Hamdi and the Subversion of Orientalist Vision." **Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran**, Çiğdem Kafescioğlu, Lucienne Thys-Şenocak (ed.), YKY, İstanbul, 1999, s. 423-34
[521] Shaw, a.g.e., 1999
[501] Shaw, a.g.e., 1999, s. 427



Resim 97. Osman Hamdi Bey, "Silah Taciri II", 1908, t.ü.y., 175 x130 cm., ARHM

Kimlik ve kişilik buhranı içinde yoğun dönüşümlere yol açan Tanzimat Devri'nin önemli aydınlarından olan Osman Hamdi Bey'in resimlerinin yorumlanması ve sanatçı olarak bir persona yaratılmasında, tarihsel söylemler dâhilinde değişen bakış açılarıyla genişleyen bir eleştiri repertuarı oluşmuştu. Osmanlı ve Erken Cumhuriyet'in kültürel gündeminde öncelikle gerçek ve gerçekcilik mefhumu bağlamında değerlendirilen O. Hamdi Bey, hemen ardından çağdaşı ressamlarla arasında oluşan farka istinaden millileştirilmiş ve oryantalizmin temsil stratejilerini esneten bir usta olarak düşünülmüştü. Oryantalist türün görsel dağarcığını kullanan bu resimler, sahihliği ya da gerçekten olmakla olana yakınlığı üzerinden, içerde ve dışarıda farklı biçimlerde yorumlanmıştı. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde görece geri plana itilmiş olan Thalasso'nun başlattığı Milli-Türk vurgusu, Cezar'ın biyografisi ile yeniden gündeme gelerek sanatçının itibarının iade edilmesini sağlamıştı. Edward Said'in oryantalist söylemi tamamen değiştirmesi ardından ise Osman Hamdi, bu kez milli olanı Batılı oryantalist işgalden kurtaran bir kahraman olarak yüceltilmişti. Üzerinde yapılan çalışmaların kahir ekseriyetinin ortaklaştığı görüşe göre Osman Hamdi Bey, dönemin Avrupa'sında şablon haline gelmiş bir görsel dil ile çizilen tabloları içeriden bir gözle yeniden kurduğunda, bu temsillerin içindeki fantastik öğeleri temize çekerek daha berrak bir Doğu imgesi yaratıyordu. Nitekim İstanbul'da birkaç sergide gösterilen sınırlı sayıda resmi dışında tanınırlığını

sağlayan tüm büyük boyutlu resimleri Avrupa ve Amerika'da sergilenmişti. Gerçekte Osman Hamdi Bey'in sanatsal kariyeri, sadece büyük boyutlu ve tartışmalı oryantalist resimlerden de oluşmuyordu.

> Sanatçının tüm yapıtlarına bakıldığında, meslek yaşamı boyunca birkaç aşamadan geçtiğini ve farklı eğilimler benimsediğini görmek mümkün. 1870'lerde gerçekleştirdiği bazı ölü doğaları ile manzaralarında olduğu gibi herhangi bir Oryantalist çabanın görülmediği bu dönemde 'normal' diyebileceğimiz bir üslubun egemen olduğu söylenebilir. İzleyen ilk on yıl içinde sanatçının çiniler ve halılarla bezeli, neresi olduğu tam anlaşılamayan iç mekânlarda, diz çökmüş ya da ayakta duran, tek başına ya da grup halindeki genç kadınları betimlediği ilk harem sahnelerinde 'yumuşak' (soft) bir Oryantalizm sezilmeye başlar. Bu sanatçının aynı zamanda bir süredir yaptığı Doğu'ya özgü sahneler ile dönemin Osmanlı toplumunun bazı yönlerini resmetme isteği arasında bir tür uzlaşma aradığı bir dönemdir. Bu dönemin en tipik örnekleri Sultan Ahmed Camisi önünde ya da Bursa'daki Muradiye ve Yeşil camilerin girişindeki (uydurulmuş) merdivenler üstünde betimlenen renkli feraceli kadınlardır. Bu zarif Müslüman kadınlar sanki Pierre Loti'nin *Aziyade*'si ya da diğer 'mutsuz kadınları'ndan (désenchantées) çıkmış gibidirler. [502]

Bununla beraber Osman Hamdi Bey okumaları denilebilecek tarihsel birikimin esas öğeleri, ne ilk dönem denediği empresyonist resimler ne de Eldem'in "soft oryantalist" olarak nitelediği türün sınırları içinde kalan resimlerdi. Bunlara ek olarak, diğer yapıtlarından neredeyse tamamen ayrılan bir grup portre ağırlıklı aile resmi olmasına rağmen, bu resimlerle ilgili yapılan çalışmalar çok sınırlıydı. Osman Hamdi Bey, adını 1890'lardan başlayan ve 1900'lerin başlarında Kaplumbağa Terbiyecisi gibi başyapıt sayılan resimleri ürettiği dönemde duyurmuştu. Nochlin'in makalesinde çerçevesini çizdiği oryantalist ikonografinin yarattığı yüzeysel benzerlikler üzerinden bu sınıfa dâhil edilen Osman Hamdi Bey, ikonolojik olarak bu türün içinde değerlendirilmediği gibi aksine söz konusu ikonolojinin yarattığı ezberi bozan bir devrimci olarak düşünülmüştü. Edhem Eldem'e göre Osman Hamdi Bey'in alametifarikası sayılabilecek mahareti bu bağlamda; oryantalist temaları gayet sakin ve ayrıntılı bir şekilde ele alarak yabancı izleyiciyi yadsınamaz bir gerçekle karşı karşıya bıraktığı hissini verip aslında tamamen uydurma sahneler yaratma yeteneğiydi.[503]

> Aynı şeyi ressamın İstanbullu hayranının tasvir ettiği ikinci resim olan kitap okuyan âlim portresi için de söylemek gerekir. Genellikle Okuyan Genç Emir diye bilinen ve burada bahsedilen 1878 tarihli olanı birkaç sene önce Louvre Abu Dhabi Müzesi tarafından satın alınan bu eser, gene aynı mantıkla çinilerden halıya, kıyafetten

[502] Eldem, a.g.e., 2018
[503] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881)", **Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi**, 2019, S.17, s. 53-75

> yazmalara kadar birçok ayrıntı sayesinde bir gerçeklik hissi yaratmakta, ama aslında tamamen düzmece bir ortamda Hint vâri bir kıyafet giyen genç bir adamı en olmayacak şekilde Kur'ân okurken sahneye koymaktadır. Yazarın bu kişinin duruşunu ve başını eliyle tutuşunu "Tam manasıyla Şark'a mahsus" olarak nitelemesi, Osman Hamdi'nin bu becerisini mükemmelen tarif etmektedir.[504]

Bir değerlendirme kıstası olarak oryantalist söylemin ilk sırada yer almadığı ülke içinde ise Hamdi Bey, gerçekçi tekniği ile o vakte kadar kimsenin yapmaya pek yanaşmadığı büyük boyutlu insan resimleri yapan dolayısıyla dönemin düalistik iç çekişmesine pratik bir çözüm öneren ilerici bir aydın tavrıyla beliriyordu. Böylelikle içerde egemen olan ya da mühendisliği yapılan zihinsel dönüşümün muğlak tanımlarını âdeta illüstre eden bir yaklaşımla çalıştığı için, modern bakışı da yeni oluşmakta olan görsel bilincin katmanlarına düşünce biçimleri olarak kodluyor ve görme rejimiyle birlikte ona içkin olan ideolojiyi de yeniden üretiyordu. Osman Hamdi Bey sadece Jön Türk kimliğiyle Batılaşma taraftarı bir Tanzimat eliti değil, Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise'nin kurumsal kimliklerini, "Yeni Osmanlılar'ın kültürel reform vizyonuyla" şekillendiren bir aydın olarak öne çıkıyordu.[505] Tablolarında resmettiği, okuyan, tartışan (çoğu) din adamı ve cinsellikten arındırılmış kadın figürleri, baskın dini anlayışın dogmalarını sorgulayan bir değişimi içeriden zorluyordu. "Bir başka deyişle, bir tür anti oryantalist bir tepkiyle ıslahatçı bir misyonun bir araya gelmesi." [506] Nihayetinde Osman Hamdi Bey'in kodlarını çözme girişimlerinin tarihi süreçte izlenmesi bile Osmanlı Türk zihniyetinin değişimini gösteren belirgin bir yörünge çizilmesine yardımcı olabilecek nitelikteydi. Son kertede Osman Hamdi Bey'i sanat tarihsel kanona yerleştirmek isteyen tarihçilerin ortaklaştığı fikre göre, resimsel dilini oluşturan öğeler Batılı oryantalistlerle benzerlik gösteriyor olsa da niyetini belirleyen *dünya görüşü* (weltanschaung) oryantalizmi aynı görsel gramerle kurmadığını gösteriyordu.

Türk sanatında Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey ile kristalleşen ve bu sanatçıların yapıtlarının formal çözümleriyle kendine analojik bir harita oluşturan 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı zihin dünyası, John Ruskin'e atıfla, musibet fırtına bulutlarının dünyadaki (eski) ahengi bozduğu, huzursuz bir devirdi. [507] Osman

[504] Eldem, a.g.e., 2019

[505] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji,** Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014, s. 54

[506] Eldem, a.g.e., 2014, s. 39-67

[507] John Ruskin'in bu tanımı felsefi bir eğretileme değil; aynı zamanda dikkatli bir doğa gözlemcisi olan yazarın meteorolojik değişimler üzerinden insan ve doğa ilişkilerini ele aldığı 1884 tarihli Londra Enstistüsü'nde verdiği iki farklı dersin kapsamını oluşturmaktadır.

Hamdi Bey'in yıldızının parlamasına sebep olacak olan, Jön Türk'lerin uç vereceği İttihat Terakki ve ardından Erken Cumhuriyet Dönemi'nin oluşturduğu tarihsel süreci, kendine teleolojik bir hat olarak çizen ilerleme düşüncesinin evrensel meşruluğuydu. İmparatorluğun sosyal/kültürel sınırlarının ulaştığı noktayı kültür tarihi bağlamında görebilmek adına Osman Hamdi Bey, referans noktası alınacak merkezi bir simgeydi. Tanzimat düşüncesini cisimleştiren bu sıra dışı karakter, sanat ve arkeoloji üzerinden biçimlendirdiği kültür siyasetini, Avrupa'da eğitim görmüş yüksek düzey bir bürokrat çocuğu, diplomatik görevlerde bulunmuş Mithat Paşa hayranı idealist bir memur ve Fransız kültürünü benimsemiş bir aydın kimliği üzerine inşa etmişti. Dolayısıyla Osman Hamdi Bey'in simgelediği, bu dönemin düşünce yapısının mihenk taşları olan tüm bu nitelikler çağın değişim arayışlarını sorgulamak ve anlamak için anahtar kavramlar olarak ortaya çıkıyordu.

3.12. Meşrutiyet, Aciliyet ve Travma.

19. yüzyıl tarihin hiç olmadığı kadar hızlı ve dramatik dönüşümlere sahne olduğu bir devirdi. Osmanlı'da Tanzimat Dönemi'nin görece uyumlu birlikteliğine dayanan romantik tahayyül, Kırım Savaşı ardından yerini halk nezdinde bir hayal kırıklığı ve öfkeye bırakmıştı. II. Mahmud döneminden devralınan aydın monarşisi ve II. Petro'nun Rusya'sını andıran otoriter merkeziyetçilik iradesi, örnek alındığı modellerin (Fransa ve Rusya) sonuçlarını Osmanlı İmparatorluğu'nda vermeye muktedir olamamıştı. Babîali'nin Batılı sosyal ve siyasal dinamiklerle eş güdümlü yönetim anlayışı iktidarı ele almış gibi görünse de imparatorluk içinde yükselen özerkleşme hareketleri ve dinsel kimliklerin politikleşerek keskinleştirdiği karşı örgütlenmeleri engelleyemiyordu. 9 Ocak 1853'te Çar Nikola, St. Petersburg'da İngiliz sefiri Hamilton Seymour ile yaptığı görüşmede, "Osmanlı parçalanıyor artık kim bilir ne zaman çöker" dedikten sonra tarihe geçen o sözü söylemişti; "Osmanlı artık hasta adam."[508] Çar II. Nikola'nın, uygarlığın zaferini Osmanlı'nın temsil ettiği "Muhammed hükümdarlığının imhası" ile mümkün gören stratejisi, Karl Marx'ın da yazdığı üzere, "Rusya'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu yıkma iradesini" kapsıyordu.[509] Planını çoktan hazırladığı Osmanlı'yı paylaşma teklifini reddeden İngiltere'nin itirazları Çar'ı ikna edememiş ve 22 Haziran 1853'de Eflak Boğdan'ın işgaliyle Kırım

[508] Celal Kazdağlı, **100. Yılında Meşrutiyet**, Yarın Yayınları, İstanbul, 2012, s. 21
[509] Bozarslan, a.g.e., 2015, s. 137

Savaşı resmen başlamıştı. Hamid Bozarslan'ın deyimiyle, "Tanzimat'ın ilk büyük gerçek sınavı" olan Kırım Savaşı, her ne kadar Fransa ve Britanya'nın dahliyle 'içler acısı bir bozgunun gelişini geciktirmiş' olsa da Osmanlı İmparatorluğu'nun 'reformcu eyleminin sınırlarını göstermesi' bakımından modern çağın ilk savaşı olarak tarihe geçecekti. [510] Kırım Savaşı Osmanlı'nın askeri zaferiyle sonuçlanmıştı fakat beraberinde getirdiği felaketler silsilesi, imparatorluğu dağılmaya götürecek olan çözülme sürecini başlatacaktı.[511] Nihayet savaşın neden olduğu toplumsal rahatsızlığın etkilerinin ağırlaştığı bir dönemde fitili ateşleyen olay, tarihe Kuleli Vakası olarak geçen başarısız bir ihtilal denemesi olmuştu. Padişah Abdülmecid'i devirip yerine Abdülaziz'i geçirmeyi hedefleyen ve kendilerine Fedailer Grubu denen bir grup asker, devlet adamı ve ulemadan oluşan gizli örgüt, 13 Eylül 1859'da Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Cami'nde yapılması planlanan cuma selamlığında eyleme geçmeyi kararlaştırarak örgüt lideri Süleymaniyeli Şeyh Ahmet'e ahit vermişlerdi. O sabah, Tophane Müşiri Hasan Paşa'nın son anda vazgeçerek seraskere planı ihbar etmesiyle, Padişah daha Dolmabahçe'den çıkmadan Tophane'de bekleyen grup derdest edilip Kuleli'ye götürülmüş, akabinde derhal sıkıyönetim ilan edilmişti. Süleymaniyeli Şeyh Ahmet, aslında müritleriyle birlikte Kırım Savaşı'na katıldığı için madalya ile ödüllendirilmiş bir tarikat lideriydi. Bu vaka ile ilgili kurulan ve kâtipliğini Mithat Paşa'nın üstlendiği mahkemede Şeyh Ahmet, esasen Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın devleti şeriattan uzaklaştırması ve gayrımüslümlerin hukuklarının Batılı ülkeler tarafından güvence altına alınmasından duyduğu nefret ile bu eylemi gerçekleştirdiğini beyan ediyordu. Kuleli'de yargılanan seksen kişiye idam dâhil olmak üzere çeşitli cezalar verilmesine rağmen, Sultan Abdülaziz'in iradesiyle idam cezaları affedilerek, Rodos, Midilli, Magosa'ya sürgüne gönderilmişlerdi.

Kuleli Vakası'nı, Şeyh Ahmet üzerinden Tanzimat'ın ilericiliğine karşı şeriatçı bir kalkışma olarak gören tarihsel bir anlayışla birlikte, örgüt üyelerinin ideolojik

[510] Bozarslan, a.g.e., 2015, s 137

[511] Felaketler silsilesi, yeniçeriliğin ardından oluşturulan profesyonel ordunun, Avrupalı emsallerine göre yaklaşık sekiz kat fazla maaş alan subayları ve çoğunluğu başıbozuklardan oluşan disiplinsiz ve deneyimsiz erlerin askeri ihtiyaçlarının giderilmesi için başvurduğu dış borç sarmalının, ekonomiyi çökertecek düzeye gelmesiyle başlamıştı. 1874'te mali iflasın eşiğine gelen Osmanlı Devleti, 250 milyon liraya yaklaşan borcunun faizini bile ödeyemeyecek duruma gelmiş ve çıkardığı bir kararname ile bu borcun ancak yarısını karşılayabileceğini duyurmuştu. Nihayetinde bu süreç, Osmanlı'yı yarı sömürge haline getirecek 1881 tarihli Duyun-u Umumiye'nin (Osmanlı Genel Borçları) kurulmasına ve birçok vergi kaleminin yabancılar tarafından borç karşılığı toplanmasına neden olacaktı. Aynı yıl Fransa, Tunus'u ertesi yıl ise Britanya Mısır'ı işgal etti. II. Meşrutiyet'in ilan ediliği 1908 yılına gelindiğinde ise Bosna Hersek, Avusturya Macaristan İmparatorluğu'na, Girit, Yunanistan'a katılmış, Bulgaristan ise bağımsızlığını ilan etmişti.

motivasyona sahip olmadığını ve güç birliği halinde bir araya gelen muhalif grupların devrimci bir kalkışması olduğunu iddia eden bir başka anlayış daha vardı. Bu ikinci anlayışın daha baskın biçimde kabul edildiği anlatıyı, örgüt elebaşlarından Cafer Paşa'nın monden yaşayışlı, kültürlü bir karakter olarak anılması; Didon lakaplı Arif Bey'in frankofonik eğilimleri ve duruşma tutanaklarından anlaşıldığı kadarıyla, Şair Şinasi'nin de bu örgüte destek verdiği tezleri oluşturuyordu. [512] Bu görüşü doğrulayan bir başka detay ise Namık Kemal'in arkadaşı Tevfik Ebuzziya'ya gönderdiği mektupta, Şeyh Ahmet ile Magosa'da aynı zindanda yattığını yazması ve Şeyh'ten "hürriyetperver bir üstad" diye söz edip, kendilerinden saymasıydı.[513] Bu noktada Kuleli Vakası'nı tarih yazımı için ilginç hale getiren, şeriat talep etmesinin Jön Türk ideolojisiyle uyuşmuyor olmasına karşın, bu niteliğin göz ardı edilmesi ve sultanı devirmek için girişilen cesur bir atılım olarak, köken arayışlarının başlangıç (sıfır) noktasına yerleştirilmiş olmasıydı. Bu bağlamda, mücadele ve müdahale yöntemleri bakımından Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi eleştirel tarih yazınını besleyen önemli bir kaynak haline geliyordu. [514] Dolayısıyla Kuleli Vakası, Yeni Osmanlılar hareketine mensup aydın ve bürokratların, saray düzeninden ve Kırım Savaşı ardından ülkeyi borç batağına sokan nepotizmden duyduğu rahatsızlık karşısında örgütlenen çok sesli muhalefet bloğunun temelinin atıldığı olaydı. Yeni Osmanlılar kahir ekseriyeti Batı'da eğitim görmüş, Batılı kavramlara ve düşünme biçimine aşina, dil bilen, dünyaya açık aydınlardı ve ilkesel olarak itirazları Tanzimat reformlarına değil devletin kötü yönetilmesine dairdi. 1860 sonrası yoğunluğu artan muhalif seslerin yükseldiği en önemli mecra, Osmanlı'nın ilk özel gazetesi olan ve Namık Kemal, Şinasi gibi isimlerin yazdığı Agâh Efendi'nin *Tercüman-ı Ahval* gazetesi oldu. Bu gazetenin gördüğü ilginin ardından Şinasi, 1862'de *Tasvir-i Efkâr*, Namık Kemal 1863'te *Mirat* ve Ali Suavi, *Muhbir* adlı gazeteyi çıkarmaya başlayacaktı. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı düşünce hayatını büyük ölçüde şekillendiren bu isimler, aynı

[512] Bu lakabın kaynağı Kuleli Vakası'ndan altmış yıl sonra Peyam-ı Sabah gazetesinde yayımlanan bir rivayete göre Arif Bey'in Fransızca dis donc (deme, bak şu işe) tabirini sık sık kullandığı için arkadaşları tarafından bir süre sonra Didon olarak anılmaya başlanmasıdır. Arif Bey, Ahmet Mithat'ın roman kahramanı Felatun Efendi ya da Recaizade Mahmud Ekrem'in Bihruz Bey'i gibi alafranga züppe tipi olarak karikatürize edilmiştir. Aynı yazı şöyle devam ediyordu: Firengâne tavırlar gösterip tırnaklarını uzatır, daima efkâr-ı münevvere sahibi görünür, ihtilalci geçinir idi. Ve (Ah bir revolüsyon olsa bayrağı çekip öne geçeceğim) diye söylenirdi. Burak Onaran, **Padişahı Devirmek**, Saadet Özen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 166

[513] Kazdağlı, a.g.e., 2012, s. 20

[514] Detaylı bir okuma için bkz. Burak Onaran, "Kuleli Vakası Hakkında "Başka" bir Araştırma", **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Bahar 2007, S.5, s. 9-35

zamanda Meşrutiyet Dönemi'nde keskinleşecek üç farklı siyaset tarzının temsilcileri olarak bir ittifak kuruyorlardı.[515] Celal Kazdağlı'nın yazdığına göre:

> Şinasi Batı'ya daha açık laik bir düşüncenin sahibiydi. Namık Kemal hem modernleşmeci hem de gelenekçiydi. Gelenekten ayrılmadan Batılılaşmanın mümkün olduğunu savunuyordu. Ali Suavi ise gelenek ile laiklik arasında gidip geliyor, daha çok gelenekten yana tavır alıyordu. Ayrıca Türkçülük ile Osmanlıcılık akımlarından ikisine de uzak değildi. Ama hepsinin ortak özelliği vatansever olmalarıydı.[516]

1860'larda "hürriyet mücadelesini" başlatan bu aydınlara Ziya Paşa'nın katılımı, Mithat Paşa'nın desteği ve V. Murat'ın bilgisi dâhilinde çoğu tercüme odasında görevli memurlar da eklenerek, tarihe "İttifak-ı Hamiyet" olarak geçecek başka bir gizli örgüt daha ortaya çıkacaktı. [517] Caroline Finkel'in ifadesiyle, 17. yüzyılın hoşnutsuz Anadolu paşaları ya da Patrona Halil, Kabakçı Mustafa gibi kaba halk adamlarının aksine, şair, gazeteci gibi aydınlardan oluşan bu gizli örgüt, Osmanlı Devleti için yeni bir deneyim, giderek kamusal alanda eyleme dönüşecek bir fikir siyasetinin ilk kıpırdanışlarıydı.[518] Abdülaziz'in 1867 Paris Sergisi'ni ziyareti öncesi o sırada Avrupa'da bulunan Mustafa Fazıl Paşa'nın, köhne düzeni değiştirecek tek çarenin anayasalı, parlamentolu meşrutiyet olduğunu yazan mektubu, İstanbul siyasetinde bomba etkisi yaratmıştı. Osmanlı'nın siyasi lâyihalar geleneği içinde sıkça karşılaşılan adalet vurgusunun tekrar edildiği mektupta Fazıl Paşa şöyle sesleniyordu:

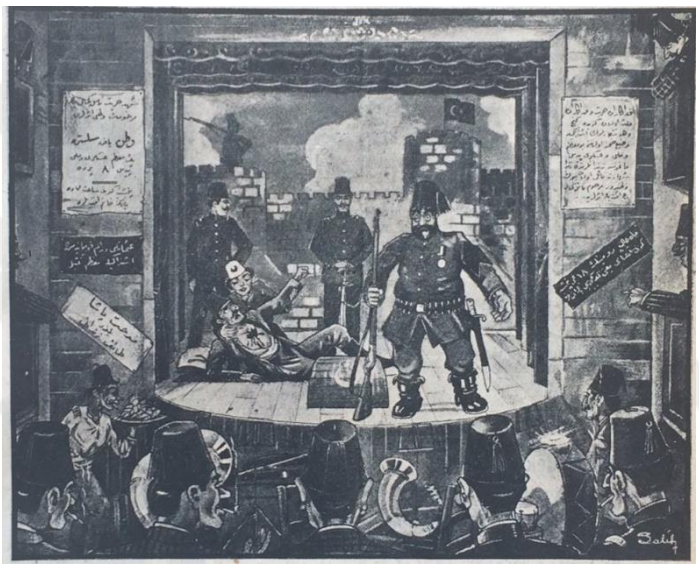
> Ancak, padişahım (…) benden çok daha iyi bilirsiniz ki din ve mezhep, ancak, insanın manevi yapısına hükmeder ve biz insanlara sadece ahretin nimetlerini vaat eder. Yani, şunu demek isterim ki, milletlerin haklarını belirleyen ve sınırlayan din ve mezhep değildir. Din, sadece, ezeli gerçekler ve onların yargıları olarak kalmazsa, yani dünya işlerine de müdahale ederse, fayda yerine zarar getirir; herkesi telef eder, sonunda kendisi de telef olur. (…) Hıristiyan'ın ve Müslüman'ın başka başka dünya anlayışı yoktur; çünkü adalet denilen şey yeryüzünde yalnız bir tanedir ve tekdir. Politika, devlet yönetimi dediğimiz şey ise sadece, gerçek adalettir.[519]

İstanbul'da kitapçık halinde basılan ve Avrupa gazetelerinde de yayımlanan bu mektubun ardından, bütün muhalif seslerin susturulması ve gazetelerin kapatılması kararı alınmıştı. Bunun üzerine İstanbul'dan uzaklaştırılan Namık Kemal, Ziya Paşa

---

[515] Yusuf Akçura, 1904 tarihli Üç Tarz-ı Siyaset kitabında bu akımları, Osmanlıcılık, Türkçülük ve İslamcılık olarak inceler.
[516] Kazdağlı, a.g.e., 2012, s.26
[517] Niyazi Berkes bu örgütün adının Yurtseverler Birliği olarak yeni dile uyarlanabileceğini söyler. Berkes, a.g.e., 2013, s. 275
[518] Finkel, a.g.e., 2017, s. 421
[519] İİF Araştırma Grubu, "Mustafa Fazıl Paşa'nın Sultan Abdülaziz'e Mektubu," **İktisat İşletme ve Finans**, Bilgesel Yayıncılık, 1996, vol. 11 (127), s.14-29

ve Ali Suavi, Mustafa Fazıl Paşa'nın davetiyle gittikleri Paris'te, Ağah Efendi, Mehmet ve Rıfat Bey'in katılımı ile 10 Ağustos 1867'de Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni kurmuşlardı. Bununla birlikte diplomatik ilişkilere halel getirmek istemeyen Fransa, bu mülteci muhalefetin hareket alanını kısıtlıyordu. Fransa'da etkili olamayan Ali Suavi'nin *Muhbir* ve Namık Kemal'in *Hürriyet* gazeteleri Londra ve Cenevre'den bir süre daha yayımlanmış olmakla beraber, Mustafa Fazıl Paşa'nın sarayla ilişkileri düzeltmesiyle mali desteklerini kaybedip, cemiyet ile birlikte yurtdışı faaliyetlerine mecburi bir ara vereceklerdi. 24 Kasım 1870'te saraydan aldığı teminat üzerine İstanbul'a dönen Namık Kemal, yasaklı olmasına rağmen *Diyojen* ve *İbret* gazetelerinde imzasız yazılar yayınlamaya devam ediyordu.



Resim 98. Salih Erimez, "Vatan yahut Silistre", **Tarihten Çizgiler,** Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1941

Bernard Lewis'in, "Hürriyet ve İbret 'teki başlıca yazılarında formüllediği fikirlerin dramatik ve şairane ifadesi" olarak tanımladığı ünlü *Vatan (Yahut Silistre)* adlı oyununu da bu esnada yazacaktı. Bununla birlikte Namık Kemal'in en bilinen ve kendisini bir "Vatan Şairi" olarak bayraklaştıran bu oyun İstanbul'a dönüşünün üzerinden henüz üç yıl geçmişken yeniden sürgüne gönderilmesine de neden olmuştu.

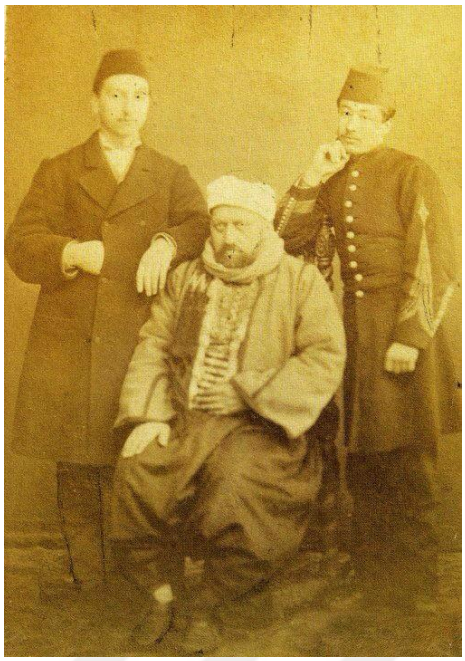
> Oyunun teması vatanseverlik, yani Müslüman bir halk için yeni olan, insanın ülkesine borçlu olduğu sevgi ve bağlılık doktrini idi. Oyunun dört perdesi, 1854' te Ruslara karşı Silistre Türk kalesinin savunmasında bir menkıbeyi işler. Piyes vatan aşkıyla taşan cümlelerle yanar ve vatanlarını sevmeleri ve onu düşmanlarına karşı korumaları için Osmanlılara (Türklere değil) heyecan verici çağrılarla doludur. [520]

[520] Lewis, a.g.e.,1996, s.157

Vatan'nın 1 Nisan 1873'te Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki temsili sırasında izleyiciler coşkulanarak, "Yaşasın Vatan", "Kemal Bey Çok Yaşa" diye sloganlar atmış ve oyundan sonra *İbret* gazetesine giderek, "Var olsun Kemal-i Millet" diye başlayan bir teşekkür mektubu bırakmışlardı. Necdet Sakaoğlu'nun yazdığına göre, sloganların bunlardan ibaret kalmayıp, Sultan Murad lehine tezahüratlarda da bulunulduğunu işiten Sultan Abdülaziz, bu durumu oldukça tehlikeli bulmuştu.[521] Nitekim *İbret* gazetesi yazarı Nuri Bey'in bir övgüyle birlikte yayımladığı mektubun ardından, 6 Nisan'da gazete kapatılacak, Namık Kemal ve Nuri Bey ile birlikte oyunda rol alan beş sanatçı tutuklanıp gazetecilik ve zararlı yayın suçlarından mahkûm olarak sürgüne gönderileceklerdi.[522] Namık Kemal üç yıl kalacağı Magosa sürgününden ancak Sultan V. Murad tahta çıktığında dönebilecekti.

Kırım Savaşı'nın neden olduğu 1875'teki mali iflasın ardından önü alınamaz biçimde kabaran muhalif dalga nihayet, asker ve sivil öğrencilerin başını çektiği bir grubun 10 Mayıs 1876'da Dolmabahçe Sarayı'nı kuşatmasına kadar ilerlemişti. Yaklaşık yirmi gün süren ve Mithat Paşa'nın arkasında olduğu bu darbe girişimi sonunda, Sultan Abdülaziz tahtan indirilerek yerine Yeni Osmanlılar'ın "Hürriyet Alemdarı" Sultan V. Murad geçirilmişti. Bununla beraber 93 gün süren saltanatı sırasında beklenen nizamı sağlayamamış, sorunlar katlanarak büyümeye devam etmişti. V. Murad, tahta çıktıktan kısa bir süre sonra, devrik sultan Abdülaziz'in gözetim altında tutulduğu sarayda intihar ettiği haberi gelmişti. Fakat bu habere başta Şehzade Abdülhamid olmak üzere kimse inanmamıştı. Abdülaziz'in ölümü ardından eski Sadrazam Hüseyin Avni Paşa'nın bir cinayete kurban gitmesiyle oluşan kargaşa esnasında, öteden beri akli dengesi ile ilgili şüpheler olan V. Murad bir cinnet getirmiş ve azlini meşru kılan bir fetva ile tahtta kalamayacağı ilan edilmişti. Bunun üzerine 31 Ağustos 1876'da Kanun-i Esasi'yi yayınlayacağı ve meşrutiyet ilan edeceği sözü veren II. Abdülhamid otuz yıl oturacağı tahta geçmiş ve gerçekten de 23 Aralık 1876'da Ruslar'ın Osmanlıyı mütarekeye ve yeni düzenlemelere zorlamayı hedeflediği Tershane Konferansı esnasında top atışlarıyla Meşrutiyet ilan edilmişti.

[521] Necdet Sakaoğlu, "V. Murad", İstanbul Ansiklopedisi, C.5, s. 510-512
[522] Bedri Aydoğan, "Namık Kemal'ın Magosa Sürgünlüğü", **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2003, C.12, S.12, s. 15-28



Resim 99. Vasilaki Kargopulo, "Sultan Abdülaziz" S/B Fotoğraf, e.y., Haziran 1876 [523]

Meşrutiyetin ilanı, Tanzimat ile başlayan, Kuleli Vakası ile ivmelenen ve Yeni Osmanlılar'ın bedelini ödedikleri anayasacı kararlılığı ile hasta adamı iyileştirme amacındaki aciliyeti gözeten bir fikir birliğinin neticesiydi. Bununla birlikte beklenen politik istikrar ve sakinliği yaratamamış olduğu için, yine hayalkırıklığına neden olmuş, nitekim çok kısa süre sonra İstanbul sokaklarında bu kez, Sadrazam Mithat Paşa'nın cumhuriyet ilan edeceği söylentileri yayılmaya başlanmıştı. Ruslara karşı izlediği şahin savaş politikasından dolayı Sultan ile arası açık olan Mithat Paşa bunun üzerine, 1877'de Girit'e sürülmüş, 1878'de ise aralarında Osman Hamdi Bey'in de bulunduğu bir ekiple birlikte Suriye Valiliği'ne atanmıştı. Bu esnada, "93 Harbi" olarak tarihe geçen savaş sonunda Ruslar Edirne'ye kadar gelecek ve Osmanlı çok ağır şartlar altında Ayastefanos (Yeşilköy) Antlaşması'nı imzalamaya mecbur kalacaktı. Ruslar'ın İstanbul kapılarına dayanması üzerine iş birliğine gidilen İngiltere'ye Kıbrıs'ın verilmesi, imparatorluk içinde etkisi çok uzun süre devam edecek olan bir travma yaratmıştı. Büyük toprak kayıplarının yarattığı bu travmanın

[523] İlk kez 2005 yılında Bahattin Öztuncay'ın kitabında ortaya çıkan bu fotoğraf, sabık Sultan'ı uygunsuz kıyafetler giydirilmiş ve yanında laubali biçimde duran iki saray görevlisi ile göstermektedir. Sultan'ı itibarsızlaştırarak düştüğü durumun ve hazin sonunun ibretlik vesikası olarak saklanmasını hedefleyen bu fotoğrafın kim ya da kimler tarafından sipariş edildiği ve iki görevlinin kim olduğuna dair bir henüz bilgi yoktur. Bununla birlikte bu fotoğraf ortaya çıktıktan sonra yazılan bazı yazılarda, resmi tarihte makasla bileklerini keserek intihar ettiği söylenen Abdülaziz'in öldürülmüş olabileceği ihtimalinden daha yüksek sesle bahsedilmektedir. Bahattin Öztuncay, **Hatıra-i Uhuvvet: Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950**, Aygaz, İstanbul, 2005, s.24

etkisinde kalan dönemin Galatasaray Sultanisi Müdürü Ali Suavi'nin bir grup Balkan göçmeni ile birlikte Dolmabahçe Sarayı'nı basma girişimi, Sultan Abdülhamid için bardağı taşıran son damlalardan birisi olmuştu. Çırağan hareminde hapis tutulan V. Murad'ı yeniden tahta geçirmeyi hedefleyen bu baskın sonucunda Ali Suavi, Yedisekiz Hasan Paşa tarafından öldürülmüştü.[524] V. Murad'ı kurtarmaya yönelik birkaç hamlenin daha savuşturulması ardından, 1878'de Sultan Abdülhamid, Meclis-i Mebusan'ı kapatıp Kanun-i Esasi'yi süresiz askıya aldığını ilan ederek meşrutiyete son vermişti. Sultan Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'na kapandığı ve hafiye düzeni ile baskıcı biçimde her türlü muhalefeti kontrol altına aldığı bu dönem, 1908'deki Jön Türk Devrimi'ne kadar devam edecekti. Meşrutiyet ile işe başlayan ve mutlakiyet ile devam eden Abdülhamid'in İstibdat Dönemi, tüm baskılara rağmen yine de muhalefetin gelişmesini engelleyemeyecek ve nihayet Osmanlı'nın cumhuriyete evrilmesine ön ayak olan İttihat ve Terakki ile sonuçlanacaktı.

3.12.1. İstibdat Dönemi ve Sultan Abdülhamid Karikatürleri

II. Abdülhamid'in saltanatı (1876-1909), Osmanlı tarihçiliği açısından tarihçinin safını belli eden birbirinden farklı iki seyirde ele alınıyordu. Muhafazakâr eğilimli tarih yazımı içinde Sultan Hamid, imparatorluğu etrafını saran kurtlardan korumaya çalışan müşfik bir baba, Osmanlının İslami temellerini aşındıran Tanzimat tecrübesine karşı duran bir mücahit ve nihayet Altın Çağ'ın şanlı geçmişine dayanarak devleti yeniden tanımlayan, Bozarslan'ın deyimiyle, "İmparatorluğu yeniden icad eden" ulu bir hakandı.[525] Nitekim Sultan Abdülhamid'in ünvanı da Allah'ın yeryüzündeki gölgesi anlamına gelen ve hem panislamist hem de mutlak monarşi görüşünü yansıtan, "Halife-i Müslimin, Zill'ullah fi'larz"dı.[526] İlerlemeci bir tarih anlayışı içinde ise kurtulunması gereken utanç duyulacak bir kara leke, çağdışı Şarklı bir müstebit olarak kabul ediliyordu. İngiliz tarihçi Eric Hobsbawm'ın (aşırı) yorumuyla Sultan Hamid dönemi Osmanlısı, "19. yüzyıl standartları açısından, anormal, modası geçmiş, tarihin ve ilerlemenin mahkûm ettiği […] en aşikâr biçimde evrimsel bir fosildi."[527] Yeni

[524] Lewis, a.g.e., 1996, s. 147
[525] Bozarslan, a.g.e., 2015, s. 149. Necip Fazıl Kısakürek Abdülhamid' şöyle tanımlıyordu: Türk'ün özü ve temel varlığı yönünden hakkı belli başlı zümrece gaspedilmiş muazzam bir kurtarıcılık hüviyetidir. **Ulu Hakan Abdülhamid Han**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1981, s.11
[526] Ortaylı, a.g.e., 2018, s. 184
[527] Eric Hobsbawm**, Nations ve Nationalism Since 1780**, Cambridge Press, 1990, s. 38. Deringil, a.g.e., 2014, s. 18

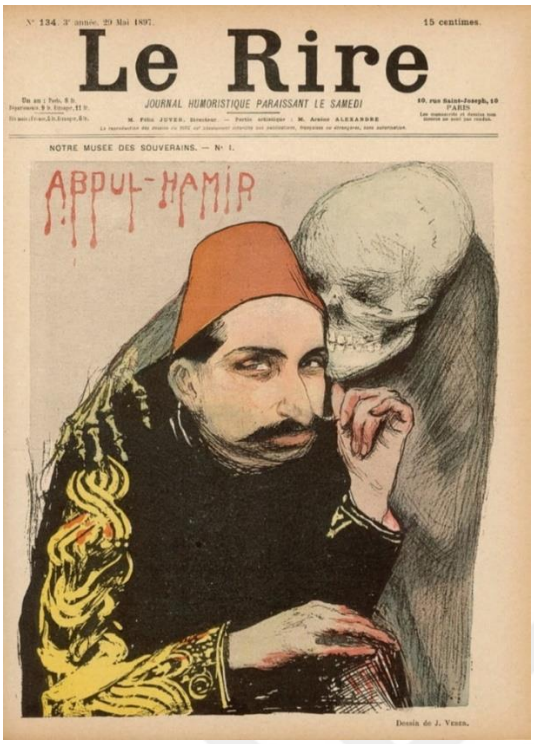
Osmanlılar, İttihat Terakki ve Cumhuriyet'in deterministik tarih izleğinde Sultan Abdülhamid, "Hasta adamın Kızıl Sultanı", kendini Yıldız Sarayı'nın yüksek duvarları arkasına gizleyen paranoyak bir tiran gibi yazılmış ve neredeyse gotik bir korku nesnesi haline getirilerek, Finkel'in deyimiyle, "Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu'nda eleştirdiği her şeyin simgesi" haline gelmişti. [528] İlber Ortaylı, "dedesi II. Mahmud'dan çok daha masum, kanuna uyan bir hükümdar olduğu halde Osmanlı tarihinin despot padişahı diye bilinmesinin nedenini" şöyle tarif ediyordu:

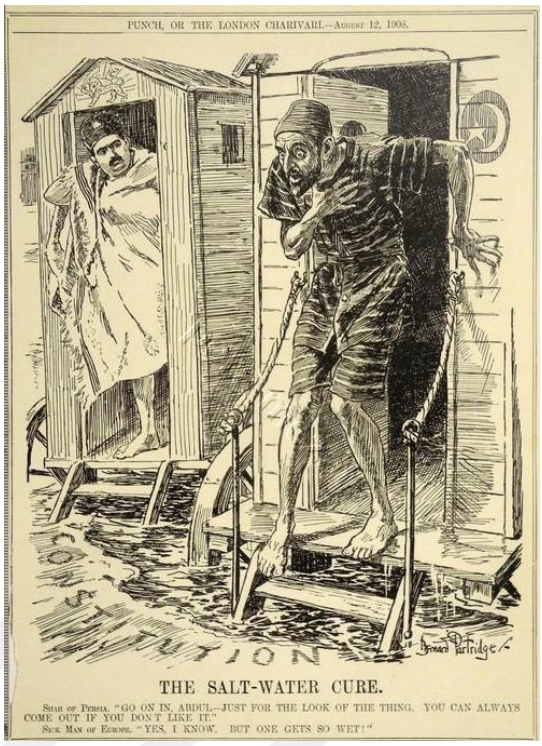
> Laik bir hukuk ve eğitimin gelişmesinden dolayı ulemanın toplumsal kontrolü gerilemekteydi. Nihayet butik eğitim düzeninin başladığı modern okullar kurulmuş ve basının hayata girişiyle toplumda ideoloji üreten yeni merkezler ortaya çıkmıştı. Bu yenilikler mutlak bir yaygınlık ve başatlık düzeyine ulaşamamıştı, ama eski düzenin aleyhine gelişmekteydiler. Böyle bir toplumu tek elden yönetmeye kalkan diktatör padişah II. Abdülhamid bile ecdadına göre güçlük çekecek ve yeni yöntemler denemek zorunda kalacaktır […] Öncekiler geleneğin ve usulün gereğini yerine getirmişlerdi. O ise aynı şeyi yapmak için Tanzimat'tan beri kurulup gelişen idare ve hukuk sistemini omuzlamak; kısacası yarım yüzyıl önceki bir Osmanlı hükümdarının haklarına sahip olmak için haksızlık yapmak zorunda kalmıştı. Çünkü toplum değişmiş, 19. yüzyılın Osmanlı toplumunda insanının hayatı ve maddi varlığı geçmiş yüzyıllardakinden çok daha pahalı ve dokunulmaz olmuştu.[529]

Sultan Abdülhamid'in içeride ve dışarıda böyle bir imaja sahip olmasında, yönetim anlayışı, siyasal ve ideolojik tercihleri kadar, içinde bulunduğu dönemin halet-i ruhiyesi ya da zamanın ruhuyla olan uyumsuzluğu da etkiliydi. Zira *Fin de Siecle* (asır sonu) olarak anılan 19. yüzyılın ikinci yarısı, kapitalist, emperyalist niyetlerin ivmelendirdiği büyük çatışmaların yarattığı sancılar ve buna bağlı kültürel karamsarlığın iç içe geçtiği bir dönemdi. Nihayet aynı dönem yıkımın eşiğindeki bir diğer devlet olan Habsburg İmparatorluğu'nun başkenti Viyana'da da İstanbul'daki gibi dekadanizm hüküm sürecek ve sanat alanında "yozluk alameti (olan) bohem, dandy, snob, femme fatale" tipleri sahneye çıkacaktı.[530] Tanzimat'ın ilk yıllarından itibaren aciliyet duygusu ile medeniyet yarışına girişen Osmanlı'nın misyoner bürokrat aydınlarının tahammülsüzlüğü, Tanıl Bora'nın deyimiyle: "Her sorunun cevabını mutlaklaştırmaya, her çözüm seçeneğini olmazsa olmaz keskinliğiyle ortaya koymaya meyleden bir tavrı teşvik etti. Bu panik halindeki ajitasyon, ölüm-kalımcı bir radikalizm üslubunu, doğrunun ve haklılığın ikamesine dönüştürdü."[531]

---

[528] Finkel. a.g.e., 2017, s. 433
[529] Ortaylı, a.g.e., 2018, s. 95
[530] Tanıl Bora, **Cereyanlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 37
[531] Bora, a.g.e., 2017, s. 37





Resim 100. Jean Weber, Sultan Abdülhamid Portresi, Litografi, **La Rire**, S.134, 29 Mayıs 1897, Gusman / Bridgeman Images [532]

Resim 101. Bernard Partridge, Tuzlu Su Tedavisi, **Punch or the London Charivari**, 12 Ağustos 1903.[533]

Birçok alanda izi sürülebilen bu anlayışın en bariz örnekleri, karikatürün çarpıcı ve provoke edici yöntemlerinin siyasal söylemin keskin ucu olarak araçsallaştırılmasında görülüyordu. Sultan Hamid'e yakıştırılan despot algısı, dönemin yabancı ve sürgündeki Jön Türk basınında çizilen karikatürlerin İstanbul'a gizlice sokulan dergilerle elden ele dolaşması ile besleniyor ve bir anlamıyla istibdatın biriktirdiği sosyal sıkışmışlık, Abdülhamid'in madara edildiği bir patlama yaratıyordu. İlber Ortaylı'nın vurguladığı üzere Sultan Hamid buna karşı Avrupa basınını satın alma yolunu denemiş, fakat bu yöntem, kısmi başarısı yanında daha çok Avrupa başkentlerindeki şarlatanları zengin etmeye yaramıştı. [534] Bu karikatürlerde Sultan Hamid ya da Osmanlı'yı simgeleyen karakterler, hasta ya da yaşlı adam biçiminde çiziliyor ve çok zaman bu hasta adamın zalimliğine, gaddarlığına vurgu yapılıyordu.

[532] Tarihçi Albert Vandal'ın aynı yıl taktığı Kızıl Sultan sıfatının etkisiyle çizilmiş olması muhtemeldir. Detaylı bir okuma için bkz. Gilles Roy, **Abdul-Hamid, Le Sultan Rouge**, Payot Paris, 1936

[533] Anayasa yazan suya girmeye çekinen Abdülhamid'e yan kabindeki İran Şah'ı, "Hadi Abdül, sadece neymiş bir görmek için, eğer sevmezsen her zaman çıkabilirsin" diye sesleniyor; "Avrupa'nın Hasta Adamı" olarak konuşturulan Abdülhamid, "Evet biliyorum ama insan çok ıslanır" diyerek cevap veriyor.

[534] Ortaylı, a.g.e., 2018, s. 202

Bütün karikatürlerde seçilebilen görsel repertuar ise aşina olunan, cariye, nargile, hançer, fes vs. gibi nesneler ve saray, harem, cami gibi Osmanlı'nın içinden çıkamayacağına inanılan fantastik bir mekân düzeninden oluşuyordu. Oryantalist ideolojinin arkasında işleyen çağdışı Şark izlenimi üzerine oturan II. Abdülhamid ise çok zaman, elinde kılıç ya da bıçak ile "Balkanlar'da Girit'te ya da Anadolu'da Hristiyanları keyfi olarak katleden" bir Kızıl Sultan olarak çiziliyordu. [535] Bu bağlamda da aslında bu karikatürler, takipçisi oldukları ideolojinin kendini haklı çıkarma prensibine hizmet ederek, bir algıyı biçimlendiriyor ve acilen iyileştirilmesi gereken hasta ve yaşlı adama Batı müdahalesinin zeminini hazırlıyordu. Abdülhamid'in saltanatı sırasında İstanbul'da da yayım yapan gazete ve dergiler vardı. Hatta padişahlığının daha ilk yıllarında bir elin parmaklarını geçmeyen matbaa sayısı, 1884 yılında 54'e yükselmiş, 1908'de ise bu sayı ikiye katlanmıştı. Karikatür ise:

> Avrupa'daki kadar hızlı biçimde kitleselleşmese de 19. yüzyılın ikinci yarısında kendine hatırı sayılır bir takipçi kitlesi buldu. Ermeni yazar ve çizerlerin hâkim olduğu mizah basınında ilk karikatürler 1860'ların sonunda Ayine-i Vatan ve İstanbul dergilerinde yayınlandı. Nişan Berberyan, Tınghır, Ali Fuat gibi çizerler, 1870'lerin basın ve entelektüel dünyasında kendilerine bir yer açtılar. [536]

Bununla beraber İstibdat Dönemi'nde Paul Fesch'in ifadesiyle, sansür makası onları o kadar iğdiş edercesine kesmişti ki artık hiçbir güçleri kalmamıştı. "Tabiri caizse, bunlara hadım edilmiş gazeteler veya daha doğrusu, mahalli çeşnilere uyarak, harem ağaları diyebilirim. Herkesten önce kendilerinin kederlendikleri ve hiçbir çare bulamadıkları bir sakatlıkla alay etmekten -Hak beni esirgesin- acınacak durumdadırlar." [537] Kısa bir zaman içinde sansürün ulaştığı noktayı aktaran Halit Ziya'ya göre, birisi çıkıp sansürün denetiminden geçmiş ilk dizgi kâğıtlarını gözden geçirse, İstibdat idaresinde 'yasak sözlük' diye tuhaf bir eser vücuda getirebilirdi. Halid Ziya Uşaklıgil anılarında bu dönemi şöyle yazıyordu:

> Saray'ın kuruntusu, bulaşıcı bir hastalığın yayıldıkça büyüyen tohumları gibi hükümet aygıtının her noktasına ulaşmış ve görev ihmalinden, dikkat eksikliğinden doğabilecek mesuliyet korkusu, her memuru kuruntulu, korkan, her kelimenin gölgesinden ürkerek gırtlağına sarılmak için saldıran birer deli hâline getirmiştir.

---

[535] Necmettin Alkan, **Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid**. Kronik Yayınları, İstanbul, 2018, s. 287

[536] Sinan Kuneralp, Guillaume Doizy, K. Mehmet Kentel, **Youssouf Bey: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Perası'nın Yüklü Portreleri (The Charged Portraits of Fin-de-Siècle Pera)**, **Bahattin** Öztuncay (der.) Umur Çelikyay (çev.) Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 2016

[537] Paul Fesch, **Constantinople au, Derniers Jours d'Abdul-Hamid**, Paris, I907, s. 50. Akt. Lewis, a.g.e., 1996, s. 186

> Böylelikle, yukarıdan kesin emirler gelmesine ihtiyaç kalmadan, yalnız belki padişahın hoşuna gitmez düşüncesiyle, temas edilemeyecek konuların ve kullanılmayacak kelimelerin, özellikle de saraya, idareye, güncel olaylara gönderme olabilecek sözlerin adedi arta arta öyle bir miktara çıkmıştır ki matbuatın sahası artık içinde dönülemeyecek kadar daralmış, kullanılabilecek kelimeler, ilkel bir kavmin dilindeki kadar azalmıştır. Yazı yazanlar, bu sakınılacak konuları ve kelimeleri bilmek zorundadır. Yazarlar, ilkönce 'hürriyet, vatan, millet, zulüm, adalet' gibi 50–100 kelime ile başlayan yasak kelimelerin gün geçtikçe yekûnu kabartan yeni reddedilmiş eşlerini öğrenmeli ve bunları daima hatırda tutarak kalemin ucuna geldikçe pis bir böcek gibi fırlatıp atmalıdır. […] Mesela 'birader' denilemez çünkü bir tarafta Sultan Murat, diğer tarafta Reşat Efendi olmak üzere, II. Abdülhamit'in iki erkek kardeşi vardır. 'Tepe', Yıldız Sarayı'nın bir tepede bulunduğuna gönderme sayılacağı için kullanılamaz. 'Sakal', hele 'boya' derhâl padişahın boyalı sakalına ima olur. Böyle yüzlerce kelime vardır ki bir tarafından tutulup çekildikçe uzayan bir lastik gibi Yıldız'a kadar uzatılabilir. Hatta öyleleri vardır ki yazarlar, 'acaba niçin yasaktır?' diye uzun uzun, üç beş kişi bir araya toplanarak uğraşır, sebebini, hikmetini arar. Bunun sebep ve hikmeti, korkak bir memurun, lodostan söz edilmesini burnunun büyüklüğüne bir işaret gibi telakki ederek alınan kuruntulu adam gibi bir hastanın zihninde doğmuş gülünç bir vesvesedir. Coğrafya kitaplarında bile 'burun'dan 'galiba' bahsolunamaz. Tarih kitaplarından 'ihtilal, isyan, suikast' fasıllarını kaldıran Maarif Nezareti, 'belki dünya haritasından da burunları kaldırmış yahut bu kelimenin yerine başka bir münasibini' bulmuştur.[538]

Sansür ve jurnal, Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde de sık başvurulan yöntemlerdi. 1840'ların başında İstanbul'a gelen İngiliz bir seyyah, kahvehaneleri anlatırken şöyle bir not düşüyordu: "Burada dedikoducular ve semtin her şeye meraklı kişileri hem hususi hem de kamu meselelerini konuşmak için toplanır […] Bu yüzden kahvehaneler polis tarafından gözetlenir; çoğu durumda kahvecilerde ücretli hafiyelerdir."[539] Cengiz Kırlı'nın yazdığına göre dönemin zaptiye amiri, her hafta hafiyelerin kaydettiği bu halk sohbetlerini derleyerek sadrazama rapor ediyor, sadrazam da sultana iletiyordu. Fakat bu dönemde hafiyelik ve jurnal mekanizması, cezalandırmaktan çok kamuoyu nabzının tutulması için işletilen bir haber ağı gibi çalışıyordu. [540] Bununla beraber, İstibdat Dönemi'nde ise bu raporlar delil kabul edilerek, azil, sürgün ve hatta hapis gibi cezalara neden oluyordu. Dolayısıyla İstibdat Dönemi sansürünün basın ile sınırlı kalmayıp topluma yayılarak bu denli büyük bir tahribat yaratmasının nedeni, hafiye ve jurnal ağı ile birlikte çalışıp, hayatın kılcal damarlarına kadar giren bir baskı ve korku ortamı oluşturmasının yarattığı travma ve

[538] Halid Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, Nur Özmel Akın (hzl.), Özgür Yayınları, İstanbul, 2008, 1. bsm, s. 662-663
[539] White'dan Akt. Cengiz Kırlı, "Kahvehaneler: 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatoluğu'nda Kamuoyu", **Osmanlı Kahvehaneleri**, Ahmet Yaşar (haz.), Kitap Yayınvevi, İstanbul, 2018, s. 111-136
[540] Kırlı, a.g.e., 2018

güvensizlik hissiydi. Jurnalcilik çeşitli biçimlerde ödüllendirilip teşvik edildiğinden dolayı neredeyse bir geçim kaynağı haline gelmişti. Gazetelerdeki dizgi yanlışlarından, gündelik konuşmalara ve hatta isimler ve lakaplara kadar birçok kelime, şifreli mesajlar, pusulalar, parolalar olduklarına dair birer senaryo ile jurnalcilerin yakalamak için pusuda bekledikleri avlara dönüşmüştü. Mehmet Ata'nın yazdığına göre, "gök'ten bahsetmek yasak, 'yer'den bahsetmek gayri caiz, hele etrafa şöyle bir göz atmak bir cinayet hâlini almıştı."[541] Jurnalci sayısının çokluğundan dolayı bir ara Pera Palas'a yerleştirilen bir levhayla, hükümet görevlilerinin lobideki koltukları otel müşterilerine terk etmeleri rica ediliyordu.[542] Jurnalcilik toplumsal hayatın her alanına nüfuz etmiş olmakla birlikte, en büyük etkisi şüphesiz ki basına uygulanan sansürün en önemli gözlem ve denetim aracı olarak kullanılmasıydı. Arda Odabaşı'nın ifadesiyle; "Basın sansürü değişik sansür uygulamalarından yalnızca biridir. İstibdat rejimi, basına olduğu gibi kitaplara, tiyatro oyunlarına, ilanlara, tramvay biletlerine, şişe etiketlerine kadar, akla gelebilecek her şeye sansür uygulamıştır." [543] Bu bağlamda sansür ve yasaklamalardan en fazla mustarip olan yayımların birçoğu, içinde uzun yazı ve pasajlar dışında karikatür ile siyasi mesajını tek hamlede iletmeyi başaran görseller kullanan gazetelerdi. Bir mizah formu olarak karikatür, Osmanlı tarihinde köklü bir geçmişe sahip olmasa da yarattığı rahatsızlık, bu söyleme biçiminin kökenlerini Karagöz ya da meddah gibi iktidarı huzursuz eden bir temelden almasının sonucuydu. Karagöz, hayali bir karakter olarak bir anlamıyla Osmanlı muhalefetinin alter egosu gibi işlev görmüştü. Bununla birlikte mizahçının hayali oluşu, mizah malzemesi yapılanın da doğrudan hedef alınması yerine tiplerin içine sıkıştırılan dolaylı göndermelerle, bir anlamda toplumsal imgelemde tamamlanabilir olmasına dayanan bir kurguyla işlemesini sağlıyordu. Artun Avcı'ya göre bunun nedeni, Doğuda devletin varlığının toplumun var olma şartı olarak algılanması ve bu nedenle iktidara karşı gülme, ironi ve alayın meşruiyet sınırlarının önceden bir çerçeve içinde belirlenmesiydi. Yine de yasakların çok, tabuların kalıcı olduğu Doğu toplumlarında mizah, bir şikâyeti, bir rahatsızlığı aktarmanın yoluydu.

[541] Mehmet Ata, "Memalik-i Osmaniye'de Sansürün Tarihi", **İkdam,** 26. Sene No: 7858 (27 Kânunu-evvel 1334/1918), s. 2, Arda Odabaşı, "Kelimenin Gölgesinden Korkmak, Sansür ve Jurnal", **Bilim ve Ütopya,** 2013, Kasım, S.233

[542] Charles King, **Pera Palas'ta GeceYarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu**, Ayşen Anadol (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2016, 3. bsm, s. 44

[543] Odabaşı, a.g.e., 2013

Çünkü başka bir biçimde aktarılmasının bir koşulu yoktu. [544] Teodor Kasap'ın *Diyojen* dergisiyle, Osmanlı mizah basının ortaya çıktığı 1870 yılına gelindiğinde ise geleneksel mizah anlayışının ekseni önemli oranda değişecekti. Avcı'nın ifadesiyle bu dönemin mizahı, modernleşmenin yol açtığı sonuçlara ve devlet politikalarına karşı daha eleştirel, daha alaycı ve yıkıcı bir gülmece türüydü.[545] Nihayet bu cüret, çok geçmeden sansür engeline takılacak, dergi birkaç kez ceza aldıktan sonra tamamen kapatılıp, Teodor Kasap fikirlerinden dolayı tutuklanan ilk yayımcılardan birisi olarak tarihe geçecekti.

Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı'nın ilk tematik mizah gazetesi olarak çıkarıldığı kabul edilen *Diyojen,* serlevhası altında siyasi iktidardan herhangi bir beklentisi olmadığını ima eden, "Gölge etme başka ihsan istemem" yazıyordu.[546] Nitekim bu gazete, sıcak siyasetten uzak durmaya çalışıyor ve toplumsal aksaklıklar, çelişkiler gibi görece tehlikesiz bir alanda taşlama yazıları yayımlıyordu. Bununla birlikte tümden apolitik olduğu da söylenemezdi; zira dönemin sadrazamı Mahmud Nedim Paşa'nın azledilmesi üzerine yazılan *Kedi Mersiye*'sinin (Hirrenâme) yer aldığı 1872 tarihli 133. nüsha, tekrar baskılarla birlikte on bin gibi ulaşılması güç bir satış başarısı yakalamıştı. Rus taraftarı bir siyasi çizgiye sahip olduğu için Nedimof lakabı ile anılan Mahmud Nedim Paşa'ya bu mersiyeyi yazan Namık Kemal, Paşa'yı rüşvet ve yolsuzlukla itham eden açgözlü ve saldırgan bir kediye benzetiyordu. Osman Hamdi Bey'in 1873 Viyana Sergisi için seçtiği koleksiyon da *Diyojen*'in eleştirel oklarından kurtulamamıştı. Dergi birkaç sayı boyunca esas İstanbul imajını sergileyeceğine inandıkları, temizliğin numunesi olarak Eyüp vapuru ya da sansürün ulaştığı yeri gösterecek birkaç yasaklı gazete, dergi gibi gündelik hayatın aksaklıkları ve dönemin zihniyetine gönderme yapan sarkastik listeler yayımlamıştı.[547] Müteakip yayım yasakları ve cezalara rağmen üç yıl çıkarılabilen *Diyojen,* nihayet 1873'te tamamen kapatılmıştı. [548]

[544] Artun Avcı, "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", **Birikim**, Şubat 2003, S.166, s.80-96
[545] Avcı a.g.e., 2003
[546] Hamdi Özdiş, **Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset**, Libra, İstanbul, 2010, s. 82
[547] Özdiş, a.g.e., 2010, s. 50
[548] M. Bülent Varlık, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 4, s.1092-1100



Resim 102. Yusuf Franco, "Matbuat Müdürü Macid Paşa", 1877, e.y. [549]



Resim 103. Teodor Kasap, "Nedir bu hal Karagöz? -Kanun dairesinde serbesti Hacivat!" **Hayal**, S. 319, 8 Şubat 1292, (20 Şubat 1877)

[549] Matbuat Müdürü Macid Paşa bir elinde yasal uyarı (Démenti), diğer elinde düzeltme, doğrulama (Rectification) yazılı kartlar taşıyor, **Youssouf Bey: The Charged Portraits of Fin de-Siècle Pera**. Fig. 54 / Pl. 68b, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 2016

Diyojen'den sonra çıkarılan başlıca süreli mizah gazeteleri, *Leraif- i Asar* (1872), *Çıngıraklı Tatar, Hayal* (1873), *Latife* (1874), *Tiyatro, Geveze* (1875), *Çaylak*'tı (1876). Bu dergilerde karikatür çizen sanatçılar, K. Opçanadasis, Nişan G. Berberyan, Ali Fuat Bey'di. Yayımcı olarak ise Teodor Kasap, Mehmet (Çaylak) Tevfik ve Agop Baronyan'ın adları geçiyordu.[550] Nihayet geç Tanzimat Dönemi'nde mizah ve karikatür, kendine toplumsal muhalefetin üretildiği ve yayıldığı bir alan açmayı başarabilmişti. "Bu alan; karikatürün tarihsel gelişimine uygun biçimde, 'yüklü' bir yerdi ve siyasi otorite bu yükü taşımak konusunda pek de hevesli değildi. Nizamnamelerle denetlenmeye ve cezalarla engellenmeye çalışılan mizah basını, 1877'de kısa süre Meclis-i Mebusan deneyiminde mebusların gündemine dahi girdi."[551] 1877'de Matbuat Müdürü Macid Bey vekillere seslenerek, mizah gazetelerinin yararsızlığı bir yana zararlı olduğunu, çünkü aksini kanıtlamanın imkânsız olacağı biçimde insanları aşağıladıklarını söylüyordu.[552]

> Gazetelerde saçma sapan konuşmanın, soytarılığın gereği yoktur […] Bakalım, Avrupa'nın akıllıları, düşünürleri, bu mizah gazetelerinden hoşnut mudurlar? Benim alçakgönüllü bilgime göre hoşnut değiller. Mizah gazeteleri resim olmadan olamazlar. Resim denen şeyi bir kez düşünmeli […] Zamanında birtakım deliler varmış ki, delilik maskesi altında gerçekleri anlatırlarmış. Böyle şeyler, dikta dönemlerinde geçerli olabilir. Hamdolsun, şimdi padişahın adaleti var.[553]

Osmanlı'nın ilk meclisi Macid Bey'e bu yetkiyi vermemiş olmasına rağmen, aynı yıl Teodor Kasap, *Diyojen*'in ardından çıkardığı *Hayal* dergisinde basın özgürlüğünü hicveden karikatürü nedeniyle üç yıl hapis cezasına çarptırılmış, dergi ise temelli kapatılmıştı.[554] Bu karikatürde Karagöz, Kanûn-ı Esâsî'nin 12. maddesi olan "Matbuat kanun dairesinde serbesttir" ifadesini doğrudan hedef aldığı için, Sultan Hamid'in iradesiyle hakkında dava açılmıştı.[555] 1878'de Kanun-i Esasi'nin askıya alınması ardından, "dinamitle eş anlamlı kabul edilen karikatür" şedit biçimde yasaklanmış ve birçok yazar-çizer sürgüne gönderilmişti.

> Karikatür de büyük oranda kamusal alandan kişisel olana çekilir; Karikatür bu dönemde kendini zaman zaman resimli dergilerin zararsız vinyetlerinde hatırlatmış

[550] Turgut Çeviker. Tanzimattan Cumhuriyet'e Türk Karikatürü, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 4, s. 1101.1108
[551] Kuneralp, Doizy, Kentel, a.g.e., 2016
[552] Çeviker, a.g.e., 1985
[553] Youssouf Bey: The Charged Portraits of Fin de-Siècle Pera. Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 2016.
[554] Çeviker, a.g.e.
[555] İlgili anayasa maddesi için bkz. https://anayasa.tbmm.gov.tr/docs/1876/1876ilkmetinler/1876-ilkhal-turkce.pdf erişim tarihi: 15/ 07/ 2020

> olsa da Beyoğlu'nun yetenekli elitleri karikatür çizmeyi bir oyuna dönüştürmüş ve birbirlerine verdikleri 'yükleri' bir sosyalleşme aracı olarak kullanmışlardı.[556]

Jön Türkler'in mizahı eleştirel bir araç olarak kullandıkları dergilerden *Hayal* 1895'te Londra'dan, *Beberuhi* 1898'de Cenevre'den, *Pinti* 1889'da Kahire'den, *Dolap* 1900'da Folkstone'dan ve *Tokmak* 1901'de Cenevre'den yayımlanmaya devam ediyordu. "Jön Türk karikatürlerinde Sultan Abdülhamid, gülme unsuruna dönüşürken, etrafında üretilen ve onu meşru kılan argümanlar yerle bir edilmeye çalışılmıştır. Sultanın mutlak hükümdar imgesiyle alay edilmiş, yerine pinti, cimri, evhamlı gibi sıfatlara indirgenen hürriyete koyu bir istibdatla karşı koyan zalim bir insan olarak tasviri yapılmıştır."[557] "Tokmak'tan bir alay dili, bir mizah dili boş bir bekleyiştir. Onun dilini, bir saygıdeğer edebiyatçının 'hüngür hüngür gülmek' sözü pek açık bir biçimde açıklar" diyerek amaçlarını ifade eden Jön Türkler, derginin ilk sayısının girizgâhında bu niyete dair şöyle yazıyorlardı: [558]

> Ziya Paşa merhum: 'Nush ile uslanmayanı etmeli tekdîr, tekdîr ile uslanmayanın hakkı kötektir' demiş, büyük isabet etmiş. Yıldız kuklasının artık acizliği, yüzsüzlüğü, taştı, aştı, nasihat, tekdîr, hatta bazı bazı kötek dahi kâr etmez oldu. Düşündük, taşındık: ya o kafa inadından geçer ya parçalarız! Dedik, tokmaklamaya karar verdik. Bakalım belki dokuz yumruk bir nasihat yerine geçer! [559]

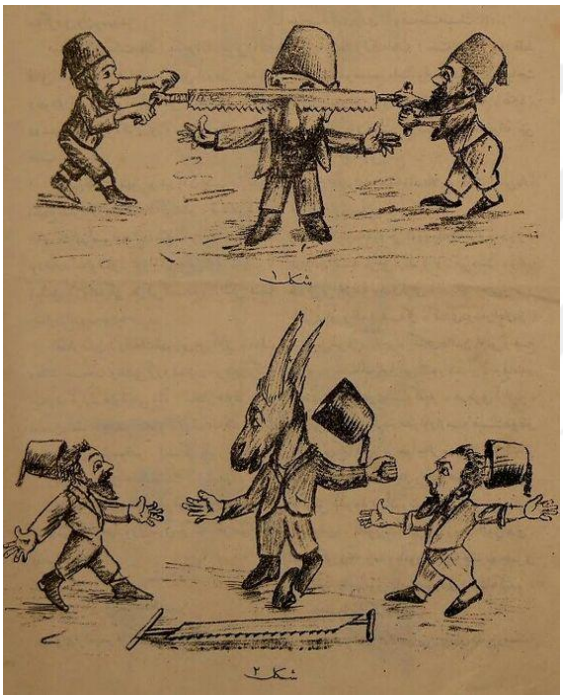
Bu dergilerin hemen hemen her sayısı, Abdülhamid'in hem siyasi olarak hicvedildiği hem de fiziksel özelliklerinin, çoğunlukla da burnunun alay konusu olduğu karikatürlerle çıkıyordu. Abdülhamid ve saray çevresindeki dalkavuk takımının burun yasağı hassasiyetini bilen çizerlerin Sultan'ı burun üzerinden hicvetmeleri öylesine yaygın bir klişe haline gelmişti ki istibdat karikatürlerde sıklıkla burun ile özdeşleştiriliyordu. Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Edebiyat Anıları'*nda yazdığı anekdot, dönemin burun takıntısının geldiği trajikomik hali yansıtıyordu.

> Bana merak olan şudur; Acaba burun sözünün basında yasaklandığı Abdülhamid'e söylense çevredekiler bu dalkavukluğu, bu yasağı hangi yolla açıklayacaklardı? Yeryüzü halifesine, Şevketli efendimiz, sizin pek biçimsiz bir burnunuz var da onun için bu sözü yasak ettik'mi diyeceklerdi. Herhalde onların ne diyeceklerini bilmem. Ama ben İzlanda Balıkçısı'nı çevirirken coğrafyayla ilgili burun sözü geldikçe 'karaların denizlere doğru ilerlemiş bölümleri' diye yazıyorum.[560]

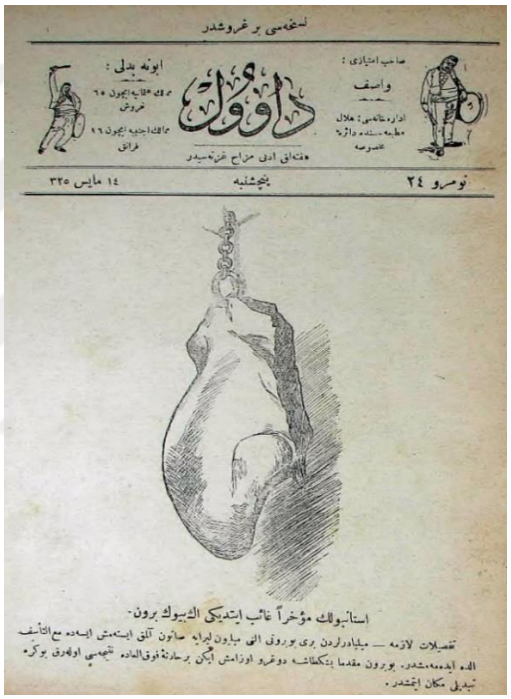
---

[556] Kuneralp, Doizy, Kentel, a.g.e.
[557] Emine Şahin, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Osmanlı'da Mizah Basını", **Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** Temmuz 2017, S.2, s. 20-43
[558] Çeviker, a.g.e
[559] **Tokmak,** Nu: 1, 1 Mart 1901, Şahin, a.g.e., 2017
[560] Hüseyin Cahit Yalçın, Edebî Hatıralar, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, s. 108

Nitekim Sultan Hamid tahttan indirildiğinde de dönemin popüler gazetesi *Davul*, kasap çengeline asılı bir burun karikatürünü manşetten çizerek yeni dönemi müjdeliyordu. Bununla beraber özellikle sürgündeki Jön Türkler'in çıkardığı dergiler, maddi destekten yoksun oldukları için birçoğu ancak birkaç sayı çıkabilmişti. Bu dergilerin bir kısmı, Abdülhamid rejiminin tüm çabasına rağmen posta yoluyla İstanbul'a gelmeye devam etmiş ve içerde belirli bir okuyucu kitlesine ulaşabilmişti. Böylece yasaklı Jön Türkler bir yandan kendi propagandalarını yaparken diğer yandan despot hükümdarla alay ederek istibdatın yarattığı karamsar ruh halinin çözülmesi ve karşı seslerin fısıltı yoluyla da olsa yayılmasını sağlıyorlardı.[561]



Resim 104. Beberuhi, "Abdülhamid'in Burnu Kesilince Eşeğe Dönüşüyor", Nu: 2, Mart 1898 [562]



Resim 105. Davul, "İstanbul'un muahharan gaib ettiği en büyük burun", Nu. 24. 27 Mayıs 1909 (14 Mayıs 1325) [563]

[561] Bununla birlikte Jön Türk devriminden kısa bir süre sonra kendileri de baskıcı bir tavrı benimseyecek ve İttihat Terakki iktidarına karşı yükselen sesleri benzer yöntemlerle bastırmayı deneyeceklerdi.

[562] Muammer Göçmen, Beberuhi'deki karikatürlerin çoğunun Akil Muhtar ve Tunalı Hilmi'nin çizdiğini belirtir. Bkz. **İsviçre'de Jön Türk Basını ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri 1889-1902**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 263. Karikatürün üzerindeki fıkrada, Abdülhamid huzuruna çağırdığı "Cön Türkler"e nereden Islahat yapılmaya başlansın diye sorduğu ve yanıtın burun olduğu yazılıdır.

[563] Karikatürün altında şu yazılıdır; "Tafsilat-ı lazime: Milyarderlerden biri bu burnu altı milyon liraya satın almak istemiş ise de maatteessüf elde edememiştir. Bu burun mukaddema Beşiktaş'a doğru

3.12.2. Yeni Emperyal Kimlik ve İttihat Terakki'nin Doğuşu

Politik propagandanın kendi söylemine uygun olanı öne çıkardığı ve İslamcılığı tabiri caizse iki taraftan çekiştiren, iki fazlı tarih yazımının göz ardı edemediği ise Abdülhamid idaresinin ilk yarısının, hızlı bir reform ve yenileşme dönemi olduğuydu. Bernard Lewis'in altını çizdiği üzere Sultan Abdülhamid, hürriyetçi ve meşruiyetçi fikirlere şiddetle düşman olmakla beraber, hem İmparatorluğu hem de kendi mevkiini kuvvetlendirme araçlarını gördüğü Batılılaşmaya ve reformlara, akıllıca seçmek ve uygulamak şartıyla tamamen karşı da değildi.[564] Lewis'in ifadesiyle: "Abdülhamid, tarihsel masallardaki anlayışsız, uzlaşmaz ve tümden gerici olmaktan uzaktı; tam tersine, istekli ve eylemli bir yenilikçi, Sultan Abdülaziz'in ve otokratik reformculuklarına karşı Genç Osmanlılar'ın müstebit idare devresinde ilk Türk hürriyetçi eleştirisini yükselttikleri Tanzimat devlet adamlarının gerçek varisiydi." [565] Bu bağlamda Abdülhamid saltanatı reformlarının başında, eğitim geliyordu. Bu dönemin en önemli devlet adamlarından birisi olan Sait Paşa'nın, bütün gelişmelerin ön şartı kabul ettiği bu reform hamlesi sonunda okul ve öğrenci sayısı önemli oranda artmıştı. 1877'de yeni bir eğitim programı ve müfredata göre düzenlenen Mülkiye'nin öğretmenleri arasında, Mizancı Murat, Namık Kemal, Recaizade Mahmud Ekrem, Abdurrahman Şeref gibi genç Osmanlı muhalifleri vardı. Bunun yanında, ilk Müslüman Türk üniversitesi Darülfünun ve ilk sivil müstakil sanat okulu Sanayi-i Nefise dönemin önemli eğitim kurumları olarak öne çıkıyordu. Ortaöğretim kurumları da hatırı sayılır miktarda artarak özellikle taşrada bir eğitim seferberliği başlatılmıştı. Bununla birlikte II. Abdülhamid'in eğitimi Müslüman Türk nüfus yoğunluğuna sahip bölgelere götürmesindeki temel niyet, imparatorluğun yeniden tanımlanması için gereken benlik şuuru ve terbiyenin yayılmasını sağlamaktı. Sakaoğlu'nun ifade ettiği üzere; amaç halkın bilinçlenmesinden ziyade devletin en uzak köşelere kadar merkezi otoritenin uzantılarını götürmek, bir anlamda bürokrasiyi ve resmi kurumlaşmayı yaygınlaştırmak düşüncesiydi. [566]

> Abdülhamid rejimi meşruiyet ve rıza üretimini, modernleşmenin bir icabı olarak kavramıştı. Eğitim sadece modern bilgi donanımını aktarmak için değil, manevi terbiye için de geliştirilip yaygınlaştırıldı […] Bu okullaşma ve terbiye hamlesinde,

uzamış iken bir hadise-i fevkalade neticesi olarak bu kere tebdil-i mekân etmiştir" Turgut Çeviker, **Burun Abdülhamid Karikatürleri Antolojisi**, Adam Yayınları, İstanbul, 1988

[564] Lewis, a.g.e., 1996, s. 176

[565] Lewis, a.g.e., 1996, s. 177

[566] Necdet Sakaoğlu, **Osmanlı Eğitim Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 99

> Müslüman bir seçkin zümresi ve müteşebbis yetiştirme önceliği gözetiliyordu […] Gerek müfredat gerekse gitgide geliştirilen kamusal semboller ve merasimler, esasen sultana ve devlete sadakat telkin eden bir İslami referans sistemine dayanıyordu. [567]

Osmanlı coğrafyasında kaybedilen topraklar, imparatorluğu Anadolu'ya sıkıştırmış ve ata topraklarında varlığını sürdüren Türkleri, Osmanlının asli unsurları ve İslam topluluğunun lideri olarak belirleyen bir düşüncenin doğmasına neden olmuştu. Bu bakış Ahmet Ersoy'un deyişiyle, imparatorluk elitleri arasında Osmanlı milletinin etnik kökenlerine ve hanedanın göçebe (Türk) köklerine dair artan bir ilgiye yol açtı.

> On beşinci yüzyılın başlarından beri, özellikle varoluşsal kriz dönemlerinde hanedan kökenlerine geri dönmek ve aşiret belleğine başvurmak, Osmanlı hükümdarlarının iktidarlarını meşrulaştırmak için kullandığı etkili bir strateji oldu. Osmanlı devletinin kuruluş devresi ile oluşturulan romantik bağ, 'aşiretten imparatorluk yaratma' mitini geliştirmeye yardımcı oldu. Hanedanın uzak geçmişini yeniden canlandırmak için kullanılan geleneksel yöntemler arasında tarihi anlatıların ve mitolojinin kontrolü, anıtların inşası, onarılması ve resimli kitap projelerinin desteklenmesi vardı. Buna karşın Abdülhamid dönemi, geçmişle kurulan ilişkilerde telgraf, fotoğraf ve basılı medya gibi yeni ve etkili medya stratejilerinin özümsenmesine sahne oldu. Endişe verici bir şekilde küçülen, oransal olarak gittikçe Müslümanlaşan bir imparatorluğun başında olan ve dolayısıyla sürekli olarak yeni savunma stratejilerine gereksinimi olan Abdülhamid, tarihi Hüdavendigar Vilayetinden yola çıkacak bir 'kültürel miras hamlesi' başlatmaya karar verdi. [568]

1891 yılında *Gazi Ertuğrul Bey* adlı manzumesinden dolayı Sultan Hamid'in rütbe ve nişanla ödüllendirerek maaş bağladığı Muallim Naci'nin yazmaya giriştiği erken Osmanlı tarihi için bir Söğüt seyahati planlanmıştı. [569] Bu keşif gezisi, Sultan Hamid'in görsel ideolojisine uygun olarak, fotoğraf ve resim ağırlıklı bir formatta sunulacak, dolayısıyla izleyici ile duygusal etkinin metinle dolayımlanmadığı bir ilişki kurulacaktı. 12 Nisan 1886 tarihinde Muallim Naci ile birlikte, (Kaymakam) Ahmet Şekür, Ressam Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Zekai Paşa'nın da bulunduğu üç ressam, iki fotoğrafçı ve on askerden oluşan bir ekip Söğüt'e (Bilecik) doğru iki ay sürecek olan zahmetli bir keşif gezisine çıkmıştı.[570] Ekibin görevi, bölgeyi tarihi önemi, coğrafyası ve etnografik yönleriyle (Türkmen ve Yörük aşiretlerini) bilimsel

[567] Bora, a.g.e., 2017, s. 34

[568] Ahmet Ersoy, "Sultan ve Aşireti: II. Abdülhamid Fotoğraf Albümlerinde Osmanlı Kökenlerini Belgelemek", **Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi, 1886: Ömer M. Koç Koleksiyonu,** Bahattin Öztuncay, Özge Ertem (Ed.), Umur Çelikyay, Tomas Terziyan (çev.) Koç Üniversitesi Anamed Yayını, İstanbul, 2018, s. 31-63

[569] Abdullah Uçman, "Muallim Nâci", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, Dergâh, İstanbul, 1977, C. VI, s. 403-407

[570] Hoca Ali Rıza aynı zamanda Muallim Naci'nin Sultan Hamid emriyle hazırladığı Erken Osmanlı Tarihini inceleyen kitabında komiisyon üyeleri arasındadır.

olarak inceleyen bir albüm kitap hazırlamaktı. Gezi dönüşünde Muallim Naci'nin kalp krizi geçirip hayatını kaybetmesiyle yarım kalan metin, Mehmet Emin Bey tarafından tamamlanmıştı. Mehmed Emin Bey'in oldukça detaylı biçimde yazdığı araştırma raporu ile birlikte bu albüm, kökensel bağların yeniden keşfinin yarattığı coşkusal etkiyle Türk İslam merkezli bir 'hayali cemaat' tahayyülünü daha da sıkı biçimde dokuyordu. [571] Sultan Hamid her ne kadar, kamusal imajını oluşturacak portrelerden vazgeçmiş, fotoğraf dahi çektirmeyen bir padişah olsa da görsel alanı soyut bir güç imgesiyle denetlemekten ya da domine etmeye çalışmaktan geri durmuyordu. Ahmet Ersoy'un yazdığı üzere:

> Avrupa gazeteleri ve dergilerini (özellikle de sarayın okuma odalarında çok sayıda bulundurulan resimli mecmuaları) coşkuyla izlediği gibi Matbuat Müdüriyeti tarafından düzenli olarak taranıp sansürlenen Ma'lûmât ve Servet-i Fünûn gibi yerel resimli mecmualara da cömertçe destek sağlıyordu. Fotoğrafın temsil gücünün oldukça farkında olduğundan, saray kütüphanesinde, imparatorluk anıtları, manzaralar, memur, hasta, talebe ve sabıkalı fotoğraflarından resimli astronomi albümlerine, mobilya kataloglarına ve etnografya içerikli kartpostallara kadar çeşitli, karma bir içeriğe sahip 36.000'i aşan sayıda fotoğraf derledi. Yıldız Sarayı'nın karma görsel arşivi, yine sarayda bulunan bir fotoğraf stüdyosu ve özel bir telgrafhane ile destekleniyordu. [572]

Darüşşafakalı ressamların köşk resimleri gibi Söğüt gezisi albümlerinde de Sultan, emperyal kimliğin tarihsel bağlarının görsellik yoluyla yeniden kurulması, bir başka deyişle modern bir araçla geleneğin korunması gibi zekice bir yöntem izliyordu. Sultan'ın kökenlerin yeniden keşfine gösterdiği hassasiyet, Fausto Zonaro'ya *Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsünden Geçişi adlı* resim ile saray ressamlığının kapısını açacaktı. Söz konusu resimde Zonaro, hanedan geleneğine göndermede bulunduğu beyaz atların üzerinde Batılı üniformalar ile ilerleyen hassa alayının görkemini seyreden Osmanlılar ve yabancılardan oluşan bir kalabalık tasvir etmişti. Söğüt ve çevresinde yaşayan Karakeçili Aşireti'nden toplanan askerlerden oluşan bu safkan Türk alayının sergilediği gösterişli kamusal törenler hem sultanın hem de hilafetin gücünü simgeliyordu.

[571] Detaylı bir okuma için bkz, s. Deringil, A. Ersoy, B. Gölönü, R. Kasaba, S. Kuneralp, T.G. Otte, B. Öztuncay, B. St. Laurent, D. Türker, **Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi, 1886: Ömer M. Koç Koleksiyonu,** Bahattin Öztuncay, Özge Ertem (ed.), Umur Çelikyay, Tomas Terziyan (çev.) Koç Üniversitesi Anamed Yayını, İstanbul, 2018
[572] Ahmet Ersoy, a.g.y., 2018



Resim 106. Abdullah Biraderler, "Ertuğrul Alayı" (Hassa Ordusu), 1894, 38x30 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA91028/2



Resim 107. Söğüt Gezisi Fotoğrafları, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90449/22 [573]

[573] Soldan: Mühendishane 'de resim öğretmeni Mülâzım-ı evvel Emin Efendi, Harbiye'de resim öğretmeni Kolağası Ahmet Şekür Efendi, Mühendishane'de resim ve fotoğraf öğretmenleri Kaymakam Ahmet Bey ve Hüseyin Zekai Paşa, Harbiye'de yağlıboya öğretmeni Mülâzım-ı evvel (Hoca) Ali Rıza Efendi.



Resim 108. Fausto Zonaro, Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi, 1902, t.ü.y., 121 x 203 cm., Milli Saraylar, İstanbul, Env. No. 11/1172. [574]

Bu dönemde devletin Türk ve İslam referanslarına göre yeniden tanımlanması, bir süredir kabarmakta olan milliyetçi dalganın taşmasına yol açacak atmosferi de hazırlıyordu. Zira bu yeni tanımın ilk etkileri, bu kimliklerin dışında kalan unsurların üstü kapalı biçimde bozguncu, fesatçı vs. gibi yaftalanarak dışlanması ve imparatorluğu içeriden çökertecek mihraklar olarak şeytanileştirilmesinin önünü açmıştı. Bu bağlamda Meşruiyet krizinin çözümü adına geliştirilen formül, ilerleyen yıllarda yeraltı örgütlerinin temel şiarlarını oluşturacak ırk temelli bir kültürel yönelime dönüşecek ve imparatorluğun son yıllarında iktidarı elinde tutan güç odaklarını birleştirecek bir düşünce akımına neden olacaktı. Nitekim kısa süre sonra vuku bulacak, 'Bâbıâlî Nümayişi' ya da 'Ermeni Patırtısı' diye adlandırılan olay, milliyetçi çatışmaların fitilini ateşleyerek, yer altı örgütlenmeleri ve silahlı direniş çetelerinin doğuşuna sebep olacaktı. Gerilimli kimlik siyasetinin kaçınılmaz sonucu olan bu olay, 30 Eylül 1895'te Kumkapı Kilisesi (Samatya) önünde toplanan dört bin civarında Ermeni'nin, taleplerini dile getirmek için Bâbıâli'ye doğru yürüyüşe geçmesi ardından Müslüman Türklerle üç gün süren çatışmalarda çok sayıda insanın hayatını kaybetmesiyle sonuçlanmıştı. Bu çatışmanın en mühim tarihsel sonuçlarından birisi de o zamana kadar vatan şiirleri okuyan Namık Kemal hayranı

[574] Zonaro, saray ressamı olmasına vesile olacak olan bu kompozisyonu ilk olarak 1896 tarihinde yapmıştı. Sultan Hamid'e sunulduktan sonra ressamın saraya alınması ardından, Yıldız'da asılı duran resim 1901'de Fransız Meclis Başkanı Paul Deschanel'e hediye edildi. Sultan Hamid'in aynı kompozisyonu ikinci kez sipariş etmesi üzerine Zonaro, ilk resimde Hariciye Nazırı Münir Paşa'nın sakıncalı gördüğü fukara kılıklı İstanbul'lu seyircileri değiştirmiş ve dönemin Seraskeri Rıza Paşa'yı alayın başına yerleştirmişti.

bir grup yurtseverden oluşan İttihat Terakki Cemiyeti'nin sokağa inmesine neden olacak olmasıydı.

1889'da askeri tıp öğrencileri olan İbrahim Temo, Mehmet Sukuti, Mehmet Reşit ve Abdullah Cevdet'in Fransız İhtilali'nin yüzüncü yılını selamlamak için kurduğu İttihad-ı Osmani Cemiyet'i, 1895 olayları üzerine bir bildiri kaleme alarak eyleme geçmişti. Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti imzasıyla el altından basılan ve tüm İstanbul'a dağıtılan bu bildiride örgüt, Müslüman ve sevgili vatandaşlarımız Türkler hitabıyla sözlerine başlıyor, Ermenilerin cüretini doğuran esas sebebin istibdat olduğunu söylüyor ve el birliğiyle Yıldız'ı müstebitlerin başına yıkma çağrısı yapıyordu. İttihat Terakki Cemiyeti, tarih sahnesine çıktıkları bu bildiri ardından Fransız İhtilali'nin sloganlarından birisi olan *Vatan Tehlikede*'dir başlığıyla Paris'te bir risale daha yayımlayarak, mücadele çağrısını mülteci Osmanlılar'a yineliyordu. [575] Jön Türk hareketinin çeşitli unsurlarını içinde barındıran bu örgüt, hücreler biçiminde teşkilatlanmasını devam ettirirken, fikirlerini Paris'te yayımlanan ve İstanbul'da üzerinde bulunması halinde sahibini sürgüne gönderecek kadar tehlikeli bulunan *Meşvered* gazetesiyle yayıyordu. Bu yayınlara daha sonra *Mizan* ve bir mizah gazetesi olan *Beberuhi* de eklendiğinde, cemiyetin Fransız İhtilali'nden mülhem bir kavramsal çerçeveye oturttuğu ve A. Comte'u takip eden pozitivist toplum tasarısıyla tahkim ettiği ideolojisi, İstanbul başta olmak üzere imparatorluğun büyük kentlerinde gittikçe daha fazla taraftar bulmaya başlamıştı. İç çatışmalar ve fikir ayrılıkları ile zaman zaman etkisini yitirmesine rağmen, İttihatçılık ruhunu muhafaza eden yerel komitelerin inisiyatifleri ile eylemlerini sürdüren cemiyet, özellikle Balkanlar'da çetelerle savaşan askeri birlikler içinde önü alınamaz bir hızla gücü eline geçirmişti. Nihayet 1908 yılında Enver ve Niyazi Bey'lerin Manastır'da merkezin otoritesini yok sayarak hürriyet ilan etmesi ile başlayan bir dizi gelişme neticesinde Sultan Abdülhamid, otuz yıllık istibdatı sona erdirerek, yeniden (23 Temmuz 1908) meşrutiyet ilan etmek zorunda kalacaktı.[576]

[575] Kazdağlı, a.g.e., 2012, s. 56
[576] M. Şükrü Hanioğlu, **Preparation for a Revolution: The Young Turks: 1902-1908**, Oxford, New York 2001



Resim 109. Sotiris Hristadis, "Didar-ı Hürriyet Kurtarılıyor", taşbaskıdan üretilmiş kartpostal,1908.[577]

II. Meşrutiyet'in ilanının ardından, Mete Tuncay'ın "en uzun yıl" dediği ve İttihat Terakki'nin iktidarı tamamen ele geçirmesiyle sonlanacak olan dönem, "müthiş bir kültürel, toplumsal, ekonomik, siyasal çiçeklenme" olarak tarihe geçecekti.[578] Bu bir yılın en önemli olayı ise 31 Mart Vakası olarak adlandırılan ve Türk siyasi tarihine 'irtica' teriminin ilk defa girdiği şeriatçı ayaklanmaydı.[579] Balkanlar'dan getirilen Avcı Taburları'nın yerleştirildiği Taksim Kışlası'nın merkezinde olduğu bu ayaklanma, Osmanlı tarihinde sıkça karşılaşılan bir asker isyanıydı. 31 Mart Vakası, çok kısa süre önce kurulan İttihad-i Muhammed'i Cemiyeti'nin İttihatçılara karşı yaptığı hücum çağrısı ve bir hafta önce muhalif gazeteci Hasan Fehmi Bey'in suikasta

[577] Namık Kemal özgürlüğü simgeleyen genç kızı zincirlerinden kurtarıyor, önde soldan sağa: Mithat Paşa, Prens Sabahaddin, Fuad Paşa, Namık Kemal. Enver ve Niyazi Beyler mermer üstünde zinciri kırıyor. Üst taraftaki melek figürü elinde "hürriyet müsavat (eşitlik) uhuvvet (kardeşlik)" yazan bir şerit tutuyor. Sağ altta Osmanlıca, Yunanca ve Fransızca "Çok Yaşa Anayasa" yazılı bir taş tablet bulunuyor. **II. Meşrutiyetin İlk Yılı**, YKY, İstanbul, 2018, s. 16

[578] "Dernekler, siyasal partiler kuruluyor, yeni süreli yayınlar çıkıyor, kalabalık törenler, grevler, işçi hareketleri, kadın sorunları, ateşli tartışmalar, Müslim- gayrimüslim azınlıkların her alanda ortaya çıkmaları. İttihatçıların yeraltı-yurtdışı muhalefetlerindeyken kanına susadıklarını ilan ettikleri padişahı yeni rejimin kurucusu-kurtarıcısı olarak selamlamak, geçmişin suçunu onun çevresindeki adamlara yüklemek zorunda kalmaları. Anayasal düzeni korumak için başkente getirdikleri Avcı taburlarının eskiye dönülmesi için ayaklanmaları. Balkan çetecilerinin de katıldığı mürettep Hareket Ordusu onları bastırmaya gelince düpedüz bir iç savaşın yaşanması. Bu vesileyle Abdülhamid'den kurtulunurken, Mahmud Şevket Paşa'nın şahsında yeni bir askeri diktatörlük kalıbının oluşması. Devrim şehitleri için, Sonsuz özgürlük (Abide-i Hürriyet) anıt mezarlığının kurulması. Halk din adına tutucu, İttihatçılar değişim zorlayıcıları. Günümüze kadar süregelen bir model." Mete Tuncay, "En Uzun Yıl", **II. Meşrutiyet'in İlk Yılı**, Nuri Akbayar, Raşit Çavaş, Yücel Demirel Bahaddin Öntuncay, Mete Tunçay (der.). YKY, İstanbul,2018, s.9

[579] Taner Aslan, "31 Mart Hadisesi Üzerine Vilayetlerde Çıkan Olaylar Karşısında Alınan Tedbirlere ve Askerî Faaliyetlere Dair Yazışmalar", **Otam**, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, S.28, Güz 2010

uğramasından dolayı gerilen atmosferin etkisiyle, 12/13 Nisan (1909) gecesi Avcı Taburu'ndan bir grup askerin Sultanahmet'te Meclisi Mebusan'ı kuşatmasıyla patlak vermişti. İstanbul'da bulunan devlet görevlileri ve askerlerin (bir yoruma göre bilinçli olarak) müdahale etmemesiyle yayılan ayaklanmayı bastırmak üzere, Mahmut Şevket Paşa komutasındaki ordu, üç gün sonra Selanik'ten İstanbul'a doğru hareket etmeye başlayacaktı. Kurmay başkanlığını da yaptığı bu askeri birliğe Hareket Ordusu adını veren kolağası Mustafa Kemal Bey'in de (Atatürk) içinde olduğu bu birlik, gönüllülerin de katılımıyla gittikçe büyüyerek 20 Nisan'da Bakırköy'e kadar gelmişti. Aynı gün İstanbul halkına neşredilen beyannamede, "Meşrutiyet'e darbe vuranların şiddetle cezalandırılacağı, kaldırılan anayasanın yeniden yürürlüğe konulacağı, halka dokunulmayacağı, ordunun vatanın selâmetinden başka bir şey düşünmediği belirtiliyordu."[580] 23 Nisan gecesi dört koldan İstanbul'a giren Hareket Ordusu ayaklanmanın merkezi olan Taksim Kışlası civarındaki direnişi bastırmakla kalmamış, Yıldız Sarayı'nı da kuşatarak kent genelinde hâkimiyeti ele geçirmişti. Nihayet teslim olan Sultan Hamid'in 27 Nisan 1909'da hâl edilmesine karar veren Meclis-i Milli, aynı gün Reşat Efendi'yi, V. Mehmed adıyla Osmanlı'nın 35. Padişahı ilan etti. Sakaoğlu'nun yazdığına göre bu isim değişikliğinin gerekçesi, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a girişi ile Hareket Ordusu'nun girişi arasında bir bağlantı kurmaktı. Ayrıca Meclis'i Milli tarafından padişahlığa getirilmesine rağmen Reşat Efendi, hanedanın 'ekber evladı' olması nedeniyle esasen padişahlık hakkına sahipti. [581] Sultan Hamid'in saltanatı boyunca Dolmabahçe'nin veliaht dairesinde münzevi bir kafes hayatı süren V. Mehmed Reşat, meşrutiyet padişahı olarak anılacağı dokuz yıllık saltanatını başlatan cülus töreni ardından yaptığı konuşmada, "hürriyetin ilk padişahı benim ve bundan müftehirim (övünç duyuyorum)" diyecekti.

1908 Devrimi'ne kadar Bağlarbaşı'ndaki köşkünde Abdülhamid'in sıkı gözetimi altında yaşayan Şehzade Abdülmecid Efendi ise nihayet II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte İstanbul'un sanat ve edebiyat çevrelerinde boy göstermeye; siyasal ve toplumsal meselelerle ilgili aldığı tavırları açık biçimde ifade etmeye başlamıştı. İttihat Terakki ile doğrudan bağları olmamasına karşın, özellikle hamilik faaliyetleri dolayısıyla cemiyetin hanedan ile arasındaki yumuşak bağı kuran sembolik bir önem kazanmıştı. Nitekim reformcuların umut bağladığı aydın ve ilerici Şehzade, abisi

[580] Zekeriya Türkmen, "Hareket Ordusu", **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 1997, s. 125-127
[581] Sakaoğlu, a.g.e., 1999, s. 488. **II. Meşrutiyet'in İlk Yılı**, YKY, İstanbul, s. 380

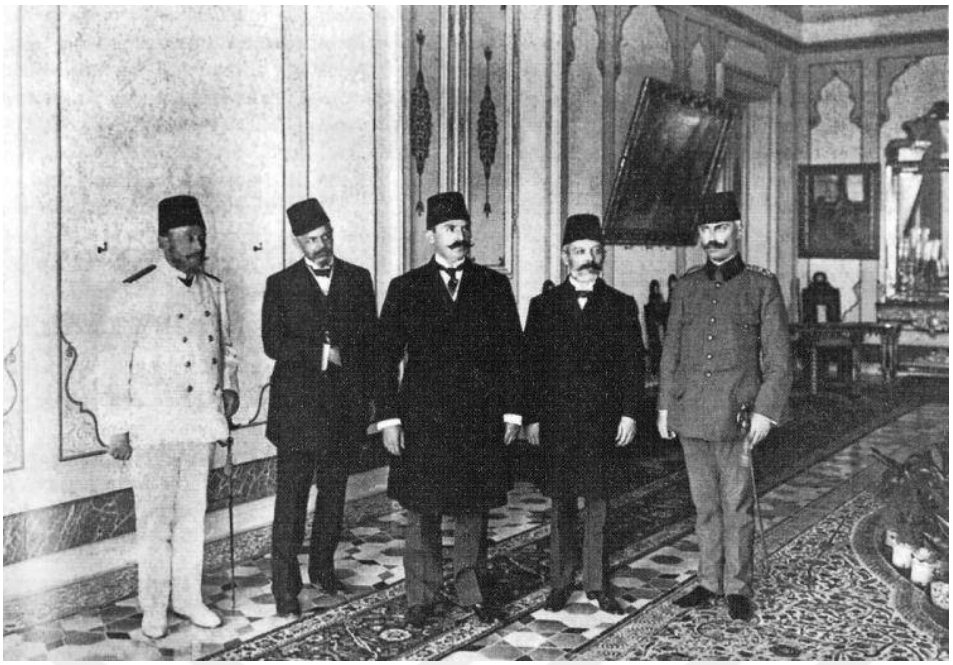
Yusuf İzzettin Efendi'den sonra veliaht olarak hanedanın ekber evlatlarından biriydi. Zeynep Yasa Yaman'ın ifadesiyle Abdülmecit Efendi, hanedanın son veliaht ve halifesi olarak Osmanlı aydınlanması ve modernleşmesinin simgelerinden biriydi.

> Akademik anlamda bir sanat eğitimi almayan Abdülmecid Efendi, çocuk yaşta askeri ve dini eğitim görmüş, binicilik, avcılık, eskrim ve nişancılıkta ustalaşmış, resme ve müziğe özel bir ilgi duymuştur […] Tarihi, sosyal ve siyasi konularla ilgilenen Abdülmecid Efendi, Fransa'ya resim ve piyano eğitimi için çok sayıda öğrenci göndermiştir. Bu süreçte kurulan […] toplumsal, kültürel ve sanatsal örgütlerin içinde yer almış, çoğunun fahri başkanlığını yapmış, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin, […] çıkarttığı gazeteye destek vermiş, 1901, 1902 ve 1903'te açılan İstanbul Salonları, ilki 1916'da düzenlenen *Galatasaray Sergileri* onun himayesinde gerçekleşmiştir. 'Demokrat prens' olarak anılan Abdülmecid Efendi, Osmanlı ve Avrupalı sanatçı, siyasetçi, düşünür, kültür ve bilim adamı birçok kişiyle, 1883'te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi hocalarıyla yakın ilişki içinde olmuş, Osman Hamdi ve Salvatore Valéry'den dersler almış, II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zanoro ve 1914 Osmanlı İzlenimcileri ile dostluklar kurmuş, birlikte çalışmıştır.[582]

Abdülmecid Efendi'nin 20. yüzyıl başındaki Osmanlı'nın siyasi kompozisyonunda aldığı konum, tabiri caizse İttihat Terakki ile simbiyotik bir iş birliği yapmasını gerektiriyordu. Nitekim bu iş birliğinin en bariz örneklerinden bir tanesi, II. Abdülhamid'in hal'edilmesini konu alan resimdi. İttihat Terakki'nin iktidarı ele geçirdiği anın görsel manifestosu olarak belgesel bir nitelik taşıyan bu resim, bizatihi Sultan Hamid'e Meclis-i Milli kararını tebliğ eden heyet üyelerinin yeniden kurgulanmış bir fotoğraf için poz vermeleriyle oluşturulmuştu.[583]

[582] Zeynep Yasa Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara, 2012, s. 130-132

[583] Detaylı bir okuma için bkz. Leyla Ayhan Soylu, "Halife Abdülmecid Efendi'nin Fırçasından Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i", **Milli Saraylar Kültür, Sanat, Tarih Dergisi**, S.6, 2010, s. 87-99



Resim 110. Anonim, "II. Abdülhamid'in Hal edildiğini tebliğ eden delegasyon" S/B Fotoğraf, 1909, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 64 / 1155[584]



Resim 111. Halife Abdülmecid Efendi, "Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi", 1912-1917 c., t.ü.y., 242 x180 cm., Dolmabahçe Sarayı Müzesi, 11/1270

[584] Sol baştan, Bahriye Nazırı Arif Hikmet Paşa, Selanik Mebusu Emanuel Caraso, İşkodra Mebusu (Arnavud) Esad Toptani Paşa, Senatör Aram Efendi ve Miralay Galip Paşa, Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Env. No. 64 / 1155**. II. Meşrutiyet'in İlk Yılı**, YKY, İstanbul, 2018, s. 378

Bununla birlikte dikkat çekici olan, bu kurgusal fotoğraftaki kişilerin pozları üzerinden yaratılan bir tarih anlatısının, Abdülhamid'in sürgündeki Jön Türk basınında oluşturulan korkak padişah imajını destekler bir alt metni okunur kılmasıydı. Genellikle popüler tarih kitaplarında 27 Nisan'da Yıldız Sarayı'nda çekilmiş gibi gösterilen bu fotoğraf, duvar tezyinatı ve yer döşemesinden de anlaşılabileceği üzere Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünün selamlığında çekilmişti. Fotoğraftaki figürler, hâl kararının bildirildiği Yıldız Saray'ındaki (küçük) Mabeyn Köşkü'nün büyük salonunun bir fotoğrafı ile birleştirilmiş ve bu resim ortaya çıkmıştı. Resimde en çok dikkat çeken unsur ise Abdülmecid Efendi'nin (fotoğraf dâhil) herhangi bir model kullanmadan ilave ettiği Sultan Hamid figürü ile heyetin Yahudi olması dolayısıyla çeşitli entrikalar ile anılacak üyesi Emanuel Caraso arasındaki şüphe uyandıran pozlarıydı. Abdülmecid Efendi'nin doğrudan fotoğraftan resme taşıdığı Caraso, muhtemel bir silaha davranır vaziyette eli belinde, Abdülhamid ise elleri paltosunun cebinde resmediliyordu. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan (Osmanoğlu) hatıratında, bu karşılaşma köşkün büyük salonunda cereyan ederken babasının kendilerini küçük salona gönderdiğini ve kapılar açık bırakıldığı için her şeyi gördüğünü söyler. Ayşe Hanım'ın naklettiğine göre:

> Bu konuşma sırasında babamın iki elinin paltosunun cebinde olduğunu görmüş gibi söyleyenler vardır. Babam iki eli yanlarında resmi bir tavırla duruyordu. Kimseyi, hatta bizleri bile eli cebinde kabul etmezdi. Ne babamın terbiyesi ne de Türk terbiyesi bu şekilde bir kimseyi kabule müsait değildi. Maalesef Şehzade Abdülmecid Efendi, yani merhum son halife, bu konuşmayı canlandıran tablosunda babamı elleri cebinde olarak tasvir etmiştir. Pek akıllı olan Abdülmecid Efendi'nin, babam gibi bir hükümdarın eli cebinde olarak bir heyeti kabul etmeyeceğini düşünmemesi şaşılacak şeydir. Fazla söze lüzum duymuyorum.[585]

Emanuel Carasso ise başmabeyinci (Ali) Cevad Bey'in kendilerini Sultan'ın silahlı olduğu konusunda uyardığını ve tebliğe gittiklerinde kendilerinde silah olmamasına rağmen, Sultan'a bu izlenimi vermek için elini sürekli belinde tuttuğunu anlatır. [586] Silahlı padişah rivayeti aslında Said (Halim) Paşa'nın Meşrutiyet'in meşhur ilk cuma selamlığında (31 Temmuz 1908) mahşeri bir kalabalığın içine giren Sultan'ın silahlı ve hatta zırhlı olduğunu söylemesiyle başlamıştı. Ayşe Sultan'ın hatıratında kesinlikle

[585] Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, Selçuk Yayınları, 1986, Ankara, 3. bsm., s. 151

[586] Haluk Y. Şehsuvaroğlu, **Tarihi Odalar,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954, s. 110. Ayrıca bkz. İsmail Baykal, "Abdülmecid Efendi Sarayı'nda Cereyan Eden Bazı Olaylar", **Yakın Tarihimiz**, İstanbul, 1963, C. IV, s. 246-247

reddettiği bu iddianın gerçek olup olmadığı bir yana, dönemin muhalif kesiminin yarattığı, halkından korkan padişah imgesinde etkin biçimde kullanıldığı anlaşılıyordu. [587] Dolayısıyla Abdülmecid Efendi, İttihatçıların hoşuna gidecek bu anlatıyı, Sultan'nın hal'edilmesinin tek görsel imgesi ve hatta kanıtı olarak belgeleyen bu resimde (Ayşe Sultan'ın şaşkınlığı da dikkate alındığın da) bilinçli olarak kullanmayı tercih ediyordu. Zira Abdülmecid Efendi'nin son halife ünvanıyla sürgün edildiği 1924 tarihine kadar İttihatçılar ve Cumhuriyet kadrolarıyla, bir ikbal beklentisi içinde nispeten iyi niyetli ilişkiler kurduğu ve bu ilişkilerin içinde kendisine hanedan üyesi olmasıyla çizilen sınırları genişletmeye yönelik bazı tavırlar içinde olduğu biliniyordu. Nihayet halifeliğin ilgasına gidecek olan olay da neredeyse bir cülus törenini andırır vaziyette halifeliğini ilan etmesiyle başlayan rahatsızlığın, devlet adına yabancı konukları davet ve kabul etme isteği ile son raddeye gelmiş olmasıydı.

3.13. Milliyetçiliğin Romantik Manzaraları ve Hoca Ali Rıza

Sultan Abdülhamid'in maiyetinde saray ressamı olarak on dört yıl çalışan Fausto Zonaro, 31 Mart Vakası ile Abdülhamid'in tahtan indirilip Selanik'e gönderilmesi ardından çok sevdiği İstanbul'u terk etmek zorunda kalmıştı. Ülkesine döndüğünde bir hatırat kaleme alan Zonaro, Sultan Hamid'i şöyle anlatıyordu:

> Sultan Abdülhamid, büyük Halife, yüzyılların önyargılarından kurtulmada gözü pek insanların yardımcı olmalarını istemekle kalmıyor; kendisi de Avrupa'da görüldüğü gibi gelişmeleri izleyen, sadece diplomaside değil, güzel sanatlarda da bütün yenileşmelere karşı açık görüşlü, modern bir padişah olduğunu göstermek için her fırsatı değerlendiriyordu.[588]

Sultan Abdülhamid çok yönlü bir sanatsever ve sanatçı hamisi olarak da biliniyordu. Yıldız Sarayı'na yaptırdığı tiyatro için yurtdışından oyuncular getiriyor ve musiki merakından dolayı geniş bir nota koleksiyonu biriktiriyordu. Osman Hamdi, Şeker Ahmed, Ayvazovski, Zonaro gibi ressamlara nişanlar ve ödüller vererek çalışmaları için teşvik eden Sultan Hamid, Halil Paşa'yı da tahsil için Paris'e göndermişti. Sanatkâr bir padişah olarak kendisi de Saray'da oluşturduğu marangozhanede

[587] Osmanoğlu, a.g.e., 1986, s. 134
[588] Fausto Zonaro, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri,** Turan Alptekin, Lotto Romano (çev.), YKY, İstanbul, 2008, s. 276

mobilyalar, dekoratif eşyalar yapıyor ayrıca hüsn-ü hat levhaları yazıyordu.[589] Hatta Tahsin Paşa hatıratında, Sadrazam Mütercim Rüşdü Paşa ile Mithat Paşa'yı tasvir eden *Tersine Kürek Çeken İki Sadrazam* adlı levhanın bizzat Sultan Hamid tarafından resmedildiğini yazar.[590] Bununla birlikte bütün sanatçılara aynı hamiyetle yaklaştığı da söylenemezdi. Örneğin 1867 yılında amcası Sultan Abdülaziz'in maiyetinde gittiği Paris'te kendisine eşlik etmesi için görevlendirilen Süleyman Seyyid'in özgürlük yanlısı düşüncelerinden rahatsızlık duymuştu. Tahta çıktıktan sonra yaverlik için Avrupa'da tahsil görmüş olanlardan oluşturulan bir listede Süleyman Seyyid'in adını gördüğünde, "bu adamdan korkulur" diyerek üzerini çizmişti.[591] Nihayet Seyyid'in çağdaşlarına oranla gölgede kalmış olmasında, Saray tarafından sakıncalı bulunmasından dolayı kendini atölyesine kapatmasının payı vardı. Bununla beraber Sultan Hamid'in hamilik ettiği sanatçıların da pek özgür olduğu söylenemezdi. Zira Paris'e gönderdiği Halil Paşa anılarında bu dönemde İstanbul'da resim yapmanın zorluğunu, halkın tepkisi kadar istibdat baskısına bağlıyordu.

> O zamanlar resim yapmak, Avrupa ile sanat nâmına olsun muhabere etmek, günah ve memnu (yasak) idi. Resim yapmak yüzünden çok tehlikeler atlattım. Bir defa eşek üzerinde fakir bir bağcıyı tasvir eden ve Beyoğlu'nda mobilyacı Rozental mağazasında teşhir olunan tablonun jurnal edilmesi yüzünden az daha nefi olunuyordum. Fakat bereket versin bir tesadüf eseri saraya bu tablo diye bir başka tablonun gönderilmesi yüzünden kurtuldum. O zaman Sultan Hamit şöyle demişti: 'Biz bunları Avrupa'ya memleketimizdeki kılıksız heriflerin resimlerini yapsın diye mi gönderiyoruz!' Bir defa da Çengelköyünde bir bayram namazında bir hoca va'z ederken resme, resim yapanlara karşı tecavüzlerde bulundu, tanıyanların nazarları altında idim. Bu yüzden insan resmi olan tablolarımı bile satmazdım. Neler gördüm.[592]

[589] Ugur Derman, "Sultan II. Abdülhamid Devrinde Hat ve Tezyini Sanatlarımız", **Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi**, Sultanbeyli Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 211-236

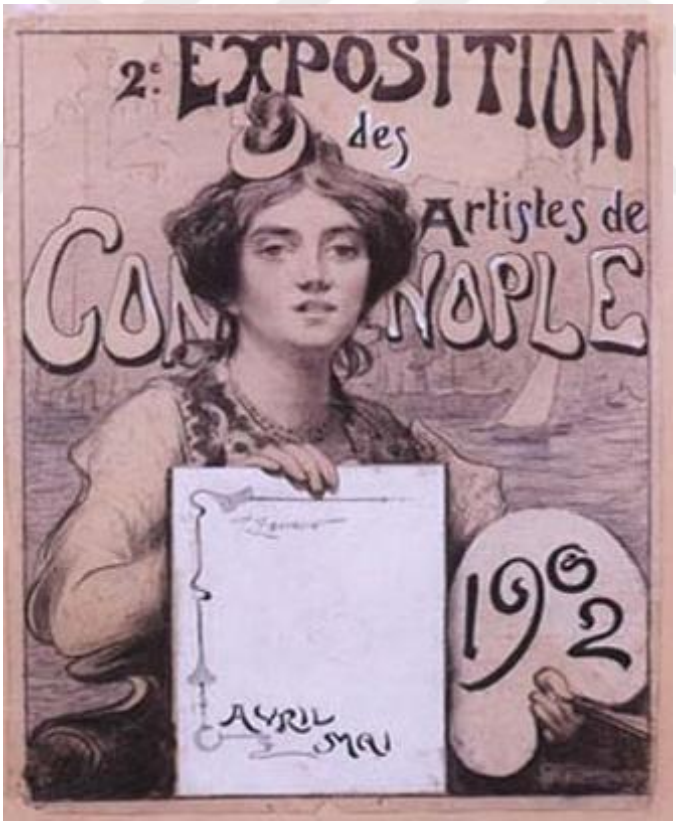
[590] Tahsin Paşa, a.g.e., 2010

[591] İbrahim Safi, "Seyyid Bey", **Teracim-i Ahval** (Milli Mecmua),1924, S.7, s.106-108

[592] Malik Aksel, Paşa'nın bu olayı şöyle naklettiğini yazar; "Bir gün merkebe binmiş bir köylü resmi yaptım. Bunu Beyoğlu'nda bir mağzada teşhir ettim bu sırada Nuri Paşa bu resmi görünce derhal padişaha beni jurnal etti. Türkü kıyafetsiz bir halde eşeğe bindirip Beyoğlunda teşhir ediyor demiş. Padişah da derhal resmin saraya getirilmesini irade eylemiş jurnalde dükkân ismi yanlış verildiğinden bir başka dükkânda bir kârvan resmi bulunur bunda da eşek ve köylü resimleri olduğundan resmin sahibini araştırılar. Bunu yapan İtalyan olduğundan 30 lira verilerek resim alınır ve bir daha böyle resimler yapmaması ihtar edilir. Bende bu suretle yakamı sürgünden kurtarmış bulundum." Malik Aksel, "Halil Paşa'nın Resim Sergisi", **Sanat ve Folklor**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011 s. 12-14. Bu yazı Ar dergisinin Temmuz 1937 tarihli 7. sayısında "General Halil'in Ankara Halkevi'nde İkinci Resim Sergisi" başlığıyla imzasız olarak yayınlanmıştır.

Tahttan indirilmesi ardından Adolphe Thalasso'nun 1909'da *L'Art et Les Artistes* dergisinde yazdığı makale, Sultan Hamid'i despot olarak tanımlamakla birlikte, bu dönemin özellikle resim sanatı için ne derece önemli olduğunun altını çiziyordu.

> Eğer Sultan Hamid'in 33 yıllık iktidarında yaşanan acı dolu olaylar tarih sayfasına kanla yazılacaksa, sanat alanında görülen gelişmeler de altın harflerle yazılmalıdır. O gelene kadar yaşanmamış bir gelişmeydi sanatta yaşananlar. Kişiliği çok garipti bu düşmüş monarkın. Osmanlı'nın Caligulası, IV. Murat'ı andıran kan dökücülüğünün yanı sıra, yeri geldiğinde Büyük Agustus gibi koruyucuydu. Edebiyat ve diğer sanatların en büyük meseniydi. Gücünü insanları susturmak için kullanmasına rağmen son derece bonkör bir tutumla, sanatı destekledi. Bu 33 yıl boyunca yazılı üretilen her şey zayıfladı; tarih, şiir, tiyatro azala azala hiçe vardı. Dizginlenemeyen bu sansür uçmaya hazır hür kanatların hepsini kırdı […] edebiyat ne kadar baltalandıysa plastik sanatlar da o denli desteklendi ve neredeyse 'Yeniden doğuş' hatta daha önceden var olmadıkları için bir 'ilk doğuş' yaşadılar […] Bu hükümdar ki anayasal düzenin getirdiği hürriyete saygı göstermediği için tacını kaybetti, unutulmamalıdır ki, aynı kişi, hadislere ve peygamberin sözlerine karşı gelerek Türkiye'de sanatsal hürriyeti ilan etmişti.[593]



Resim 112. Fausto Zonaro, "Pera Salon Sergisi Afişi", 1902, Taşbaskı. Seza Sinanlar Uslu, 2008, s.275

[593] Adolphe Thalasso, 1909c: 145. 1909c. La déposition du sultan Abdul Hamid, L'Art et Les Artistes, c.9, s.145-146. Akt. Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916", İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s.153



Resim 113. 1902 Sergisi'nde teşhir edilen Zonaro resimleri, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han fotoğraf albümleri, NEKYA90528/6

Abdülhamid döneminde resim sanatının bu denli üretken olarak anılmasının nedenlerinden biri de Pera Sergileri denilen ve kimisi sadece mağaza vitrinlerindeki tek bir resmin teşhirinden oluşan etkinliklerdi. Seza Sinanlar'ın Pera'daki sanat ortamını incelediği çalışmasında yazdığına göre, 1900 öncesinde çoğu vitrin sergisi olmak üzere 18, sonraki yirmi yılda ise toplam 44 sergi yapılmıştı.[594] Bu etkinlikler Paris'teki Salon Sergileri'ne atıfla Pera Salonları ismiyle anılıyor ve benzer niyetlerle organize ediliyordu. Bununla birlikte Paris'teki muadillerinin aksine, bağımsız bir resim piyasası oluşturmaktan hayli uzaktı; zira sadece Saray ve birkaç aileden oluşan Galata bankerleri resim satın alıyordu. Sanatçıların birçoğu, bürokrat, asker, öğretmen gibi hâlihazırda maaşlı işlere sahip oldukları için, bu küçük zümreye resim satmak adına birbirleriyle rekabet etmeye ihtiyaç duymuyorlardı. Levanten ve azınlık sanatçıları ise çok zaman kendi zümrelerinin ihtiyaçları için küçük bir çevrede dolaşıma giren resimler üretiyorlardı. Zaman zaman birbirlerinden resim alan sanatçıların kendi içlerinde oluşturdukları küçük şebeke, sanat piyasasına dair bir

[594] Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916", İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2008, s.164-165. Sinanlar, 1840-1870 arasını Hazırlık, 1870-1900 arasını Çoğalma, 1900 sonrasını ise kendi içinde ikiye ayırarak Kişisel ve Kurumsal Sergiler Dönemi olarak tasnif eder.

kıpırdanış yaratıyor olsa da sürekli üretime yol açacak denli heveskâr alışverişler sunmuyordu. Dolayısıyla ressamların birincil amacı, resim ticaretinden ziyade, bu etkinlikler aracılığıyla kültürel bir sermayenin birikmesini sağlamak ve yeni davranış biçimleri üzerinden sanatın terbiyevi etkisini kullanarak, halkın estetik beğenisini yükseltmekti. Böylece uzun erimde hem rekabet yoluyla sanatsal üretimin niteliği çeşitlenip artacak hem de talep yaratılarak müstakil bir piyasa oluşumu sağlanacaktı. Bununla birlikte, bu etkinliklerle ilgili yazılan haberlerden anlaşılacağı üzere halkın ilgisi arzu edilen düzeyde değildi. Thalasso bu sergilerin ortadan kalkmasıyla sonuçlanacak olan gelişmeleri şöyle yazıyordu.

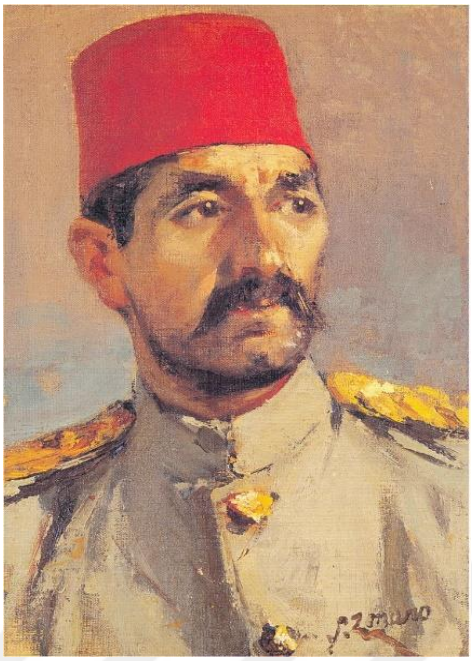
> İyi gönderiler seyrekleşti ve halk artık çağrıya cevap vermedi. Bu birdenbire meydana gelen değişikliği izah için; entrikalar, kıskançlıklar, dolaplar vesile edildi. 1904'te genel bir bozgun oldu. O zamandan beri ressamlar ve heykeltıraşlar karanlığa gömüldüler ve 'Salon' diye bir mesele artık asla yoktu. 'İstanbul Salonları' ömrünü doldurmuştu. Mamafih bu kuruluş bir gelişmeydi. Gelecekteki meyvelerini toplamak için toprağa atılmış bir tohumdu. Onun zevki, sanatçılara destek olacak ve halkı yavaş yavaş güzelin mefhumlarına doğru yöneltecekti. Plastik sanatlarla ilgili her şeyde Türk halkının cehaleti, zihni bir gayret isteyen her şeyde Levantenlerin endişe verici duygusuzluğu, kıskançlıklar, entrikalar, dolaplar, bu ani çöküşte açık bir şekilde pay sahibi oldular. Fakat bunlar her şeyi memleketten kovmanın gerçek sebepleri değil, bahaneleridir. [595]

Thalasso'un, tabiri caizse metamorfoz geçirip, medeniyet kabuğunu değiştirmeye çalışan Türk halkını, çoğu vitrinlerde teşhir edilen resimlere duyarsızlığı üzerinden cahil ilan edip duygusuz Levantenler ile ardıl bir kipte kıyaslaması dikkat çekici, fakat şaşırtıcı değildi. Nihayet bu sergilerin en azından kültürel sermaye üzerinden toplumsal hiyerarşinin yeniden tesis edilmesi konusunda amacına ulaştığını gösteriyordu. Halkın sanat konusundaki cehaletini kuşaklar boyunca aktaran bu söyleme rağmen, söz konusu dönemde resim üretimi gittikçe artan bir ivmeyle hızlanıyor ve çekinceli de olsa daha cesur denemeler görülmeye başlanıyordu.

> 1844-1916 yılları arasında Pera'da son derece hareketli, etkili bir resim üretim ortamının yaşanmış olduğu ve bu ortamın içinden beslenen pek çok ilişki ile kişilerin ve üretimlerin hatta sergilerin birbirlerinden etkilenerek gelişmiş olduğudur. Pera, kendi kozmopolitliği içinde resim alanında da kozmopolit ilişkilere olanak sunmuştur. Tarihsel bir seyir içinde düşünüldüğünde Ahmed Ali Paşa ile Pierre Désiré Guillemet'nin dostlukları kadar iş birlikleri, sanki aralarında gizli bir iş bölümü yapılmış olduğunu düşündürür. Biri ilk kapsamlı sergiyi düzenlerken, diğerinin ilk programlı resim eğitimine soyunması Osmanlı resim tarihinde önemli adımlar olarak görüldüğü gibi Pera'daki ortamın oluşmasında ana çıkış hareketleri

[595] Thalasso, a.g.e., 2008, s. 111. Cezar, a.g.e., 1995, s. 423

gibi görülmektedir. 1870 sonları bu iki önemli ismin ortaya koydukları çabalarla şekillenmiştir denilebilir. [596]



Resim 114. Fausto Zonaro, "Hoca Ali Rıza", 40 x 26 cm., t.ü.y., Özel Koleksiyon

Şeker Ahmed Paşa ve Guillemet arasındaki iş birliği, Osmanlı sanatçısının Gentile Bellini ve Şıblizade Ahmet'ten ya da Levni ve Vanmour ilişkisinden bu yana süregelmekteydi. Bu karşılıklı etkileşim ve bakışım, Osmanlı sanatçısının teknik ve üslup konusunda bir arayışa girmesine neden olmuş ve nihayet Batılı anlamda resim sanatı ya da perspektifli resim bir aşamaya kadar bu nevi etkileşimlerle ülkeye girmişti. Eğitim için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi ardından bu ilişkilenme teknikten tavıra yönelmiş, Türk sanatçıları Pera ve civarındaki sanat ağı içinde, bu kez Batılı görme biçimleri geliştirmeye yönelmişlerdi. Nitekim Hoca Ali Rıza'nın empresyonist esinli açık hava resimleri yapmasında, Thalasso'nun "Türk ekolünün büyük ressamlarından biri" olarak nitelediği Zonaro ile dostluğunun belirgin bir etkisi vardı. [597] Zonaro'nun Paris'te empresyonist sanatçılarla temas halinde olan bir ressam olduğu ve 1889'da açtığı serginin bu camia içinde beğeni topladığı biliniyordu.[598] 1891'de İstanbul'a gelen Zonaro, açık havada resim yaptığı için zaptiyelerle yaşadığı

[596] Sinanlar, a.g.e., 2008, s. 164
[597] Adolphe Thalasso, "Fausto Zonaro, Peintre de S. M. I. le sultan", **Le Figaro Illustré**, Paris. Février (Şubat) 1907, S. 203, s. 2-3. Akt. Ürekli
[598] Fatma Ürekli, **Sarayın Son Baş Ressamı Fausto Zonaro**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 36

sıkıntılara rağmen kısa zamanda beğenilen, rağbet gören bir ressam haline gelmişti.[599] Nihayet 1896'da saray ressamı (ressam-ı hazret-i şehriyari) olmasına yol açacak karşılaşmayı da Pera'daki bir mağazanın vitrininde teşhir ettiği akşamüstü manzarası (Cihangir'den Üsküdar'a Doğru) resmini görerek kendisine ulaşan Celal Esad (Arseven) Bey'le tanışması sağlayacaktı. Sultan Abdülaziz dönemi sadrazamlarından olan Ahmet Esad Paşa'nın oğlu Celal Esad, bu resmi realist olmakla birlikte, serbest fırça vuruşları ve renklerdeki ahenk itibariyle heyecan uyandıran bir resim olarak tanımlayıp, dakikalarca resmin karşısından ayrılamadığını yazıyordu.[600] Celal Esad Bey'in evinde ziyaret ettiği sanatçıdan satın aldığı bir başka resmi Hoca Ali Rıza'ya göstermesinden kısa bir süre sonra iade-i ziyarette bulunan Zonaro, Hoca Ali Rıza ile Celal Esad Bey'e haftada 15 lira karşılığında yağlıboya resim dersleri vermeyi kabul etmişti.

Süleyman Seyyid'in Harbiye'den öğrencisi olan Hoca Ali Rıza, Ürekli'nin yazdığına göre Zonaro'nun derslerini sadakatle takip ediyordu. [601] Nitekim böylece, öğrencilerinin "metrologiste" lakabını takmalarına neden olacak denli ölçülü Süleyman Seyyid'in titizlikle üstünde durarak öğrettiği fenni üslubu, empresyonist eğilimli ışık etkilerinin peşine düştüğü bir anlayışla yorumlayacağı özgün bir bireşim yaratacaktı. [602] Hoca'nın çağdaşı olan ve üslup özellikleri bakımından sıklıkla aynı kategoride değerlendirilen Halil Paşa da Sami Yetik'in ifadesiyle: "takip ettiği metodun azimkâr muakkiplerinden ve aldığı terbiyenin en fanatik konservatörlerinden olmakla teferrüd etmiş bir ressam(dı)." [603] Tahsil için Paris'te bulunduğu sırada hocası Gérôme'a sadık kalmış ve kariyerinin başında yükselişte olan empresyonizm akımı ile ilgilenmemişti. Halil Paşa, 1937 yılında Halkevleri İkinci Sergisi dolayısıyla görüşlerini soran Malik Aksel'e şöyle cevap veriyordu:

---

[599] "Bir gün caminin basamaklarına oturmuş resim çalışmaları yaparken zaptiye memurları ile sıkıntı yaşar ve apar topar Zaptiye Nezareti'ne götürülür. Kendisine, İstanbul'da tanıdığı kimseler sorulduğunda, hemen hemen bütün Avrupa'Lı büyükelçilerin dostları olduğunu, Müze Müdürü Hamdi Bey'i, Teşrifat Nazırı Münir Bey'i tanıdığını söyler. Bunun üzerine serbest bırakılarak bilhassa cami, kabir ve padişah sarayına yakın çevrelerden uzak yerlerde çalışmalarına devam etmesi tembihlenir." Zonaro, **Abdülhamid Hükümdarlığında Yirmi Yıl**, s. 83-85. Akt. Ürekli, a.g.e., s.45

[600] Celâl Esad Arseven, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Ekrem Işın (haz.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 48-49

[601] Ürekli, a.g.e., 2014, s.43

[602] Metroloji, kısaca ölçme bilimi olarak da isimlendirilmektedir. Metroloji, bütün ölçme sistemlerinin temeli olan birimleri tanımlayarak, bilim ve teknolojinin kullanımına sunmak ve yapılan bütün ölçümlerin güvenilirliğini ve doğruluğunu sağlamaktır.

[603] Yetik, a.g.e., 2016, s. 27

> Ben Paris'te iken Manet isimli bir ressam ımpresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeye çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Âdeta bütün Paris'te moda oldu. Paris'te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı. Fransa'da eskiden çok kuvvetli ressamlar vardı. Fakat on beş sene evvel Paris'e gidişimde resmin berbat bir hale geldiğini, zayıf boyalar, çizgisiz renkler ve zayıf desenler gördüm. Bunlar hep Manet'nin tesiri ile olmuştur. [604]

Paşa'ya göre bu akım, desen çizmeyi beceremeyen ressamların boşluğu renk ile doldurmaya çalışmasından ibaretti. Bununla beraber Mısır'da Nil Nehri kenarında resmettiği peyzajlar, renklerinde atmosferik etkilerin yoğun biçimde izlenebileceği empresyonist resimlerdi. Nitekim Halil Edhem de *Elvah-ı Nakşıye*'de Halil Paşa'yı "ilk izlenimci-empresyonist" olarak anıyordu. Sezer Tansuğ'a göre "yerel izlenimci", Nurullah Berk'e göre ise "yarı izlenimci"ydi.[605] Paşa'nın torunu Selma Sözel (Hekimoğlu) ise Paris'e ilk gidişinde akademizm, 1900'lerden itibaren, yani ikinci gidişinden sonra empresyonist etkilerin hâkim olduğu renkçi bir anlayışın sezildiğini söyler.[606] Renda ve Erol'un vurguladığı üzere Halil Paşa, "nesnelerin ayrıntılarından, çizgiden, hatta modleden vazgeçmek istemez […] akademik gerçekçilikle izlenimcilere özgü nitelikleri, renk tazeliğini, suların, havanın saydamlığını, parıltısını, güneş tadını ve boya hamurunu birleştirmek ister." [607] Bu bağlamda Halil Paşa, 'ilk açık hava ressamı' olarak anılan Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar'ı yanına Çengelköy ve Beylerbeyi'nin benzer duyarlılıkla işlenmiş resimlerini koyarak, Osmanlı-Türk sanatında empresyonist yordamın ve 1914 Kuşağı'nın zeminini oluşturacak olan bir üslup özelliğinin doğmasına neden olmuştu.

Cemal Tollu'nun 1933 sergisi dolayısıyla yazdığı değerlendirme, bu kuşak asker ressamların estetik tavırları bağlamında Hoca Ali Rıza etkisini gösteren bir mahiyetteydi. İstanbul'u kimsenin onun kadar, adiliğe düşmeden ifade etmeye muvaffak olamadığını iddia eden Tollu şöyle yazıyordu:

> Bir resmi bitirmek için aynı yere aynı saatte, birçok defalar gidip çalıştığı aşikâr. Böyle uzun bir tetkik neticesi olan küçük kıtadaki yapıtlarda renkleri yorgun değil, bilakis tazeliğini saklıyor. Desenlerinde bile pentür etkileri görüyoruz. Eserlerinde bilgiden ziyade his hâkimdir. Her ne kadar bu resimlerde Avrupa tesiri yok değilse de herhalde istihfaf (küçümsenmeyecek) edilemeyecek bir şahsiyet vardır. Corot'u hatırlatan peyzajları, bilhassa ağaç formlarını Modle tarzı, desenlerindeki kıvraklık

[604] Aksel, a.g.y., 2011 s. 12-14
[605] Tansuğ, a.g.e.,,1994, s. 17
[606] A. Selma Sözel (Hekimoğlu), "Ressam Halil Paşa", **Sanat Çevresi Dergisi**, 1984, S.73, s. 4
[607] Renda, Erol, a.g.e., 1980, s. 155

> şayanı hayret edilecek derecede güzeldir. Her tablonun başka bir ahenkte olduğunu görüyoruz. İtiyadın (alışkanlık) ve bilginin icap ettirdiği tekerrürler yok. Bunun sırrını samimiyet ve hassasiyetinde, tabiatı sadıkane tetkik edişinde aramak lazımdır.[608]

Tollu'nun yorumunda hemen göze çarpan, Hoca Ali Rıza'nın desen ve pentür, bilgi ve his, alışkanlık ve ahenk gibi belirli kavram çiftlerinin geriliminde değerlendirilmiş olması ve çiftin ikinci ayağında olan hissiyat ya da sezgisel olanın, birinciye üstün nitelikte kabul edilmesiydi. Doğa, güzelliğini ya da hakikatini açığa çıkarmak için 'samimi' bir bakışla tetkik edilmek zorundaydı. Sami Yetik ise söz konusu resimlerde yakalanan başarıya ulaşmak için elzem olan samimiyetin de tek başına yeterli olamayacağını yazıyordu. Yetik'e göre Hoca Ali Rıza'nın sihirli fırçasını takip etmek isteyenler hazin bir sonla karşılaşmışlardı. "Sanatın bu sihirli yolunu takip etmek sevdasına kapılmış olanlar; görüyorum ve yetişiyorum hülyasıyla hep yerinde saymışlardır; çünkü bu yol yalnız ona mahsus onun fırçasının gideceği yoldur." [609]



Resim 115. Hoca Ali Rıza, "Pembeli Ev", 1897, t.ü.y., 75 x 100 cm., Özel Koleksiyon

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesinde Muallim Vahdi'nin yazdığı, *Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlâkiyesi* başlıklı yazı, Hoca'nın resimlerinin sırrını, onun teknik

[608] Cemal Tollu, "Ressam Ali Rıza Bey ve Eserleri" s. 3, Naciye Turgut, "Resimlerinde Konular ve Uslüp", **Hoca Ali Rıza**, Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.) YKY, İstanbul, 2005, s.73-123
[609] Yetik, a.g.e., 2016, s. 82

becerisi ve yeteneğinden çok kişisel ahlâkına ve derviş meşrebine bağlayan tavrın en açık örneklerinden birisiydi.

> Rıza Bey'i gördüm mü, kendimi halim ve şefkatten, aşk ve rahmetten yaradılmış bir Müslüman ninesi huzurunda bulurum. Bir nine ki dinlediğini, söylediğini, tuttuğunu, hatta üzerine bastığını, dinleyişi, söyleyişi, tutuşu hatta ayak basışı ile okşar!.. Oturuşunda, yürüyüşünde, hatta uyuyuşunda öyle bir tevazu toplanması, mahviyet büzülmesi, muhabbet sevimliliği vardır ki, taklid edilemez. Bu öyle bir lehvadır ki rıza ve teslimiyetin, hakiki bir kulluğun enaniyet (bencillik) ve nefsaniyet, kibir ve hodbiniden derece-i münezzihiniyetini (temizliğini) açıkça gösterir. [610]

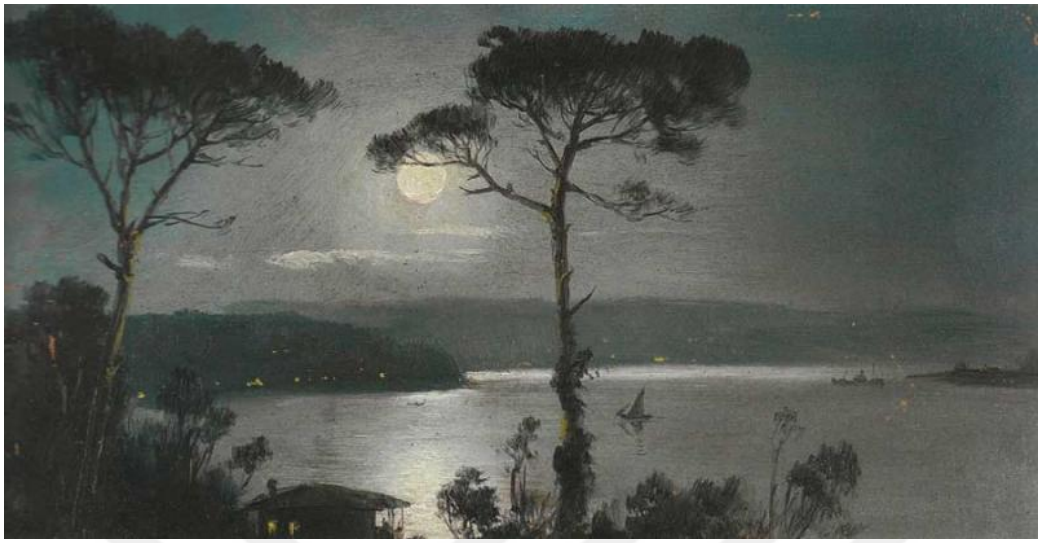
Hoca Ali Rıza ile ilgili yazıların büyük çoğunluğu benzer bir retorik üzerine kuruluyorken resimlerinin nabzının atmasını sağlayan damarı, dönemin ünlü yazarlarından Abdülhak Şinasi Hisar teşhis etmişti. Hisar, Galatasaray Sergisi'nde gördüğü resimler üzerine şöyle yazacaktı:

> Gözler görürken kalb hatırlıyor. Bu resimler size bütün maziyi söylüyor. Vaktinde buradakilerin nasıl gezindikleri, nasıl yaşadıkları, içli bu saatlerin geçerken almış oldukları bütün şekiller ve renkler, onlara uymağı ve onları koparıp toplamağı bilen ressamın bu imtizacı, samimiyeti ve teknik muvaffakiyeti sayesinde hep canlı canlı gözüküyor. [611]

Hisar'ın yorumunu diğerlerinden ayıran en önemli vurgu, empresyonizmin zaman mefhumuyla olan anlık bağını, Hoca'nın kolektif bellek üzerinden kurduğuna dair bir meta yorum getirmesiydi. Renklerin değişken ışık koşullarındaki optik algılanışları üzerinden bir görme teorisine bağlanan empresyonist resim, Hoca Ali Rıza'da şeylere gömülü yaşantıların ya da deneyimlerin kendini açığa çıkardığı derin bir zamana gönderme yapıyordu; zira Hoca şekiller ve renkleri mazinin onlara verdiği ton ile toplamayı başarabiliyordu. Çağdaşları gibi Hoca Ali Rıza da Batı'da buluş yapmak ya da inşa etmek için kullanılan bir tekniği hâlihazırda var olan fakat gömülmüş ya da henüz açığa çıkmamış bir sureti yeniden keşfetmek için kullanıyordu. Bu bir anlamda modernitenin ileriye doğru hareket alanını sağlayan boşluk kavrayışına karşı oldukça derinden gelen itikâdi bir reddediştı. Zira boşluk, sanat nesnesinin anlamını deneysel biçimde kendi başına üreteceği bir zihinsel uzam yaratabiliyorken Doğu'da anlam bilgiden önce geldiği ya da verili olduğu için böyle bir inşa hareketine izin verecek boşluk yoktu. Gözler görürken kalbin hatırlaması, "dünyayı (hâlâ) amaç değil araç" olarak gören bir zihniyetin baskın biçimde varlığını sürdürdüğünü gösteriyordu. Dolayısıyla Hoca Ali Rıza'nın resimlerindeki boşluğu nostaljik atmosferle dolduran

[610] Muallim Vahdi, "Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlakiyesi", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, No. 18, 1 Temmuz 1330 (14 Temmuz 1914) s. 278. Akt. Duben, 2007, s.197
[611] Abdülhak Şinasi Hisar, **Geçmiş Zaman Köşkleri**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1956, s. 86-87

her öğe, birer bellek metaforu olarak kayıp zamanın dağınık izlerini bir araya getiren fiziksel temsiller ya da simgeler haline geliyordu.



Resim 116. Hoca Ali Rıza, "Peyzaj", t.y., m.ü.y. 21 x 40 cm., Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu

Bu bağlamda da Hoca'nın açık hava resimleri ile hayali manzaraları gerçekçiliğin pratik yöntemleriyle aktarmak arasında yapısal bir fark yoktu; zira bir anlamda Hoca da zihinsel bir fotoğrafa bakarak resim yapıyordu. Gerçek, görüntünün kendisinde ya da aslına benzerliğinde değil aşkın ya da etik alanın içindeydi. Bu resimlerin biçimle sınırlı olan güzelliği aşarak, kavranamaz bir dünyaya geçiş yapması, nesneyi yani bilgiyi kontrol altına almanın ya da kavranabilir bir dünyanın mümkün olmadığına, bunun insanı kör eden kibire yol açacağına dair köklü inançtan besleniyordu. Nitekim tevazuunu toplayan, mahviyetini (alçakgönüllülük) büzen, nefis ve kibirden arınarak saf bir inançla benliğini teslim eden Hoca Ali Rıza resimleri, gayb âleminin kapılarını açan ve görünmeyeni gösteren bir büyücü gibi çalıştığı için methediliyor ve bu sayede resimlerinin canlı, diri olduğu yazılıyordu. Cemiyet gazetesinde, eline almış olduğu çiçekte bulunan renk ve şekillerin aralarında olan ahengi görüp düşünerek, hilkatte (yaradılış) mevcud ilahi kudreti idrak eylediğini yazan Hoca Ali Rıza, diğer yandan ilim ve fen dalları gibi yayılması gerektiğine inandığı resmin, görme hassasının tekâmülüne de hizmet ettiğini söylüyordu.[612] Böylece Şeker Ahmet'in 'hatasına' düşmeden, gerçeklik ve samimiyetin sağlamasını birbirleriyle yapıyordu.

[612] Kaymakam Ali Rıza, "Resme Dair" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası**, 1 Haziran 1307 (13 Haziran 1891), S.7, s. 50-51

Bu noktada yeniden romantik yücelik (sublime) ile gerçekçiliğin çarpıştığı epistemolojik bir kriz ortaya çıkıyor gibi görünmekle birlikte, Malik Aksel'in Üsküdar Ekolü dediği ve Hoca Ali Rıza ile öne çıkan bu üslup, tam olarak bu kırığın içinden üreyebiliyordu. [613] Üsküdar'ı Türk resminin doğum yeri kabul eden Aksel'e göre;

> Bu garip Türk diyarının mahrumiyete, bakımsızlığına rağmen toz, toprak içinde kalmış gizli bir güzelliği vardır ki bunu sadece bir devir Türk ressamları görebildiler ve anlatabildiler. Bir resim tarzı yarattılar. Bu tarzda, Avrupalı ressamların zıddına olarak resimler figürlerle dolu değildi. Burada tabiata bağlı bir Türk peyzajı vardı.[614]

Aksel'in romantik bir Üsküdar zarfıyla Hoca Ali Rıza ve çağdaşlarına atfettiği muhafazakârlık, aslında tam da Pera'nın göz alıcı ışıltısı içinden bakıldığında mahsun görünen Üsküdar gibi ancak modernlikle çarpıştığında kendini var ediyordu. Bir başka deyişle bu hissi yaratan ve ona kıyaslamacı bir değer atfeden düşünüş biçimi, hâlihazırda modernitenin (zoraki) kabulü ile mümkündü. Raymond Williams'ın altını çizdiği üzere, geleneğe odaklanıldığında farkına varılan, sürekliliğin yanı sıra değişimdi.[615] Bununla birlikte söz konusu değişimin evrimsel sürecine dışardan müdahale edildiğinde, hayatla teması kesiliyor ve bir koruma refleksiyle içine kapanarak çekirdeğine geri dönüyordu. Bu bağlamda Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar'ı ve kırkambar adını verdiği çantasından eksik etmediği eskiz defterlerine belgeci bir titizlikle çizdiği yıkıntı etütleri, kaybedilmeye yüz tuttuğu oranda etkisi artan bir aidiyetin, modernleşmenin sildiği bellekte yeniden izler bırakması amacını taşıyordu.

> Rıza Bey memleketine bağlılığını, vatanını ne kadar çok sevdiğini sözle değil, eserleriyle dile getiriyordu. Tarihi abide harabelerini ve eski yaşayışımızı fırçasıyla kâğıda yazarak dile getiren büyük bir üstadımızdı. Daima şaheserler yaratan fırçası bize, sevdiğimiz vatanın göremediğimiz güzelliklerini göstermiştir. O, rastgele resim yapmış bir sanatkâr değil, aynı zamanda bu fikri de yaymış ve örnek olmuş bir insandır. [616]

Hoca'nın bu pitoresk yıkıntı estetiği ve panoramik manzaralarının ilk elden amacı, kayıp medeniyetin yeniden inşasında kullanılacak kılavuzlar olması da değildi. Bu resimlerin yarattığı nostalji hissi, zamanın geri döndürülemezliğini kabul ederken

---

[613] Malik Aksel, "Ressamlar Şehri Üsküdar", **Şadırvan**, nr. 16, Temmuz 1949, s.12. **Sanat ve Folklor,** Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 6-11. Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed Paşa, Zekai Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut, Malik Aksel'in Üsküdar Ekolü diye tarif ettiği ressamların en bilinenleridir. Bu isimler arasında en fazla öne çıkan ressam Hoca Ali Rıza ise aralarında Avrupa'da eğitim almamış tek isimdir. Hoca Ali Rıza İtalya'ya gönderilmek istenmiş fakat İtalya'da o dönem sürmekte olan salgın bir hastalık neticesinde bu eğitime gidememiştir.

[614] Aksel, a.g.e., 1949

[615] Raymond Williams, **Modern Trajedi**, Barış Özkul (çev), İletişim, İstanbul, 2010 s. 39

[616] Dürdane Ünver, **Fırçaya ve Kaleme Can Veren Ressam: Hoca Ali Rıza,** http://www.antikalar.com/hoca-ali-riza erişim tarihi: 01/08/2020

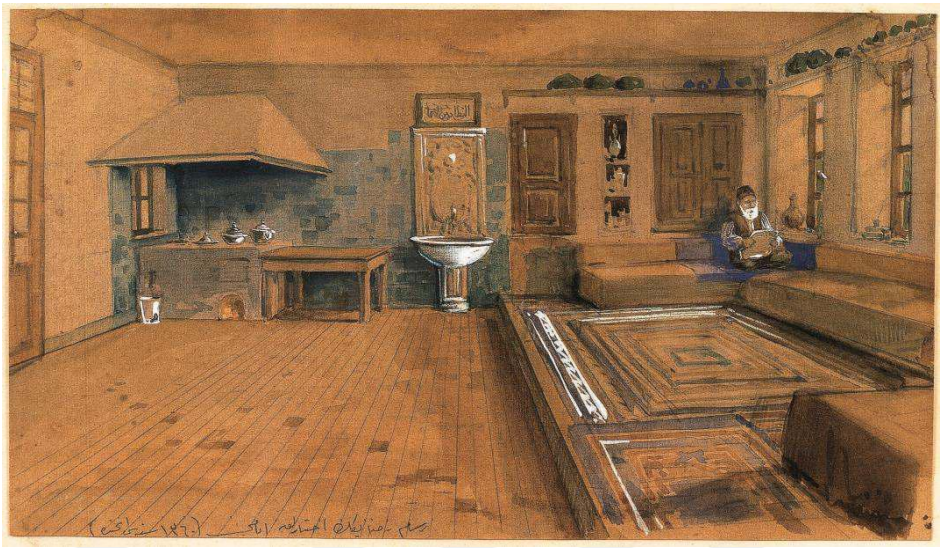
izler, parçalar ve anılar ile oluşan bir duygudaşlık yaratılması ve bu duygudaşlık üzerinden modern bir kimliğin bilinçaltının örülmesine yarayacaktı. Hasan Aksakal'ın vurguladığı üzere, "romantizm, milli romantizm kisvesine büründüğünde, gayet rasyonel ve modernleşmeyle uyumlu bir halde […] toplumsal ve politik bir bilinçlenme gayretine hizmet verir." Aksakal'a göre bu aşamada, modernleştirici eylemin aksine söylem boyutunda romantizmin kaynakları, henüz modern medeniyetin yıkıcılığıyla yüzleşmemiş saf insanlar diyarı olarak otantikçiliğin ve milliyetçiliğin en önemli iki vasıtası olmuştu.[617] Aklın eşitleyen evrenselliği karşısında duygunun farkı teslim eden yerelliğinin yüceltilmesi, Svetlana Boym'un ifadesiyle "romantik milliyetçiliğin başlıca mecazı"ydı.

> Romantikler kendi iç manzaralarıyla dünyanın şekli arasında mütekabiliyetler ve hatırlatıcı işaretler arıyorlardı. Çoğunlukla kendi ruh hallerinin melankolik manzaralarını yansıtan memleket topraklarının duygusal coğrafyasının haritasını çıkarıyorlardı […] Nostaljik özlemin nesnesi modern tarihin aşırılıkları dışında kalan bu canlı mevcudiyettir.[618]

Osmanlı'da sanatsal modernleşmenin Truva atı olan (erken) empresyonizmin, gölgeyle vurgulunan seçmeci ve fenni etkilerinin bu resimlerde yarattığı tedirginlik, güvenli bir alan olan belleğin içine çekilerek yorumlanmasıyla huzur bulmuştu. Zira bellek, salt bir anı deposundan ziyade "toplumsal bilinç nezdinde bazan teselli, tedavi ve telafi edici, bazan tahrik, tazyik ve tahkim edici" milli ruhun, saf, bozulmamış, otantik kaynağıydı.[619] Besim Dellaloğlu'nun vurguladığı üzere, modernleşme toplumları kolektif olarak unutup, bireysel olarak hatırlardı. Bu nedenle de modernizmin her toplumda geleceğe doğru yaşanmayacağını ifade eden Dellaloğlu'na göre, modernleşen bir toplumda, modernizmin (modern topluma göre) daha fazla geçmiş içermesi doğaldı.[620] Dönemin entelektüel atmosferinde de büyük bir iştahla ele alınan nostaljik romantizm, bitmeyen bir kültürel sermaye olarak ulus-devlet fikri içinde de yoğunlaşacak ve estetik milliyetçi bir filtreye tabi tutulacaktı. 'İnkişafını harici tesirlerin tazyikinden' kurtarıp içindeki saf ruhta arayan Osmanlı'da, gayrimüslim ressamların Pera Sergileri'nden birer ikişer eksilmesi ya da Osman

[617] Hasan Aksakal, **Türk Politik Kültüründe Romantizm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 17
[618] Svetlana Boym, **Nostaljinin Geleceği**, Ferit Burak Aydar (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 38
[619] Aksakal, a.g.e., 2015, s.16
[620] Besim F. Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, 4.bsm, s. 56

Hamdi Bey'in "Batı etkisinde yozlaşmış" bir ressam sayılması bu safkan milliyetçi ruhun yükselişiyle ilgiliydi.[621]



Resim 117. Hoca Ali Rıza, "Ressam Rıza Bey'in İhtiyarlık Zamanı", t.y., suluboya, Baha Azer Çizen Koleksiyonu

3.14. Yeni Hayat, Yeni Aile, Yeni Kadın

Meşrutiyet'in milli duygudaşlık zeminine oturacak sosyal dönüşümlerinin yol haritasını çizmeye çabalayan Ziya Gökalp, 8 Ağustos 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde *Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler* başlıklı bir makale yayımlamıştı. Hemen ardından *Yeni Felsefe* mecmuası bu yazıya atıfla, Yeni Hayat'ın ne olduğunu açıklamaya ve hemen her sayısında bu düşünceyi geliştirecek yazılar yayımlamaya başlayacaktı. Nihayet 1918 yılında kitap haline getirilen Yeni Hayat, geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet'in fikir hayatına damga vuracak "bir yaşam felsefesine" dönüşecekti.[622] Din, vatan, millet, ahlâk, vazife, sanat vb. gibi otuz iki kavramı ele aldığı didaktik şiirlerden oluşan bu kitap, Gökalp'in "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" diye formüle ettiği düşüncesini hazırlayacak bir ön manifesto niteliğindeydi. Gökalp, Batı sanatından "terbiye, yalnız teknikle ilgili terbiye" alınması gerektiğini söyleyerek, toplumsal ilerlemenin ve ulusal kimliğin ancak milli kültürün üzerinde yükselebileceğini savunuyordu.[623]

> Gökalp'a göre siyasi inkılâp kolay olduğu halde sosyal inkılâbı gerçekleştirmek dışarıdan göründüğü kadar kolay değildir. Çünkü sosyal İnkılâp, duyguların

[621] Sinanlar, a.g.e.,2008, s. 169. Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, YKY, İstanbul, 1994, s. 36
[622] Zafer Toprak, **Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılâp ve Travma, 1908-1928**, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s.26
[623] Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, Yalçın Toker (haz.), İstanbul, Toker Yayınları, 1995, s. 17

> ilerlemesine ve yükselmesine bağlıdır. Duygular asırlardır süren toplumsal alışkanlıklara bağlı olduğu için, izlerinin hemen silinmesi mümkün değildir.[624]

Zafer Toprak'a göre Ziya Gökalp, henüz Durkheim sosyolojisine aşina olmadığı bu dönemlerde Alfred Fouille'nin etkisi altında, toplumsal yaşamı introspektif (içe bakışçı) görüşlerle açıklama çabası içindeydi ve Yeni Hayat'ı bu yöntemle yazmıştı. Fouillée, toplumsal olguları *idée-force* olarak adlandırdığı psişik ögelerle yorumluyor ve onları sadece bilinçte görüyor, bilinç aracılığıyla anlatıyordu. [625]

> Kolektif tasarım ancak bir zümreyi oluşturan bireylerin bilincinde yaşardı. Din ihtiyacının, dilin ve benzeri birikimin yeri hep birey bilinciydi. Bu nedenle toplumsal kurumlar bireysel bilinçler olmadıkça var olamazdı. İşte Gökalp'in başvurduğu kuvvet-fikir, Alfred Fouillée'nin '*idée-force*' dediği tinsel güçtü. Ama meşrutiyetin ilanında olduğu gibi 'kuvvet-fikirlerin' Doğuşuyla iş bitmiyordu. Onu izleyecek toplumsal devrimin gerçekleşmesi için 'kuvvet-fikirlerin' gelişmesi ve yükselmesi gerekiyordu. Bu tür fikirlerin kabulü ya da reddi zihnin iradesine bağlıydı. Hisler, yüzyıllarca süren toplumsal alışkanlıkların sonucuydu ve kolayca dönüşüme uğramıyordu. O nedenle 'ictimai İnkılâp' bundan böyle 'siyasi inkılâbı yapanların büyük çaba gösterecekleri güç ve uzun bir yolu ifade ediyordu. [626]

1908 Devrimi'yle başlayan II. Meşrutiyet zihniyeti, ulus devlet anlayışının kilit taşı olan 'yerli ve millilik' ile 'yenilik' kavramlarının üzerinde yükseliyordu. Millilik, II. Abdülhamid Devri'nin de ideolojik payandalarından birisiydi fakat sadece Türklüğe yönelmekten ziyade Müslüman Osmanlılar'ı çatısı altına alan bir kapsam içinde düşünülüyordu. Toprak'a göre, Müslümanlıkla Türklük ortak bir paydada kaynaştırılıyor, millet sözcüğü çoğu ortamlarda gayrimüslim cemaatler için kullanılıyordu. Bu nedenle ilk evrede millet sözcüğünü kullanmakta tereddüt eden Selanikli gençler, millet yerine 'ırk'ı kullanmayı tercih etmişti. [627] 1909'da Selanik'te düzenlenen İttihat Terakki Kongresi'nden sonra Osmanlıcılık'tan Türkçülüğe geçiş tamamlanmış ve Türkler, Gökalp'in vurguladığı üzere, Nietzsche'nin tahayyül ettiği üstün insanlar olarak belirlenmişti.[628] "Her asrın yeni insanları" olan fevkalbeşer Türkler, Yeni Hayat'ı da damarlarında mevcut olan asil kandan yaratacakdı. Gayrimüslim vatandaşlar ise inşa olunan Yeni Hayat'ın dışında tutuluyordu; zira onlar zaten aynı inanç halkası içinde olduklarından çok da zorlanmadan Batı taklitçisi

[624] Salim Çonoğlu, "Yeni Hayat Üzerine", Yeni **Hayat, Ziya Gökalp**, Dr. Salim Çonoğlu (haz.), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2014, s.11-23
[625] Toprak, a.g.e., 2017, s 27
[626] Toprak, a.g.e., 2017, s.27
[627] Toprak, a.g.e., 2017, s 30
[628] Mehmet Kaplan, "Ziya Gökalp ve 'Yeniden Doğma' Temi", **Türkiyat Mecmuası**, 1971, C. XVI, s. 1-18

oluvermişlerdi. Avrupai hayat onların toplumsal mizaçlarına zaten uygun bir kalıp içinde olduğundan 'hazır elbise' niteliğindeydi.[629] Türklerin Yeni Hayat'ı ise ahlâken çökmek üzere olan Batı medeniyetinin "ispirto ve sefahatle bozulmuş" anlayışını taklit etmeyecek, milli şuur ile yaratılacak gerçek değerler üzerine yükselecekti. Gökalp'e göre:

> Avrupa medeniyetleri çürük, hasta, müteaffin esaslar üzerine istinat etmiştir. Bu medeniyetler inkıraza, izmihlâle mahkûmdur. Hakikî medeniyet ancak yeni hayatın inkişafı ile başlayacak Türk medeniyetidir. Türk ırkı diğer ırklar gibi ispirto ile sefahat ile bozulmamıştır. Türk kanı şanlı muharebelerde çelikleşmiş, gençleşmiştir. Türk zekâsı başka zekâlar gibi tefessühe başlamamış, Türk hassasiyeti başka hassasiyetler gibi kadınlaşmamış, Türk iradesi başka iradeler gibi zayıflamamıştır. İstikbalin hâkimiyeti Türk şekimesine mev'uddur.[630]

Tanzimat romancılarının baskın fakat örtük bir imgeye dönüştürdükleri medenileşmenin kadınsılığı mefhumu, Gökalp'te yüzeye çıkıp somutlaşıyor ve irade ile üzerinden gelinmesi gereken bir bilinç sorunu olarak düşünülüyordu. Nihayet asrilik, kadınlığın doğasıyla türdeş bir mayadan yoğrulacaksa ilk yapılması gereken bu mayayı kültive etmek ya da ehilleştirmekti. Meşrutiyet'in yeni milliyetçiliği, çok geçmeden tam da planlandığı üzere siyasal alandan toplumsal alana doğru kaymış ve Gökalp'in başlatıp *Yeni Felsefe* dergisinin derinleştirdiği Yeni Hayat'ın kurucu kavramları, nüfuz ettiği sosyolojik yapıyı tahayyül edilen cemaate doğru geliştirmeye koyulmuştu.

1908 Devrimi her şeyden önce, "hürriyet, eşitlik, kardeşlik" üzerine verilen bir söz etrafında örgütlenmişti ve bu söz, toplumu oluşturan tüm yapıların uyumlu bir birliktelik içinde ele alınmasını gerektiriyordu. Dolayısıyla yeni toplumu kuracak olan, Durkheim sosyolojisinden mülhem tesanütcülük ya da dayanışma (solidarizm) fikriydi. Bu bağlamda da çekirdek aile, dayanışma fikrinin tohumunun filizleneceği toplumun en küçük yapı birimi olarak ön plana çıkıyordu. Nihayet, rasyonalist olmaktan ziyade duygucu bir filozof olarak Fransız Devrimi'nin hem ilhamını hem de devrim sonrası toplumsal yapıyı inşa edecek eğitimin rengini veren Jean-Jacques Rousseau, 1762 tarihli *Emile ya da Eğitim Üzerine* (Émile, ou De l'éducation) adlı kitabında şöyle yazıyordu:

> Herkesin asıl görevine dönmesini istiyorsanız, işe annelerden başlayın. Neden olacağınız değişiklikler sizi şaşırtacaktır. Her şey art arda bu ilk bozulmadan gelir:

[629] Toprak, a.g.e., 2017
[630] Gökalp'ten Akt. Kaplan, a.g.e., 1971

Tüm tinsel düzen bozulur; yüreklerde doğallık yok olur; evlerin içi canlılığını yitirir; doğmakta olan bir ailenin dokunaklı görünümü artık kocaları bağlamaz, yabancılar saygı duymaz; çocukları görülmeyen anneye daha az saygı gösterilir; artık ailelerde ortak bir mekân yoktur; alışkanlık artık kan bağlarını güçlendirmez; artık ne analar, ne babalar, ne çocuklar, ne erkek ne de kız kardeşler vardır; birbirlerini pek az tanırlarken, nasıl sevsinler ki? Herkes artık yalnızca kendini düşünür. Ev yalnızca yürek karartıcı ıssız bir yer olduğunda, elbette başka yerde eğlenmeye gitmek gerekir. Ama anneler çocuklarını beslemek için alçakgönüllülük gösterecek olurlarsa, ahlâk kendiliğinden değişir, tüm yüreklerde doğal duygular yeniden canlanır; devletin nüfusu çoğalır: Her şeyi birleştirecek olan bu nokta, yalnızca bu noktadır. Aile yaşamının çekiciliği ahlâksızlığa karşı panzehirdir. Çocukların verdiği usandırıcı olduğu sanılan sıkıntı hoşa gider; anne ile babayı birbiri için daha gerekli, daha değerli kılar; aralarındaki evlilik bağını güçlendirir. Aile canlı ve coşkulu olursa, ev işleri kadının en sevdiği uğraşı, ev kocanın hoş bir eğlencesi durumuna gelir. Böylece, düzeltilen bu tek yanlışın ardından, kısa süre sonra genel bir reform doğacaktır, doğa kısa sürede tüm haklarını geri almış olur. Kadınlar yeniden anne oldular mı, erkekler de az sonra yeniden baba ve koca olacaklardır. [631]



Resim 118. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Guide to Childhood" (Kadının Misyonu: Çocuğa Rehberlik), 1862-63. t.ü.y., (renkli eskiz), e.y. Dunedin Public Art Gallery, New Zealand.[632]

[631] Jean-Jacques Rousseau, **Emile ya da Eğitim Üzerine,** Yaşar Avunç (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, e-kitap, s. 28

[632] Triptik resmin ilk parçası olan bu konu için Hicks'in yaptığı resim kayıptır. Burada alıntılanan resim Tate müzesinin verdiği bilgiye göre Hicks'in yaptığı renkli bir eskizdir.



Resim 119. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Companion of Manhood" (Kadının Misyonu: Erkeğe Yoldaşlık), 1863. t.ü.y., 76.2 x 64.1 cm., Tate Museum, London T00397.



Resim 120. George Elgar Hicks, "Woman's Mission: Comford of Old Age" (Kadının Misyonu: Yaşlılığın Rahatlığı), 1863. t.ü.y., 76.2 x 68.3 cm., Tate Museum, London, T14037.

Selanik'te yayımlanan *Genç Kalemler* ve *Yeni Felsefe* dergileri de yeni hayatın inşasının yeni aileden başlaması, bunun için de kadının yerinin yeniden tanımlanması gerektiğini yazıyorlardı. Yeni aile ve yeni kadın da diğer tüm mefhumlar gibi yerli ve milliydi. Bununla beraber Rousseau düşüncesinin çizdiği ideolojik sınırların dışında da değildi; zira burjuvazinin kadınlığın ideal formu atfettiği annelik ile mahrem alanı kadına, kamusal alanı ise erkeğe bir kere daha tahsis eden düşünceye sadık kalıyordu. Yeni Kadın'ın görsel manifestosu, 1862 yılında George Elgar Hicks'in *Kadının Misyonu* adını verdiği üç parçalı resimde ilan edilmişti. Resimler, Viktorya Devri İngiltere'sine odaklanmakla birlikte aslında bütün Protestan Batı ülkelerinde hüküm süren püriten ahlâkın kadını sabitlediği pozisyonun üç temel ödevini; çocuk yetiştirmek, erkeğine yoldaş olmak ve erkek güçten düştüğü, hastalandığı ya da yaşlandığında onun bakımını üstlenmek olarak betimliyordu. Dönemin en önemli sanat eleştirmeni ve fikir adamı John Ruskin, 14 Aralık 1864'te verdiği halka açık konferanslardan birinde şöyle diyordu:

> Kadına yakışan karar vermek değil, yol göstermektir […] Erkek güç bakımından etkindir, atılgandır, koruyucudur. Fazlasıyla yapıcı, yaratıcı ve keşfedicidir. Zekâsı kurguya ve icada çalışır. Enerjisi maceralar, savaşlar ve zaferler içindir […] Kadının enerjisi ise mücadele etmek için değil, idare etmek içindir. Zekâsıysa icat etmek ve yaratmak için değil, hoş emirler vererek düzeni sağlamak ve karar vermektir […] Kadının en büyük işlevi övgüdür […] Kadın düzenini kendisi sağladığı evi içerisinde, kendisi neden olmadığı sürece tüm tehlikelerden, kötü yollardan ve kanun ihlalinin sebep olduğu hatalardan korunmaktadır. Evin doğası böyledir. Ev huzurun ve korunmanın yuvasıdır. [633]

Osmanlı henüz sosyoekonomik toplumsal sınıflara ayrışmadığı daha doğrusu bu ayrışmanın gündelik hayat pratiklerinde tarihsel zemini oluşmadığı için bütüncül bir düzen tahayyülü olan dayanışmacılığa yöneldi. Dayanışmacılık, temelde bireysellik ve toplumsallık arasındaki tezatları yok sayan, her iki kutbunda kendi radikal sınırlarını birbirlerinin uyumlu birlikteliği adına geri çekerek uzlaştırmayı hedefleyen ahlâkçı bir anlayıştı. Dolayısıyla dayanışmanın beşiği olacak olan aile de geleneksel yapıda olduğu gibi mahrem ya da özel değil, kamusal alanın bir parçası olarak dengeyi sağlama görevini üstlenen devletin gözetimine giriyordu. Bu anlamıyla eskisinden çok da farklı olmayan bir iskelet içine yerleştirilen Yeni Hayat'ın yeni kadını, ev içi kimliğini Ruskin'in dediği gibi "yol gösteren" bir klavuz olarak tarif ederek, toplumsal ahlâkı yerli ve milli bir reçete ile iyileştirecekti. Dolayısıyla hayatın esas

[633] John Ruskin, **Susam ve Zambaklar**, Emre Murat Bozer (çev.), Aylak Adam, İstanbul, 2013, s.87

aktörü olan erkeğin kamusal rolünü iyi oynaması için gerekli olan donanımı aile içi ilişkilerinden edineceği, bu sebeple de iyi ailenin, iyi bir erkek dolayısıyla iyi bir kamusal düzene ortam hazırlayacağı öngörülmüştü. 1887 tarihinde *Parça Bohçası* adıyla yayımlanan kadın gazetesinin ilk (tek) sayısında da bu düşünce şöyle dile getiriliyordu:

> Bir milletin büyüklüğü ordusuyla, donanmasıyla, darülfünunları, erbab-ı fikir ve sanatıyla vesairesiyle değil, en naçiz bir aile kadınının tekemmülüyle kabildir. Çünkü bütün o terakkiyat, yalnız ve yalnız aileden nebe'ân eder. Bazı hanımlarımızın bir kadın gazetesinde matbah umurundan bahsedilmesine muarız olduklarını işittik ise de bu itirazın haklı olmadığını bu sütunlarda medeni hayat cereyanına vakıf oldukları zaman anlayarak bilakis bize müteşekkir olacaklarına eminiz.[634]

Kamusal kimliğin şekillendiği ev içinin yol gösterici İskenderiye Feneri kadındı. Toplumsal hayatı yönlendirecek kadının eğitilmesi, yerli ve milli değerleri benimsemesi, iffetli ve çalışkan olarak sorumluluğunun farkına varması (ya da vardırılması) gerekiyordu. Bu anlamda kadınların dâhil olduğu kamusal eğitim anlayışı da Rousseau'nun ideal ilkelerini birebir takip eder mahiyetteydi. Rousseau'ya göre:

> Çocukların sağlıklı bir bünyeye sahip olmaları önce annelerin sağlıklı bir bünyeye sahip olmalarına; erkeklerin ilk eğitimi de kadınların gösterdikleri özene bağlıdır. Ayrıca ahlâkları, tutkuları, zevkleri, hatta mutlulukları da kadınlara bağlıdır. Böylece kadınların her türlü eğitimi erkeklerin eğitimi ile ilişkilidir. Erkeklerin hoşuna gitmek, onlara yararlı olmak, onlara kendilerini sevdirmek, onlardan saygı görmek, onları gençken yetiştirmek, büyüdüklerinde özen göstermek, öğüt vermek, avutmak, yaşamı onlar için hoş ve tatlı bir duruma getirmek, işte kadının görevleri ve onlara çocukluklarından başlayarak her zaman öğretilmesi gerekli olan şeyler bunlar olmuştur. Bu ilkeye bağlı kalınmadıkça amaçtan uzaklaşılmış olur ve onlara verilecek tüm derslerin ne onların mutluluğuna ne de bizim mutluluğumuza bir yararı dokunur.[635]

Pragmatik de olsa eğitim almasına izin verilmesiyle kadın, evlilik âdetlerinden, sosyal statüsüne kadar bir dizi hakkın varlığını seslendirebileceği kısıtlı bir kamusallığa açılarak, yüzyıllardır sıkışmış olduğu özel alanı devlet gözetiminde terk ediyordu. Bununla birlikte kazandığı kamusal kimliği, öznel varlığının ya da bireysel ihtiraslarının mazur görüleceği anlamına gelmiyor ve millilik gereği ailedeki asli işlevinin kutsiyeti kendisine hatırlatılıyordu. "Vatana hayırlı evlatlar, o günün

[634] Irvin Cemil Schick, "Sunuş" **Osmanlı Hanımları Mutfakta: Osmanlıca Kadın Dergilerinde Yemek ve Mutfağa Dair Makaleler**, M.N. Demir (haz.), Ruhun Gıdası Yayınları, İstanbul, 2014, s. 7-22

[635] Rousseau, a.g.e., 2013, s. 619

deyimiyle ‘nevzat’lar yetiştirmeleri, onların çağdaş kimlik kazanmalarının da bir parçası olarak görülüyordu. Bir başka deyişle biyolojik işlevlerini de rasyonel temellere oturtmaları gerekiyordu.”[636]

Osmanlı’da Jön Türk Devrimi ardından kadının kamusal alanda sosyal ve siyasal haklarını talep etmesi, 20. yüzyıl başında dünya ölçeğinde ivmelenen kadın hareketiyle eşzamanlıydı. Kadınlar aynı anda seslerini duyurmaya başlamış olmakla birlikte, sanayi kapitalizminin şekillendirdiği toplumsal yapıdaki kadın ile mahrem alanın dışına henüz çıkmış ve pederşahi ailenin mülkiyetçi izlerinin silinmediği Osmanlı kadınının bu yeni mefhum karşısında aldığı pozisyon farklıydı. Meşrutiyet öncesinde de kadın meselesi Osmanlı fikir hayatında konuşuluyor ve tartışılıyordu. Hatta 1869 yılında kadınlara mahsus *Terakki-i Muhadderat* adlı bir gazete eki bile çıkarılmıştı. Adından da anlaşılacağı üzere gazetenin hedefi, kadınların iffetli iyi bir eş, iyi bir anne ve iyi bir Müslüman olarak yetiştirilmesine hizmet etmekti. [637] Kadınların kamusal eğitime katılmaları Tanzimat Devri’nden beri tartışmaya mahal vermeyecek derecede üzerinde fikir birliği edilen bir konuydu. Bununla birlikte kadın erkekten farklı olduğu için, eğitimleri de farklıydı. Rousseau’nun dediği gibi kadın zekiydi ama erkeğin dehası fazlaydı, kadın gözlemliyor, erkek ise düşünüyordu. [638] Dolayısıyla kadınların eğitimine “dimağını yormaması” koşuluyla cevaz veriliyordu. “Zaten fiziki antropoloji bağlamında beyni erkeğinkine oranla daha küçüktü. ‘A’mal-i erbaa’ yani dört işlemden oluşan aritmetik bile onun için fazlaydı.”[639] Bu önkabulden dolayı rüştiyeden sonra kızların eğitimlerine devam etmelerine gerek yoktu. Toprak’ın verdiği bilgiye göre, açılan birkaç kız idadisinde müfredat, ‘İktisad’ı beytiyye’ yani ev ekonomisi ile sınırlıydı. 1908 yılında *Mehasin* gazetesi yazarı Ercüment şöyle diyordu:

> İdare-yi beytiyeyi bilmeyen reiseler evlerinde hiçbir zaman temin-i intizama muvaffak olamayacakları gibi zavallı erkekleri de sabahtan akşama kadar işlerinin peşinde koşarak tedarik ettikleri mahsul-i mesailerini yetiştirememek müşkülatına giriftâr olurlar ki maddi ve manevi haiz-i tesir olan şu münasebetsizlik o ailenin yalnız evindeki intizamsızlığı mucip olmakla kalmayıp maneviyat ve muaşeretlerini de haleldâr eder […] Ve bir de ailenin şiraze-i muaşereti bu suretle bozulunca artık ebediyyen mezbuhane teneffüs etmeye mahkûm kalan hayat ağır bir yük şekline girer.

[636] Toprak, a.g.e., 2017, s. 38
[637] Muhadderat, iffetli, namuslu ile birlikte başörtülü anlamına gelmektedir.
[638] Rousseau, a.g.e., 2013, s. 685
[639] Toprak, a.g.e., 2017, s.37

> Kadın bir köşede, erkek diğer bir köşede şüpheler, elemlerle sarınarak birbirine ısınamayan ruh ve kalpleriyle birbirine yabancı kalırlar.[640]

Her ne kadar kadının yükseltilmesi meselesi konusunda, Tevfik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy gibi düşünce ufkunun iki ayrı ucunu bir araya getiren bir uzlaşı vardıysa da son kertede bütün bir terminoloji, kadının özgüllüğünü olgusal olarak tartışmaktan uzak bir 'erkek feminizmi' içinde kalıyordu.[641] 1909'da Selanik'te yayımlanan *Kadın* dergisinde Seniha Hikmet şöyle yazıyordu: "Kendilerini bile profilden bilen, muhakematı-ı felsefiyelerini durgun suda ve ancak münakis (yansımasıyla) gören erkekler derler ki: kadın bir muammadır." Trajikomik olan Seniha Hikmet'in aslında müstear kadın ismi kullanan bir erkek, Aka Gündüz olmasıydı.[642] Kadının kamusal görünürlüğü ya da varlığının asimetrik ilişkisi, Seniha Hikmet'in karşısında Fatma Aliye Hanım'ın Ahmet Mithat ile birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat* (1891) romanında anonim 'bir kadın' yazar olarak anılmasıyla daha berrak biçimde ortaya çıkıyordu. [643] Fatih Altuğ'un yazdığına göre:

> Metin, bir yandan modern Osmanlı edebiyatının ortaklaşa yazılmış ilk hikâyesi iken, diğer yandan bu edebiyatın en üretken (kadın) yazarlarından Fatma Aliye'nin yayımladığı ilk telif edebi metindir ve yazarın adı yerine 'bir kadın' imzasıyla çıkmıştır. Üstelik bu imza bu şekilde yalnızca metnin basılı halinde yer almış, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen versiyonunda, tefrikanın sonunda Ahmet Mithat'ın imzası bulunurken Fatma Aliye'ye yalnızca metnin başlangıcındaki ifade kısmında "Fazılat-ı nisvan-ı Osmaniyemizden olup bir hayli asan Tercüman-ı Hakikatimizin sütunlarını tezyin etmiş olan bir hanımefendi" (erdemli Osmanlı kadınlarından olup bir hayli eseri Tercüman-ı Hakikatimizin sütunlarını süslemiş olan bir hanımefendi) şeklinde gönderme yapılmıştır.[644]

Vedat Hanım ile Vefa Bey'in hazin aşkını anlatan roman üç bölümde yazılmıştı. Fatma Aliye Hanım'ın yazdığı ilk bölüm Vedat'ı Ahmet Mithat'ın yazdığı ikinci ve üçüncü bölümler ise Vefa'yı ve bir histeriye dönüşen bu aşkın anlatıcı tarafından yapılan analizini kapsıyordu. Romanın anlatı yapısı göz önüne alındığında ise Vedat'ın, yazarı bir kadın bile olsa kendi düşüncelerini doğrudan seslendiren bir karakter olmaktan uzak ve anlatıcının dolayımında kurgulandığını gösteriyordu. Fatih

---

[640] Schick, a.g.e., 2014

[641] Noah Berlatzky, "A Short History of Male Feminism" **The Atlantic**, June 12, 2014 https://www.theatlantic.com/politics/archive/2014/06/a-short-history-of-male-feminism/372673/ erişim tarihi: 02/08/2020

[642] Bora, a.g.e., 2017, s. 743

[643] Terakki-i Muhadderat'ın da yazar kadrosunda bulunan Fatma Aliye Hanım, Osmanlı'nın ilk kadın romancılarından birisi olarak anılır.

[644] Fatih Altuğ, "Hayalin Hakikati: Karşılıksız Aşkın Histerikleştirilmesi", Ahmet Mithat & Fatma Aliye, **Hayal ve Hakikat,** Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 7-21

Altuğ, bütün bir romanın üzerine kurulduğu Vedat'ın, birisi mezar taşı olmak üzere sadece iki yerde kendini birinci şahıs kipiyle doğrudan ifade ettiğini belirtir.[645] Bu bağlamda *Hayal ve Hakikat,* kadının kendini temsili konusundaki sınırlarını göstermesi bakımından çarpıcı bir veri sunuyordu. *Hayal ve Hakikat, Muhaddarat* ve İslam'da kadının yerini konu alan *Nisvan-ı İslam* adlı kitaplarıyla 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda Osmanlı'yı temsil eden Fatma Aliye Hanım'ın kadın meselesine dair yazdığı diğer yazılarda da Tanzimat'ın eril ahlâki otoritesinin kuşatmasından bağımsız ve bütüncül bir kadın olgusuna temas ettiği söylenemezdi. Nicole Van Os'ın "ailesel feminizm" diye adlandırdığı bu tavır, ataerkil yapıyı ve erkeğin kadına üstünlüğünü tartışmasız biçimde kabul eden ve kadın meselesini, ev içindeki konumunun iyileştirilmesiyle sınırlayan bir anlayıştı. Kadın ve erkek, eşitlik ile değil 'eşdeğerlilik' ile ya da Os'un deyimiyle 'farklılıkta eşitlik' ile savunuluyordu. Burjuva liberal olarak da adlandırılan bu anlayışta, toplumsal değerler önceleniyor ve kadın, toplumun en küçük yapı birimi olan ailenin içindeki yerinde değer kazanıyordu.[646] Dönemin kadınları için en can yakıcı olan mesele, özellikle çok eşlilik ya da görücü usulü gibi artık patolojik hale gelmiş âdetlerin terk edilmesi etrafında yoğunlaşıyordu. Örneğin, 1899 yılında Mahmud Esad Seydişehrî'nin *Taaddüd-i Zevcât* (Çok Eşlilik) adlı kitabına *Zeyl* ifadesi eklenerek genişletilen ikinci baskısında, çokeşliliğe karşı sert bir tepki gösteren Fatma Aliye Hanım'ın "yürüttüğü yaman polemiğe" yer veriliyordu.[647] II. Meşrutiyet Dönemi'nde sayıları adeta patlayan gazete ve dergilerin önemli bir kısmının hedef kitlesinin kadınlar olması, Osmanlı kadınının en temel hakları konusunda ihtiyaç hissettiği malumata gösterdiği meraklı ilginin kanıtıydı. Bununla birlikte Schick'in ifadesiyle:

> Her ne kadar söz konusu yıllarda Fatma Aliye ve Nezihe Muhiddin gibi yazılarıyla yerleşik düzene başkaldıranlar, Bedia Muvahhit gibi meslekî engelleri aşıp kendilerinden sonra gelen kadınlar için muhtelif kapılar açanlar var idiyse de […]

---

[645] "Romanın başında Fatma Aliye'ye yazdığı mektubunda hastalığının nispeten iyileşmeye başladığı bir haldeyken konuşmaktadır. Himaye arama ve sığınmayla ilgili mecazlar dolaşımdadır bu mektupta; ancak Fatma Aliye'nin sunduğunun aksine buradaki himaye mecazları annelikle, tabiatla ve semavi olanla bağıntılı olarak kurulmaktadır. Vedat'ın son sözüyle ise mezar taşında karşılaşırız. Vefa derdiyle vefat eden Vedat, mezar taşına kazınmasını istediği sözlerde dünyanın genişliğinde şu mezarın darlığından başka sığınacak yer, ölümden başka deva bulamadığını yazar." Fatih Altuğ, "Hayal ve Hakikat: Ahmet Mithat ve Bir 5Harfli", 5Harfliler, 19 Mart 2015, http://www.5harfliler.com/hayal-ve-hakikat/ erişim tarihi: 04/08/2020

[646] Nicole A. N. M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, I,** Tanıl Bora, Murat Gültekingil (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 335-347

[647] Schick, a.g.e., 2014 Zeyl, Bir kitabı içerik açısından tamamlamak anlamına gelir.

> toplumsal cinsiyetin kadınlara tayin ettiği rolleri sorgulama emaresi pek görünmüyor. Aksine, bu rolleri teyit eden, kadınları bu rolleri olsa olsa daha fazla iştiyak ve beceriyle benimsemeye davet eden bir eda var […] makalelerin büyük çoğunluğunda.[648]

Fatma Aliye Hanım'ın yazılarında takip edilebilen bir diğer izlek, üst sınıf mensubu kadınların resim, şiir, edebiyat ve felsefe eğitimi alma gerekliliğini savunması, fakat hizmetçiler, cariyeler vb. gibi alt toplumsal tabakalardan gelen kadınları bu ayrıcalıklı alanın dışında tutmasıydı. Bu durum dönemin pedagojik "Tuba Ağacı" formülüne uygun olmakla birlikte, kadınlar arası eşitsizlik ya da eşitler arasındaki hiyerarşi gibi ucu açık bir çelişkiye de neden oluyordu. Fatma Aliye romanlarında sıkça karşılaşılan dramatik gerilim, iffetli ve olgun olan asil kadınların karşısına, evliliği sınıf atlamak için vasıta gören zenginlik meraklısı sonradan görmelerin yerleştirilmesiyle sağlanıyordu. Soyluluk dairesi içinde verili bir nitelik olan iffet, alt sınıf kadınların kişisel hırslarından ve zengin yaşam özlemlerinin kendilerini düşürebilecekleri tuzaklardan uzak durmayı tercih ederek, başka bir deyişle ahlâken eğitilmeleri ile ulaşacakları bir mertebeydi.[649] Bu tavrın en açık örneklerinden biri, 1897'de *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen *Refet* romanıydı. Romanın kahramanı Refet, cariye Binnaz'ın bir taşra beyinden olma kızıydı. Bey'in ölümünden sonra İstanbul'a dönen ana kız, zorlu şartlar altında bir hayat mücadelesine girişiyor; Binnaz, 'hasta haline rağmen' çamaşır, dikiş gibi işlerde çalışarak kızını Dârü'l Muallimât'ta okutuyordu. Fatma Aliye'nin Refet'i "inkâr edilemeyecek şekilde çirkin" olduğu için evlenmesinin mümkün olmadığı, dolayısıyla bu yol ile sınıf atlayamayacağından eğitimde karar kılan bir karakter olarak yazması oldukça dikkat çekici bir detaydı. Nitekim bu, örneğin resim sanatında başarılı olmanın büyük oranda verili istidatla ilişkilendirilmesi gibi edilgen bir kaderciliğin ya da Doğulu'nun dünyayı kendinden daha büyük bir iradeye teslim edip tembellik etmesinin analojisiydi. Fatma Aliye'nin hikâyeye sınıf atlamak kertesinden bakması ve erdem kabul edilen değerleri öncelikle sınıfların içine alması ise bir kez daha Pelvanoğlu'nun vurguladığı üzere, meseleyi simgeler düzeyinde temellendiren Türk modernleşmesinin, kavramlarla değil sembollerle iş gördüğü için tamamlanamamış olmasının örneğiydi. [650] Nihayet Refet de esasen muallime olanların fakir olduklarını,

[648] Schick, a.g.e., 2014
[649] Detaylı bir okuma için bkz. Gülçin Oktay, "Türk Romanında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet: Kimlik, Sınıf, Temsil (Kadın Yazarlar Örneğinde 1877-1938)", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Çanakkale, 2018
[650] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 39

zenginlerin okula sadece iyi vakit geçirmek için geldiklerini savunuyordu. Gülçin Oktay'ın belirttiği üzere:

> Zengin, güzel Şahap (Dârü'l Muallimât'tın bir diğer öğrencisi) ve onun gibiler hayatın zorluklarıyla karşılaşmazken Refet ve Şule gibi fakirler, bunlardan mahrum oldukları için daha çok çabalamak zorundadırlar. Yazarın bu denklemi ısrarla vurgulamasının sebebi, eğitimi herkesin yararlanması gereken bir 'hak' olarak görürken çalışmayı sadece zorunlu hâllerde uygun görmesidir. [651]

1912'de Müslihiddin Adil, Mektebi Hukuk öğrencileri için yazdığı *İktisad* dersi kitabında, hayatta her kadının sırtını verebileceği bir koca ya da kardeşinin olmadığını, bunların namuslarıyla yaşamak için çalışmaya, sanat ve ticarete atılmaya muhtaç olduklarını, böyle olmazsa felaketin kaçınılmaz olduğunu söylüyordu. Adil'e göre: "Osmanlı topraklarında kadın için, özellikle fakru zaruret içinde olan kadın için makul ve meşru maişet yolları vardır; muallimelik, muharrirelik, mürebbiyelik, el işçiliği, terzilik, dantelacılık türü mesleklerde çalışmalarını kim yadırgayabilir! Aksine çalışan bir kadın uygarlık adına takdire layıktır." [652] Bu noktada eğitim görmüş azimli bir alt sınıf mensubu olan Refet, ders için gittiği konaklarda çalışan eğitimsiz fukaraların entrikaları ve iftiralarıyla da uğraşmak zorunda kalıyor ve kendi sınıfından olanların yavanlıklarından, erdemi, aklı ve sağduyusuyla sıyırılıyordu. Refet, kaderci fukaralığın analojisi olan çirkin bahtsızlığından, eğitim alıp meslek sahibi olarak kurtulmuş ve üst sınıf değerlerin örtük biçimde meşrulaştırıldığı iffetli, onurlu bir hayata erişebilmişti. Nitekim Fatma Aliye Hanım'ın benzer bir mantıkla "esaret içinde hürriyet, hürriyet içinde esaret" diye tanımladığı cariyelik de bu anlamda evin beyinin hareminde bir diğer kadın olmaktan çok, bilgili, iffetli bir çocuk bakıcılığı mesleğiydi. [653]

3.14.1. Biyolojik Elit ve Boş Zaman

Fatma Aliye Hanım'ın cariye tanımı, 19. yüzyıl sonunda farklı toplumsal katmanlar ve farklı bağlamlar içinde varlık mücadelesi veren kadın hareketinin genel çerçevesini de çizebilecek bir formül sunuyordu. Bu seçkinci anlayış, Meşrutiyet'in kadın muammasında ileriye doğru eleştirilecek bir tavır gösteriyor olmakla birlikte,

[651] Oktay, a.g.e., 2018, s. 45
[652] Zafer Toprak, "Kadın ve Hukuk-ı Nisvan", **Toplumsal Tarih**, Mart 2000, S. 75, s. 14-17
[653] Bengi Başaran, "1893 Dünya Kolomb Sergisi'nde Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili", Sanatın Gölgedeki Kadınları, Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın (der). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s.215-226

dönemin bütüncül aciliyetci ideolojisiyle uyumlu bir çizgideydi. Nitekim Meşrutiyet'in eğitim anlayışı da devletin imkânlarıyla sınırlı olduğundan, Abdullah Cevdet'in *biyolojik elit* dediği ayrıcalıklı ve tercihen yetenekli, sayıca az bir zümrenin eğitilmesiyle entelektüel bir tabaka oluşturmayı hedefliyordu.[654] Bu seçkin zümrenin üreteceği toplumsal değerler daha sonra halk arasında dolaşıma girecek ve halkın bu değerleri benimsemesi ile ictimai inkılâbın motoru çalışmaya devam edecekti. Bununla beraber motorun çalışması tek başına ilerleme için yeterli değildi. Organizmacı ya da dayanışmacı bir anlayış içinde, motorun ürettiği güç ancak halk kütlesinin hareket edebilmesi ile medeniyete doğru yol alabilirdi. Ziya Gökalp'in teorisine göre kültür halkta, medeniyet ise seçkinlerdeydi. Meşrutiyet öncesi Osmanlı seçkinlerinin eğitiminde ise milli kültür yoktu. "Eski Osmanlı seçkinleri köylülere 'eşek Türk' diye hakaret ederlerdi. Anadolu şehirlileri de 'taşralı' deyimi ile alaya alınırdı. Halka genel olarak verilen ad, avam kelimesinden ibaretti, ileri kişiler yalnız sarayın kullarından ibaret olan Osmanlı seçkinleriydi."[655] Dolayısıyla yerli ve milli aydınlanma, bu iki unsurun kaynaşması için halka gidecek yeni seçkinler ile gerçekleşecekti. Abdullah Cevdet'in tabiriyle "Ziya'nın (Gökalp) sol cebinde" olan dönemin Maarif Nazırı Emrullah Efendi'nin *Tuba Ağacı Nazariyesi* olarak kavramsallaştırdığı eğitim anlayışı, tam da bu yöntemle ilimi yukarıdan aşağıya doğru yaymayı hedefliyordu.[656] "Emrullah Efendi'ye göre Cennetteki Tuba Ağacının kökleri yukarda, dalları aşağıdadır; müminler zahmetsizce meyvelerine uzanıp alabilirler. Bizim eğitim sistemimizde yukarıdan aşağıya doğru geliştirilebilir." [657] Tuba Ağacı Nazariyesi, modernleşme krizinin acil çözümü için sunulan kullanışlı ve iyi niyetli bir yöntem olarak görülmesine karşın, aslında Osmanlı seçkinlerinin avam anlayışının çok da dışında değildi. Hilmi Ziya Ülken'in de dikkat çektiği üzere bu yöntemin işlerliği, halkın *tabula rasa* olarak yeniden biçimlenmeye açık olduğu varsayımıyla hareket ediyordu. [658] "Halk bir levhadan, tamamıyla pasif bir iptidai

[654] M. Şükrü Hanioğlu, **Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi**, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1981, N.3, s. 16-18

[655] Detaylı bir okuma için bkz. Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, S.51-53

[656] Aladdin Korkmaz, **Ziya Gökalp Aksiyonu Meşrutiyet ve Cumhuriyet Üzerindeki Tesirleri**, MEB, İstanbul, 1994, s. 105

[657] Kemal Bakır, "II Meşrutiyet Döneminde Milli Seçkincilik ve Eğitim: Emrullah Efendi Tuba Ağacı Nazariyesi" **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, II. Meşrutiyet "100.Yıl", Mayıs, Haziran, Temmuz 2008, C.1, Y. 11, S. 45, s. 197-215

[658] Latince Boş Levha anlamına gelen bu terim, ilk olarak Aristotales'in 'Ruh Üzerine' adlı çalışmasında kullanılmış olmakla beraber, 1689'da İngiliz ampirisizmin temsilcisi John Locke'nin 'İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme' adlı çalışmasında yeniden gündeme gelmiş ve bu tarihten sonra

maddeden ibaret olup yukarıdan aşağıya inen zihni kültür ona istediği bütün şekli, hüviyeti ve manayı verebilirdi."[659] Milliyetçiliğin icadı için araçsallaştırılan sosyal pozitivizmin ilkelerine uyumlu olan bu yaklaşım, Abdullah Cevdet'in çevirdiği Gustave Le Bon'un *Cumhur Ruhu* çözümlemesine çok yakındı. Bu çözümlemeye göre cumhur ya da cemaat, kişisel şuur ya da bilincin içinde eridiği ve bütün birliklerin duygu ve fikirlerini aynı yöne çevirdiği organize bir kalabalıktı. Cemaat kadınsıydı, zira onlar gibi duyguya esir, etkilenmeye açık ve telkin edilebilirliği yüksekti. Hatta kadınlar, cumhur ruhu tarafından sürüklenmeye daha elverişli olduğundan efsaneler, masallar ve iğreti kolektif birsamların (sanrı, halüsinasyon) yayılması, onlar arasında daha kolaydı. Cumhurun duyguları aşırı ve basitti, eşyayı blok halde görüyor, teferruatı ve geçişleri fark etmiyordu. Bundan dolayı şüpheden kurtuluyor ve her şeye ya mutlak doğru ya mutlak yanlış gözüyle bakıyordu. Bu vasıf onları otoriteye meyilli ve itaatkâr kılıyordu.[660] Cumhur ruhu her ırkta var olmasına rağmen Anglosaksonlar'ın bireysel eğitiminin kudreti, onları Latin ırkına göre bu konuda daha dirayetli yapmıştı. Abdullah Cevdet, on beş senedir bu mesele üzerine düşünüyor ve kendine "modern fikir ve terakkiyi modern ruha sokmanın yolu nedir?" diye soruyordu. "Gördüm ki, ışık Hristiyan dünyasından gelirse Müslüman ruhu ona bütün kapılarını kapayacaktır. Bu böyle olunca biz ki Müslüman damarlarına yeni bir kan akıtmak vazifesini üstümüze alıyoruz, progresif prensipleri bizzat İslam müesseselerinde aramalıyız ve İslam'da bu müesseseler çok sayıda mevcuttur." [661]

Kolektif ruhun kamusal düzende organize edilmesi için Abdullah Cevdet'in 'üzerine aldığı' bu görev, mahrem alanda ise nazenin konak hanımlarına düşmüştü. Geç Osmanlı döneminin seçkin öncüleri olan paşa kızları, çamaşır ve bulaşığı vasıfsız hemcinslerine bırakırken kendileri dergi çıkarıyor, hayır dernekleri yararına faaliyetlerde bulunuyor ya da ev içlerinde sanat ve edebiyat gibi soylu uğraşlara vakit ayırıyordu.[662] Böylece mahrem ev yaşantısı içindeki kadın, sahir zamanlarını geçirdiği

---

Locke'e ait bir metafor olarak düşünülmüştür. Locke'un kavramsallaştırmasına göre, insan zihninde doğuştan gelen bilgiler ve kavramlar yoktur ve bütün bilgilerin kaynağı deneyimlerdir. Locke, insan yaşamındaki tek kılavuz akıl olduğunu ve insanın her türlü gelenek ya da otoriteden bağımsızlaşarak özgür düşünceyi benimsemesi gerektiğini savunur.

[659] Hilmi Ziya Ülken, **Millet ve Tarih Şuuru**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008, s.174

[660] Detaylı bir okuma için bkz. Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013, 14.bs, s.350-366

[661] Şerif Mardin, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 4.bsm, s. 232

[662] Fatma Âliye ve Emine Semiye Hanımlar, Cevdet Paşa'nın kızları; Şair Nigâr Hanım, Macar Osman Paşa'nın kızı; Şair Leyla [Saz] Hanım, Hekim İsmail Paşa'nın kızı; Hanımlara Mahsus Gazete'nin yazı kadrosundaki Fatma Fahrünnisa Hanım, Ahmed Vefik Paşa'nın torunu; Zeyneb Hanım, Ahmet Cevdet

kültürel faaliyetlerle hem anne olarak çocuklarına vereceği terbiyenin kalitesini yükseltecek hem de asriliğin sembolleri olarak evin beylerinin itibarlarını arttıracaktı. Nitekim bu dönem yazılan romanlar ve yapılan resimlerde, kadınların ev içlerindeki yalnız fakat soylu uğraşlarına sıklıkla rastlamak mümkündü. Mahremiyetin kamusallaştığı ve görülebilir olduğu bu yapıtlar, kadının ev içindeki geleneksel rollerini eğitim ve kültür ile rasyonelleştirerek daha yüksek bir bilinç ile şereflendiriyor, diğer yandan ise "kadınlık mekânlarının" erkek tarafından gözetlenildiği bir pratik içine alıyordu. [663] Bu anlamıyla da gelenek, tabiri caizse yine arkadan dolaşılarak modern olanın içine sindiriliyordu.

Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin kullanımına dair ilk cesur hamleler, Osman Hamdi Bey'in resimlerinde görülmüştü. Bununla birlikte Hamdi Bey resimlerinde kadınların çok zaman, dönüştürülmüş suni oryantalist dekorların önüne ikincil niyetlerle yerleştirilmeleri, bu resimleri kadınlık mekânlarının bu nevi teşhirinin dışına taşıyordu. Bununla beraber Osman Hamdi Bey'in çağdaşı ve öğrencisi Halife Abdülmecid ile Üsküdar ekolünün asker ressamlarından Halil Paşa'nın kadın konulu enteriyor resimleri hem bu mahremiyetin hem de Yeni Hayat'ın kadına biçtiği rolün düşünsel ön kabullerini açığa çıkartan resimlerdi. Örneğin Halil Paşa'nın, atölyesinde resim yapan genç bir kadını betimlediği sahnenin anlatısı, kadınlık mefhumuna dair varsayımı sanatsal beceri bağlamında gösteren bir alt metni okunur kılıyordu. *Servet-i Fünün* kapağında yayımlanan ve Halil Paşa'nın bir sanatçı olarak portresini sunan fotoğrafı ile resim yapan genç kadın tablosu, mekânlar ve eşyaların temsil ettikleri kavrayışlar bakımından karşılaştırmalı bir yoruma kapı açıyordu.

Paşazâde Sedad Bey'in kızı; Hamide Hanım, şair Abdülhak Hâmid Bey'in kızı; Fatma Kevser Hanım, Erkân-ı Harp ferîki Abdi Paşa'nın kızı; Gülistan İsmet Hanım, Binbaşı Bağdatlı Mehmed Tevfik Bey'in kızı; tiyatro yazarı Fehime Nüzhet (Hilâl-i Ahmer ve Müdafâa-i Millîye Osmanlı Hanımlar Cemiyeti Faal Üyesi), İsmail Hakkı Paşa'nın kızı ve şair Celâl Sahir Erozan'ın annesi; Esirgeme Derneği kurucularından Sabiha Hanım, yine Esirgeme Derneği kurucularından Hamiyet Hulûsi, Moralı Subhi Paşa'nın kızı; Osmanlı Hilâl-i Âhmer Cemiyeti Hanımlar Heyet-i Merkeziyesi (1912) kurucusu Prenses Nimet Muhtar, Ahmet Muhtar Paşa'nın kızıdır. Oktay, a.g.e., 20118, s. 27

[663] Pollock'a göre, Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar, görme ve görülmeyi içeren sosyal ilişkide yaşanan sosyal yer, görünürlük ve hareketlilik duygusunun ürünüdür. Bakmanın cinsel politikası çerçevesinde şekillenmiş olan bu öğeler, bakışın belirli bir sosyal örgütlenmesinin sınırlarını çizer, bu da cinsel farklılığın belirli bir sosyal düzenlemesini yerleştirir. Kadınlık hem koşul hem de sonuçtur. Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,** Ahu Antmen (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 210-211



Resim 121. Halil Paşa, "Ressam Kız ve Atölyesi", t.y., t.ü.y., 41 x 33 cm., SSM



Resim 122. Diran Çırakyan, "Esatize-i Ressaman-ı Osmaniye'den Halil Beyefendi Hazretleri: Hücre-i İştigallerinde." **Servet-i Fünun** (Kapak), 19 Mart 1314 (31 Mart 1898), S. 368, s.1

Kadın ressam, evin içinde bir köşe olduğu anlaşılan atölyede, seyyar bir sehpaya yerleştirdiği bir yüzeye, natürmort olması muhtemel bir resim çiziyordu. Bu anlamda hemen göze çarpan, kadının tuval gibi sanatın kalıcılığıyla özdeşleşmiş bir yüzeyde değil, kâğıt, mukavva vb. gibi dayanıksız yani gelip geçici bir malzeme üzerinde sanatını icra ediyor olmasıydı. Kadının içinde kurgulandığı mekân, üzerinde küçük boyutlu resimler ve muhtemel bazı eskizlerin asıldığı bir kilim, turuncu bir kumaşla örtülmüş kanepe ve zeminde duvardaki ile benzer renklerde devam eden bir halı ile kaplıydı. Yan tarafında kavukluk olması muhtemel bir yüzeye iliştirilmiş yine küçük boyutlu ve ince yüzeylere yapılmış bazı çalışmalar vardı. Kadın, hâlâ yanıyor izlenimi veren sobanın üzerindeki sürahi benzeri bir objeye dönük olmakla birlikte, çizdiğinin bu olduğuna dair kesin bir tanımlama yapılacak netlikten uzak bir konuda çalışıyordu. Minyatür estetiğini andırır biçimde, renkler ve motiflerle birbirine bağlanarak derinlik etkisinin düzleştirilip sınırlandırıldığı duvardan duvara halı kaplı bu oda, sobanın çıtırtısının duyulabileceği turuncu bir dokunuşla, sıcak renklerle çevrelenmiş bir iç mekân, dolayısıyla bir yaşam alanı olduğu hissini başarıyla iletiyordu. Halil Paşa ise çerçevelenmiş büyük boyutlu resimlerle dolu bir odada, elindeki paleti ile kameraya yani doğrudan izleyiciye bakıyordu. Oturduğu sandalye rehavete kapılmasına neden olacak kadar rahat değildi ve sobasının yandığına dair bir emare de yoktu. Fotoğrafta Paşa'nın önünde duran örtüsü henüz kalkmış resim, *Bostancı Sahil Hamamı'*nı gösteren 1913 tarihli peyzajıydı. Arkasında ise *Şakayıklı Kadın* adlı kompozisyonu, bazı portreler ve natürmortlar görülebiliyordu. Dolayısıyla bu fotoğrafta, her türü (janr) başarıyla resmedebilen bir ressam imgesi sunuluyordu. Bu iki temsilde ayırt edilebilen hiyerarşik düşünme biçimi, ilk elden erkek sanatçıyı kendi eserleriyle çevrelenmiş yerleşik bir mekân içinde konumlandırıyor ve yaratıcı erkek deha olarak üretkenliğinin ve yapıtlarının üstün niteliğinin bütüncül bir seyrini mümkün kılıyordu. Bununla beraber kadın, kilim gibi bir tasarım ürününün, bir anlamda işlevsel bir zanaat mamulünün üzerine iliştirdiği resimleriyle, dekoratif olanla ya da el işçiliğiyle sınırlanan ve yaratıcı dehanın orijinalliğine erişemeyen bir düşünce ile ilişkilendiriliyordu. 13 Nisan 1914 tarihli *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesinde yayımlanan Muallim Vayhi'nin, *Kızlarımız İçin Tabiiyatı Resim Derslerindeki Ehemmiyet* başlıklı yazısında bu düşüncenin daha açık bir ifadesini okumak mümkündü. Vayhi, kızların resim eğitiminin, müstakil sanatçılar olarak yetişmelerinden daha çok biyolojik vazifelerini daha iyi biçimde ifa etmeleri için gerekli olduğunu yazıyordu.

> Demek isteriz kızların, kadınların en büyük, en dayanılmaz kusur ve noksanları ancak bayağılık ve kabalıkları olabilir. Etvar ve harekâtında, tarz ve muamelatında kabalıktan kurtulmayan, ruhunu kadınlığa has bir incecik bir zarafet ile yükseltmek yolunu bulamayan bir kadın, bir ana mümkün müdür ki yavrusuna büyük bir gaye, bir mefkûre-i milliye telkin etsin? Çocuklarını hissen hüsn ü cemale, hayır ve kemale, şiiriyet-i an ve hale karşı hassas ve coşkulu olur yetiştirsin? İşte bugünkü kadınlarımızın, bir perişan-i kalenderane ile bir fikr-i zevk tarafından mahsur yaşayan muhterem valide lerimiz ve muazzez hemşirelerimizin kendinden sonrakileri kıyafeten, amelen, hasılı yaşayış itibariyle intizamkâr, hissiyat-ı âliye ve güzellikten heycan duyabilenler olarak yetiştirmek için de çare-i yegâne onların bugün ilkokuldan başlayacak resim derslerine verilecek fevkalade ehemmiyet ve itinadır. [664]

Rousseau'nun, zihinsel iktidarı mümkün kılacak olmasından dolayı peşinen kabul edilen kadının sadece gözlem yapabileceği iddiası, ev içi kaderine rağmen kurmaya çalıştığı sanatla ilişkisini, gördüğünü kopyalamaktan öteye geçiremeyeceği bir heves olduğu fikriyle sınırlıyordu.[665] Dolayısıyla ressam kadın, sanat icra etmekten çok ruhunu incelterek estetik duyarlılıklar geliştiren ve kendi kendini, sosyal bakımdan daha çekici kılan pratik bir faaliyet içinde eğitiyordu.

3.14.2. Uzanan Kadın Resimleri ve Bakışı Yönlendirmek

Thalasso'nun "ressam olmak ister, çünkü ressam olarak doğmuştur" diye yazdığı Halil Paşa, 1881'de École des Beux-Arts'a girişinin üzerinden iki yıl geçmeden, 1883 Exposition Universelle'de (Evrensel Sergi) yapıtlarını sergileyecek kadar mahir bir ressam olarak anılmaya başlanmıştı.[666] 1889'da düzenlenen sergiye katılımı nedeniyle Sanayi-i Nefise Madalyası ve aynı yıl Fransız Sanatçılar Salonu'nda (*Salon des Artistes Français*) gösterilen *Eldivenli Kadın* portresi nedeniyle bronz madalya kazanmıştı.[667] Deniz Artun'un Silvia Naef'ten aktardığına göre, Müslüman bir Türk

---

[664] **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yaprak, Zihnioğlu (Ed.), İrfan Dağdelen (çev.) Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007. Uğurgül Tunç, "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği", İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018, s.79

[665] Erkek düşünür, kadın gözlem yapar, Rousseau, a.g.e., 2013, s. 685

[666] A. Thalasso, **Türkische Kunst**, Otto Beckmann Verlag Paris/Berlin/London, s. 38-41

[667] "Resim Sergisi Münasebetiyle Ressamlarımız Arasında: Ressam Halil Paşa Hayatını ve Eserlerini Anlatıyor" Hâkimiyet-i Milliye, 4 Haziran 1928. T. Fantin-Latour, J.L. Gérôme, J.P. Laurens, J.L. Meissonier, A. Philippe Roll ve A. Vollon'dan oluşan jürinin madalyaya layık gördüğü pastel boya ile yapılmış bu resim için Halil Paşa şöyle söylüyordu: Şu tüllere bakınız; uçuşuyor gibi… Şu gözlerin ifadesine dikkat ediniz; nasıl canlıdır… Şu ellere bakınız, ne kadar tabiî! Neresinde dursanız bu portre gözlerini size çevirmiş görünür. Bu portre, Paris'te madalya kazanmıştı. 1888 (1889) senesinde… Tam on beş gün bu portre üzerinde çalışmıştım. Çalışmıştım ama sonra bir hafta da hasta yatmıştım… O zamana kadar henüz hiçbir Türk ressamı büyük Paris sergilerinde madalya kazanmamıştı. Hikmet Münir, "Ressam General Halil Yarım Asırlık Sanat Hayatını Anlatıyor", **Yedigün**, XII / 293, 1938, s-14 16

öğrenci olan Halil'in aldığı madalya, Mısırlı yetkilileri kıskandıracak ve İstanbul ile olan Batılılaşma yarışında Paris'e öğrenci göndermekle yetinmeyip, Kahire'de bir güzel sanatlar okulu kurulmasına aracılık edecekti.

> Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağımsız olma özlemi çeken Mısır, modernleşme yolunda İmparatorluğu geride bırakmak zorundadır, Türklerin öne geçmesini hoş göremez. Madem bir Türk –o da Müslüman'dır, dolayısıyla figüratif bir gelenekten yoksundur- eserleriyle Paris'te bir madalya kazanmayı başarmıştır, o zaman Mısırlının da aynı yolda başarılı olmaması için hiçbir neden yoktur.[668]



Resim 123. Halil Paşa, Eldivenli Kadın (Madam X), 1889, Karton üzerine pastel boya, 10 x 65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi.

[668] Silvia Naef, **A la recherche d'une modernite arabe**, Cenevre, 1996, s.12. Akt. Artun, a.g.e., 2007 s.49. Nitekim Halil Paşa hayatının son yıllarında da Abbas Hilmi Paşa'nın himayesinde Mısır'a gidecek ve Taha Toros'un ifadesiyle "Mısır Saraylarına resmi sokan sanatkâr" olarak adlandırılacaktı. **Antik Dekor**, 2014, S. 45, s. 14



Resim 124. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894, t.ü.y., 41x60 cm., İRHM, Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 66

Açıkhava resimleri geleneğinin önde gelen sanatçılarından biri olan Halil Paşa aynı zamanda figürlü enteriyor resimleri ve portreler de yapıyordu. Bununla beraber akademik üslupta boyadığı bu çalışmaların (Osman Hamdi Bey resimleri gibi) anlaşılır sebeplerden dolayı o dönemde pek açığa çıkmadığı, aile içinde ya da çok sınırlı bir çevrede kaldığı anlaşılıyordu. Halil Paşa gibi Paris'te yaptığı figüratif resimler nedeniyle madalya ile ödüllendirilen bir ressam bile İstanbul'a döndüğünde aynı anlayışı devam ettirebileceği bir ortamı yaratmaya muktedir olamamıştı. 1914 Kuşağı öncesindeki ara dönemde üreten Meşrutiyet ressamları, aldıkları akademik eğitimin kendilerine kazandırdığı becerileri, rengin ön plana çıktığı peyzajların ancak detaylarında teşhir edebiliyorlardı. Bununla beraber sanatçıların öznellik ve yaratıcılık arayışları, gözlerden ırak yapılan resimlerin gerçekçi ve nesnel üslubunda çok daha baskın biçimde görülebiliyordu. 1894 tarihli *Uzanan Kadın* adlı resmi, Halil Paşa'nın aldığı akademik eğitimin kazanımlarını sergilediği bir resim olmanın yanında, Paşa'nın kadın imgesi üzerinden Batı-Doğu kavramsallaştırmalarını nasıl bir zihniyetle anladığına dair çok katmanlı bir örnek sunuyordu.

Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi ve Halil Paşa'nın karısı Aliye Hanım olduğu anlaşılan bu resimde genç kadın, kırmızı bir halının üstünde, mavi bir örtü serilmiş kanepeye, sol elini başının altına destek yaparak uzanmış ve izleyiciyi seyreder

biçimde betimlenmişti.[669] Kanepenin hemen önünde, uzandıktan sonra ayağından çıkmış ya da fırlatılmış gibi bir teki ters duran terlikler, başucunda bir sürahi, arkasında açık bir yelpaze, sadece köşesi görülebilen bir çerçeve ve kanepenin yanında bir salon bitkisi vardı. Kanepenin arkasında ve resmin üst kısmını dolduran belli belirsiz floral eğrilerin yarattığı Şark hissi dışında, bu resmin bir Osmanlı evi olduğunu gösteren herhangi bir emare yoktu. Figür üzerindeki detaylı ve ince işçilik, mekânı dolduran nesnelerde aynı titizlikte görülmüyordu. Dolayısıyla Halil Paşa bütün vurguyu akademik hünerini en açık biçimde gösterebileceği, el, ayak ve portreye yönelterek, derinlik etkisi zayıf, hatta neredeyse minyatürü anımsatan bir mekân resmetmişti. Dastarlı'nın tarifiyle:

> Dengeli ve sakin bir iç mekân, mahrem alan yani ev vardır izleyicinin karşısında […] pembe elbisesinin eteği yere sarkan kadın, belli ki bu odada kendisini rahat hissetmektedir; çünkü oraya aittir ve ressam da bu ilişkiyi özellikle gösterir. Uzun saçları sağ omzundan topluca önüne düşer ve koltuğa bir su gibi yayılır. Giysisinin beline sarılı gibi duran beyaz transparan kuşak işlevi gören örtü, sanki saçlarının devamıymış gibi uçlarından aşağı doğru sarkar.[670]

Resmin yerel motifler ve semboller barındırmaması, herhangi bir zamanda, herhangi bir coğrafyada, herhangi bir kadının anonimliği içine saklanması, resmin amacının sanatçının kültürel referanslarla yapılandırdığı bir mesajı iletmeye yönelik olmadığını gösteriyordu. Zira konusu itibariyle Aliye Hanım'ın bu nevi teşhiri, aileye dair geleneksel değerlerin varlığını sürdürdüğü Osmanlı toplumu hatta sınırlı aydın zümresi için bile, kabul edilmesi ve sindirilmesi oldukça zorlu bir hamle olurdu. Antmen'e göre de zaten "Halil Paşa, bu resmi yaptığı yıllarda onu evin dışında teşhir etmeyi büyük olasılıkla aklından bile geçirmemişti." [671] Bu resmin yapılış amacının Halil Paşa'nın akademik maharetini sınamak olduğu ilk elden söylenebilse de diğer resimlerinde de görülen nesnel ya da fenni yaklaşım ile natüralist duygusallığın iç içe geçtiği bir üslup özelliği göstermesi bakımından, ara dönemin sanatsal pratiğindeki yaklaşımı özetleyebilecek bir tutarlılık içindeydi.

---

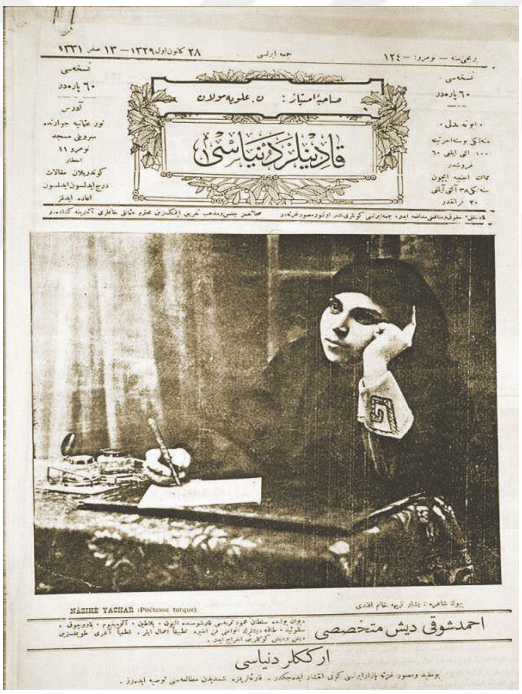
[669] Aliye Hanım ile evlendiğinde Halil Paşa 42, Aliye Hanım 16 yaşındadır. Ahu Antmen**, Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayınları, İstanbul, 2014, s. 30

[670] Elif Dastarlı Dellaoğlu, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik**, Doktora Tezi, İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2018, s. 222

[671] Antmen, a.g.e., 2014, s. 31



Resim 125. Müfide Kadri, **Meraklı Bir Mütalaa**, 1912, "İrtisam-ı hadisat: Memleketimizin hayat-ı sanatında bir zıya-i elim: Müfide Kadri Hanım", **Şehbal** [672]



Resim 126. "Büyük şaire Yaşar Nezihe Hanımefendi" **Kadınlar Dünyası**, S.124, 28 Kânuni-i evvel 1329/ 10 Ocak 1913 [673]

[672] Ölümünden sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyetine verilen tüm resimleri, 1912 yılında cemiyetin açtığı sergide satılmıştır. Satılan kırk yapıt arasında bulunan Mütalaa adlı bu resmin renkli fotoğrafları çeşitli yayınlarda kullanılmış olmasına karşın, künye bilgileri gibi kaynaklarına erişilemediği için buraya Şehbal Gazetesi kupüründeki fotoğraf alınmıştır. Taha Toros Arşivi, Dosya No: 22-Müfide Kadri, http://hdl.handle.net/11498/19657.erişim tarihi: 30/08/2020.

[673] Nezihe Hanım'ın yaşam öyküsü Fatma Aliye'nin romanlarındaki karakterlere özellikle de Refet'e ilham kaynağı olacak kadar çok benziyordu. Alt sınıf bir ailenin mensubu olan Yaşar Nezihe kendi anlatımıyla; dere kenarlarından ot toplayıp aktarlara satarak kazandığının kırk parasını hocasına, kırk parasını da kalfasına vererek mahalle mektebinde bir süre okuma istediğini doyurmayı başarmış örnek bir kadındı. Bir yıl süren öğrenciliği ardından bütün geçimini dikiş, nakış işlerinden kazanan Nezihe Hanım, edebiyatı, aruzla şiiri de kendi kendine öğrenecek kadar arzulu bir sanatkârdı. Detaylı bir

Resmin ilk olarak nerede kamusal gösterime sunulduğuna dair bir kayıt olmamakla birlikte, kendisinden sonra gelecek kuşağın benzer pozlar resmetmesi, sanat tarihi yazımında bu resmi konusu bağlamında bir arketip haline getirmişti. 1908 Devrimi'nden önce yapılan bu resmin, modernleşme düşüncesinin aldığı ivmeyi doğrular biçimde ilerleyen tarihlerde sıklıkla tekrar edilen görsel kurgusu, resimde gömülü olduğu varsayılan modernlik düşüncesinin eksik bıraktığı yerleri dolduran bir anlatı şablonu oluşturuyordu. Örneğin, bir dönem Halil Paşa'dan ders almış ve Osmanlı'nın "ilk kadın resim öğretmeni" olarak bilinen Müfide Kadri'nin *Meraklı Bir Mütalaa* adlı resmi, iç mekânda uzanan bir kadını, bu kez kitap okurken betimliyordu. [674] 1913'de Müslüman Osmanlı kadınlarının fotoğraflarını ilk kez yayınlayan ve Osmanlı'nın ilk feminist dergisi olarak anılan *Kadınlar Dünyası* adlı "edebi ve içtimai resimli hanım gazetesinin" kapağında yer alan sosyalist şair Yaşar Nezihe Hanım, elinde bir kalemle ve düşünür biçimde poz veriyordu. [675]

Halife Abdülmecid Efendi'nin 1922'ye tarihlenen *Haremde Goethe/Mütalaa* adlı resmi ise bu anlatının en bilinen örneklerinden biriydi. [676] Müfide Kadri'nin çalışmasını andıran bu resimde, takıları ve asil kıyafetleri içinde yarı oturur vaziyetteki bir saray soylusu, Goethe'nin *Faust* adlı ünlü kitabını yabancı dilden mütalaa ederken betimleniyordu. [677] Dolayısıyla okunan kitabın niteliği, okuma ediminin üzerine bir katman daha ekliyordu. *Faust*, daha fazla bilme arzusunu gerçekleştirmek için şeytanla anlaşma yapan kurgusal bir karakter olarak, moderniteyi merkeze alan sanatsal pratiklerin birçoğunda izleri takip edilebilen bir düşünce motifiydi. Ian Watt'ın bireyselliğin ya da bireyciliğin mitlerinden birisi olarak gördüğü *Faust*: "Aile bağlarından, milli ve yerel bağlılıktan özgürleşmiş, evi olmayan,

---

okumaiçin bkz. İlknur Tatar, "Yaşar Nezihe Bükülmez, Hayatı ve Eserleri", İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1997

[674] Farklı kaynaklarda "Okuyan Genç Kız" olarak bilinen bu resim, Müfide Kadri'nin ölüm haberini veren Şehbal gazetesinde Meraklı Bir Mütalaa başlığıyla yayınlanmıştır. Taha Toros Arşivi, Dosya No:22-Müfide Kadri, http://hdl.handle.net/11498/19657. erişim tarihi: 30/08/2020. Arapça kökenli Mütalaa kelimesi sadece "okumak" değil, etüt etmek, üzerinde düşünerek okumak anlamına gelir. Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," **Yeni Boyut**, 1983, S.2/16, s.12-6., Yasa Yaman, a.g.e., 2012, s. 112

[675] Serpil Çakır**, Osmanlı Kadın Hareketi**. Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 135

[676] Bu resmin üzerinde bir tarih bulunmadığını yazan Eylem Yağbasan, Avni Lifij'in 1922 tarihli bir gazete makalesine dayanarak, resmin yapılış tarihini 1917 ve başlığını ise Haremde Goethe/Mütalaa olarak verir. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ömer Faruk Şerifoğlu, (ed.), TBMM Milli Saraylar/YKY, İstanbul, 2004, s. 94

[677] "Resim dikkatle incelendiğinde kitabın üzerindeki "Goethe's" ve kadının başparmağının geldiği satırda da "Faust" okunabilmektedir. Hatta kitabın kapağında ortadaki satırda "From the German" yazması dolayısıyla kitabın İngilizce baskısı olma ihtimali büyüktür." Dastarlı, a.g.e., 2018, s.210

zamanda ve mekânda seyahat eden, dini inancı olmayan, dua etmeyen, hizmet etmeyen, bireyci ve seküler karakterdi."[678] Dolayısıyla Faust, "değişen dünyanın, modern bir dünya sisteminin ortaya çıkmasının ifadesidir. Ona dair her türlü imgesel gönderme, bu anlamın içine dâhil olur." [679]



Resim 127. Halife Abdülmecid Efendi, "Haremde Goethe/Mütalaa", 1917, t.ü.y., 132 x 173 cm., ARHM

Dastarlı'nın aktardığına göre resimde görülen hat levhada Farsça "Mûr der hâne-i hod hükm-i Süleyman dâred" (Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır) yazıyordu. Dastarlı, bir darbımesel olan bu yazının, "resimdeki kadının o anda mekânın-haremin hükümranı olması […] Osmanlı'da yüzlerce yıldır âdeta görünmeyen bir varlık olan kadın figürünün toplumsal öneminin giderek artması" anlamına geldiğini yazar. [680] Nitekim Abdülmecid Efendi de bu resmin Batı'da bilinen "Türk kadınının harem dairesinde, yumuşak bir sedirde bağdaş kurarak, sol elinde çubuk, sağ eli meyve sepetlerinde, tatlı çanaklarında sabahtan akşama kadar

[678] Zeynep Uysal, **Metruk Ev, Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s. 182
[679] Dastarlı, a.g.e., 2018, s. 211
[680] "Hat levhalarda yaygın kullanıldığı anlaşılan bu özlü sözün Kur'an'ın Neml Suresi'nden kaynaklandığı tahmin edilir. Surede Hz. Süleyman karıncalar bulunan bir vadiden geçerken dişi bir karınca diğerlerine, Süleyman ve ordusunun farkına varmadan onları ezmemesi için evlerine gitmelerini salık verir. Bunun üzerine Hz. Süleyman Allah'a şükreder. Kral olan ve Kur'an'da nebi [peygamber] olarak kabul edilen Süleyman dünyada hükümran ise karınca da kendi evinde hükümrandır." Dastarlı, a.g.e., 2018, s. 213

kurumaya yüz tutmuş, bir ot hayatı sürdüğü" düşüncesine karşı bir müdafaaname olduğunu söylüyordu.

> Bütün bunların aksine, Türk kadını son çıkan bir kitabı bitirdikten sonra mülahazalara dalar, Beethoven'in sonatından veya Wagner'in eserlerinden en güzide parçaları mükemmelen çalar ve dinletebilir. O tabular (tablolar) işte bu gerçeği yâre ağyare ispat emeliyle yapılmıştır. [681]

Uzanan kadının elinde bir Goethe kitabının bulunması ya da yanına yerleştirilen bir kitaplıkla birlikte düşünen bir kadına dönüşmesi gibi eklentiler, nihayetinde sadece yatan kadın imgesinin kolektif çağrışımındaki tehlikeli boşluğu, kültürel bir faaliyetle dolduruyordu. Bu bir anlamda kadının salt bedensel varlığıyla kendini temsil etmesinin yol açacağı gediği, erkeğe ait olduğu varsayılan zihinsel bir faaliyetle doldurarak kamusal düzende kendini eşitlediği bir anlayışı gösteriyordu. Zira yatan erkek imgeleri resmetmek bir yana, tarihin kurucu öznesi erkeği, okuma gibi modernliğin alametifarikasi olan bir meşgalenin doğasındaki edilgenlikten dolayı, bu dönem resimlerinde elinde bir kitapla görmek pek mümkün değildi.[682] Nihayet, cinsiyetlere özgü olduğu var sayılan mizaç özellikleri üzerinden tartışılan modernleşmenin, erk yitimi olarak dişil bir nitelikte olduğu kabul ediliyordu. Dolayısıyla iç mekânda erkek aklın ürettiklerini tüketen ve iktidar alanında edilgen de olsa faaliyet göstermesine izin verilen seçkin kadınların, pekâlâ bu üstün vasıfları çalışarak elde edebileceklerine dair imtiyazlı bir izin çıkıyordu. Şehzade Abdülmecid 1919 yılında dönemin ünlü kadın dergilerinden birisi olan İnci'ye verdiği röportajda, "Kadının çok değerli ve öncelikli olduğunu, kabiliyet ve zekâsının her şeyin üstesinden geleceğini belirtirken öte yandan bir anne, eş ve ailenin temel direği olduğunu da vurgular." [683]

Halil Paşa'nın dönemin zihin yapısına dair "yumuşak kanıtlar" sunarak farklı bağlamlara oturtulup yeniden yorumlanan resmi, aslında pozu itibariyle sanat tarihinin muhtemelen en çok kullanılan ve bagajı en dolu konularından birini takip ediyordu. Paris'te bulunduğu sırada böyle resimler görmüş hatta muhtemelen bunlardan etütler yapmış olan Halil Paşa, karısını resmederken bu imgenin kanonik kodlarını Osmanlı gerçeğine tahvil eden bir sadeleştirmeye girişmişti. Nitekim yatan ya da uzanan kadın pozları, aynı dönem Pera stüdyolarının çoğunlukla Batılıları

[681] Yağbasan, a.g.e., 2004, s. 165
[682] Osman Hamdi'nin yaptığı birkaç resim vardıysa da bunlar erkek ve kadının zihinsel yetileri ve entelektüel faaliyetlerinden ziyade Doğu Batı kavramsallaştırması içinde kalıyordu
[683] Dastarlı, a.g.e., 2018, s. 214

hedefleyerek ürettiği kartpostallar arasında oryantalist çağrışımından dolayı epey rağbet görüyordu. Şark kıyafetleri giydirilmiş gayrimüslüm kadınların modellik ettiği bu kurmaca fotoğraflarla ilgili Christine Peltre şöyle yazar:

> Kartpostallar döneminde ve Pierre Loti'nin *Désenchantieés* adlı kitabında halen devam eden '1830 romanlarının Türk kadını' imajı böyle ortaya çıkar. Bu figürlerin gündelik programı 'Bütün gün nargile, reçel ve divan' […] Kartpostallar, Batı'nın hayallerine kök salmış olan bu sahnelerin bir tür yankısı olmaktadır. Orada keyfin ve egzotik ayrıntıların ortasında halıyla kaplı bir divan üzerinde yatan kadının umursamazlığını görürüz. Bu tür büyüleyici şeyler sadece Avrupalılara özel de değildir. Örneğin, tuval ya da kartpostallardaki cariyeleri anımsatan ve bir köşede aynı palmiye demetini tasvir eden *Uzanmış Kadın* adlı tablosunda Türk ressam Halil Paşa da bunlardan etkilenmiştir.[684]



Resim 128. Anonim, "Uzanan Kadın", 1900 cv., Kartpostal, e.y., Peltre, a.g.e., 2015, s. 91

Uzanan kadınlar Uzak Doğu minyatürlerinden, Roma heykellerine kadar geniş bir coğrafya ve tarihsel aralıkta, fakat gittikçe incelen bir kavramsal yapı ile süregeliyordu. Bu resimlere konu olan figürler, erken dönemde gündelik çalışma hayatı dışında ekonomik üretime dâhil olmak zorunda kalmayan, hizmet edilen yani refah sahibi kişileri betimlerdi.[685] Tarlada çalışmadığı için güneş görmemiş beyaz tenli kadınlar, Çinliler'in küçük ayaklı *Lotus* kadınları ya da Afrika ve Asyalı *Zürafa Kadın* denilen boyunları halka ile uzatılmış kadınların, kendi kültürel normlarında

[684] Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Gülüş Arsoy (çev.), YKY, İstanbul, 2015, s. 89
[685] Bu konuda detaylı bir okuma için bkz. Denis Dutton, Sanat İçgüdüsü, Murat Turan (çev), Ayrıntı, İstanbul, 2017

eriştiği güzellik standartlarının ortak noktası da çalışma hayatının dışında kalmış (ya da bırakılmış) olmalarıydı.[686] Bu anlamıyla da estetik ya da güzel bulunan, ekonomik olanla doğrudan bağlantılıydı; zira dışarısı ile ilişkisini kesmiş ve her türlü temastan azade dolayısıyla saf, sadık ve (zorunlu olarak) iffetli bir kadın imgesinin kışkırttığı erotik haz ile ilişkiliydi. Nihayetinde Lotus denilen kadınların simgesi olan bataklık çiçeği, kendini çevreleyen çamura batmadan ve kirlenmeden yaşayan bir bitki olduğu için saflıkla özdeşleştiriliyordu. Dolayısıyla kadın, (Ruskin'in Viktorya ahlâkındaki gibi) kendini çevreleyen çalışma hayatının entrika, hırs ve kötülük dolu batağına girmeden, bu çamurun ürettiği çevrenin eko(nomik) sisteminde yaşamayı becerdiği için saf ve bakir, yıpranmamış, yani genç ve yaşamsal enerjisi yüksek, velhasıl arzulu bir varlıktı. Bu kadınlar salt bedensel varoluşları ile haz ekonomisinin sermayeleriydi ve olası sahipleri ya da efendilerinin statü ve zenginliklerini, harcayabildikleri boş vakitleri ile gösteriyorlardı. Rönesans sonrası keskinleşen bu imge, bedene müdahale edilerek çarpıtılmış yerel geleneklerden kurtulmakla birlikte bu kez ürettikleri hazzın egemen iktidar üzerindeki narkotik etkisini fark eden ve bu gücü kullanarak efendilerini saptıran şeytani bir tembellik sembolüne dönüşecekti. Herhangi bir iş yapmadan, doğrudan kendi bedeninin çıplak varlığında temsil edilen kadın figürleri, *Femme Fatale* olarak kodlanarak haz ve günah ile ilişkilendirilmiş diğer yandan ise bu şeytani gücü gözetim altında tutarak denetleyen bir erkek bakışın, kendini simgesel olarak yeniden üreteceği bir iktidar alanı açmıştı. Bu iktidar alanının sembolleri olan şehvetli ve egzotik kadınlar, temel işlevlerinin haz vermek olduğunu varsayan bir anlayışın mülkiyet sergileyen temsillerine dönüşerek, harem gözdelerine ya da odalık

[686] Lotus Kadın terimi Çin Hanedanlığında kökleri 10. yüzyıla kadar geri giden geleneksel bir güzellik standartını tarif eder. Geleneğe göre üst sınıf mensubu kadınların ayakları henüz çocukluk çağından itibaren dar kalıpların içine sıkıştırılarak büyümesi engellenirdi. Kendi içinde de bir hiyerarşisi olan bu kadınların ayakları 10 cm'e kadar olanlar Golden (Golden) Lotus olarak en üst güzellik mertebesine erişmiş sayılırlardı. Lotus Kadın geleneği 18. yüzyıl civarında terk edilmiş olmakla birlikte bu standartın kendini Sindirella masalından, modern kadının ince topuklu yüksek ayakkabısına kadar bir dizi başka gösterge içine gizleyerek bilinçaltı düzeyinde devam ettiği söylenebilir. Detaylı bir okuma için bkz. Patricia Buckley Ebrey, Cambridge Illustrated History of China (2nd ed.). New York: Cambridge University Press. 2010, pp. 160-162. Tarihi Kelt ve Avrupa Demir çağına kadar geri giden boyuna metal halkalar takma geleceği ise günümüzde hâlâ özellikle Myammar ve Afrika'nın bazı kabilelerinde görülebilenbir kültürel pratiktir. Çocukluk çağlarından başlayarak ilerleyen yaş ile birlikte sayısıda arttırılarak boyunlarına takılan metal halkalar ile fiziksel gelişimleri saptırılan kadınların, bu halkalar olmadan başlarını taşımayamaması neticesinde çalışmaya dolayısıyla da köle ticaretine uygun olmadıkları gerekçesiyle tacirler tarafından kaçırılmamaları sebebiyle hızla yaygınlaşmıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Jessica Theurer, "Trapped in Their Own Rings: Padaung Women and Their Fight for Traditional Freedom", **International Journal of Gender and Women's Studies**, December 2014, Vol. 2, No. 4, pp. 51-67

resimlerine evrilmişti. Burada ayırdına varılması gereken, yatan kadın imgesinde salt hedonistik bir hazza ve erkek bakışa kendini sunan cismaniliğin altında, kültürel kodlara neredeyse patolojik olarak yerleşmiş evrensel bir korkunun ya da mizojininin kendini sezdiriyor olmasıydı. Nihayetinde oryantalist fantezinin doğrudan seslendiği içgüdüler, yatan kadın ile uyuyan vahşi hayvanı sezgisel bir analojiyle aynı tehditkâr hissiyat içinde betimliyordu. Dolayısıyla yatan kadın betimleri, ekonomik üstünlüğün simgesi ve içgüdüsel hazzın tehdit ettiği akılcılığın, had bildiren bir denetimle yeniden ele geçirilmesini imleyen iki düşünce hattına oturuyor; her iki durumda da kadın, çıplaklığının aşikâr erotizminden bağımsız biçimde örtük bir iktidar hazzı ve saplantısına bağlanıyordu. Bu bağlamda Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* temsili ile ilgili Sezer Tansuğ'un "herhangi bir sensüaliteden uzak kalındığı"na dair yaptığı yorum, bu imgenin pathosformel yükünü görmeyen salt şematik bir okuma olarak kalıyordu.[687] Nitekim Halil Paşa'nın resmi, bu ikonolojik hattın her iki yorumuna da olanak verecek biçimde açıktı. Ev içi yüklerinden kurtulmuş, çalışmak zorunda olmayan seçkin sınıfa mensup bu genç kadın, kendine bahşedilmiş zamanı ayağından terliklerini fırlatıp tembellik ederek geçiriyordu. Bununla beraber, odalık resimlerinden aşina olunan arzu nesnesi kadını, seyredildiğinin farkında ve erkeğin iktidarını onaylayan biçimde uzanır halde de sunuyordu. Tenselliği, beden hatlarını örten kıyafetın pembeliği ve özellikle çıplak ayakları ile sezdirilen bu kadın, kendisini izleyen bakışın sahibi ile göz teması kurarak, bir çağrışımlar silsilesini kışkırtacak biçimde betimlenmişti.

> Osman Hamdi'nin resimlerinde de kadın figürleri pek çok kez çıplak ayaklarıyla betimlenmiştir, ancak izleyicinin gözü çoğunlukla okuyan, vazo yerleştiren, müzik çalan, izlendiğinin sanki farkında olmayan bu kızların yaptığı işlere ve Doğu kültürünün yansıdığı ortamlara, kıyafetlere çekilir. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın'ı* ise başlı başına bir seyirlik gibi uzanmış; ayaklarının da bu seyrin bir parçası olduğunun farkındaymış gibi izleyiciye bakmaktadır. [688]

Her ne kadar bu bakış, davetkâr bir arzudan çok Yasa Yaman'ın vurguladığı üzere "yorgun bir izlenim" veriyor olsa da bu yorgunluk, tıpkı pembe elbisenin görece mazbut muhafazakârlığında olduğu gibi ancak kabaran duygunun coşkusunu belirli bir oranda kontrol edebilmenin dışında bir işlev görmüyordu. [689]

---

[687] Tansuğ, a.g.e., 1994, s. 38

[688] Ahu Antmen**, Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayınları, İstanbul, 2014, s. 26

[689] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Begüm Akkoyunlu, (ed.), Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 67

Bu temanın oldukça ilginç bir başka örneği de imzasız ve tarihsiz olmasına rağmen İbrahim Çallı ve Cemil Cem'e atfedilip 1910'lı yılların ikinci yarısından sonraya tarihlenen Mihri Hanım resmiydi.[690] Bu resim bir otoportre değildi fakat Mihri Hanım'ın sanat kariyerini kadının görünürlüğü konusunda yoğunlaştırdığı göz önüne alınırsa, dayandığı referanslar bağlamında sanatçının kendi kimliğine dair bir beyan dolayısıyla da bir öz-portre niteliği taşıyordu. Zira bu resimde Mihri Hanım, oryantalist harem temsillerinin kurduğu cinsiyet rollerini, erkeğin zihinsel iktidarına yanaşarak değil bizzat bu temsillerin kurgusallığı içinden türeyen bir başkaldırı ile kırıyordu. Mihri Hanım'ın teatral bir sahne içinde abartılı bir dolayımla oynadığı odalık rolü, bu şablonun bilinçaltında yer etmiş kodlarını kendi personası ile ilişkiye sokarak ifşa ediyor ve izleyici ile arasına bir mesafe yerleştiriyordu. Brecht tiyatrosunun yabancılaşma etkisini andırır vaziyette, görülenin bir oyun olduğunun akılda tutulmasına neden olan bu mesafe, Mihri Hanım'ın toplumsal cinsiyet rollerini yeniden kurmasına alan açıyordu. Mihri Hanım resimde, çıplak ayakları ve yakası açık yarı transparan siyah bir kıyafet ile uzandığı sedirden izleyiciye bakıyordu. Sehpanın üstündeki buhurdan, belli belirsiz de olsa tütmeye devam ediyor, arkasındaki karanlık duvardan aşağıya sarkan bir bitki dalı görünüyordu. Kadının elleri ve ayaklarındaki ışık vurgusunun portresinde devam etmemesine ve yüzünün yarısının kısmen karanlıkta kalmasına rağmen Mihri Hanım'ın keskin bakışı ayırt edilebiliyordu. Buraya kadar yatan kadın imgelerinin kolektif çağrışımlarına uygundu. Resimde kullanılan nesneler ve mekân, türün diğer örnekleriyle benzerlikler kurularak aynı sembolizm içine yerleşebilecek anonim bir şablon sunuyordu. Bununla beraber bu resmin algıyı delecek sivri noktası (punctum) ya da resmi ilginç kılan unsur, kadının siyah elbisesi ve elinde tuttuğu sigaraydı. Oryantalist resimlerde tütün içen kadınlara dair örnekler vardı hatta bu resmin yapıldığı tarihlerde Amerika'da, "Daima tatmin eder, asla hayal kırıklığına uğratmaz" sloganıyla bu imgelerin basıldığı

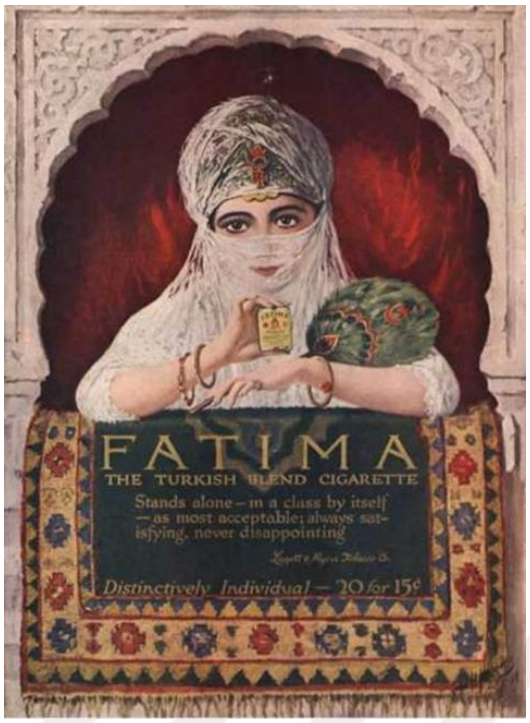
[690] 1886'da Tıbbıye hocalarından Ahmet Rasim Paşa'nın kızı olarak dünyaya gelen Mihri Hanım, içine doğduğu yüksek sosyetenin imkânlarını kullanarak II. Abdülhamid'in dikkatini çekecek ve Zonaro'dan resim dersleri alması sağlanacaktı. Sanat tarihi anlatılarında hırçın ve asi bir persona ile anılan Mihri Hanım, henüz 18 yaşındayken dönemin Fransız Elçisinin eşi Madam Barrer'in aracılığıyla aldığı bir sahte pasaport sayesinde önce Roma'ya daha sonra ise Paris'e resim tahsil etmeye gitmişti. Nasıl bir eğitim aldığına dair herhangi bir belge yoktur bununla birlikte aynı tarihlerde Paris'te öğrenci olarak bulunan Müşvik Selami Bey ile evlendiği ve onun soyadını aldığı yazılır. 1913'te Darülmuallimat'a resim öğretmeni olarak atanır, 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük eder. 1922'de yeniden Roma ve ardından 1927'de Amerika Birleşik Devletleri'ne gider ve 1954 yılındaki vefatına kadar burada kalır.

sigara paketleri tütün pazarının reklam stratejilerindendi.[691] Fakat Mihri Hanım'ın yaşamöyküsünden alınan referanslar ile birlikte okunduğunda bu sigara, Meşrutiyet Dönemi'nin kadınları yerleştirdiği müstahkem mevkiiyi tehdit eden bir imge haline geliyordu. Bu bir başkaldırıydı ve tıpkı 18. yüzyılda Avrupalı bakışın ezberini bozan Lady Montegu'nun kendini Levni minyatürlerindeki kadınlara benzeterek Vanmour'a poz vermesi gibi sigaranın 19. yüzyıl görsel kültüründeki çok katmanlı sembolik kodunu, imtiyazlı bir paşa kızının ictimai mevkii ile bir araya getiriyordu. Bu anlamıyla da uzanan ya da kitap okuyan kadınların, erkek bakış tarafından lütfedilmiş (zihinsel) becerileriyle kendilerini var edebilecekleri alanın ortasında sarsıcı bir imge olarak yer alıyordu.



Resim 129. İbrahim Çallı- Cemil Cem, Mihri Müşfik, t.y. t.ü.y., 101x116 cm., Özel Koleksiyon [692]

[691] Detaylı bir okuma için bkz. Liesbeth Grotenhuis," Smoking Hot: the Odalisque's eroticizing Cigarette," **Via Tourism Review**, 14. 05. 2018, https://doi.org/10.4000/viatourism.1842
[692] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, Akbank, İstanbul, 1988, s. 15



Resim 130. Fatima marka sigara ilanı, 1917, **Town and Country Magazine**, Frank Seaman Agency, Liesbeth Grotenhuis

Sigara her ne kadar 20. yüzyıl başında popüler kültür tarafından ince uzun ağızlıklarla tiyatral bir kadınlık seremonisi olarak sunuluyor olsa da kadın hareketinin önemli başkaldırı sembollerinden birisiydi. Erkeksi bir güç imgesi olarak bilinen tütünün kültürel tarihi Batı'da 17. yüzyıla kadar giderken Doğu toplumlarında çok daha eskiydi. Bununla beraber erkeğe ait kültürel bir norm haline gelmesi 18. yüzyılda tütün içmenin insan bedeni üzerindeki etkilerini araştıran hekimlerin çalışmalarının sonucuydu. Dönemin tıp anlayışı, Hipokrat'tan kalma dört bedensel sıvının (kan, balgam, sarı ve kara safra) vücuttaki dengesi üzerine kuruluydu. Her bir sıvı ayrıca bir mizaç özelliğine bağlanıyor ve bu sıvıların azlığı ya da çokluğu ile kişinin davranışları arasında bir bağ kuruluyordu. [693] Bu anlayış ile yapılan araştırmaların sonucuna göre tütün, tıpkı kahve gibi bazı beden sıvılarını kurutarak kişiyi daha dayanıklı yapıyor hatta akciğer iltihabı ve öksürüğe de şifa oluyordu. Dönemin hekimlerine göre kahveyle birlikte tütün içmek, insanın beyni ve sinirlerine dolmuş sıvıları kuruttuğu için sağlam bir muhakeme gücü, berrak bir zihin ve daha sağlam bir şuura neden oluyordu. Tütün aynı zamanda akışkan bir bedensel faaliyet olan erotik tutkuları da kurutarak zayıflattığı, dolayısıyla (erkeğin) kafasını meşgul eden arzu ve

[693] Lawrence Conrad, **The Western Medical Tradition 800 BC to AD 1800**, Cambridge University Press, Cambridge, 2011

şehveti bastırdığı için sakin ve dingin bir zihin açıklığı sağlıyordu. Nihayet tütün içmek ve yaratıcı zihinsel faaliyet arasında kurulan bu bağ, o tarihten bu yana süregelen bir temsil klişesinin yaratılmasına neden olacaktı. Sanat tarihinde sıkça rastlanan pipolu ya da purolu temsiller, sanatçının yaratıcı gücünün simgesi olarak kolektif bilinçaltına işlendiler. Martin Engelbrecht'in 1720 tarihli tütün içen bir erkeği gösteren gravürünün altında şöyle yazıyordu: "Ey tütün, seni içtiğimde hem keyif hem huşu içinde bilincine varırım gerçekte ben neyim, Kedersiz bir duman, hafif bir rüzgâr, bir gölge, toprak pipo etten bedenin iskelesi. Sen hem bu kadar iyi hem bu kadar tinselken, sana ödediğim parayı kim çok görebilir ki?"[694]



Resim 131. Martin Engelbrecht, Der Menschen Zung und Gurgel Weid, Gravür Albümü, 1720, F. Schott, **Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger, Martin Engelbrecht**, 1924, s. 87

[694] Wolfgang Schivelbusch, **Keyif Verici Maddelerin Tarihi: Cennet, Tat ve Mantık**, Zehra Aksu Yılmazer (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s.103

Yaratıcı zihinsel faaliyetin erkek tekelinde olduğu bu dönemde, kadınların tütün tüketmesi hadsiz ve yakışıksız karşılanırdı. Buna ek olarak, pipo, puro gibi tütün mamullerinin fallik ve oral çağrışımı, hafifmeşrep, ahlâksız ve toplumdan dışlanmış kadınların temsillerinde bir sembol olarak kullanılıyordu. Tütünün kadın bağlamında başlayan sapkın çağrışımları bir dönem öyle bir hal almıştı ki çoğunluğu meyhanelerde eğlenirken gösterilen erkeklerle dolu 17. yüzyıl resminde bile Hollanda'nın protestan kimliğinin sapkınlık metaforları olarak gösterildiler.[695] 1850'lerde basılan ve daha sonra Bizet'in ünlü operasına konu olan Çingene Karmen'in çalıştığı tütün fabrikası, harem ile genelev arasında bir yer gibi betimleniyordu. Sadakatsiz ve dolandırıcı bir fahişe olarak tasvir edilen Karmen, "Bir erkek gibi sigara içiyor ve bir erkek gibi cinsel arzularını tatmin edeceği yeni partnerler arayıp duruyordu."[696] Tütünün verdiği haz ve kadın imgesi bir araya geldiğinde ise resimlerdeki oryantalist fantezilerin buhurdan erotizmine, tütün dumanı da eklenecek; İngiliz edebiyatında, pipo ve purolarından dişil özneler (she) olarak bahseden şairler ortaya çıkacaktı. [697] Yuvarlak başlıklı şapka ve baston gibi benzer fallik çağrışımların desteğiyle çizilen karikatürlerde ise puro, iktidar ve gücün göstergesi haline gelerek bir başka şablonun daha oluşmasını sağlayacaktı.

Tütün içmenin 17. yüzyıldan beri süregelen simgesel erkeksi tekelini kıracak olan ise 1830 civarında Paris'te buluşan iki kadındı. Biri yazar diğeri dansçı olan bu iki kadının toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı başlattıkları isyan, yüzyıl sonunda feminist hareketin ivmelenerek hızlanmasına yol açacaktı. Bu kadınlardan ilki George Sand adıyla kitaplar yayınlayan Fransız romantizminin önemli temsilcisi Amantine Lucile Aurore Dupin'di (1804-1876). Sand, kesin olarak bilinmemekle birlikte 1830'lu yılların ilk yarısında, Paris'te siyah erkek kıyafetleri giyerek sokakta sigara içmiş ve çok büyük bir sansasyona neden olmuştu. Hâlihazırda başarılı bir yazar olarak bilinen ve çağdaşları V. Hugo ve G. Flaubert'ten daha popüler olan Sand'ın tabiri caizse yıldızının parladığı an buydu.[698] Paris'te besteci Franz Lizt aracılığıyla George Sand

---

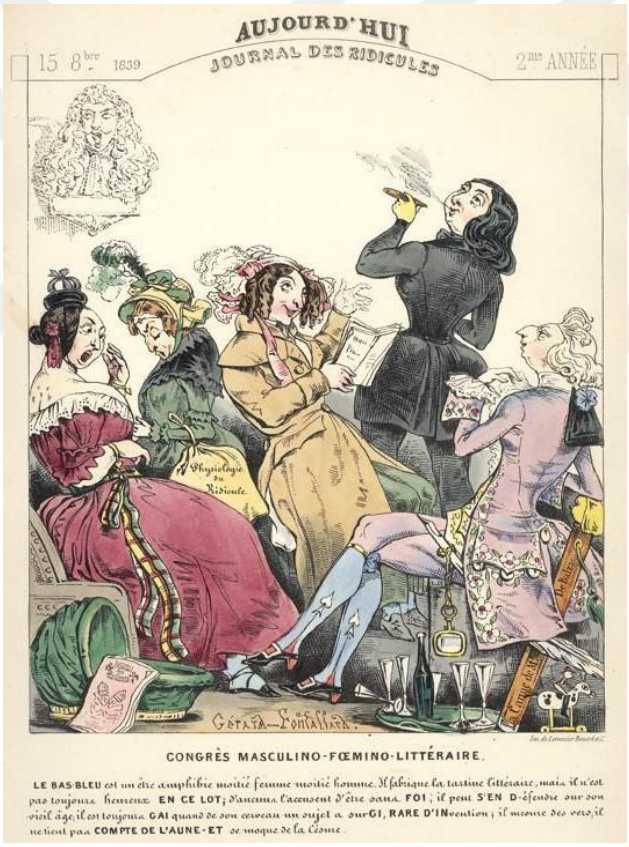
[695] Detaylı bir okuma için bkz. Iain Gately, **Tobacco: A Cultural History of how an Exotic Plant seduced Civilization**, Grove Press, New York, 2001, s.65-88

[696] Adriana Helbig, "Aspecs of Carmen; Gypsies, Morality, Sexuality", http://www.columbia.edu/itc/music/opera/carmen/gypsies.html, erişim tarihi: 31/08/2020

[697] Dolores Mitchell, "The "New Woman" as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking." **Woman's Art Journal 12**, no. 1,1991, s. 3-9. doi:10.2307/1358183, JSTOR, www.jstor.org/stable/1358183. erişim tarihi: 02/09/2020

[698] Patricia Thomson, "George Sand and English Reviewers: The First Twenty Years", Modern Language Review, July 1972, 67 (3) s. 501-516, doi:10.2307/3726119 https://www.jstor.org/stable/3726119 erişim tarihi: 03/09/2020

ile tanışan İrlandalı dansçı Lola Montez de (Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert, 1821-1861) 1850 yılında göç ettiği Amerika'da tarihin ilk sigara içen kadın fotoğrafını çektirerek muhafazakâr Amerikan toplumunun sinir uçlarına dokunmuştu.[699] Lola Montez'in Paris'te bir 'courtesan' olarak hayatını sürdürürken Bavyera Kralı I. Ludwig'in ülkeyi tehlikeye atacak, hatta Landsfeld Kontesi (Gräfin von Landsfeld) ünvanıyla soylu sınıfına dâhil edecek denli aklını başından alan bir kadın olduğu hikâyesi ile birleştiğinde bu fotoğraf, kristalize bir *Femme Fatale* imgesi ortaya çıkarıyordu.[700] "George Sand ve Lola Montez gibi feminist aktivistlerin kendileri hakkında kurdukları imgenin önemli bir simgesi sigara içmekti. İki kadın 1830'lu yıllarda Paris'te buluştuklarında, George Sand Montez'den siyah kostüm giyme alışkanlığını, Montez ise Sand'dan sigara alışkanlığını aldı." [701]



Resim 132. George Sand erkek kılığında sigara içiyor, "Yarı erkek, yarı kadın edebiyatçılar kongresi" **Journal de Ridicules**, 15.08.1839. V. Baud Archives départementales de I'ındre.

[699] Bruce Seymour, **Lola Montez: A Life**, Yale University Press, New Haven, 1996, s. 98.
[700] Courtesan, dönemin Avrupa'sında üstsınıf kimselerle maddi çıkarları doğrultusunda ilişkiler kuran kadınlara verilen sıfattı. Kralın yaşadığı yer anlamında kullanılan Court kökünden geldiği için Orta Çağ ve erken Rönesans döneminde sarayda yaşayan kadınlara courtesan denirdi. Doğu'daki cariyeliğe benzer bir kurum olan courtesanların tek farkı köle olmamalarıydı. Monarşinin yıkılması ardından ise pejoratif bir anlamda kullanılmaya başlanmıştı.
[701] Schivelbusch, a.g.e., 2000 s.122



Resim 133 .Southworth and Hawes, "Lola Montez", 1850, daguerreotype, Metropolitan Museum of Art, New York, nu. 37.14.41[702]

Nihayet siyahlar giyip tütün içmek, Sand ve Montez ile birlikte 19. yüzyılda feminist hareket için yeni bir simgesel anlama kavuşmuştu. Muhafazakâr erkek cenahında ise rahatsızlık verici bir endişeye neden olan bu 'hadsizlik', daha çok mizahın itibar zedeleyen yöntemleriyle savuşturulmaya çalışılıyordu. 1840'ta Berlin'de genç kadınların kamusal alanda sigara içtiklerine dair bir gazete haberinde şöyle yazıyordu:

> Berlin'in parlak çevrelerinde 19-20 yaşındaki kızlar Guizot, Thier, yeni yasalar hakkında öyle kendinden emin bir tavırla konuşuyorlar ki, insan hayal gördüğünü sanıyor. Bu minyatür George Sand'ların çoğu sigara içmekten de geri durmuyor; hatta geçenlerde zarif bir hanım, puro içen bir beyefendiyi sokak ortasında durdurarak kendisininkini yakmasını rica etmiş. Aman ne güzel! Fazla sürmez, bu kadınlar pantolon da giyer, erkekleri kamçılayarak mutfağa sürer ve çocuklarını at üstünde emzirirler! Bir de hanımlar kahvehanesi kuruluyormuş, orada kadınların durumu tartışılacakmış, kısacası beyler gibi davranılacakmış. Berlinli kocalar sevgili karılarını ağızlarında purolarla bağırlarına bastıklarında ne sevinecekler kimbilir! Tövbe, tövbe![703]

[702] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268341 erişim tarihi: 10/10/2021
[703] Schivelbusch, a.g.e., 2000, s.114

19. yüzyıl Paris sanat çevresinde oldukça önemli bir yeri olan Sand'ın cenazesinde konuşan Victor Hugo, "George Sand bir fikirdi, çağımızda eşsiz bir yeri var" diyecekti.[704] Sand ve Montez'in toplumsal cinsiyet şablonlarının içine sızarak ezber bozan stratejileri, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın yükselişi ile birlikte örnek performanslar olarak değerlendirilip çeşitli vesilelerle tekrarlandılar.[705] Feminist hareket için bu performanslar, iktidarın gözaltında tuttuğu uysallaştırılmış ve itaatkâr (docile) beden normunun işlevsizleştirilerek, bu normun ürettiği köklü söylemin boşa çıkarılması anlamına geliyordu.

Bu anlayışın Osmanlı tarihindeki erken ve ilginç örneklerinden bir diğeri de Mustafa Fazıl Paşa'nın kızı ve Mısır sarayının prensesi olan Nazlı Hanım'ın (1853-1913) kendi kimliğine dair çapraz referanslı bir kurguyu, resimler ve fotoğraflar üzerinden yeni baştan üretmesiydi. İstanbul'da doğan Nazlı Hanım çok iyi bir eğitim almış, dört dil bilen, Batılı yaşam kodlarını içselleştirmiş bir şahsiyet olarak Tanzimat Dönemi'nin örnek saray soylularından birisiydi. İlk gençlik yıllarını Osmanlı ve Avrupa'nın üst düzey eliti içinde geçirmiş, 1872 yılında ise Osmanlı'nın ilk 'dandy'si olarak Paris'te şöhret olan Halil Şerif Paşa ile evlenmişti. Paşa'nın ölümü ardından 1880'de Kahire'ye yerleşen Nazlı Hanım'ın buradaki hayatı da entelektüel bir çevre içinde geçmişti. Kahire'ye Paris salonlarını taşımış ve ev sahipliğinde düzenlenen toplantılarda Mısır'ın modernleşmesinde öncü roller üstlenen isimleri ağırlamıştı. Mary Roberts'in yazdığına göre Nazlı Hanım:

> On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında kadın hakları savunucusu Arap milliyetçilerinin, Kitchener ve Cromer gibi İngiliz sömürgecilerinin ve toplumun diğer seçkinlerinin kabul edildiği ünlü bir salonun idaresini üstlendi. Bu dönem Mısır toplumunda aldığı rol, yazılan Mısır feminist tarihlerinde yeni doğan Mısır kadın hareketinin öncüllerinden biri olarak geçmesini sağladı.

Nazlı Hanım 19. yüzyılın politik çerçevesinin de dışında değildi. Genç Osmanlılar hareketinin önemli figürlerinden birisi olan babasının bir makalesini çevirerek, modern siyasal kurumlar ve anayasal reformun gerekliğini savunduğu ve 1896'da Paris'teki Genç Osmanlılar kongresine katıldığı için Sultan Hamid'i öfkelendirmişti. Bunun üzerine Sultan'a cesur bir mektup yazan Nazlı Hanım, İstanbul'daki yoksulluk ve sefaleti hatırlatarak, Genç Osmanlılar'ın misyonundan evvel gerçekleri

[704] "Emancipated Woman", **Saturday Review**, London, June 17. 1876. Vol. 41, s. 771

[705] Buradaki performans, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif olduğu savına atıfla kullanılmıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Judith Butler, **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Başak Ertür, (çev.) Metis Yayınları, İstanbul, 2014

konuşmanın öneminden bahsediyordu.[706] Nazlı Hanım aynı zamanda 1880'de Elifba Kulübü'nün sergisine dört resimle katılan Osmanlı'nın ilk tuval ressamlarından birisi olarak da anılıyordu. Bu bağlamda geç Osmanlı'nın elit kızları arasından, entelektüel ilgileri, yetenekleri ve cesareti ile sıyrılıp müstakil bir isim olarak Osmanlı ve Avrupa'da da büyük bir takdirle anılıyordu.



Resim 134. Elisabeth Jerichau-Baumann, "Prenses Nazlı Hanım", 1875. t.ü.y., 132 x 158 cm., Özel Koleksiyon. Getty Images, Hulton Fine Art Collection, o.n. 2619809

Bununla beraber Nazlı Hanım'ın 1869 yılında İstanbul'a gelen ressam Elisabeth Jerichau-Baumann'a verdiği poz, kamusal kimliğiyle hayli tezat bir imge sunuyordu. Avrupalı soyluların portre ressamı olarak oldukça rağbet gören Baumann, aynı zamanda kadın hakları savunucusu olarak bilinirdi. 1875 yılında tamamladığı bu resimde ise Nazlı Hanım'ı türün tüm kalıplarına uygun egzotik bir odalık gibi sunmuştu.[707] Bir stereotipin yeniden üretilmesi gibi görünen bu resim, Nazlı Hanım'ın

[706] Ragnhild Johnsrud Zorgati, "The Painter and the Princess: Constructing Feminism/Decentring Orientalism between Copenhagen, Istanbul, Cairo and Tunis" **Cultural History**, April 2020, Edinburg University Press, V. 9, Issue 1, pp. 46-71

[707] Mary Roberts bu resmin, Baumann'ın İstanbul'da Nazlı Hanım'ın katkılarıyla ürettiği üç portreden farklı olduğunu yazar. Roberts, Baumann'ın kocasına yazdığı mektuplara dayanarak, bu resmi Avrupalı oryantalist bakışı tekrar onaylayan bir 'ihanet' sayar ve sanatçının kendi fantezisinin ürünü olduğunu söyler. Detaylı bir okuma için bkz. Mary Roberts, "Harem portraiture: Elisabeth Jerichau-Baumann and the Egyptian Princess Nazlı Hanım", **Local/ Globals: Women Artists in the Nineteenth Century**, Deborah Cherry, Janice Helland (ed.), Ashgate, Burlington, 2006, s.77-99. Roberts'in iddiasına karşı R.J. Zorgati ise resmin, Said'in oryantalizm tanımı içinde kalmayacağına dair bir polemik geliştirir. Bkz. Zorgati, a.g.e., 2020

Kahire'de çektirdiği birkaç fotoğraf ile birlikte değerlendirildiğinde, dönemin kurgusal oryantalist imgelerinin kodlarına dair bir sorgulama ya da polemik mahiyetinde öne çıkar. Zira Nazlı Hanım, Craig Owen'in, "stereotiplerin işleyişini kesintiye uğratmak için yansıtıcı hile olarak tanımladığı poz kesme"yi çeşitli defalar bilinçli olarak kullanmış ve bu fotoğrafları Batılı dostlarına göndererek, erkek-kadın veya Doğulu-Batılı gibi düşünsel kategorilerin parodisi etrafında ilerleyen bir kanal açmıştı. [708] Owens'den alıntılayan Özlem Şimşek, pozun stratejik bir değere sahip olduğunu, bakış (gaze) tarafından talep edilen hareketsizliği taklit ederek, bakışın gücünü kendisinin üstüne geri yansıtıp bakışı teslim olmaya zorladığını, poz ile yüzleştiğinde bakışın kendisinin hareketsiz kaldığını yazar.[709] Nazlı Hanım, Kahire'de bulunduğu sırada çektirdiği ikiz portrenin bir kanadında, Avrupai tarzda giyinmiş bir kadın olarak, diğerinde ise erkek kıyafetleri giymiş ve yerde oturan bir kadının arkasında ayakta durur halde görülüyordu. Kafasındaki fese rağmen saçları açıkta ve görülmesini ister biçimde omzundan aşağıya düşmüştü. Kandura denilen erkek kaftanını muhtemelen sakil bir etki yaratmak için bilinçli olarak eğreti biçimde üstünde taşıyan Nazlı Hanım böylece karikatürize edilmiş bir erkeğe benziyordu. Bu fotoğraflar herhangi bir mecrada yayınlanmak ya da gösterilmek için çekilmemiş, dolayısıyla tümden toplumsal bir farkındalığa hizmet için kurgulanmamıştı. Bununla birlikte, Nazlı Hanım'ın kamuoyunu yönlendirecek fikirlere sahip elit ve soylu dostlarına yaptığı görsel şakalar babında kalsa bile, egzotik kadın imgesinin bilinçaltında yerleştiği, bakışın yöneldiği kadın fikrini, bakışı yönlendiren kadına doğru çeviren oldukça kıvrak bir zekâya işaret ediyordu.

> Sol resimde Nazlı'nın dik duruşu ve doğrudan bakışı, rahatlığını ve izleyiciyle diyalog kurma isteğini gösteren bir güveni ifade ediyordu. Buradaki öz güven sahibi kadın izleyicisine onunla eşit olduğunu söylemektedir […] Ancak bu portreye çok farklı bir fotoğrafik düzen eşlik etmektedir. Bu, Nazlı'nın hayali hareminin bir parçası olarak Batılı harem klişesinin parodik bir şekilde yeniden sahnelenişi olmasına rağmen oldukça şaşırtıcıdır […] Nazlı burada hem boyalı perde karşısında harem efendisi rolünü oynamakta hem de temsili bu iki resim ile klişeleşmiş Oryantalist 'harem' fotoğrafının yapmacıklığını hicvetmekteydi. Bu hürmetsiz temsiliyet Prenses Nazlı'nın failliğinin güçlü bir göstergesidir ve Avrupa'da oldukça popüler olan harem kadını imgesine daha yakın duran Osmanlı-Mısır kadının pasifliği ve sessizliği fikrine derinden bir başkaldırıdır.[710]

[708] Özlem Şimşek, "Kamera Kültürünün Yükselişi ve Kimlik Oyunları", **Sanat Yazıları**, 2018, S.39, s. 401- 421

[709] Şimşek, a.g.e., 2018

[710] Mary Roberts, "Nazlı's Photographic Games: Said and Art History in a Contrapuntal Mode", **Patterns of Prejudice**, 2014, 48:5, 460-478, doi: 10.1080/0031322X.2014.960659, 2006 Uluslarası Oryantalizm Sempozyumu bildiri kitabında da yer alan makale Hakan Çopur tarafından Türkçeye çevirilmiştir.



Resim 135. Anonim, "Prenses Nazlı Hanım", 1890 cv. Staffordshire Record Office, Mary Roberts, a.g.e., 2014

Mihri Hanım'ın, Sand ve Montez'den ya da kendisinden çok kısa bir süre önce İstanbul'da bulunan Nazlı Hanım'ın yapılandırılmış kadınlık temsillerinin altını oyduğu bu 'performatif' görsellerden haberdar olup olmadığına dair bir bilgi yoktur. Bununla birlikte 19. yüzyıl Osmanlısı'nda dünyaya açık bir entelektüel ve kimliğin tanımlandığı cinsiyet sınırlarını tartışmaya açan ve kadınlığa dair imgeleri kendi faillikleriyle belirleyen eleştirel bir düşüncenin ilham kaynağı olarak (W. Benjamin'e atıfla) 'aynı takımyıldızına' aitti. Bu düşünce öznellik arayışını, devletin modernleşme misyonu içinde araçsallaştırdığı kutsal rollerin layıkıyla yerine getirilmesi ve dönemin normu haline gelen toplumsal aidiyetlerin aşınmasından doğan melankolik duygudaşlığın dışında tutuyordu. Nihayetinde bu isimlerin büyük anlatıya ya da kanona dâhil olmayan marjinaller olarak anılmasındaki en önemli sebeplerden biri, zaten anlatıların kurgusallığını hedefleyen bir söylem geliştirmiş olmalarıydı. Örneğin Halil Edhem, Türk sanat tarihinin ilk kanonu kabul edilen *Elvâh-ı Nakşiye*'de Mihriye'yi üstatlarımız arasında saymamız gerektiğini söylerken, zikrettiği diğer isimlerden farklı olarak başına 'ressame' sıfatını koyuyordu. Müteakip sanat tarihi anlatılarında da kadın sanatçılar ya da kadın ressamlar olarak ayrı başlıklar altında incelenen bu isimler, sanatçı-erkek özdeşliğine dışarıdan eklemlenen bir hiyerarşiyi doğuruyordu.

Feminist sanat tarihi yazımında çokça referans verilen Linda Nochlin, *Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?* (1971) başlıklı makalesinde sorunu, kadınların kurumsal yapılara erişimindeki eksik ya da geri bırakılmışlığa bağlıyordu.[711] 1981 yılında Rozsika Parker ve Griselda Pollock ise Nochlin'in sorusunun erkek egemen bir terminoloji içinden yükseldiğini, büyüklüğün bir ölçüt olarak kabul edilmesi ve kadınların bu ölçütle sınanmasının patriarkal ideolojik yapının yeniden üretilmesi olduğunu savunuyorlardı. Parker ve Pollock, Nochlin'e örtük bir gönderme ile "saygıdeğer eski ustanın kadın bir eşdeğeri yoktur" diye yazacaklardı.[712] Tarih yazımının görmezden geldiği büyük kadın sanatçıların var olduğunu iddia etmek yerine, kadınların sanat tarihine olan katkılarının nasıl sistematik biçimde değersizleştirildiğini merkeze alan Parker ve Pollock, böylece kurumsal yapının temsil normlarını sorunsallaştırıyordu. Dolayısıyla buradaki esas mesele, patriarkal dili bilinçli biçimde yeniden üreten tarihçi ile ilgili değil, formun ideolojisiyle ilgiliydi. Halil Paşa'nın, ressam genç kızı yerleştirdiği mekânı dekoratif el işleriyle çevreleyip zihinsel bir analoji kurmasında olduğu üzere, sanat ve bu bağlamda sanat tarihi disiplini zaten belirli formları ve temsil biçimlerini imtiyazlandırıyor, bunların dışında kalan formları epifenomen yani sonuca ikincil dereceden etki eden olarak kodluyordu. Sanat tarihi (genel anlamıyla tarih yazımının) söz konusu hegemonik toplumsal yapıyı yeniden üreten metodolojisine ek olarak, Türk sanat tarihi özelinde bir diğer sorun da disiplinin (tartışmalı da olsa) nesnel ve etik kriterlerini gözeten tarihçiler tarafından değil, büyük oranda öncelikle kendi dehasını meşrulaştırmak isteyen sanatçılar tarafından yazılmış olmasıydı.

Sanatın kadınlığın dolayımında, hatta kadınlığa rağmen icra edildiğinin ima edilmesi, son kertede bu sanatçıların yapıtlarının aynı imtiyazlı dil üzerinden kurulan kavramsal tertibatın bir türevi içinde kalmasına neden oluyordu. Yapıtlara eklenen kadınlık filtresi ile izleyici ya da okuyucunun bu yapıtlarla doğrudan teması kesiliyor, bakışı ve düşünceyi yönlendiren bir anlamda da bulandıran bir katman ekliyordu. Sanat tarihi kanonunun, halefler ve selefler arasında birbirlerini sembolik olarak öldürüp

[711] Linda Nochlin, "Why Are There No Great Women Artists?", **Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,** Vivian Gornick, Barbara Moran (Ed.) Basic Books, New York, 1971. Bu makalenin Türkçe çevirisi için bkz. Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Ahu Antmen (Ed.), Esin Soğancılar, Ahu Antmen (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.119-161

[712] Rozsika Parker, Griselda Pollock (1981) Old Mistresses: **Women, Art and Ideology**, Pandora, London, 1981, s. 114

aşarak ilerledikleri bir baba-oğul anlatısı üzerine kurulmuş olması, kadınlar ve azınlıkları zaten bu iktidar alanının dışında bırakıyordu. Bir biçimde kanona dâhil olabilen sanatçılar ise genellikle anlatının ideolojik ve kültürel kodlarını kabul etmiş ve kurucu babalara özgü davranış ve düşünüş biçimlerini maharetle taklit eden sıra dışı figürler olarak, öznellikleri dışında inceleniyorlardı. Ana akımın dışında kalmış olsa da azınlık mensubu sanatçılar, Ermeni, Rum, Kürt ressam vs. gibi bağlayıcı olduğu kabul edilen alt kimlikleri ile kendilerine tarihsel süreklilik sağlayan bir niş açabiliyorken, kadınlarda bu süreklilik, aykırılık, marjinallik gibi davranışsal bir eğilimin parantezinde sürüyordu. Nitekim bu anlayış, Müfide Kadri, Mihri Hanım ve Hale Asaf gibi sanatçıların resimlerinden çok hayat hikâyeleri bağlamında bir trajedinin kahramanları olarak bu tip anlatılarda kendilerine yer bulmuş olmalarında açıkça görülebiliyordu. Örneğin "çoğunluğunu erkek yazarların oluşturduğu" 'Ressam Mihri' efsanesi, kendini aramaya çıkan kadının ibretlik sonuyla nihayete eriyordu. Tongo ve Dağoğlu'nun yazdığına göre: Ayrıldığı kocası Müşvik Bey'in ismini taşımak zorunda kalması yetmezmiş gibi sanatı ve mücadeleleri görmezden gelinip pişmanlık, sefalet ve yalnızlık içinde ölmüş zavallı bir kadın trajedisi yaratılmıştı.

> Ressam Mihri efsanesinin ilk tohumları 1982 yılında, Taha Toros'un kadın ressamlar hakkında derlediği yazılarla atılır. Bu efsaneye göre Mihri marjinal bir kadındı; ve New York'ta fakirlik içinde ölmüştü ve kimsesizler mezarlığına gömülüp unutulmaya terk edilmişti. 1998 yılında Selim İleri'nin *Ölü Bir Kelebek* tiyatro oyunu ve 2011 yılında yayımlanan Emre Caner'in *Mihri Müşvik Hanım'ın İzinde* başlıklı romanı ile Mihri âdeta bir hayal kahramanı olur. Mihri'nin kadınlara 'lütfedilen' dar kalıplara pek de uymayan hayatına, bir de Türk sinemasının acılar içinde ölen 'marjinal kadınları' gibi trajik bir son yakıştırılır. [713]

Mihri Hanım Osmanlı sanatındaki münhasır yeri dışında, Pelvanoğlu'nun deyimiyle adı İnas Sanayi-i Nefise mektebi ile özdeşleşmiş bir sanatçıydı. Nazlı Ecevit, Müzdan Said, Maide Arel gibi önemli sanatçıların yetişmesine imkân sağlayacak mektebin kuruluşunda etkili olacak olan bir olayı Pelvanoğlu şöyle aktarır:

> Müfide Kadri'nin ölümü ile Mihri Hanım'ın göreve başlaması arasında, okulda Madam Rafael adında bir resim öğretmeni bulunmaktadır. Madam Rafael'in öğrencilerine resim sevgisi aşılamak ve resim göstermek amacıyla onları alıp, erkeklerin bulunduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenci sergisine götürdüğü bilinmektedir […] Sadrazam Said Halim Paşa döneminde, Akademinin mimari bölümü sınavını kazanan Sedat (Çetintaş), yılsonu öğrenci sergisinde görevlendirilir.

[713] Gizem Tongo, Özlem Gülin Dağoğlu, "Mihri: İstanbul'dan New York'a Bir Kadın Ressamın Portresi", **Toplumsal Tarih**, Mart 2019, S. 303, s. 26-28

> Ziyaretçiler arasında, Darülmuallimat'ın resim öğretmeni Madam Rafael'de bulunmaktadır […] Sözleşilen gün öğrenciler gelir, lacivert çarşafları ve peçeleriyle sergiyi gezmeye çalışırken Sedad Bey dayanamayarak, peçelerini kaldırmadıkları takdirde neyin ne olduğunun göremeyeceklerini söyler. Madam Rafael'in de izin vermesiyle peçeler açılır ve Sedad Bey, resimler hakkında bilgiler vermeye başlar. Bu sırada, öğrencilerden biri atılır ve şöyle der: "Evet, burası cidden bir meşhei nefais, herhangisine baksam, güzel, hangisini görsem nefis bir san'at eseri, fakat bütün bu güzellikler arasında, ruhumda makûs bir isyan yükseliyor. Çünkü bizlere, bu mektep kapalı… Bu mahrumiyetin acısını pek derinlerde hissediyorum. Önce kekeleyen Sedat Bey, sonra hak haktır, verilmezse alınır der. [714]



Resim 136. Anonim, "İnas Sanayi Nefise Mektebi", S/B Fotoğraf, t.y., e.y. [715]

Malik Aksel'in yazdığına göre de mektebin kurulma kararının çıkmasında, Paris dönüşü Müfide Kadri'nin ölümü ardından Darülmuallimat'ta resim öğretmenliği yapan Mihri Hanım'ın dönemin Maarif Nazırı Şükrü Bey ile görüşmesi etkili olmuştu. Aksel'in anlattığına göre Mihri Hanım, Şükrü Bey'e şöyle söylüyordu:

> Muhterem Nazır Beyefendi, memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet geldi, ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor. Kadınlar hâlâ olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz

[714] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf, Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası,** YKY, İstanbul, 2007, 1. bsm, s.24. Sedad Çetintaş'ın aktardığına göre tesadüfen aynı zamanda orda bulunan Sadrazam Halim Paşa da bu konuşmaya şahid olmuş ve "bunların arasında süfrajet'de mi var" demişti. (Süfrajet, 20. yüzyılın başlarında Britanya ve ABD'de kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan, radikal kadın hakları savunucuları süfrajet olarak adlandırılmışlardır) Çetintaş, "Tarihî Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1939, s. 5

[715] Atölye çalışmalarından bir görünüm. Sol başta oturan Nazlı Ecevid, yanında oturan Ömer Adil, sağ başta ayakta duran fesli Feyhaman (Duran). Taha Toros Arşivi, dosya no:33 http://hdl.handle.net/11498/16845. erişim tarihi: 02/10/2020

nereden geliyor? [...] Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas Sanayi-i Nefise Mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için! [716]



Resim 137. Anonim, "Sanayi-i Nefise Mektebi İnas Şubesi Öğrencileri", MSGSÜ Fotoğraf arşivi, Ürekli, a.g.e., 2019

2 Eylül 1914'te Müze-i Hümayun Müdürü Halil Bey tarafından hazırlanarak Maarif Nezareti'ne sunulan bir taslak neticesinde mektebin nizamnamesi hazırlanmış; Nezaretin yaptığı bazı düzeltmeler ile birlikte okulun Sanayi-i Nefise İnas Şubesi olarak 8 Ekim 1914'te kurulması kararlaştırılmıştı. [717] Öğretim, büyük ölçüde Sanayi-i Nefise'de devam eden programa göre düzenleniyordu.

> Okulun kuruluş yönetmeliğinin beşinci maddesinde belirtildiği üzere, pratik eğitimin yanı sıra öğrencilere menâzır (perspektif), sınâât-ı nefîse tarihi (güzel sanatlar tarihi) ve teşrih (anatomi) dersleri de verilir. Sabah atölye çalışmaları yapılır, öğleden sonra ise Darülfünun 'da teorik dersler görülür. Kız ve erkek öğrencilerin birbirlerini görmemelerini sağlamak için farklı saatlerde teneffüse çıkarılırlar. Öğrencilere anatomi dersini Ali Nurettin (Berkol), sanat tarihi ve estetik dersini Vahit Bey ve ardından Ahmet Haşim, perspektif dersini ise Ahmet Ziya (Akbulut) verir. Daha sonra, heykel atölyesi için ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk heykel öğrencisi olan İhsan Özsoy atanır.[718]

---

[716] Malik Aksel, "Bir Kız Mektebi", Türk Edebiyarı, nr. 14, Şubat 1973, s. 8-10, **Sanat ve Folklor**, Beşir Ayvazoğlu (haz.), Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 46-51

[717] 13 Ekim 1914 tarihli bir talimatname ile de okula öğrenci kabul edilmeye başlanmıştı. Okulun öğrenci kabulüne dair Sabah ve Tanin gazetelerine verilen ilanda, "Sanâyi-i Nefise Mektebi İnâs Şubesi olmak üzere Darülfünun dâhilinde bir resim dershanesi açılmıştır. Buraya yaşları on altıdan aşağı olmamak üzere resim istidadı olduğu imtihanla anlaşılacak talebeler kabul edilecektir. Arzu edenlerin tezkire-i Osmaniyeleri (kimlik kartı), aşı belgeleri ve daha önce tahsil ettikleri mekteblerin tasdikname veya diplomaları ile birlikte Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne müracaat ederek isimlerini kaydettirmeleri ilân olunur" denilmekteydi. Fatma Ürekli, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Mart 2003, S.231, s.50-60 bkz. Ekler. 3.

[718] Tunç, a.g.e., 2018, s.74



Resim 138. Ömer Adil, "Kızlar Atölyesi", 1919-1922 arası, t.ü.y., 81x118 cm., MSGSÜ-İRHM

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, o dönem Darülfünun binası olarak kullanılan Beyazıt'taki Zeynep Hanım Konağı'nın (Günümüzde İ.Ü Edebiyat Fakültesi) iki odası ayrılarak kurulmuştu. Sabah ve Tanin'de yayımlanan ilanın dışında okulun kuruluşu ile ilgili dönemin kadın dergileri vb. gibi başka mecralarda herhangi bir haber yapılmamasına rağmen, dönemin Darülfünun Müdürü Salih Zeki Bey'in 20 Aralık 1914 tarihli dilekçesinden anlaşıldığı kadarıyla, iki ay içinde öğrenci sayısı 52'ye çıkmıştı. [719] Salih Zeki Bey bu durumda Darülfünun'da yeterli mekân olmadığı için okulun "hususi bir mahhel nakline mecburiyet hâsıl" olduğunu nezarete bildiriyordu. [720] Nihayet 30 Ekim 1915 yılında mektep Divan Yolu'ndaki II. Mahmud Türbesi arkasında bulunan Bezm-i Âlem Valide Sultan Mektebi'ne kısa bir süre sonra ise Gedikpaşa'daki Sibyan Mektebi'ne taşınır. Ürekli'nin yazdığına göre, İnas Sanayi-

[719] Hacer Banu Paşalıoğlu, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları", Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 47

[720] "Dârülfünûn'da inâsa mahsus olarak ahiren küşâd edilmiş olan resim atölyesine rağbet günden güne tezâyüd ederek müdavim tâlibâtın mevcudu el-yevm 52'ye bâliğ olmuşdur. Bunun için bidâyetde en büyük dershâne ihzâr edilmiş ise de tâlibâtın serbestçe çalışabilmeleri için daha iki dershaneye lüzum görüldüğü muallimlerinin ifade-i vâkı'alarından anlaşılmışdır. Hâlbuki Dârülfünûn binasının hanımlara tansis olunan kısmında esasen boş iki kısım bulunmadığı gibi diğer kısmından resim dershânesi ittihâz olunmak üzere mahal tefriki de mahzurdan gayr-ı sâlim olmasına binâen resim atölyesinin hususi bir mahhel nakline mecburiyet hâsıl olmakda ise de ol bâbda emr u fermân hazret-i men lehü'l-emrindir." BOA. MF. MKT. 1204/18). Akt.Tunç, a.g.e., 2018, s.65

i Nefise'nin taşındığı bu küçük binanın atölyeleri çalışmaya elverişli olmadığı gibi bina da zamanla yetersiz gelmeye başlar.[721] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de tıpkı içindeki kadınların verdiği varlık mücadelesi gibi kendine kalıcı mekân bulamayan, göçebe bir eğitim hayatı sürdürür. 1917'de Sanayi-i Nefise ile birleştirilmesi ardından Cağaloğlu (eski) Lisan Mektebi, 26 Nisan 1920'de İstanbul işgal altındayken Divanyolu Gedikler Kâhyası Salih Efendi Konağı (Sıhhiye Müzesi) ve 1921'de işgal sonrası tekrar Cağaloğlu Lisan Mektebi binasında eğitimine devam eder. 13 Ocak 1923'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin lağvedilerek iki okul tamamen birleştirilmesine karar verilmiş fakat Sanayi-i Nefise Müdürlüğü Maarif Vekâleti'ne yazdığı bir dilekçe ile buna itiraz etmişti.

> Yüzden fazla öğrencisi olan Kız Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin lağvedilerek erkek Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin çatısı altına alınmasının fizikî bakımdan sıkıntılar yaratacağı, bu durumun da ister istemez eğitim ve öğretimin seviyesine menfi olarak etki yapacağı, bunun yanında kızlar kısmına ait atölyelerde muhtelif kadın modellerinin kullanıldığı ve bunların erkeklerle ilgili kısımdaki yerlerde bulunmasının isabetli olamayacağı ve hatta Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda bu tip atölyelerin birbirinden ayrı mekânlarda yer aldığı ve bu sebeplerden dolayı kız okulun lağvedilerek erkek okulu çatısı altına alınmasının pek isabetli olmayacağı belirtilmiştir. [722]

Vekâletten bu dilekçeye yanıt alamayan Sanayi-i Nefise, kadın ve erkeklerin aynı eğitimi aldıkları bir düzene geçmek zorunda kalacak ve 1926'da bu düzenle Fındıklı'daki eski Meclis-i Mebûsân binasına taşınacaktı. [723]

3.15. Hürriyet Devrinde Figür İsyanı

Tanzimat'ın siyasal ve kamusal alandaki birikimi, II. Meşrutiyet Dönemi'nde hak ve özgürlükler eksenindeki söylemlerin politikleşerek daha geniş bir tabana yayılmasının önünü açmıştı. Gündelik hayatın yatay ilişkilenme biçimleri üzerinden şekillenen kamusallığının bu dönemdeki en önemli göstergesi, dernekler, cemiyetler ve sivil toplum kuruluşları gibi 'ara yapıların'sayısında görülen artıştı.[724] "Hürriyetin

[721] Ürekli, a.g.e., 2003
[722] İAMA, Karton nr. 75, Dosya nr.9045, 25 Kanun-u sani 1339, Akt. Ürekli, a.g.e., 2003, s. 55. Müdürlüğün referans gösterdiği Ecole des Beaux-Art Paris'te kadınlara mahsus ilk atölye 1900'te açılmış, karma eğitime ise 1923'te başlanmıştır. Bkz. Artun, a.g.e., 2007, s. 90
[723] MSGSÜ Tarihçe, https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx, erişim tarihi: 02 /09/2020
[724] "Sivil toplumlar, Durkheim'a göre, "ikincil yapı" ya da "ara yapılar" oluştururlar. Sivil toplum, politik toplum ile birey ya da yurttaş arasındaki ara yapıdır. Politik toplumun erki (Herrschaft) ya da yurttaşlar üzerindeki etkisinden söz etmek mümkünken araya sivil toplumun girmesiyle bir başka erk (Rechtgemeinschaft) daha ortaya çıkar." Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 30

İlanı'nın ardından (herhangi bir yasal düzenlemeye tabi olmadan) ülkenin dört bir yanında -özgürlük rejiminin içgüdüsel gereği olarak- cemiyet ve kulüpler kurulmuş, giderek çoğalan bu dernekler, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçasını oluşturmuşlardı." [725] Dolayısıyla bu dönemde kimlik doğuştan verili değil, kişinin yeni tür kamusal ilişkilerle bireysel olarak inşa ettiği bir mefhumdu. Nitekim 16 Ağustos 1909'da çıkarılan cemiyetler kanunu ile etnik ve dini aidiyetlerle kurulan cemiyetlere belirli sınırlamalar getirilmişti. "Bu sınırlamalar Osmanlılığı ya da o günün deyimiyle 'İttihad-ı Anasır'ı korumak niyetini taşıyordu. Bu, çokuluslu Osmanlı Devleti'nin etnik unsurlarının birliği anlamına geliyordu. Bu nedenle kavmiyetçi ve infiradçı dernekler yasaklanmıştı."[726] Böylece İttihat ve Terakki iktidarının ilk yıllarında ülkede hüküm süren hürriyet dalgası bir süre sonra yerini "Ziya Gökalp'in selamladığı zapt-u-rapt'a" (düzen ve disiplin) ve yeni bir istibdata bırakacak; ancak aynı siyasal ve kültürel ajandayı paylaşan örgütlenmeler varlığını devam ettirebilecekti. [727] Nitekim bu dönemde kurulan kültür sanat cemiyetleri de milliyetçi düşünce eksenindeki didaktik eğitim anlayışını faaliyet gösterdikleri alana yansıtan misyoner kuruluşlardı. Cumhuriyetin ilk yıllarında da varlıklarını etkili biçimde devam ettirebilen Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti, Türk Ocağı, Halka Doğru Cemiyeti, Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti, Milli Türk Cemiyeti gibi belli başlı fikir dernekleri arasında, bir meslek örgütü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de vardı. 17 Eylül 1325 (10 Eylül 1909) tarihinde Üsküdar Mutasarrıflığına verilen varaka ile "Memalik-i Osmaniye'de, hissi bedayi pervesinin tamimi ve ressamlığın terakkisi için teşekkül eden" cemiyet resmen kurulmuş oluyordu.[728]

---

[725] Zafer Toprak, "1909 Cemiyetler Kanunu", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 1, s. 205-208

[726] Toprak, a.g.e., 1985. İnfiratcılık; Bir devletin dış ekonomik ilişkilerini keserek tek başına bir ekonomi siyâseti izlemesi ve uluslararası anlaşmazlıklara katılmaması siyâseti, yalnızcılık.

[727] Bozarslan, a.g.e., 2015, s. 200. "Devrimden önce, doğal haklar felsefesi bizim de ruhumuza egemendi. Devrim bu fikrin etkisi altında cereyan etti. Devrimden sonra vuku bulan kargaşaların nedenlerini ararsak, yine bu fikrin etkisini buluruz. Çünkü herkes, 'Hakkımı istiyorum,' diye bağırıyordu. Heyecan herkesi ele geçirmişti. Bu tehlikeli akımı durdurmak için hukukçularımızın yeni bir hukuk hazırlaması gerekti. Ne yazık ki, bizde milli düşünür yokluğu böyle bir girişimi imkânsız kılıyordu. Düzen (zapt-ü-rapt) ancak 'Hak yoktur! Ödev vardır!' sloganını ilk edinmiş savaşçı devlet sayesinde gerçekleşebilmiştir. Ziya Gökalp, **Makaleler I,** Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976, s. 156. Bozarslan, a.g.e., 2015, s. 200

[728] Naci Terzi, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Kuruluşu ile İlgili Bir Belge", Sanat Çevresi Aralık, 1979, s. 14. Cemiyetin kuruluşuna öncülük eden ise Mekteb-i Bahriye'de bir gemi mühendisiyken, Sanayi-i Nefise'ye giren ve o yıl birincilikle mezun olan M. Ruhi Arel'di. Arel'in Şehzadebaşı'ndaki evinde yapılan ilk toplantılara, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur adlı sanatçılar. Cemiyet'e daha sonra Abdülmecid Efendi, Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya, Hüseyin Avni Lifij, Mehmed Ali Laga, Feyhaman Duran, Hasan Vecihi



Resim 139. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, S.1, 7 Kanun-u sani 1326, (20 Ocak 1911) Portre onursal başkan Abdülmecid Efendi'ye aittir.



Resim 140. Anonim, "Süleyman Seyyid Bey Atölyesinde", S/B Fotoğraf, t.y. [729]

Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevad Köktengiz, Celal Esad Arseven, Mihri Müşfik, Midhat Rebii, Müfide Kadri de katılmış ve merkez Cağaloğlu'ndaki Sait Bey konağına taşınmıştı. Seyfi Başkan, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 62. İlona Baytar, "Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmet Ruhi Bey", Mutad, VII (1),2020, s. 37-55, doi: 10.16985/mtad.752849

[729] Üryan, Çıplak, Nü, Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü (Sergi Kataloğu), Pera Müzesi Yayını 79, İstanbul, 2015, s. 18

Aynı tarihlerde İttihat Terakki iktidarı Avrupa'ya öğrenci gönderilmesini yeniden hükümet gündemine almış ve gazetelerde bu hususta teşvik edici yazılar yayımlanmaya başlanmıştı. Bu yazılara göre, Abdülhamid Devri'nde sayısı artan okullarla daha fazla öğrenci eğitim almış olmasına rağmen; bu, ilim ve irfana katkıda bulunmayan bilinçli bir göz boyamaydı. *Sabah* gazetesi yazarı Bedii Nuri, 7 Ağustos 1909'da şöyle diyordu:

> Maarifi bu derece münhat olan bir memleket hiçbir vakit mevki-i içtimaiyece yüksek bir mertebeye eremez idi. Ve devr-i istibdat bu hakikate vakî olduğu içindir ki maarifi baltalamayı, terakkiyat-ı maarife set çekmeyi gaye-yi emel addetmişti. Açtığı mektepler hep göz boyacılık idi, hep yaldızcılık idi.[730]

Bu minvalde bildirilen görüşlere *Tanin'*den Hüseyin Cahit ve *Serbesti'*den M. Ziya (Gökalp) yazıları da eklendiğinde, II. Meşrutiyetin en acil sorunlarından birisinin maarifin 'içler acısı' hali olduğu ortaya çıkıyordu. Hüseyin Cahid'in "usulsüz, mantıksız, maksatsız bir tedristen başka bir şey getiremezler" diye yazdığı eğitimdeki ciddi aksaklıklar, dönemin Sanayi-i Nefise öğrencileri arasında da en önemli sorundu.[731] Pelvanoğlu'nun yazdığına göre Sanayi-i Nefise-i Mektebi ile sanat eğitiminin bir sisteme bağlanması söz konusu olmuştu ancak Türk resmindeki figür sorunu henüz çözümlenebilmiş değildi. Nitekim sistemin henüz tam olarak oturmadığının da bir göstergesi olarak, figür çiziminin yapılmadığı bir akademi, 'akademi' olarak nitelendirilemezdi.[732] Bununla birlikte, Sanayi-i Nefise tedrisatında olmasa da Avrupa'da tahsil görmüş hocaların o dönemde sergile(ye)mediği yapıtlarında figür vardı. Süleyman Seyyid Bey'in atölyesinde resim çalışırken çekilmiş bir fotoğrafını gördüğünü söyleyen Celal Esad, o güne kadar natürmorttan başka resim yapmadığı sanılan sanatçının, figür, portre hatta çıplak (nü) resimler yapmış olduğunu bu fotoğraftan fark ettiğini yazar.[733] İlerleyen zamanlarda bir kısmı ortaya çıkmış olan bu resimlerin büyük bir çoğunluğu, desen ya da kâğıt üzerine farklı malzemelerle yapılmış anatomik etütlerdi. Bununla birlikte, bu ressamların Avrupa'daki akademik geleneğin insan bedenini idealleştiren ve evrensel yasaların beden üzerinden araştırılmasına dayanan köklü düşünceyi benimsedikleri de söylenemezdi. Osmanlı sanatçıları, Tevfik Fikret'in "Yüklen getir ne varsa biraz meskenet-fiken (miskinliği

[730] Bedii Nuri, "Tatbikat Mektebleri", **Sabah,** 7 Ağustos 1909
[731] Hüseyin Cahid, "Maarif İçin", **Tanin,** 7 Nisan 1910
[732] Burcu Pelvanoğlu, **Hoca Ressamlar Ressam Hocalar**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s. 22
[733] Celal Esad Arseven, **Türk Sanat Tarihi**, İstanbul Maarif Basımevi, İstanbul, 1967, C.3, s. 142

gideren) Bir parça ruhu, benliği, idraki besleyen" diye seslenerek görev biçtiği Promethe'ler olsalar da insan figürünü Batılı muhayyilenin idrakından çok natüralist ve gerçekçi bir yordam adına çalışmışlardı. [734] Nitekim öyle olsa bile, bu sanatçıların döndükleri Osmanlı, Cezar'ın vurguladığı üzere, özellikle çıplak figürün henüz mutaassıpların şimşeğini çekmeyecek kadar normalleştiği bir sanat kültürüne sahip değildi.[735] Bu çıplağın sadece estetik nesne olarak normalleşmesini içermiyor aynı zamanda insan bedenine dair Batılı teamüllerin, içselleşmese bile en azından reaksiyoner bir karşı çıkışa konu olmayacak kadar kabul edilmesini getirecek bütüncül bir yaklaşımı şart koşuyordu. Dolayısıyla mesele tasvir yasağına bağlı çekinceden çok bedenin algılanışına dair geleneğin temel metafizik varsayımlarıyla da ilgiliydi.

Çıplak figür Batı'nın beden üzerine yürüttüğü yoğun ve karmaşık bir sürecin tarihsel izlerini taşıyan yüklü bir imgeydi. Bir araştırma nesnesi olarak ortaya çıktığı Rönesans öncesinde Hristiyan ruhban geleneği, tasavvuf inancına benzer biçimde, bedeni ruhun taşıyıcısı kabul ederek metafizik bir alanda dokunulmazlık içinde konumlandırıyordu. Rönesans'ta ise hem doğanın işleyiş yasaları hem de bunlara bağlı ideal güzelliğin analiz edilebileceği bilimsel bir nesne olarak, izleyiciyi kendine bakmaya çağıran bir simge haline gelmişti. 1435'te Leon Battista Alberti'nin *Resim Üzerine* adlı kitabının 'Güzelliğin Doğası' bölümünde ressamlara verdiği öğüt şöyleydi: "Her zaman gayretinizle güzelliği anlamak ve ifade etmek için çalışın. Bu çok zordur, çünkü tam güzellikler hiçbir zaman tek bir vücutta bulunmaz, nadirdir ve birçok bedene dağılmıştır. Bu nedenle, güzelliği keşfetmeye ve öğrenmeye her türlü özeni göstermeliyiz." [736] 1543'te ise Vesalius'un *De Humani Corporis Fabrica* adlı kitabında incelediği kadavralarla birlikte, eski görme rejimindeki bedenin içi açılmış ve sanatsal olan, bilimsel bilgiye eklemlenmişti. Lepperd'ın belirttiği üzere bu "iki kere soyulmuş" bedendi ve "güzelliğin içini açarak araştırılabilirliğini" sorguluyordu.[737] Doğanın sistematize edilmeye çalışılmasına rağmen Rönesans'ın ilk elden amacı, dünyayı dini dogmalardan temizlemekten ziyade reforme etmek ve kutsal kitabı bilimsel metotlarla doğrulamaktı. Bununla birlikte Rönesans birikimi 17.

[734] Tevfik Fikret bu şiiri 1910'da İskoçya'ya eğitime gönderdiği oğlu Haluk için yazmıştı. **Haluk'un Defteri**, Arıcan Kitabevi / Ahmet Said Matbaası, İstanbul, 1945, s. 27
[735] Cezar, a.g.e., 1995, s.17
[736] Leon Battista Alberti, **On Painting (1435-36),** John R. Spencer (trans). Yale University Press. New Haven, 1970, Book III, p. 55
[737] Lepperd, a.g.e., 2009, s. 17

yüzyılda bedeni metafizik bağlamından tamamen sıyırıp sadece makine gibi çalışan bir organizma olduğu fikrine uç vererek, modern aydınlanmanın kurucu temalarından biri haline getirecekti. Bu dönemde teolojik biyopolitikanın da temelinde yer alan beden ve bedene dair yasalar, öznelleşme ya da bireysel iradenin erdemi üzerinden yükselen modernitenin kendini sınadığı en önemli alan olmuştu. Vigarello'nun ifadesiyle, modern bedeni tamamen özgün bir çehreye kavuşturan iki dinamik, köleleşmek ya da özgürleşmekti.[738] Bedenin tanımlandığı bu iki uç, kendi sınırlarını birbirlerinin ötekisi olarak zorlayan iki farklı kültürel değer dizisi oluşturuyordu. Bu anlamda toplumsallığın (kölelik) ahlâki yargılarla örttüğü bedeni, öznellik (özgürlük) estetikleştirerek bir seyir nesnesi haline getiriyor ve Antmen'in ifadesiyle "sanat kültürünü giyinmiş çıplaklık" olarak nü resimler, modernleşmenin başat simgeleri haline geliyordu.[739]

Osmanlı'da bu anlayışın ilk izleri, Sultan Abdülaziz'in seyahati ile devlet katında meşrulaşan Batılı görsel kültüre ait yapıtlara basında yer verilmeye başlanmasıyla görülecekti. Cezar, 1873-1874 yılları arasında yayımlanan *Musavver Medeniyet* dergisinde *Baküs* ve *Venüs* heykeli resimlerinin basılmasını, "Halka sanat kültürünü kazandırabilmek adına […] mevcut taassuba cesaretle göğüs germe" diye ifade eder.[740] Yine Sultan Abdülaziz zamanında, Şeker Ahmed Paşa'nın organize ettiği 1873 Sultanahmet Sanayi Mektebi Sergisi'nde François Claude Hayette'e ait bir çıplak model resminin sergilendiği haberi, İstanbul'da Fransızca basılan *La Turquie* gazetesinde yayımlanmıştı.[741] II. Abdülhamid döneminde neredeyse bir yeraltı faaliyeti olarak sanatçıların gizli saklı yürüttükleri figür çalışmaları, 1900'lerin başlarındaki Pera Sergileri'nde ise sakıncasız bulunan bir iki istisna hariç neredeyse hiç gösterilmemişti. *Le Stamboul* gazetesi müdürü Regis Delbeuf'a göre, Pera Salon sanatçıları, seyirci bu tip sergilere alışmadığı için kimseyi ürkütmek istememiş ve sistematik bir biçimde nü'lerden vazgeçmişlerdi.[742] Cezar da benzer biçimde bu sergilerde çıplak teşhir edilmemesi şartı olduğunu yazıyordu.[743] Bununla birlikte, Adnan Çoker 1902 Sergisi'nde Zonaro'nun öğrencisi Ahmet Rıfat'ın beline kadar

[738] Georges Vigarello, (Giriş) **BedeninTarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello (haz.), Saadet Özen (çev.), YKY, İstanbul, 2008, s. 14
[739] Ahu Antmen, (Sunuş) **Üryan, Çıplak, Nü, Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü** (Sergi Kataloğu), Pera Müzesi Yayını 79, İstanbul, 2015, s. 19
[740] Cezar, a.g.e., 1995, s. 107
[741] Cezar, a.g.e., 1995, s. 399
[742] Akt. Eldem, a.g.e., 2010, s. 146
[743] Cezar, a.g.e., 1995, C.II, s. 422

çıplak bir erkek etüdü sergilediğini söyler.[744] Ahu Antmen'in, Seza Sinanlar Uslu'dan aktardığına göre, Ahmet Rıfat ile birlikte ayrıca Sanayi-i Nefise Hocası Joseph Warnie-Zarzecki'nin *Vanitas Vanitatum* adlı bir resmi ve yine Zonaro öğrencisi Wasmagidis adlı ressamın Prometeus konulu çalışmalarında da çıplak erkek figürleri vardı. Antmen'e göre, "Bu da ister istemez bizi, nü resimle ilgili algının cinsiyetçi temelini düşündürmeye iter. Yasak olan çıplaklık, belli ki kadının çıplaklığıdır. Çıplak kadın olduğunda sakıncalıdır."[745]



Resim 141. Joseph Warnia- Zarzecki'nin Vanitas Vanitatum adlı resmi, "Sanayi-i Nefise Resim Sergisi'nde teşhir olunan tablolar" detay, 1903, S/B Fotoğraf, 23 x 17 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90528/11.

[744] Çoker, a.g.e., 1983, s. 45
[745] Antmen, a.g.e., 2015, s. 41



Resim 142. Wasmagidis'in İsa ve Prometeus resmi, "Sanayi-i Nefise Resim Sergisi'nde teşhir olunan tablolar" detay, 1903, S/B Fotoğraf, 23 x 17 cm., 1903, İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA90528/14[746]

Abdülaziz döneminden itibaren kısıtlı bir çevrede de olsa sanat pratiğinde hem bir maharet sergileme unsuru hem de sanatçının taşıyıcısı olduğu kültürel kuşanmışlığın göstergesi olarak beden, Semra Germaner'in ifadesiyle, "Türk resminde gerçek anlamda çıplağa, figürü aşama aşama soyarak varan" bir sürecin temel unsuruydu.[747] II. Meşrutiyet'te Sanayi-i Nefise'nin kuruluşunun üzerinden neredeyse otuz yıl geçmiş olmasına karşın, akademik sanat eğitiminin en temel konularından birisi olan canlı modelden çalışma hâlâ eğitim müfredatı içinde resmi olarak yer almıyordu. Bununla beraber Edhem Eldem'in aktardığı bir anekdot, tıpkı istibdat devrinin yeraltına ittiği faaliyetlerde olduğu gibi Sanayi-i Nefise'de de beden etütlerinin Hamdi Bey'in bilgisi dâhilinde bir icapcılık ile gizli saklı devam ettiğini gösteriyordu. Edhem'in aktardığına göre, müzeye ziyarete gelen dönemin maarif nazırının çıplak heykellerden duyduğu rahatsızlığı belirtmesi üzerine Hamdi Bey, "merak etmeyiniz efendim peştamallar bulundurur lüzumunda her birine sararız" diye cevap vermişti.[748]

[746] Sağ üstte görülen yarım boy çıplak erkek portresi muhtemelen Adnan Çoker'in bahsettiği Ahmet Rıfat'ın çalışmasıdır.
[747] Akt. Antmen, a.g.e., 2015
[748] Eldem, a.g.e., 2010, s. 146. Nilüfer Öndin Abdülhak Şinasi'den aktararak bu ziyaretin mektebe yapıldığını yazar. Bununla birlikte o dönem müze ve mektep karşılıklı binalarda bulunduğu için nazırın her iki kurumu ziyaret etmiş olması olasıdır.

1890'da Sanayi-i Nefise öğrencisi olan Celal Esad da mektebin ilk dönem eğitim düzenini şöyle aktarıyordu:

> Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu için kadın model de getirilmiyordu […] Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmakta imkânsızdı. Tenekeci, hamal, rençber, satıcı gibi gündelik tutulan bazı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı.[749]

Türk resminin bu devri ile ilgili anıların birçoğunda ortak motif olan peştamal, mutaassıp şimşeğin paratoneri olarak oldukça önemli bir işlev görmüş gibidir. Nitekim Hikmet Onat da o devirde resim çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtirken, kendileri okula yazılmadan önce birkaç yobazın mektebi basarak, heykelleri kırdığını ve antik kopyaların bellerine peştamal bağladığını anlatır. Berk'in aktardığına göre Hikmet Onat 1905 yılında girdiği mektebi şöyle tarif ediyordu:

> Sanayi-i Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resim çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlâksızlıkla, dinsizlikle suçlandırıyordu. (…) Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk.[750]

Bundan birkaç yıl sonra Mihri Hanım'ın kurulmasına öncülük ettiği İnas Sanayi-i Nefise mektebinde model sorununun çözümü için yine peştamal kullanılacaktı. Sezer Tansuğ'un aktardığına göre, Mihri Hanım olağanüstü girişkenliği ile kadınlar hamamından bulduğu Rum ve Ermeni hanımları ikna edip Türkiye'de ilk çıplak kadın modeli resim atölyesine sokmuştu. Erkek model sorununu ise Arkeoloji Müzesi'ndeki heykellerin beline peştamal bağlayarak çözmüştü.[751] İnas Sanayi-i Nefise'nin ilk öğrencilerinden olan Nazlı Ecevit, Nisan 1983'te *Yeni Boyut* dergisi için kendisiyle yapılan görüşmede bu olayı şöyle anlatır:

> Çalışmalarımız için müze müdürü Halil (Edhem) Bey'den heykel istiyorduk, Mihri Hanıma seçtiği heykelleri gönderiyordu. Nihayet Mihri Hanım bir gün erkek heykeli seçiyor, Yunan zamanından çıplak bir heykel. Halil Bey bunu muvafık (uygun) buluyor, ama müzeden bir bey, çıplak heykel gitti diye Maarife haber veriyor.

[749] Arseven, a.g.e., 1967, s.131
[750] Berk, Gezer, a.g.e., 1973, s.18
[751] Tansuğ, a.g.e., 1991, s.137

> Maariften yetkili bir zat 'Bu nasıl iştir' diyor, Mihri Hanımı çağırıyorlar. O da 'Ben hallederim' diye gidiyor. Çok çarpıcı, hâl hatır bilen bir hanımdı. 'Hakkı aliniz var efendim, bir hanım mektebine bir erkek heykeli gitmiş, tabi doğru değil, ama biz ona bir peştamal takarız' diyor. Bunun üzerine Maarifteki yetkili zat 'Ya biz onu düşünmemiştik' diyor, böylece bu iş hallediliyor ve heykel bize geldi.[752]

Malik Aksel de 1908 Devrimi'nde adımların bir ileri bir geri atıldığını söyleyerek, o devrin heykeltıraşlık muallimi İhsan Bey'in Hikmet (Onat) Bey'e anlattığına göre, bir aralık Asar-ı Atika müzesinde ne kadar antik çıplak heykel varsa peştamal ile örtüldüğü ve hatta bir kısmının bodrumlara saklandığını yazar.[753] Ali Sami (Boyar) II. Meşrutiyet öncesi Sanayi-i Nefise'deki tedrisatı anlatırken, 1906'da model sorununun kendisiyle birlikte Ruhi ve Nazmi Ziya'nın girişimleriyle çözüldüğünü ifade ediyordu.

> Bu mektep, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde olduğu gibi serbest atölye, mecburi dersler ve saire gibi bir programdan sonra, senelik imtihan, müsabaka ve mükâfatlar şeklinde olmayıp, resim sınıfları altı seneye ayrılmıştı. Her sınıfın ayrı bir atölyesi ve sene sonunda sınıf terfii imtihanı vardı ve son sınıftan mezun olanlar diploma alırlardı. İlk sınıfa ihzarî denilir, burada kara kalemle dekoratif şekiller yaptırılırdı. İkinci, üçüncü ve dördüncü sınıflarda, sırasıyla, heykellerden büst ve yine heykellerden akademik desenler, füzenden ziyade estompla ve sos dediğimiz kurum siyahiyle yaptırılırdı. Son iki sene yağlı boya sınıflarıydı. Burada da ekseriyetle, ihtiyar modellerden büst, son sınıfta da esvaplı ve bütün vücud yapılırdı. Yağlı boya sınıflarında bu tarz çalışma, 1906'ya kadar devam etmişti. Bu tarihte, yağlıboya çalışma sistemini merhum Ruhi, merhum Nazmi Ziya ve benim de dâhil olduğum bir protesto hey'etinin müdahalesiyle değiştirmeye mecbur olmuşlardı. Artık çıplak modellerden akademi yapacaktık. İşin en zor kısmı model bulmaktı. Bunun çaresini de merhum Nazmi buldu. Kendisi yağla güreşen bir pehlivan olduğu için, Türk pehlivanlar arasında çok dostu vardı. İşte böylece, ilk çıplak vücud resmine Türk pehlivanlarıyla başlamıştık.[754]

Pehlivanlar ile birlikte erkek modellerin mektebe girmesiyle kısmen çözüme ulaşan figür eğitimi, 1908 Devrimi'nden sonra ülkeye yayılan özgürlük ikliminin etkisiyle kadın modellerin de cesaretle talep edildiği bir ortam yaratmıştı. 1908'de kendi olanaklarıyla Paris'e giden Nazmi Ziya Güran'ın Sanayi-i Nefise'nin talebe mümessili olan Ruhi (Arel) Bey'e gönderdiği mektup, Malik Aksel'in deyimiyle öğrencileri çileden çıkarmaya yetmişti. Güran mektubunda, "Siz daha orada tozlu alçı parçalarının, şalvarlı, yamalı, gömlekli küfecilerin resimlerini yapın; biz burada venüs

[752] "Nazlı Ecevit ile Görüşme", **Yeni Boyut**, Ekim 1983, s. 2/16, s. 14
[753] Malik Aksel, "Örtülü Heykeller", Türk Edebiyatı, nr. 6, Haziran 1972, s.10-11, **Sanat ve Folklor**, Beşir Ayvazoğlu (Haz.), Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 43
[754] Bedi N. Şehsuvaroğlu, **Ressam Ali Sami Boyar**, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1959, s. 72

gibi kızların hem de çıplak resimlerini yapıyoruz. Siz daha uyuyun bakalım!" diyordu.[755] Bunun üzerine Ruhi ve Hikmet (Onat) Bey'lerin başını çektiği bir grup talebe Osman Hamdi Bey'in karşısına çıkıp, "Abdülhamid devrinde değiliz, memlekete hürriyet geldi" diyerek taleplerini dile getirmişlerdi. Malik Aksel'in yazdığına göre, "Buna benzer sözler söylüyorlar, hatta bardağı taşıran laflar ediyorlardı. Önceleri her düğüm 'Padişahım çok yaşa' sözüyle çözülürken, bu defa hürriyet sözünün tılsımı ile çözülüyordu." Osman Hamdi Bey bu görülmemiş davranış karşısında iradesini muhafaza ederek, temkinli, sakin, ağırbaşlı bir eda ile "hepsi olacak efendiler, hepsi olacak, ama zamanla" diyerek öğrencileri geri göndermişti. [756] Hikmet Onat bu süreci şöyle anlatacaktı:

> Mektebe ne elbiseli ne de çıplak kadın model gelmezdi. Biz mektebin son sınıfına gelmiştik ki Türkiye'mizde İkinci Meşrutiyet ilan olundu. Az sonra hükümet her daldan Avrupa'ya öğrenci göndermeye başladı. Yol açılınca bizlerden bazıları kendi hesaplarına Paris'e gidip çalışmaya başladılar. Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk. Böylece akademilere kadın modeller de geldiğini öğrendik. Mektep müdürümüz Hamdi Bey'e başvurduk. Atölyemize kadın modellerin de verilmesini rica ettik. Vaktiyle Hamdi Bey çalıştığı akademilerde nelerden çalışıldığını bilmez olur muydu? Ama ne düşündüyse hükümetin resmi mektebinde kadın modelden çalışılmadığını, bunun hususi ve paralı müesseseler olan akademilerde mümkün olduğunu söyledi. Yani bizim burada kadın modelden çalışmamıza müsaade yoktu. Bunun üzerine aramızda düşündük. Arzumuzun yerine getirilmesini daha yüksek bir makamdan ricaya karar verdik. Bu yüksek makam neresi olabilirdi? Tabii Maarif Nezareti. Bir gün toplandık. Divanyolu'ndaki Maarif Nezareti'nde Maarif Nazırı beyi görmeye gittik. O sıralarda Nazır Beyler kimseyi geri çevirmezdi. Bizi de kabul etti. Dileklerimizi kendisine anlattık. Dikkatle dinledi. Bu hususta Hamdi Bey ile görüşeceğini ve arzularımızın yerine getirilmesi için çalışılacağını vaad etti. Sevinerek nezaretten ayrıldık. Ama aradan haftalar geçtiği halde bir şey çıkmadı. Tekrar görüştük. Meşrutiyet rejiminin hepimize aşıladığı bir cüretle kendi teşebbüsümüzle mektebe bir kadın model getirmeye karar verdik. Modele çıplak poz verdirmeye cesaretimiz yoktu; ama elbiseli olarak çalışabilirdik. Aradık, zorluklarla bir Çingene kızı bulabildik. Sabah erken, kimse görmeden, atölyede model masasına çıkardık. Dans eder vaziyette poz verdik ve desen çizmeye başladık. Aradan 5-10 dakika ya geçti ya geçmedi mektep hademeleri vaziyeti görüp müzeye haber vermişler. Müze'den geldiler. Çingene kızının derhal dışarı çıkarılmasını istediler. Evvela tehditle, sonra tatlılıkla ve vaadlerle bizi ikna ettiler, Çingene kızını kapıdan çıkardılar, savdılar, çıkış o çıkış. [757]

[755] Aksel, a.g.e., 1972
[756] Aksel, a.g.e., 1972
[757] Ahmet Kâmil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1998, s. 41-43

Gerçekte bu durum Sanayi-i Nefise yöneticileri arasındaki mutaassıp eğilimlerden çok Meşrutiyet'in ilk yıllarında kadın görünürlüğüne karşı gündelik hayatta ilk elden hissedilen baskıcı tepkilerden kaynaklanıyordu. Nitekim erken dönemde feminist söylemlere en azından teorik destek veren erkekler, bir süre sonra meselenin sadece kadını özgürleştirmekle hallolmayacak derecede çok boyutlu olduğunu fark etmeleri ile birlikte tavır değiştireceklerdi. Dönemin yayımlarında sıklıkla dile getirilen en önemli toplumsal meselelerden biri, özgürlüğün ahlâki bir çöküntüye neden olduğu yönündeki şikâyetlerdi. "Bir taraftan kadın hak ve özgürlüklerinden söz ediliyor ama öbür taraftan kadın tamamen biyolojik bir olgu olarak değerlendiriliyordu."[758] II. Meşrutiyet kadına anayasal düzende belirli haklar tanımıştı ve kadınlar kamusal hayatta erkeklerle aynı mekânları paylaşabiliyordu. Bununla beraber kadının bu nevi bir görünürlük kazanmasının en önemli yan etkisi, toplumun önemli bir kesiminde aşırı Batılaşmaya ya da değer kaybına karşı duyulan tepkinin de sembolleşen kadın üzerinden verilecek olmasıydı. Nihayet modernlik ile erk yitimini bir araya getiren analojinin, refleksif bir tepkiyle bunun yanına ahlaksızlık hatta fuhuşu da eklemesi şaşırtıcı değildi. Ahlaki bozulmanın devlet müdahalesini toplum nezdinde meşrulaştıracak bir zemin hazırlaması aynı zamanda modernleşme sancısının semptomu haline gelen kadınların da denetimine cevaz veriyordu. Kadının toplumsallaşması ile değer yitimi arasındaki bağın ilk arandığı yer ise doğal olarak kimlik teşhir ettiğine inanılan kıyafet, zıynet vb. gibi göstergelerdi. İttihat Terakki'nin yol haritası bellediği Yeni Hayat, bütün değerleri yerli ve milli kaynaklardan devşirme arayışındayken, bir 'illete' dönüşen moda tutkusu, ülkeyi Batıya başka bir noktadan daha düğümleyerek bağımlığı farklı veçhelerde tekrar üretiyordu. Mayer, Bonmarşe gibi büyük mağazaların bulunduğu Galata-Pera muhiti ve dönemin yeni parlayan yıldızı Şişli, Avrupalı yaşayışa özenilen şevk-i taklit yerleriydi. "Fransız kadınlarının ahlâk ve adabı canı gönülden benimsenerek, moda, süs, ziynet eşyası kadınların tutkusuna dönüşmüştü. Bu müsrif kadınlar sonuçta birçok hanenin sönmesine neden olmuştu. Ancak aile reislerine yapılan tüm bu uyarılara rağmen Batı özentisine ket vurulamıyordu."[759]

[758] Zafer Toprak," En büyük Sorun Kadın Olarak Görülüyor", Eray Ak ile yapılan röportaj, **Cumhuriyet Kitap**, 7 Aralık 2017, S. 1451, s. 12-13
[759] Toprak, "Türkiye'de Müstehcen Avam Edebiyatı", **Toplumsal Tarih**, Eylül 2017, S.285, s. 50-63



Resim 143. Hidayet, "Karyolada Tatlı Dakikalar", Zarafet Matbaası, İstanbul, 1328 (1912), Toprak, a.g.e., 2017

Dönemin edebiyatı da Peyami Safa'da örneklenebileceği gibi monden hayatın cazibesine kapılan kadınların sonu felaketle biten hikâyelerini ibretlik meseller halinde aktarıyordu. Mihri Hanım ve Hale Asaf'ın sanat yapmanın diyetini çileli bir hayat ile ödediklerine dair anlatının alttan alta işleyen melodramı da bu kaynaktan türemişti. Meseleyi "*Servet-i Fünun 'un* romantik ilişki bağları içinde ele aldığından, Meşrutiyet nesli için yeterince gerçekçi" kabul edilmeyen bir başka eğilim daha vardı.[760] Bununla beraber, ahlaki hassasiyetlerin tavan yaptığı bir dönemde, yayın piyasasının büyük çoğunluğunu 'müstehcen avam edebiyatının' ele geçirmiş olması dikkat çekici fakat yine şaşırtıcı değildi. Kültürün üst dallarını oluşturan yüksek edebiyatın dışında kalan bu tür: "Yazarla okur arasındaki çok daha sıkı bir diyaloğun ürünüydü. Kadın-erkek ilişkilerinde nesillerin özlemleri bu tür eserlerin yazılmasında temel etmen olmuştu […] Yazar okura tabiydi; beklentiler doğrultusunda ürün veriyordu. Diğer bir deyişle, yazarı yönlendiren geniş okur kitlesinin özlemleriydi. [761]

[760] Toprak, "Türkiye'de Müstehcen Avam Edebiyatı", 2017
[761] Toprak. a.g.e., 2017

Toprak'ın kinayeli tespitiyle, baskı sayılarına bakıldığında ülkedeki okuryazarlığı teşvik etmiş gibi görünen her müstehcen kitap, edebi muadillerine oranla birkaç baskı yaparak satıyor ve elden ele dolaşarak okunma sayısını misliyle katlıyordu. "*Damad Beyim, Sevgilimde Bir Gece, Karyolada Tatlı Dakikalarım, Düğün Gecesi Sağır Güveyin Muaşakası, Hâdiye Boşandıktan Sonra, Fehim Paşa ile Margerit, Şefika'nın Nedameti*" gibi isimler taşıyan bu yayınların kapaklarına 'üryan' fotoğraflar basmak konusunda da yayınevleri herhangi bir beis görmüyordu.[762]

Bu bağlamda, Maarif Nazırı'na kadar gitmelerine rağmen, "nazikçe geri çevrilen" Sanayi-i Nefise'nin genç öğrencilerinin çalışmak istediği çıplak (kadın) modeller ile avam edebiyatın kapaklarını süsleyen fotoğraflar arasında poz dağarcığı açısından gözle görülür farklar yoktu. Fakat halkın büyük çoğunluğu, henüz bir çıplağı diğerinden ayırt edecek bir estetik telakki filtresine sahip değildi. Toplumun en derin sinir uçlarına temas ederek modernleşmenin turnusol kâğıdı işlevi görecek olmasına rağmen, kadın çıplaklığının nasıl algılanacağına dair 'resmi yönetmelik' henüz yazılmamıştı. Tepeden inme yöntem ilk aşamada, kültürel evrimin uzun yıllar boyunca incelttiği beden ve çıplak mefhumuna, kaba hatlarla bir yaklaşımı zorunlu kılıyordu. Gerçekte Osmanlı toplumu çıplaklıkla ilk defa karşılaşıyor da değildi. Geleneksel tiyatroda, halk edebiyatında hatta türkülerde bile çıplaklık, çeşitli eğretilemelerle zaman zaman pornografiye varacak denli bir aşırılıkla temsil ediliyordu. Dolayısıyla mesele yine bedenin çıplaklığı değil, bedeni ahlaki ve dini zarfla iliştirilmiş toplumsal kodları dışında, estetik ya da fenni bir nesne olarak göremeyen bakışın ürktüğü gerçekliğin çıplaklığıydı. Zira çıplak, stilize biçimde erotikleştirilip temsil edildiğinde dolayımın ardına gizlenerek, izleyicinin riyakâr (hypocrisy) olsa da ahlâki bir sınır içinde kalmasına izin veriyordu. Nitekim çok zaman gülmece teması olarak kullanılması, gülmecenin doğasında var olan baskıcı unsurların geçici biçimde askıya alınabilmesi, bir başka deyişle soytarının gösteri esnasında kralı madara edebilmesine verilen izinle ilgiliydi. Bu noktada baskıcı unsurlar dar anlamda, toplumsal yasalar, dini kurallar vs. olduğu kadar, kişisel olan tabular ve bastırılan arzuları da kapsıyordu. Meşrutiyet'in özgürlük rüzgârı, müstehcen edebiyat örneğinde olduğu gibi erotizmin de kendini dolaysız biçimde sunmasına (gönüllü olmasa da) alan açmıştı; fakat gerçeğin, karşısında bir dolayım alanı bırakmayan darlığı ahlâki bir tutarsızlığı da açığa çıkardığı için refleksif bir

[762] Toprak, a.g.e., 2017

tepkiyle karşılaşıyordu. Gerçekçi temsilin izleyiciden de gerçekçi bir bakış talep etmesi yani bir çeşit ayna vazifesi görmesi ahlâkın kaldıramayacağı bir gerilimle yüklenerek kısa devre yapmasına neden oluyordu. Dolayısıyla bir zihni donanım (tesisat) meselesi olan çıplağın bu denli infial yaratmasının ardında yatan, kullanıldığı içerikten çok sunuş ve görüş biçimiyle ilgiliydi. Hikmet Onat'ın aktardığına göre, Sanayi-i Nefise'ye baskın verilip çingene kızın kovulmasından kısa bir süre sonra Ruhi'yi yanına çağıran Osman Hamdi Bey: "Oğlum siz memleketin ruhu ahvalini bilmiyorsunuz. Ben sizin çalışmanızı istemez miyim? Ama bu teşebbüsünüzle o kadar güçlükleri yenerek, açmağa muvaffak olduğumuz mektebin bir anda açılmamak üzere kapatılmasına sebep olabilirdiniz."[763] Diyerek, çıplak modelin okuldan uzaklaştırılma gerekçesini açıklamıştı. Bu bağlamda da çıplak yasağının bir diğer nedeni, popülist bir politika güden İttihat Terakki'nin, adeta bir çıbanbaşına dönen ahlâki çöküntüyü 'yerli ve milli' bir kurumdan uzak tutmak istemesiydi.

Kurumun içindeki öğrenci müdahalesinin boşa çıkmasıyla Osmanlı'nın genç ressamları meramlarını *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesinde yayımlanan yazılarda ifade etmeye başladılar. Bu yazılar bir taraftan çıplaklık ile müstehcenliğin farkını kurmaya çalışan bir anlayış ya da sanat telakkisi geliştirmeye çalışırken diğer yandan da kurumun bu konuda takındığı çekimser tavrı hedef alıyordu. Hürriyet taraftarı genç ressamlar, öğrencisi ya da mezunu oldukları mektebin eğitim düzenini sert bir dille eleştiriyorlardı. Gazetenin 9 Aralık 1911 tarihli nüshasında çıkan bir yazıda Sami (Yetik), Sanayi-i Nefise mektebini sade ihtimamlar, üstünkörü teşvikler ile ileri gidemeyeceğini söylüyor ve hakiki ihtiyaçları göremeyen nazarlar istikbali nasıl keşfedecekler? diye soruyordu.[764] Mektebi hedef alan yazıların kahir ekseriyeti, eğitim düzeninin 'asr-ı hazır-ı medeniyete' ya da günün çağdaş koşullarına uygun Osmanlı ressamları yetiştirebilecek ve en önemlisi özgün bir Osmanlı resim usulünü (Osmanlı tarz-ı tersimi esası) oluşturabilecek bir eğitim anlayışı için yeniden düzenlenmesi gerektiğini savunuyordu. 2 Temmuz 1911' de "vatan adına Milli Eğitim'den, Sanayi-i Nefise'den uyanmalarını bekliyorum" diye yazan Sami Yetik şöyle devam ediyordu: "Sanayi-i Nefise'yi zayıf düşmüş eğitim düzeyinden

[763] Gören, a.g.e., 1998

[764] Sami, "Sanayi-i Nefise Mektebi için", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Nu. 8, 26 Teşrin-i sani 1327 (9 Aralık 1911), s. 59. Akt. Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994, s. 81

kurtarmak, ona önemiyle mütenasip saygı değer bir hava vermeyi gönülden istiyorsak, Fransız Mektebi'nin programını gözden geçirelim ve vatanımıza kesin faydalarını inkâr edemeyeceğimiz bölümlerini bir an önce uygulayalım."[765]1911 yılında bir nizamname ile mektebin yapısı kısmen değiştirilmiş olmasına karşın çıplak model çalışmaları yine müfredatta yer alamayacaktı. Bu nizamnamenin ardından 1914 yılında Kahramanzade Emir Ferid imzasıyla yayımlanan bir makale, doğa manzaraları ile artık varılacak bir yer olmadığını ve çıplak modelden resim yapabilmenin sanatsal ilerleme için ne derece hayati olduğunu (ilanen) vurgulayan oldukça cesur bir çıkıştı:

> Batı'nın güzel sanat eserleri kadının ve kadınlığın masumiyetiyle yüz güzelliğinin ışığından parlar. Hatta onun çıplaklığı üzerinde gezinir. Oysa bizdeki kadınlık, ufuktaki sislerin veya bir tülün ardındaymış gibi yarım yamalak görülür ve hissedilir. Bu etkiler, garip bir şekilde hem iten hem çeken zıtlar kanununun toplamıdır. Batılılar, bütün ahlâki ve gayri ahlâki sebeplerle deha mertebesine ulaşırken bize o saf, bâkir dağlar, ormanlar denizler kalmıştır. O sessiz şekil ve renkler huzurunda bu cansız –cansız olmasa bile aşkını pek az kalbe sokabilen, pek az kalpte gözlerden uzak sevdalı bir hayat yaşatabilen- birçok büyük şeylerin, küçülerek ufak bir çerçeveye sıkışmış sahneleri karşısında resim sanatı ilerleyemezdi, ilerleyemedi ve ilerleyemez de […] Bugün Batılı ressamların hayret veren şaheserlerinde parıldayan hep aşk melikeleri, sanatçı hayal gücünün çizmek istediği resimler hep güzel yüzlü ilâhelerdir. Bir şiir ve aşk yaşatmak için renklerin uyumundan oluşmuş, ressamlık gücünü göstermek istedikleri resimler ne öyle baharın bereketli, vahaları, ne kışın karlı, ağırbaşlı manzaraları, ne de bir sefilin perişan tavırlarıdır. Hep şirin yüzler, hep düzgün endamlar, hep çıplak göğüslerdir […] Kısacası hep Tanrı'nın saklı güzelliğidir. Sanat aşk doğurur. Aşk güzellik doğurur ve bu güzelliğin bütün örneklerinin göründüğü yer de kadındır.[766]

Türk resmine çıplak figürleri getiren 1914 Kuşağı'nın bu tarihte ülkeye dönmüş olduğu göz önüne alınırsa, Kahramanzade'nin yazısı kopacak fırtınanın habercisi sayılabilirdi. Hüseyin Rahmi Gürpınar 1929'da *Vakit* gazetesinde yayımlanan *Sanat ve Çıplaklık* adlı makalesinde, söylemini 'bedii' ve 'hayvani' olarak kategorilendirdiği sanatın incelikleriyle terbiye edilmiş bir dimağ ile bu terbiyeden mahrum dimağ arasındaki fark üzerine kuruyordu. Gürpınar'a göre:

> Açık bir vücut karşısında heyecan duyarsak, bunu iki surette telakki ve tefsir edebiliriz: Bediî ve hayvanî […] Bediî heyecanda şehvet yoktur. San'atın incelikleriyle terbiyelenmiş bir dimağ tabiî ve masnû (sanat mahsulü) çıplak vücutlarda sırf bir güzellik görür; bizim çirkin dediklerimizde de tabiat güzeldir. Bu

[765] Sami Yetik, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 2 Temmuz 1911 (1 Haziran 1327), Akt. Artun, a.g.e., 2007, s. 129

[766] Kahramanzade Emir Ferid, "Sanat Tersiminde Kadınlık", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Numara: 14 (1 Mart 1330), s. 109. Bengü Vahapoğlu'nun sadeleştirdiği bu metni Akt. Antmen, a.g.e., 2015, s. 22. Antmen makalenin yazarını Kahramanzade Ahmet Ferit olarak yazar.

> heyecanın esasını Freud nazariyelerine göre, sırf cinsî cazibeye atfederlerse de canlı çıplak bir model karşısında mermerini yontan san'atkâra sorunuz; (Mesaisi anlarından duyduğu lezzet nedir?) Mermere, muşambaya can vermekteki bir hâlikiyet hissidir. Bu ise şehvetten yüksektir. Eseri temaşa edenler de aynı takdir hissi ile mütehassis (coşkun) olabilirse, ortada çıplak yoktur. 'Ayıp ve müstehcenlik', bu san'at hududunun tamamile haricinde kalır. Fakat bu zevk terbiyesinden mahrum bir dimağ sahibi böyle bir eser karşısında bulunduğu zaman gözleri hemen hicabın perdesinden sıyrık duran açık noktaya dikilir. Yüzü kızarır, belki de çarpıntıya tutulur. İşte görüyoruz ki terbiye ve telâkkiye göre 'ayıp' nâmevcut ve mevcuttur.[767]

Gürpınar'dan on yıl sonra, 1939'da *Yedigün* mecmuasında *Çıplak Resim* başlığıyla bir makale yayımlayan Celal Esad Arseven de üryan resimlerin mahiyetini tayin etmenin telakki meselesi olduğunu söylüyordu:

> Mesela Paris'te Luvr müzesinde bulunan heykeltıraş Allegrain'in yapmış olduğu Diana heykeline bakalım. Bu heykelin karşısında bir parça bediî zevki olan her insanın duyduğu heyecan sırf bediîdir ve bu heyecan insanın ruhunu o kadar kavrar ki, ondan şekil ve terkip ahenginden başka bir şey göremez. Bu bediî ahenk onun çıplak vücudunu en kalın bir libastan fazla örter. Gözleriniz o vücudun cinsî âzalarından fazla inhinalardaki (kavis) ahenk ve terkipteki güzellik ile meşgul olur. Ruhun duyduğu manevi zevk o kadar kuvvetlidir ki, bütün şehvanî hisleri öldürür. Vücudun en mahrem cihetleri esirî bir mahiyet alır. Diyebilirim ki, bir sanatkâr böyle güzel bir heykel veya resim önünde cinsiyetini bile unutur […] Fakat bu demek değildir ki her çıplak resim bediîdir. Nice resimler vardır ki, bunlar yanında çok kapalı olduğu halde bahîdir (şehvete dair). Mesela elbiseli bir kadının fistanları altından bacaklarının pek küçük bir kısmı görünür vaziyetteki bir resmi hatta çoraplarını ayağına çeker vaziyetteki bir resmi büsbütün çıplak vaziyetinden çok bahî olabilir. İşte asıl mesele bunu tefrik (ayırt) etmektir. [768]

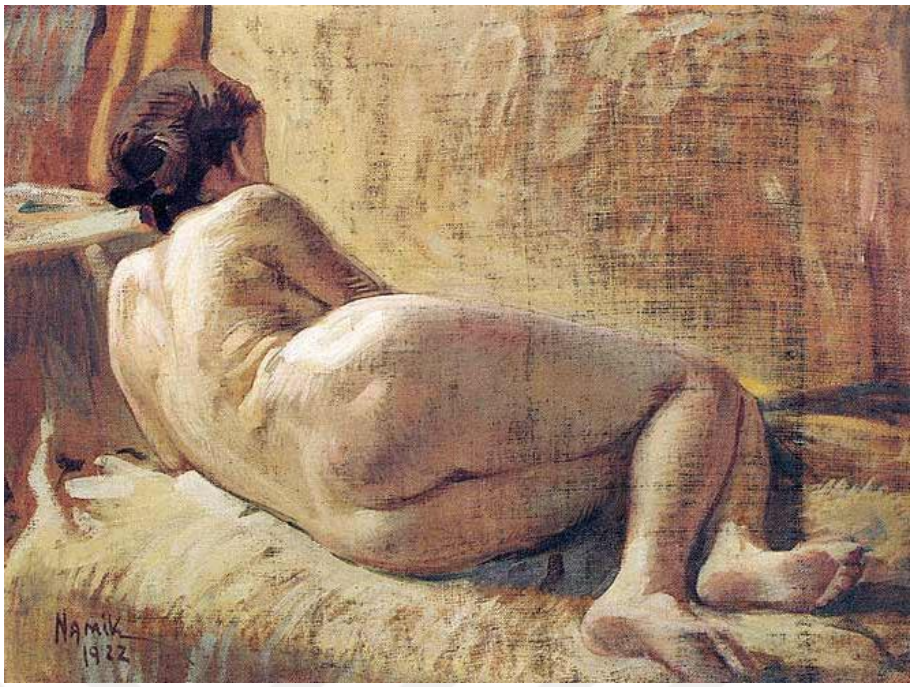
Gürpınar ve Arseven'in bediî telakkisi ya da güzellik anlayışı, bakma ediminin duyumsal ile algısal (sensual & sensorial) ayrımları arasına kalın bir set çekerek, akılcı ve davranışsal olan arasında bir tercih yapıyordu. Terbiye edilmiş dimağ, bediî olan duyumu, aklın dolayımından geçirerek bir fikir haline getirmesiyle sanat yapıyordu. Salt duyum halinde kalan ise hammadde olarak değerli olmasına karşın eğer terbiye edilmemişse hayvani yani irrasyoneldi. Arseven'in asıl tefrik (ayırt) edilmesini istediği, çorabını ayağına çeker vaziyetteki resmin daha şehvetli olmasının nedeni de tam bu nokta, yani çıplaklığın nesneleştiren katı bakışı yanında çoraptan görünen tenin duygusal empatiye alan bırakan gizli derinliğiydi. Erken Cumhuriyet'in estetik teorisi bu anlamda -Kant ve Baumgarten'e uzanan bir hattın içine yerleşiyor- duyuşsal olanın bilimini yaparak, sanatı güzel üzerine düşünme vasıtasıyla yetkinleşme,

[767] Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Bitmeyen Bir Dava: Sanat ve Çıplaklık", **Sanat Yıllığı**, Refik Ahmet Sevengil (haz.), Osmanbey Matbaası, İstanbul, 1950, s. 119
[768] Celal Esad Arseven, "Çıplak Resim" **Yedigün**, 9 Mayıs 1939, S. 399, s.y. Akt. Antmen, a.g.e., 2015

erginleşme yöntemi olarak kullanmayı salık veriyordu. Safa'nın söylediği gibi bu, "San'at değil, memleket meselesi"ydi.[769] Bu bağlamda da dönemin ideolojisi ile tam uyumlu bir aygıt olarak akademik anlayışın içinde kalan sanat, romantik formun hareketi ve renkçi coşkunluğunu da dışlıyordu. Örneğin, Halil Paşa'nın Yatan Kadın'ında çıplak ayakların bir çeşit dip ırmağı olarak akmasına rağmen, resmin sensüaliteden uzak olduğunun ısrarla ispata çalışılması, insanın sosyal ilişkilenmesine dair bu karanlık fenomeni, primitif bir gelişmemişlik alameti gördüğü için yok sayıyordu. 1914 Kuşağı'nın çıplak kadınları sırtı dönük göstermesinin arkasında da kısmen bu çekingen tavır vardı. Sanat ile ehlileştirilmiş bir zihnin, kadını akademik bir nesne olarak sunabilmesi gerekiyordu; zira misyonları zaten bu fenni anlayışı inşa etmekti. Bununla birlikte bu misyon bir anlamda sanatın yelkenini dolduran rüzgârı kesiyor yani en başta sanat yapma arzusunun kaynağını kurutuyordu. Sanat, Rembrandt'ın Descartes felsefesine karşı boyadığı karkas resimlerinden bu yana rasyonalitenin doğal nesne kabul ettiği ölü hayvana bile ruhunu geri vermeyi isteyen bir muharebe alanıydı ve zaten gücünü de buradan alıyordu.[770] Osmanlı sanatçısı ise manzaralar ve tabiat görünümlerinde görece kolay olan bu his üretimini, bıçak sırtında bir denge ile çıplak kadın imgeleri üzerinden gerçekleştirmeye çalışırken hem kendisi fenni, bedîî ve terbiyevi olmak hem de halka bunları öğretecek kadar didaktik olmak zorundaydı. Bununla birlikte sanatsal arzuyu ya da bir başka deyişle duyumsal olanı da koruması gerekiyordu. Nihayet Osmanlı sanatçısının tarih boyunca çeşitli defalar sınandığı ikilemlerin en çetini olan arzu ve misyon arasındaki trajik varoluş kipi, aynı zamanda bu sanatçıların özgün üsluplarının da rengini verecek bir yersiz yurtsuzluk hissi yaratacaktı.

[769] 1939'da İzmit Halkevi'nde Müstakiller'in açtığı serginin müstehcen bulunmasının yarattığı tepkiler üzerine yazan Peyami Safa'ya göre: Edebiyatta müstehcen, geçen asırda bile, Avrupada bazı münakaşalara ve davalara sebeb olmamış değildi; fakat heykelde ve resimde çıplağı müstehcen telâkki eden bir tek medenî memleket gösterilemez. İzmit vak'ası, en aşağı üç bin sene evvel halledilmiş bir san'at meselesinin münakaşa mevzuu da olamaz. Olamıyacağı için de ortada bir san'at meselesi değil, bütün şümulile bir memleket meselesi var." Peyami Safa, "San'at değil, memleket meselesi", Cumhuriyet, 28 Nisan 1939 Cuma, Y.15, S.5372, s. 3

[770] Rembrandt ve Descartes'in mezbahada karşılaşmalarına dair bir anlatı olmakla birlikte bunu kanıtlayacak bir kayıt yoktur. Bununla birlikte, Andreas Vesalius'ın anatomi tiyatrosunu ilgi duydukları, birisinin diseksiyon diğerinin resim yapmak için aynı mezhabayı gittiği, hatta Constantijn Huygens gibi ortak dostluklarının da olduğu aynı sosyal çember içinde olduğu biliniyordu. Detaylı bir okuma için bkz. Amy Ione, "The Emprical Brain in Context", **Art and The Brain**, Leiden, Brill, Boston, 2016, pp. 88-103



Resim 144. Namık İsmail, "Çıplak", 1922, t.ü.y., 112 x 82 cm., Murteza Hatipoğlu Koleksiyonu



Resim 145. Feyhaman Duran, "Nü", t.y. 80 x100 cm., MSGSÜ- İRHM

3.16. Paris'te Son Osmanlılar

1914 Kuşağı olarak bilinen sanatçılar, II. Abdülhamid Devri'nde sakıncalı bulunan yurtdışına talebe gönderilmesinin İttihat Terakki tarafından elzem kabul edilmesiyle çoğunluğu Paris'e burslu gönderilmiş Sanayi-i Nefise öğrencileriydi. II. Meşrutiyet her şeyden önce devletin beka krizine karşı acilci politikaların güdüldüğü bir dönemdi. Devlet kadrolarında görev alacak olan memurların bir an evvel çağdaş koşullara göre yetiştirilerek hizmete başlaması, çöküşün önüne geçecek yapısal müdahalenin en önemli ayağıydı. Nitekim devrimden altı ay sonra *İkdam* gazetesinin 7 Ekim 1908 tarihli nüshasında çıkan *Ne Duruyorsunuz* başlıklı yazı, halka açık bir çağrı yaparak, dönemin siyasi otoritesinin bu meseleyi ne derece acil kabul ettiğini gösteriyordu.

> Müslümanlardan ailesini, vatanını seven kaç zengin çıktı ki yetişmiş çocuklarını itmâm-ı tahsiliye için merakiz-i ilmiyeye ve medeniyeye göndersin. Evladlarınızı yollayınız, durmayınız yollayınız! Almanya'ya yollayınız, İngiltere'ye yollayınız, Fransa'ya yollayınız, İsviçre'ye yollayınız, Avusturya'ya yollayınız, Macaristan'a yollayınız, hatta Bulgaristan'a, evet Bulgaristan'a yollayınız. Ticaret mekteblerine girsinler, sanayi mekteblerine hücum etsinler, alelumum fünun Darülfünunlarına can atsınlar. Dişinizden, tırnağınızdan arttırıp, iktiza ederse ekmek, peynir yiyip elimize geçen parayı vatanın ağlayarak beklediği şaban-ı fazilete teslim ediniz.[771]

Aynı yılın kasım ayında, masrafları Bâbıâli tarafından karşılanması kararlaştırılan 10 tıp ve 6 eczacılık öğrencisi Almanya ve Fransa'ya gönderilmiş, bu öğrencileri Orman, Maden ve Ziraat Nezaret'lerini gönderdiği 18 öğrenci izlemişti. Sultan Abdülaziz'in oğlu Şehzade Yusuf İzzettin Efendi de bu konuda öncü olmak niyetiyle *İkdam*'ın çağrısına icabet ederek, biri hukuk ve ulûm-ı siyasiye, diğeri ulûm-ı riyaziye ve hendese (matematik ve geometri) tahsili görecek iki öğrenciyi masraflarını karşılayarak Paris'e göndermişti.[772] Kardeşini müteakiben ikinci veliaht Şehzade Abdülmecid Efendi de Paris'e iki şakirdin gönderilmesi için Maarif Nezareti'ne başvurmuş ve ulûm-ı siyasiye tahsili için Mekteb-i Mülkiye mezunlarından Tevfik Efendi, sanayi-i nefise tahsili için de Hüseyin Avni (Lifij) Efendi uygun görülmüşlerdi.[773]

---

[771] "Ne Duruyorsunuz", **İkdam,** 7 Ekim 1908. Erkek, a.g.e., 2009
[772] Avrupa'ya Talebe İ'zâmı", **Şura-yı Ümmet**, 27 Ocak 1909, Erkek, a.g.e., 2009
[773] "Talebe İ'zâmı", **Şura-yı Ümmet**, 31 Ocak 1909, Erkek, a.g.e., 2009

İttihat Terakki'nin daha evvel sadece padişahın iznine bağlı olan yurtdışına öğrenci gönderme kararını Maarif başta olmak üzere ihtiyaç görülen diğer nezaretlere dağıtması, oldukça kısıtlı olan bütçenin kime ve nasıl harcanacağı konusunda mecliste hararetli tartışmalara yol açıyordu. Eğitim alanları gereğince, örneğin bir riyaziye öğrencisi ile sanayi-i nefise öğrencisinin giderleri aynı olamazdı. Gönderildikleri şehirler arasındaki ekonomik farklılık da tek tip bir bursun verimliliğinin sorgulanmasına neden oluyordu. Fakat bu tartışmaların en hassas noktası, aday öğrencilerin hangi yeterlilikleri gösterdiklerinde yurtdışına gönderilmek için seçilebilecekleriydi. *Tasvir-i Efkâr* yazarı Süleyman Nazif'e göre, o vakte kadar her iş iltimas ve hatırla görüldüğü için, vicdandan ziyade dost telkinine bağlı olma zaafı kemiklerimize kadar işlemişti. Dolayısıyla halk, Avrupa'ya göndererek masraflarını karşılayacağı öğrencilerin liyakatından nasıl emin olacaktı?

> Herhangi bir meslekte tekâmül etmek isteyen bir adam, evvela o mesleğe ait ulum ve malumat-ı evliyeyi tamamen bildiğini bilmüsabaka ispat etmeli ve sonra da gideceği memleketin lisanını, muallimlerin takririni tefehhüm edebilecek derecede, böyle mükemmelen bilmelidir. Her daire-i resmiyenin kapı ve sofalarında birçok gençler görüyoruz ki hepsi Avrupa'ya gitmek için verdiği istidaları niyaz ve serzenişle karışık bir vaz'-ı isti'taf ile takip ediyorlar. Memurin-i iadesinin dikkat ve nasfetini bunların hukukuyla beraber, Avrupa'ya talebe i'zâmındaki maksad-ı milliyi de muhafaza ederse o zaman Osmanlı milleti, birkaç sene sonra bir ketibe-i fazl (âlim topluluğu) ve gayrete malik olacağına ümitvar olabilir. Aksi takdirde memleketimizin harabelerinde Avrupa âlemlerinin milel-i tahsirini dolaştıracak bir sürü emelşikestgandan (hayal kırıklığına uğramış) başka başka bir şey kazanmamış olduğumuzu göreceğiz.[774]

Bu tartışmaların sonunda 1909 bütçesinden önemli bir pay ayrılarak, Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi için bir talimatname çıkarılabilmişti. Buna göre her nezaret kendi müsabaka heyetini teşkil edecek ve tahsisatlarını öğrencilerin gidecekleri ülkelere göre belirleyecekti. Öğretmenlik tahsili için gönderilecek öğrencilerin 17-25, diğer alanlar için 17-28 yaşları arasında olması ve dil bilmesi şart koşuluyordu. Bu öğrenciler herhangi bir sebeple eğitimlerini tamamlayamazlarsa, yapılan masraf kendilerinden tahsil edilecek, tamamlayıp döndüklerinde ise beş yıl devlete hizmet edeceklerdi. Bu koşullar altında başvuranlar arasından nezaretlerin uygun gördüğü öğrenci sayısı 300'e yakındı ve bunlar arasında en büyük pay 100 öğrenci ile Maarif Nezareti'ne ayrılmıştı. [775] Maarif dâhilinde olan Sanayi-i Nefise içinse 4 öğrenci

[774] Süleyman Nazif, "Avrupa'ya Talebe İ'zâmı", **Tasvir-i Efkâr**, 22 Ağustos 1909

[775] Bu öğrencileri tamamı aynı yıl gönderilmemiştir. Bununla birlikte bu listeye yeni eklenenlerle birlikte 1913 yılında sayı 300'ün üzerine çıkmıştı. 17 Ağustos 1909 tarihli Tanin gazetesinde

gönderilmesi kararlaştırılmıştı. 28 Haziran 1909 tarihli *Sabah* gazetesi haberine göre, bu öğrencilerden ilk ikisi, Torino'ya (İtalya) gönderilecek olan Artin Kirkor ve Hüseyin Cemal'di.[776] 1910 yılında Paris'te tahsil için yapılan müsabaka sonunda, Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri İbrahim (Çallı) ve Mehmet Ruhi (Arel) başarılı bulunmuş, kısa süre sonra Hikmet (Onat) ve Bahriye Nezareti izniyle Ali Sami de (Boyar) bu isimlere katılmıştı. Bu dönemde devlet bursluları ve Şehzade Abdülmecid'in himaye ettiği Lifij ile birlikte, kendi imkânlarıyla Paris'te resim tahsil eden Namık İsmail (Yeğenoğlu), Nazmi Ziya (Güran) ve Feyhaman da (Duran) vardı. [777]



Resim 146. Anonim, "1914 Kuşağı Paris'te", 1912, S/B Fotoğraf, E.A. Tunalıgil Arşivi [778]

Bununla birlikte, sanat tarihine 1914 ya da Çallı Kuşağı olarak geçecek bu grubun bazı üyeleri, daha müsabaka esnasında bile Süleyman Nazif'in iltimas şüphelerini doğrular biçimde, Çallı'nın kayırıldığı ve Avrupa konkuruna kural dışı dâhil edildiğini iddia ediyordu. Sami Yetik'in yazdığına göre, müsabaka bütün yüksek mekteplerin en güzide son sınıf talebeleri için açılmışken Sanayi-i Nefise buna uymamış ve kapsamı

yayımlanan listeye göre, Ziraat ve Ticaret 36, Maarif 100, Tıp 10, Eczacılık 6, Öğretmenlik 30, Tabii ilimler 4, Güzel sanatlar 4, Ticari bilimler 4, Kimya 3 ve El-Ezher Üniversitesi'nde tahsil için 5 talebe gönderilmesi planlanıyordu. "Avrupa'ya İ'zâm Olunacak Talebe", **Sabah,** 21 Mayıs 1909. "Avrupa'ya Talebe İ'zâmı", **Tanin**, 17 Ağustos 1909

[776] "İtalya'ya Talebe İ'zâmı", **Sabah,** 28 Haziran 1909

[777] "Meşrutiyeti müteakip, 1910'da ben (Ali Sami Boyar) Bahriye Nezaretinin izni ile Ruhi de istifa ederek Maarif Nezaretinin gönderdiği talebeler arasında Paris Sanayi-i Nefise Akademisine kaydolduk. Hikmet ile Nazmi Ziya ertesi sene bize iltihak ettiler. Bizden bir ay evvel giden Çallı İbrahim ile ilk giden Avni Lifij'i orada bulmuştuk." Şehsuvaroğlu, a.g.e., 1959, s. 72

[778] Soldan ikinci İbrahim Çallı, üçüncü M. Ruhi Arel, soldan altıncı Hikmet Onat, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), YKY, 2003, s.9

Avrupa'da eğitime müsait bütün öğrenci ve mezunlara kadar genişletmişti. Nitekim Mekteb'e 1906'da giren Çallı, müsabakanın yapıldığı yıl (1910) henüz beşinci sınıftaydı.[779] Sami Yetik'in 1932'de *Milliyet*'e yazdığı bir makaleye göre, bu itirazı en yüksek sesle dile getiren Ali Sami Bey'di. Yetik, Ali Sami'nin "bir dinamit kuvvetile kullandığı itirazın maksadını" şöyle yazıyordu:

> Avrupa ikmali tahsil için yüksek mektepleri son sınıf talebelerinden en güzidelerini ayırarak maarif hesabına gönderiyorlardı; bu meyanda Sanayi Nefise mektebi ihmal edilemezdi. Nitekim mektep bir müsabaka açtı; bu müsabaka o senenin son sınıfına tahsis edilmiyerek Avrupada tahsile müsait bütün Sanayi Nefise mezunlarına da teşmil (kapsam) edilmişti. Mektebin bu imtihan ilânı her nedense bazı talebelerin pek hoşuna gitmemişti. Çünkü müsabaka mezunlara ve son sınıfa ait olması icap ederken Hamdi Bey orta sınıfta bulunan bir efendiyi de müsabakaya dâhil ediyordu. Bu ne demek idi? Herkes eski tahsil senelerinin bunca mahrumiyet ve meşakkatine katlanmış, çalışmış, uğraşmış iken zamanın, tesadüfün hediye ettiği bir mükâfatı Hamdi Bey zorla başka birisine mi verdirecekti. Bu, bir nevi istipdattı. Meşrutiyet devrinde Hamdi Beyin karihasından (düşüncesi) doğan bu istipdada tahammül edilemezdi. San'at âleminde istipdat en çekilmez bir belâ idi. Diploma kazanmış bir zümre müsabakasına diplamasız bir talebeyi ithal etmek tasdik edilmiş kudretlere hakareti mübah görmek demekti. Hayır; Hamdi Bey bunu yapamıyacak, ona yaptırmıyacağız deniliyordu. Bu bir itirazdı. San'at yollarında ilk defa duyulan ve Ali Sami Bey lisanından yükselen bir itirazdı. Ali Sami Bey kimdi? Bu itirazi bir dinamit kuvvetile kullanmadan maksadı ne idi? Hakkı gaspolunmuş kudreti tanınmamış, Paris müsabakasını iştiraki menedilmiş bir san'atkar mı idi. Hayır Bilakis... […] Biz, Ali Sami Beyi en gizli ve en caracteristique hatlarla tanımıştık. Cüstücüya (arayış) meraklı, hafayayı (gizli) keşifte o hahişkâr (istekli), istidatları techile müştak (yeteneklerini ortaya çıkarmaya istekli) mustarip ruhlu bir gençti. Kollarında parlak galonlar taşıyan Bahriye elbisesi içinde bir tavus kuşu gururunu gösteren göğsüyle o her zaman rahatsızdı. Şimdi Hamdi Beyin bu müsabakası onu büsbütün rahatsız etmiş, havsalasının istiap o edemediği fazla bir heyecan gögsünü iyice körüklemişti. Söyleyerek haykırıyordu. Bütün iddiası orta sınıfta Çallı İbrahim dedikleri bir adliye kâtibinin bu müsabakaya iştirakinin menetmekti. "Çallı İbrahim kim oluyordu, İzmir vilâyetinin Çal kazasından kopup gelen bir köylü çocuğu değil miydi? Hamdi Bey bunda ne fazilet ne istidat görmüştü. Neden efendim neden? Ona bittercih o desti muavenet uzatılmıştı. Evet, neden bu köylü çocuğu himaye ediliyordu? Hamdi Bey nüfuzu nazar sahibi bir artist olduğu kadar kararı vicdanisinden hiçbir vasıta ile tekevvül etmiyen bir hâkimdi. O, Çallı İbrahimdeki cevheri görmüş, inkişafa müsait bir istidat taşıdığını anlamış, istikbal Sanayii Nefisesine hayırlı olacağına kanaat getirmişti. Böyle kökü büyümek isteyen fidanları saksıda fazla hapsetmek yazıktı. İbrahim bir fidandı, ondan iyi semere almak için ona iyi bir zemin isterdi. Ali Sami

[779] Ahmet Kâmil Gören, Tekezade Said'in 1905 tarihli Çallı Portresi'ni işaret ederek sanatçının 1904 tarihinden itibaren mektepte öğrenci olduğunu söyler. Gören ayrıca, aynı yıllarda 6 yıl olan öğrenim süresini daha erken tamamladığına dair bir kaydın olmadığını belirtir. **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi,** Şişli Belediyesi & İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 146. Bununla birlikte 1910 yılında Avrupa'ya gönderilmesine dair yazılan yazılardaki iltimas iddiası Çallı'nın son sınıf talebesi olmamasına dairdir. Şu durumda Çallı'nın okula kayıt tarihinin 1906 olması olasıdır.

> Bey söylendi, talakat lisaniyesine meftun bir vaiz gibi müdafaai vicdaniyesinden emin bir dava vekili gibi konferansının neticei muvaffakiyetinden mağrur bir hatip gibi günlerce, saatlerce, haftalarca söyledi, fakat san'at yollarında yükselttiği bu itirazlar boş vadilerde eriyen haykırmalar gibi semeresiz kaldı. İbrahim gitti ve geldi. O şimdi hâlâ ve hâlâ söyliyor ve haykırıyor. [780]

Naci Sadullah (Daniş) ile 1934 yılında yaptığı bir söyleşide Çallı, iltimas yaptığı iddiasıyla hedefte olan Hamdi Bey'den değil Şeker Ahmet Paşa'dan bahsediyor ve İttihat Terakki'nin kalemşörü olarak anılan *Tanin* yazarı Hüseyin Cahit'in de bir başyazı ile bu iddialara katılması ardından nihayet yeniden sınava tabi tutulduğunu anlatıyordu. [781] 1947'de *Cumhuriyet* gazetesinde kısa bir biyografi yazan Toker'e göre, "hocaları Çallı'ya artık öğretecekleri birşeyleri kalmadığını teslim ederek; harikulade istidatına binaen" üç senede diploma vermişler; ayrıca da bu kabiliyetli delikanlının müsabakaya tabi tutulmaksızın Avrupa'ya gönderilmesi gerektiğini resmen bildirmişlerdi. Bunun üzerine hiçbir devir de eksik olmayan "kıskançlar ve hasudlar" bu köylü çocuğuna altı senelik mektebi üç senede nasıl verebilirmiş diye yaygaraya başlamışlar, Çallı'da alın size hârikûlade istidatın iki eseri diyerek *Maksud Çavuş* ve *Çıplak Adam* tablolarıyla müsabakayı birincilikle kazanmıştı. Hatta Hamdi Bey, Maksud Çavuş resmini o kadar beğenmişti ki beş altına satın almıştı.[782] Toker'in ertesi gün devam ettirdiği makalenin ikinci kısmına göre ise "alnının teriyle Paris'e giden" Çallı, École des Beaux-Arts'ın müdürü Léon Bonna'a bir tavsiye mektubu götürmüş fakat Bonna mektubu okumadan yırtarak, "istikbalin büyük ressamı Çallı'ya sanatta iltimas olmadığına dair bir ders" vermişti. [783] İbrahim Çallı'nın hırsı ve girişkenliği ile ilgili bir başka anektodu ise Ayşenur Güler aktarır. Güler'in

---

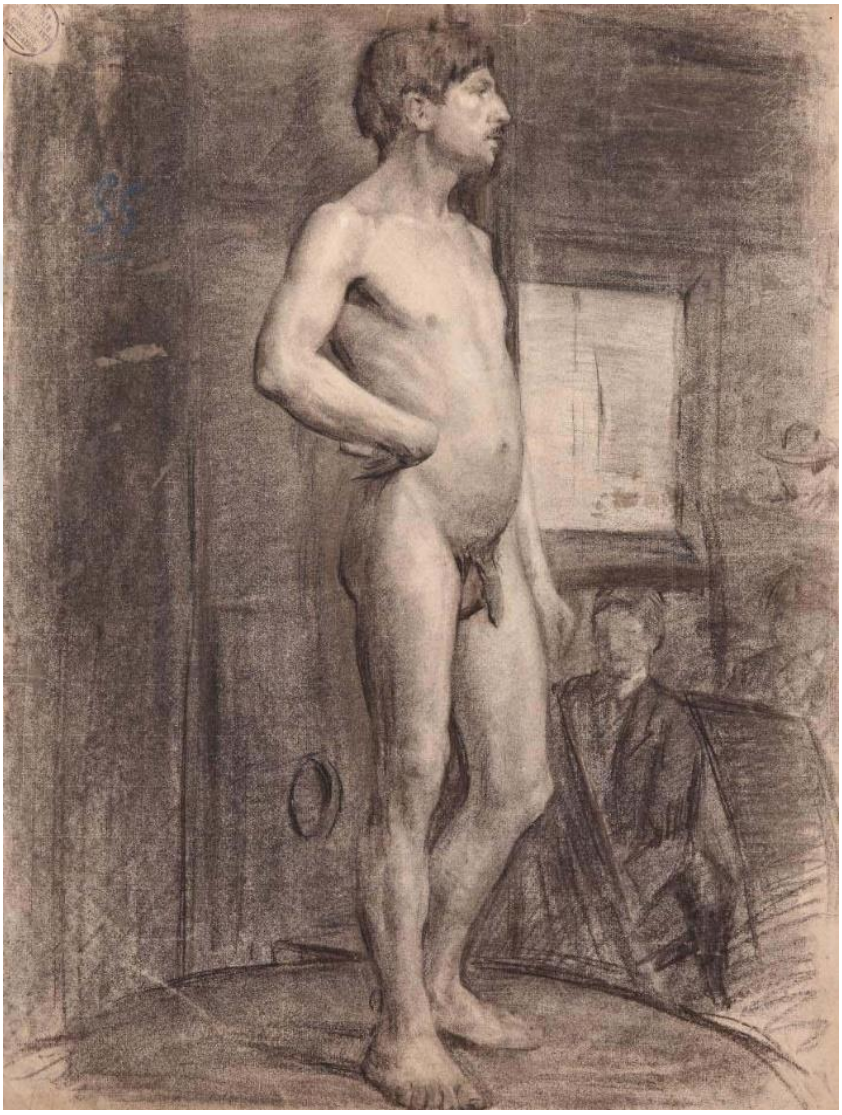
[780] M. Sami, "Hamdi Bey merhum ve san'at yollarında ilk muterizler reisi", **Milliyet**, 9 Teşrinievvel (Ekim) 1932 Pazar, Y7, s. 2394, s. 5

[781] "Bu, o zaman bir hadise oldu. Benim diplomamı Şeker Ahmed Paşa'nın hatırına medyun (borçlu) olduğum söylendi. Muvaffakiyetimi çekemiyenlerin arasında Hüseyin Cahit Bey de vardı. Hatta *Tanin* de bir baş makale yazdı ve: 'Sanayi-i nefise mektebinde, devri meşrutiyetin hakperestlik şiarına mugayir muameleler oluyor. İbrahim Efendi isminde bir adama iltimasla diploma ve derece veriliyor. Hürriyet devrinde, iltimas, haksız ikballere basamaklık etmemelidir. Olamaz… Filan dedi… Bunun üzerine beni bir daha imtihana çektiler. Yine muvaffak oldum. Avrupa'ya gönderdiler. Gittim, geldim… Ve 'Çallı İbrahim' oldum nihayet…" Naci Sadullah (Daniş), Nasıl Muvaffak Oldular? Arzuhalci Çallı, Nasıl Ressam Olabildi? Zaman, 28 Temmuz 1934 Cumartesi, Y.1, s. 51. Çallı'nın Şeker Ahmet Paşa ile olan teması 1906'da Paşa'nın oğlu İzzet Bey'le tanışıklığı sonrasındadır. İzzet Bey'in babasına takdim ettiği Çallı, Paşa'dan Osman Hamdi'ye verilmek üzere bir tavsiye mektubu almıştır. Bu mektupla birlikte mektebe kabul edilen Çallı Adliyedeki Reisi Kavurzade Aziz Bey'in kendisini jurnal etmemesinden dolayı da hem okuluna hem de işine devam edebilmişti. Bkz. Toker, 1947

[782] Metin Toker, "Çallı İbrahim Yarın Emekliye Ayrılıyor", **Cumhuriyet**, 12 Temmuz 1947 Cumartesi, Y. 24, S. 8229, s. 4

[783] Metin Toker, "Emekliye Ayrılan Çallının Hayatı", **Cumhuriyet,** 13 Temmuz 1947 Pazar, Y 24, S.8230, s. 2

yazdığına göre, Çallı'nın Cormon Atölyesi'ne kabulü için yapılan desen sınavına kendisi yerine Avni Lifij girmişti. Güler ile yaptığı görüşmede Şazi Sirel, ailede bulunan bu desenin (halası) Harika Lifij'den dinlediği hikâyesini şöyle anlatıyordu: "Çallı'nın deseni zayıf. Ve bir desen sınavına girecek. Avni Lifij zaten çok yardımsever birisi. Ufak bir ahbaplıkları da var. Bu resmi Avni Lifij yapıyor sınav için. Başka bir ilişkileri yok. Sadece sınav için yapılmış bir resim. Onun için tek. Onun için de sınavı geçtikten sonra resim Avni Lifij'de kalıyor. Hikâye bundan ibaret."[784]



Resim 147. Hüseyin Avni Lifij, "Nü Etüt", t.y., kâğıt üzerine füzen, 62,5 x 47 cm., Dr. Osman Sirel Koleksiyonu. Güler, a.g.e., 2014, s. 305.

[784] Ayşenur Güler, "İbrahim Çallı", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s. 22

1914 Kuşağı sanatçılarının Paris'te devam ettikleri okullar, bursları ve statülerine göre değişiyordu. Artun'un araştırmasına göre, devlet bursluları olan İbrahim Çallı, Ruhi Arel ve Hikmet Onat nezaretin kendilerine verdiği izin belgesi nedeniyle École des Beaux-Arts'da atölye şefi olan Fernand Cormon'un (Ferdinand-Anne Piestre Cormon) atölyesinde eğitim görüyorlardı. Ailelerin yardımı ya da paşaların bursuyla okuyan Namık İsmail, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Ali Sami Boyar, öncelikle Académie Julian'a devam etmişler daha sonra ise bu kurumla École des Beaux-Arts arasındaki yazışmalar sayesinde okuldaki dersleri izleyebilmeleri için izin alabilmişlerdi.[785]



Resim 148. Anonim, "Académie Julian", 1889, S/B Fotoğraf, 20.3 x? cm., Gallen-Kallelan Museum, Tarvaspää, Finland, Inventory number: Kot.1.a/9

Académie Julian, Rodolphe Julian tarafından kurulan ve Paris'teki resmi devlet okullarının müfredatını birebir takip eden ilk özel akademiydi. Kayıt olmak için belirli bir ön koşulun olmadığı ve herkese açık olan Académie Julian, esasen daha çok École des Beaux-Arts'ın ve Roma konkurunun giriş sınavlarına hazırlanmak isteyen genç sanat öğrencilerinin devam ettiği serbest bir atölyeydi.[786] Tarihe 'yenilikçiliğinin yanı sıra eşitlikçiliği' ile de geçmiş olan bu atölye, ders veren hocalar sayesinde,

[785] Artun, a.g.e., 2007, s. 161. Nazmi Ziya ve Namık İsmail ailelerinin, Feyhaman Duran Abbas Halim Paşa'nın, Sami Yetik ise Mahmut Şevket Paşa'nın desteğiyle eğitim almaktadır.
[786] Artun, a.g.e., 2007, s. 70

öğrencilerine Paris Salon elemeleri ve École des Beaux-Arts konkurlarında kayırma iddialarına varacak denli başarılı sonuçlar vadeden bir kurumdu. Hatta 1889'da bir grup École des Beaux-Arts öğrencisi, *La Curiosité Universelle* dergisinde yayınladıkları dilekçeyle bu duruma isyan ediyor ve "École des Beaux-Arts artık Académie Julian'ın manevra alanından başka bir şey değildir. Ve biz, tartışarak değil yalnızca olguları seyrederek yarışma sonuçlarına ilişkin École'de verilen kararların isyan ettirici taraflılığını kanıtlayabileceğimizi iddia ediyoruz" diye yazıyorlardı.[787] Her ne kadar Julian, École des Beaux-Arts'ın kapılarını bu öğrencilere aralıyor olsa da kuruma hâlâ resmi olarak kayıt yaptırabiliyor değillerdi. École des Beaux-Arts, 1863'te gerçekleştirilen eğitim reformu ardından seçkinci bir tavıra yönelerek Fransız olmayanların kuruma kayıtlı olarak kabul edilmemelerini benimsemişti. Buna rağmen üç aşamalı sınavın birinden başarılı bulunan (yabancı uyruklulular da dâhil) öğrenciler atölye şeflerinin iradesine bırakılan bir seçim süreci sonucunda dersleri ancak dışarıdan takip edebiliyorlardı. Dolayısıyla da atölye şefleri ile kurulan bağlantılar, referans mektupları ya da Gérôme örneğinde olduğu üzere yapıt alışverişleri gibi ilişkiler, yabancı öğrencilerin derslere haricen devam edebilmeleri için kritik bir önem arz ediyordu. Atölye şefleri de öğrenci sayısının artmasıyla sanat çevresi içinde şöhretleri ve rekabet güçlerini arttırıyorlardı. Her iki tarafın kazançlı olduğu bu düzende, Académie Julian gibi kurumlar, École des Beaux-Arts'a girmek isteyen öğrencilere sadece sanatsal beceriler değil kişisel ilişkiler üzerinden de bir kapı açtığı için oldukça rağbet gören işletmeler haline gelmişlerdi. Bununla birlikte bu eğitim düzeninin daha geniş çaptaki kültürel etkisi, dönemin sanatsal modernleşme misyonu dâhilinde Paris'te eğitim alan çoğu doğulu öğrencinin, Artun'un tabiriyle "Gérômeler ordusunun sadık neferleri" olarak döndükleri ülkelerine taşıdıkları anlayışta görülüyordu. École des Beaux-Arts'dan 1904'te emekli olan Gérôme, kırk yıllık atölye şefliği ardından dünyanın farklı yerlerine dağılan ikibinin üzerinde mezun öğrenci bırakmıştı.[788] 1900-1914 yılları arasında ise aynı anlayışı, Gerome'un bıraktığı yerden devralan Cormon sürdürüyordu. Bu dönemde Cormon'un atölyesine devam eden 447 öğrenciden 97'si yabancı uyrukluydu.[789] 15'i Türk olmak üzere, Rus, Ermeni, Bulgar, Lübnanlı, Polonyalı, Portekizli, Çinli olan bu öğrencilerin kahir

[787] Artun, a.g.e., 2007, s. 111
[788] Hélène Lafont-Couturier, "Mr. Gérôme Works for Goupil", **Gérôme, Goupil Art and Enterprise** Paris Reunion des Musees Nationaux, Pittsburgh Frick Art and Historical Center, 2000, s. 31
[789] Monique Segré, L'École des Beaux-Arts XIX et XX siècles, s. 59. Akt. Güler, a.g.e.

ekseriyeti, benzer amaçlarla kendilerini Paris'te bulan genç sanatçılardı. Bununla birlikte Cormon'un sanat anlayışı özellikle Türk öğrencilerin peşine düştükleri akademik klasisizmle uyumlu görünse de pek barışık sayılmazdı. Nitekim Cormon da 1913'te "Akademi'nin 20 yıldan bu yana sefil bir rol oynadığı"nı günlüğüne yazıyor ve 20. yüzyılın akademik teamüllerin reddi üzerine inşa edilen modern sanat anlayışına dair tavrını ortaya koyuyordu.[790]

Cormon'un akademinin sefaletine dair çizdiği tarihi sınır, Paris'in *Belle Epoque* (güzel devir) Dönemi'ydi. Apollinaire'in *Zone* şiirinde mesih çağrışımıyla andığı Eyfel Kulesi ile kristalize bir sembole kavuşan bu dönemde insanlığın kültürel tarihi, hiç olmadığı kadar hızlı bir zihinsel dönüşüme maruz kalıyordu. [791] Nitekim Cormon ile aynı yıl (1913) ünlü şair ve yazar Charles Péguy da "Dünya, İsa Mesih'in zamanından bu yana, son otuz yılda olduğundan daha az değişti" diye yazacaktı.[792] 1878'de elektrikle aydınlatılan ilk açık mekân olan Opera Caddesi'nin göz alıcı kalabalığı, sokakları dolduran *flanörler*, vitrinler, kostüm partileri, kankan dansları, sokak kahveleri ile Paris'te tamamen dışarıya doğru açılan bir hayat yaşanıyordu. [793] Edison'un, fotoğrafın ardından kültürel belleği radikal bir sınıra ulaştıracak olan fonograf makinasını (gramofon) icat etmesiyle birlikte Paris sokakları, görüntülerin yanında seslerle kuşatılmış bir *joie de vivre* (yaşama sevinci) ile dolmuştu. Bunun yanında, Montmartre bohemleri, Cezanne'ın geleneksel görme biçimlerinin arkasına dolaşan avangard kübizmi, Van Gogh'un Japon estampları, Barbizon ekolünü atomlarına ayıran Seurat resimleri, Baudelaire, Mallarmé ve Verlaine'nin sembolizmi ile gerçekçilik ve natüralizmin yerini düşsel ve daha da önemlisi öznel bir hakikat arayışına bırakması, Hughes'in deyimiyle bu dönemi "insan bilincindeki dönüm noktalarından birisi" haline getirmişti. [794] Belle Epoque Paris'inde, Cormon'un

[790] Güler, a.g.e., 2014, s. 21

[791] "You are tired at last of this old world/ O shepherd Eiffel Tower the flock of bridges bleats at the morning / You have had enough of life in the Greek and Roman antiquity." (Nihayet yorgunsun bu eski dünyanın sonunda / sabahları kanayan köprülerin çobanı Eyfel kulesi / Yunan ve Roma antik çağında yeterince yaşadın). Guillaume Apollinaire, **Alcools, in Apollinaire, Selected writings**, Roberst Shattuck (trns.), New Directions, New York, 1971, p. 117

[792] Robers Hughes, **The Shock of the New; Art and The Century of Change**, Thames and Hudson Publ. 1991, s. 13

[793] Walter Benjamin'nin 19. yüzyıl Paris Pasajlarını kültürel tarih bağlamında incelediği kitabında kavramsallaştırdığı flanör kelime olarak aylaklık etmek başıboş dolaşmak anlamına gelir. Bununla beraber Ünsal Oskay Benjamin'in bu tarihsel tipi, "avare dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten "düşünür-gezer" olarak tanımladığını yazar. Detaylı bir okuma için bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul, 2013. Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2000

[794] Hughes, a.g.e., 1991, s. 13

Montmartre yakınında açtığı *Atelier Libre* (serbest atölye- 1882-87), ileride önemli avangard ressamlar olarak anılacak olan, Matisse, Toulouse- Lautrec, Van Gogh, Emile Bernard gibi genç sanatçıların eğitimlerinin bir bölümüne ev sahipliği yapıyordu. [795] Çıplak model ve kopya heykeller hatta Van Gogh'un bu atölyede yaptığı *Oturan Çıplak Kız* adlı resminden anlaşılabileceği gibi çocuk modellerin de kullanıldığı Atelier Libre'deki eğitim anlayışının temelinde akademik desen vardı. [796] Dolayısıyla Cormon'nun serbest atölyesine devam eden öğrenciler, Van Gogh'un Horace Mann Livens'e 1886 yılının Eylül ayında yazdığı bir mektupta söylediği gibi bu anlayışı pek faydalı bulmadıkları için kısa sürede ayrılıyordu. Bununla beraber aynı mektupta dikkat çeken bir başka ifade, henüz Paris'e gelmesinin üstünden altı ay geçmiş olan Van Gogh'un görülmesi gereken ustaların en başına Delacroix'i koymasıydı.[797]



Resim 149. Anonim, "L'atelier Cormon", 1886, F. Destremau, **Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,** 1996, pp. 171-184 [798]

[795] Frédéric Destremau, **L'atelier Cormon, 1882-1887**, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1996, s.171-184

[796] Nienke Bakker, **Vincent Van Gogh and Paris**, Van Gogh Museum Publs, Amsterdam, 2017. https://www.vangoghroute.com/france/paris/atelier-cormon/ erişim tarihi: 9/11/2020

[797] Vincent Van Gogh, **The Letters**, N:569, Br.1990:572, CL:459a, Private Collection, http://vangoghletters.org/vg/letters/let569/letter.html erişim tarihi: 9/11/2020

[798] Sol başta oturan Henri de Toulouse- Lautrec, elinde palet olan Vincent Van Gogh



Resim 150. Paul Signac, "Haliç Manzarası" 1907, t.ü.y., 65.5 x 80.5 cm., Museum of Art in Łódź (Muzeum Sztuki) Poland.

Eugéne Delacroix, Cormon ile genç avangardlar arasındaki en önemli bağlantı noktalarından biriydi. 1899'da post-empresyonizm hakkında kuramsal bir inceleme yayınlayan Paul Signac, yöntemlerinin geleneksel ve normal olduğunu, bu yöntemin Eugéne Delacroix tarafından bütünüyle sezildiğini ve yine onu tarafından hemen hemen formüle edildiğini, kaçınılmaz olarak da izlenimcilerin yönteminin yerini aldığını yazıyordu.[799] 1907 yılında II. Abdülhamid'in izniyle İstanbul'da çalışan Signac'ı izleme şansı bulan Nazmi Ziya da bu biçemden etkilenerek, Sanayi-i Nefise'deki öğrenciliğinin son yılında empresyonist tavıra yakın resimler üretmeye başlamıştı. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ifadesiyle: "Hocaları kendisinden doğrudan doğruya tabiatı kopya etmesini bekliyorlar ve muşambanın ters tarafına yapmaya cesaret ettiği bazı etütlere tahammül edemiyorlardı. O, sımsıkı bir tabiat taklidinden usanmış, gevşek bir resme hasret çekiyordu."[800] Deniz Artun'un yazdığına göre resim hocası Valeri, Ziya'nın bu hasretini "Küçük Bey impressioniste olmuş" diyerek âdeta lanetlemiş ve eserlerini değerlendirmeyi reddettmiş; 1907'de girdiği mezuniyet sınavında ise eserlerini beğenmeyen Osman Hamdi Bey, Ziya'yı sınıfta bırakmıştı.[801] Nihayet Paris'te Cormon Atölyesi'nde aldığı eğitimin ardından Nazmi Ziya, ışık ve

[799] Paul Signac, **Eugéne Delacroix'dan Yeni İzlenimciliğe**, Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev), YKY, İstanbul, 2019, s. 9

[800] Bedri Rahmi, **Nazmi Ziya**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937, s.7

[801] Deniz Artun, "Démocrite: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu için Louvre'dan Bir Sipariş" **Semra Germaner Armağanı**, Banu Mahir (Ed.), MSGSÜ Yayınları, İstanbul 2014, s.5 4- 68

renk duyarlılığı ile Delacroix ve Cormon üzerinden empresyonizme bağlanan geleneği İstanbul'a taşıyacak ve 1914 Kuşağı'nın bu akıma en yakın sanatçısı olarak anılacaktı.

Delacroix, Fransız Akademisi'nin neredeyse kuruluşundan beri süregelen desenciler ve renkçiler kutuplaşmasının 19. yüzyıldaki tezahürü olan, "antik ve modern deha savaşının" epik kahramanlarından biriydi. [802] Bu büyük çatışma ya da yarılma, 1671'de Nicolas Poussin ve Peter Paul Rubens'in sanatsal prensipleri arasında patlak veren bir tartışmaya dayanıyordu. Neoklasik anlayışı sanatın mihenk taşı kabul eden desenci Poussin taraftarları, Platon felsefesi ve Pythagoras matematiğini temel alan bir yaklaşıma sahipti. İdeal nesnelerin zihindeki varlığı, doğadaki unsurların akıl kullanılarak seçilmesiyle somut bir biçimde yeniden inşa edilebilirdi. Formu tasvir etmek için çizginin (desenin) kullanılması, resmin temel becerisiydi. Bu nedenle renk, form ve desene tamamen dekoratif bir eklemeydi. Doğanın doğru ve gerçekçi tasvirini klasik sanatın taklidinden evla gören Rubens ve taraftarları ise seçmeci aklın karşısına, rengin duyuları uyaran coşkunluğu ve mimetik deneyimi koyuyordu. Aynı dönemde oldukça etkili olan John Locke'un felsefesinden ilhamını almış ve modern düşünceye büyük oranda şekil verecek olan bu fikir, zihnin ürettiği bilginin tek kaynağının duyularla algılanan öznel deneyim ya da izlenimlerle elde edilen veriler olduğuydu. Renkçilerin bu düşüncesi aynı zamanda, H. W. Janson'un ifadesiyle, devrimci politik çağrışımlara da açıktı; zira Rönesans'tan beri egemen olan, liberal bir sanat olarak resmin ancak eğitimli bir zihin tarafından takdir edilebileceği fikrine meydan okuyordu.[803] Nitekim bir asır sonra dünyayı değiştirecek olan Fransız Devrimi'nin tohumları da kısa bir süre sonra romantizme dönüşecek olan bu izlenimci dip dalgası tarafından atılacaktı.

19. yüzyıla gelindiğinde bu antagonist çarpışma Fransız resminin iki devi, Jean Auguste Dominique Ingres ve Eugene Delacroix arasındaki rekabette yeniden somutlaşmıştı. 1832'de *L'Artiste* dergisinde yayımlanan bir makalede anonim bir eleştirmen şöyle yazıyordu:

> Ingres, pek çok açıdan Yunanlıların kahramanlık çağına aittir; belki bir ressamdan çok bir heykeltıraş; hareket ve rengi kasıtlı olarak ihmal ederek kendisini yalnızca çizgi ve formla meşgul eder. Delacroix ise aksine, tasvir ettiği dramanın taleplerine

[802] Andrew Carrington Shelton, "Ingres versus Delacroix", **Art History**, 2000, V. 23, I. 5, p. 726-742.
[803] Horst Woldemar Janson, **History of Art. 5th ed**. Thames & Hudson, London, 1995, p. 604

> karşı desenin zorluklarından isteyerek fedakârlık ediyor; daha ateşli ve canlı tavrı çizginin saflığından ziyade rengin parlaklığını vurgular.[804]

1838'de Roma'daki Fransız Akademisi'nde Ingres'nin gözetiminde yapılan resimlerden oluşan sergi için bir eleştiri yazısı kaleme alan Théophile Thoré, Ingres'i çizginin şiddeti, modellemenin (formun) kuruluğu, rengin ağırbaşlılığı ve kompozisyonun sükûneti ile Delacroix'yı ise uygulamanın aceleciliği, ışığın fevkaladeliği, icadın gücü, yeniliğin huzursuzluğu ve çağdaş tutkuların heyecanıyla karakterize ediyordu. [805] Tezat gibi görünse de bu tavırların birbirini dışlamadığı ve uyumlu bir bütün halinde bir araya getirilebileceğine inanan Thoré'un önerisini 19. yüzyılın ikinci yarısında empresyonistler gerçekleştirecekti. Bu büyük kutuplaşmanın tarafları aslında hiçbir zaman birbirlerini reddetmemişlerdi. Fakat içinden baktıkları dünya görüşünün, politik, sosyal ve siyasal temsilleri bağlamında renkçilerin dönemin kültürel atmosferinde hep bir adım önde oldukları anlaşılıyordu. Bu sadece estetik tercihlerin kendiliğinden renkçiler lehine dönmesi ile değil, toplumsal kırılmalar ya da büyük dönüşüm dönemlerinde hareketi sağlayan arzunun iktidarı ile ilişkiliydi. Bir anlamda desen ve renk arasındaki antagoni, akıl ile arzu ya da bilinç ile güdü arasındaki ezeli tahakküm mücadelesinin analojisiydi. Aydınlanma Dönemi'nin rasyonel aklı kutsayarak, arzuyu ve onunla ilgili olanı iptidai kabul etmesi çok kısa bir süre sonra insani varoluşu mekanik bir nesnelliğin içine hapsetmişti. Sartre'ın vurguladığı gibi arzusuz bir varlık olan nesne hep aynıydı fakat özne daima ileriye doğru arzulu bir atılımdı.[806] Nihayet, toplumsallık ya da yığınlaşmaya hizmet edecek bu düşünceye neredeyse daha tohum aşamasındayken karşı çıkıp, arzunun sonsuza doğru devinimini radikal uçlara taşıyan Barok sanattı. Rönesans resminin aklın aydınlığına referans veren ışıklı beyaz zemini, Barok'ta yerini, bilinemez arzunun karanlık siyah zemini üzerine yapılan resimlere bırakmıştı. Işık ve rengin anlatının temel unsuru olduğu bu görme biçimi aynı zamanda ahlâki bir mesajı da yapılandırıyor ve insanın erdemi, iyiliği gibi varoluşsal bir retoriğin üzerinden yürüyen teolojik tartışmaya dâhil oluyordu. William Egginton'un *Hakikatler Tiyatrosu* diye tanımladığı Barok, akıl ve arzunun ya da daha geniş tabiriyle iki insani varoluş kipinin temsillerini değil, bizatihi bu kiplerin müzakeresinin sahneye koyduğu

[804] Anonymous, `De la nécessité des renouvellements au Salon prochain', **L'Artiste**, vol. 3, no. 4, 1832, p. 38. Akt. Shelton, a.g.e., 2000
[805] Théophile Thoré, `Des envois de Rome', **L'Artiste**, ser. 2, vol. 1, no. 26, 1838, p. 377. Akt. Shelton, a.g.e., 2000
[806] Jean-Paul Sartre, **Ego'nun Aşkınlığı**, Serdar Rifat Kırkoğlu (çev.), Alkım Yayınları, Ankara, 2003

sürekli bir oluş halini mümkün kılıyordu.[807] Son kertede modernitenin sürekli bir değişim hali olmasının altında yatan düşünce de zaten bu kiplerin birinin devralınması değil, tabiri caizse ikisi arasına gerilen tarihsel halatın üzerinde bir tarafa devrilmeden yürüyebilmekti. Nitekim G. Seurat'ın resimlerinin "Şiir değil bilim" olduğunu söylemesi ya da P. Gauguin'in kendisini "Aşksız Şair" olarak tanımlaması, şiirin duyguyla ya da bilimin duygusuzlukla eşitlendiği ve kavramları belirli anlamlara bağlayarak kendilerine bir cephe hattı yaratan kategorik düşüncenin sınırlarını içeriden aşındırma denemesiydi. [808] Delacroix da her zaman renk ile uğraştığını ama desenin de zihnini sürekli meşgul ettiğini söylüyordu. Baudelaire, Delacroix'nın genç modernistlerin üstadı olmasına neden olacak tavrını şöyle ifade ediyordu: "Tutkuya tutkuyla âşıktı, ancak tutkuyu olabildiğince açık bir şekilde ifade etmeye kararlıydı." [809] Bu bağlamda, yüzyılın başındaki duygu dalgası içinde Temmuz Devrimi'nin (1830) sembol ismi olan Eugéne Delacroix'yı post-empresyonistler başta olmak üzere modern sanatın kahramanı yapan, sadece renk ve fırça kullanımındaki özgün ustalığı değil aynı zamanda dâhil olduğu bu tarihsel hattı. Edward A. Jewell'in Cezanne biyografisinde yazdığı üzere bu dönemde hâkim kanı, on yıl daha yaşamış olsaydı kübizmi onun icat etmiş olacağıydı. [810]

Fernand Cormon ise Brüksel'de başladığı sanat eğitimine Paris'te Cabanel ve Fromentin ile devam etmiş; henüz 23 yaşındayken 1868 Salon Sergisine kabul edilerek III. Cumhuriyet'in resmi sanatçısı olacağı döneme parlak bir giriş yapmıştı.[811] Cormon'un sanat dünyasına müstakil bir ressam olarak katılmasını sağlayacak salon resimlerinin neredeyse hepsi, Delacroix kopyalarından başlayarak gittikçe kendi özgün yorumunu geliştiren bir seyir izliyordu. Shalon Parker'in "Delacroix Evresi" olarak tanımladığı bu dönem resimlerinde Cormon, sadece konu seçimi ve tür olarak usta sanatçıyla benzerlik kurmuyor aynı zamanda "bir renkçi

[807] William Egginton, **The Theatre of Truth: The Ideology of Baroque Aesthetics**, Standford Universty Press, Standford, California, 2010

[808] Paul Gauguin, **Avant at Aprés**, Kurt Wollf, Leipzig, 1918, s. 2. Akt. Linnea S Dietrich, "Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History by Griselda Pollock", **Woman's Art Journal**, vol. 16, no. 1, 1995, pp. 56-58. JSTOR, www.jstor.org/stable/1358633. erişim tarihi: 15/ 11 2020

[809] Hubert Wellington, **The Journal of Eugène Delacroix**, Cornell University Press, 1980. P. Xiv, ISBN 0-8014-9196-7

[810] Edward A. Jewell, **Paul Cezanne**, Hyperion, New York, 1944, p.9

[811] 1868 Salon kayıtlarına göre bu resim, *Muhammed'in Ölümü* başlığını taşıyordu. Parker'in yazdığına göre, günümüzde kayıp olan bu resim bir sansasyon yaratmış ve Cormon'u oryantalist türün önemli isimleri arasına sokmuştu. Cormon'un kısa ama bir hayli etkili olan oryantalist resim dönemi, 1875'e kadar sürecekti. Shalon Parker, Painting **the Prehistoric Body in Late Nineteenth-Century France**, University of Delawere Press, Newark, 2018

olarak virtüözlüğünün" göstergesini de Delacroix gibi boyayabilmesi olarak sunuyordu.[812] 1875 Salon ödülünü kazanan *Ravana'nın Ölümü* (La Mort de Ravana) başlıklı tablosu için yazan dönemin sanat eleştirmenleri, Cormon'un büyük yeteneğini teslim ederken sanatsal ilhamını Delacroix resimlerine bakarak aldığını belirtiyorlardı. [813] Bununla birlikte üzerinde fikir birliğine varılan konu, Cormon'un daha sakin ve ölçülü olduğuydu. Bu eleştirmenler, salonun belirgin şekilde sınırlı dünyasında Cormon'un kendi yolunu belirleme taktiklerini hissedebiliyorlardı. Eleştiri yazıları onu açıkça sanat dünyasına yeni giren genç bir artist olarak tanımlarken, Fransız resim geleneğini ciddiyetle kabul eden ve kendi geleceğini bu gelenek içinde gören bir sanatçı olduğunu da yazıyorlardı. 1880 yılında ise İncil'den alınma bir hikâyeyi konu alan *Cain* adlı resimle, Parker'ın "sanatsal gambit" olarak adlandırdığı kritik bir yol ayrımına geliyor ve Delacroix Evresi'ni sona erdirerek daha desenci bir anlayışa yaklaştığı görülüyordu. [814] Prehistorik Evre olarak tanımlanan bu dönemde, tekniği ikinci plana alan ve anlatı üzerinden kendi pozisyonunu kuran daha politik bir tavır beliriyordu. Cormon, dönemin kabaran milliyetçi-ulusalcı dalgası içinde estetik bir damar yakalamayı ümit ederek, oryantalizmin ideolojik arka planında işleyen Batı üstünlüğünü, deterministik bir söylemle tarih öncesine taşıyan resimler yapıyordu. Oryantalizmin Cormon tarafından yorumlanan bu yeni versiyonu, alışıldığı gibi Şarklı insanın gayri-medeniliğini değil, Batılı üstün insanın Doğulu köklerini bilimsel bir doğruculukla arayan resimlerdi. Bu resimlerde kaos, şiddet, cinsellik ve ölümden daha çok düzen ve iş birliği gibi medeniyeti inşa eden insani unsurlar ön plana çıkıyordu.[815] Nihayet Cormon'un sanatsal gambiti, kendisine *Légion d'honneur* madalyası kazandırmakla birlikte École des Beaux-Arts hocalığının da kapısını açmıştı.

[812] Shalon Parker, a.g.e., 2018, s. 45.
[813] Le Salon de 1875**, Revue des Deux Mondes**, June 15, 1875, s. 918. Paul Mantz, "Le Salon", **Le Temps**, May 22, 1875
[814] Bir satranç terimi olan gambit daha iyi bir mevkii kazanmak için bir oyuncunun bir veya birkaç taşı feda etmesi anlamına gelmektedir. Satranç dışında da hesaplı bir hareket, bir tür hile anlamlarında da kullanılır. Shalon Parker bu tanımı, Griselda Pollock'un: "Avant-garde Gambits, 1889-1893" başlıklı çalışmasından Cormon'a uyarlamıştır.
[815] Detaylı bir okuma için bkz. Maria P, Gindhart, "Allegorizing Aryanism: Fernand Cormon's Human Races", **Aurora, The Journal of the History of Art**, V.9, 2008. 74-100. Ayrıca, "Fleshing Out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology" **Nineteenth-Century Art Worlwide**, V. 7, Issue 2, Autumm 2008.



Resim 151. Fernand Cormon, "La Mort de Ravana", 1875, 180 x 260 cm., t.ü.y., Musée des Augustins de Toulouse, inv. no: 2004 1 139.



Resim 152. Fernand Cormon, "Les Races Humaines- Plafond" (İnsan Irkları-Üst Sınır) eskiz, 1897, p.ü.y. 50.3 x 32.5 cm., Petit Palais, Musée des Beaux–Arts de la Ville de Paris.

19. yüzyılın Paris sanat ortamında oldukça etkili bir figür olan Fernand Cormon, natüralist doğruculuk, duyusal renkçilik ve propagandif anlatımcılık gibi dönemin sanatsal yörüngelerinin kesiştiği bir noktada, yetenekli ve pragmatik bir karakter olarak duruyordu. Eğitiminin serbestliği ile tanınan atölyesi, en mahir Delacroix kopistinden ders almaya gelen empresyonistler için önemli karşılaşma alanlarından biriydi. Buna mukabil École des Beaux-Arts'daki sınıfı ise ülkelerine Batı eğitimini götürmek isteyen misyoner yabancı öğrencilerin akademizmi öğrendikleri başlıca

mekân olarak işlev görüyordu. Bir anlamda Cormon'un en önemli özelliği, çarpışan farklı anlayışları birbirleri içinde mayalamaya çalışan bir uzlaşımcı olmasıydı. Dolayısıyla Cormon'un *Atelier Libre*'sinde genç modernistleri kaçıran bir akademizm ruhu, École des Beaux-Arts sınıfında ise "Manet ruhu, empresyonizmle bir ortaklık" vardı.[816] Bununla birlikte, Batı sanatında radikal kopuşlarla birbirini tamamen reddeden çizgisel bir ilerlemeden söz edilemezdi. Her yeni biçem bir öncekinin üzerinde yükselip evrilen fakat bir anlamda genetik bağlarını da muhafaza eden ve son kertede geleneğe dâhil olan bir bütünsellik içindeydi. Örneğin duyusallığın sınırlarını primitif olana doğru genişleten sanatın en güncel ucunda Hollanda resmi kadar, Japon gravürleri, Afrika maskları ya da Tahiti yerlileri gibi Batı dışı kültürlerin görme biçimlerinin uyarlanması da vardı. Böylece gelenek kendi sınırlarını yayılmacı evrensel söylemine doğru genişletirken bir yandan 'mihenk taşını' oluşturacak öz değerlerini de koruyabiliyordu.

1914 Kuşağı öğrencilerinin Fransa'dan getirdikleri sanatın ne olduğuna dair tartışmaların büyük oranda "modası geçmiş empresyonizm" sınırında kalması, kendi modernleşme zihniyetinin kopuş modelini, temellük ettiği Batı düşüncesine uygulamaya çalışmanın sonucuydu. Cormon'un tabiri caizse aynı kökte aşıladığı iki üslubun zaman zaman birbirinin sınırları ihlal eden dalları, aslında Osmanlı'nın genç öğrencilerinde büyük oranda tutmuştu. Bununla birlikte bu öğrencilerin kurtarıcı olarak vazifelendirilmesi, devletin acilci politikaları gereği uzlaşıdan ya da süreklilikten değil radikal kopuştan ve devrimden yana bir anlayışa zorlanmalarına neden olmuştu. Gerçekte ne akademizm ve ne de empresyonizm getirdikleri görme biçimleri bakımından Osmanlı-Türk sanatçısına farklı uzaklıklarda değildi; zira ikisi de Osmanlı için modern olanın içindeydi. Bununla birlikte kendi resim gelenekleriyle mütekabiliyet ilişkisi kurdukları empresyonizmi, manzara resminin bir varyantı olarak görüp muhafazakârlıkla ilişkilendirdiler. Akademizm ise Batı'daki algının aksine Osmanlı öğrencisi için modern olanı temsil ediyordu ve İstanbul'a getirilmesi gerekenin bu anlayış olduğu düşünülüyordu. Nihayet belirli tarihsel süreçlerle olgunlaşan üsluplara dair kavramsal birikimlerin yer değiştirmesi olağandı ve akademi, estetik modernizmin Batı dışı modellerinden birisi olarak Osmanlı Türk sanatında uzun zaman devrimci ve ilerici olanı temsil edecekti.

[816] Artun, a.g.e., 2007, s.171



Resim 153. Anonim, "Cormon Atölyesi öğrencileri", Paris, 1911, E. A. Tunalıgil Arşivi [817]

Ali Sami Boyar'ın 1947 yılında *Radyo Mecmuası'*nda yazdığı gibi Türk öğrencilerinin misyonu, klasik, akademik resim sanatını getirmeye çalışmaktı. "Biz memlekete hangi San'atı getirdik" diye soran Boyar, empresyonizmle anılmaktan duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getiriyordu:

> Yakında intişar eden bir kitapta, bizim neslin memlekete Empresyonadı getirdiği, bizden sonraki neslin de Paris'ten modern san'atı getirdiğini yazmıştı. Bu bir yanlış görüştür. Biz Paris'ten empresyonizm diye bir san'atı getirmedik. Bizim nesil vatana, klasik ve Akademik resim san'atını getirdi veya getirmeye çalıştı. [818]

Bu bağlamda École des Beaux-Arts'ın yarattığı ihtiyacı gören yine Académie Julian ve özellikle de Jean–Paul Laurens atölyesiydi. Cormon ve çağdaşı Laurens aslında sanatsal kariyerleri açısından 19. yüzyılın karakteristik özelliklerini gösteren klasik ressamlar olarak biliniyorlardı. Öte yandan eğitim anlayışları birbirinden oldukça farklıydı. Laurens, Cormon'un serbest anlayışı yanında oldukça disiplinli, kategorik ve akademik standartı yüksek bir hocaydı. "Gerçekçi bir tutumla işlediği dinsel, tarihsel konulu resimlere ağırlık veren J. P. Laurens, aynı zamanda güçlü bir portre ve natürmort ressamıydı." [819] Bu nedenden dolayı misyonları gereği akademik eğitimi önceleyen Türk öğrenciler, Paris'te bulundukları süre içinde iki kurum ile de irtibatlarını kesmemişlerdi. Artun'un yazdığına göre, Feyhaman Duran, Cormon

[817] Ön sıra soldan dokuzuncu İbrahim Çallı, soldan onuncu Nazmi Ziya Güran, soldan on ikinci M. Ruhi Arel, Akt. Şerifoğlu, a.g.e., s.9.
[818] Şehsuvaroğlu, a.g.e., 1959, s. 73
[819] Gül İrepoğlu, "Feyhaman, Resim Aşkıyla" **Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında**, SSM, 2017, s. 16-32

atölyesine kaydolduktan sonra en az iki kez daha Julian'a geri dönecek; Sami Yetik ise Cormon'a hiç girmeden tüm eğitimini Académie Julian'da tamamlayacaktı. Feyhaman Duran anılarında, ilk çıplak modeli çalıştığı Laurens atölyesinden şöyle bahsediyordu:

> Paris'te önce Jean-Paul Laurens'in Academie Julian'ına devam ettim. Kendim gittim. Ayda 30 frank verilirdi. Model karşısında çalıştım. Resim yaparken yanıma gelirlerdi. 'Paris'e gittiğinde hükümet mektebine gir' dediler. École des Beaux-Arts'da imtihana girdik. Rahmetli Nazmi Ziya da girecekti. Çalışan ve çalışmayan, mükemmel ve nâkıs olan da imtihana giriyordu. Konkurda baktım, şakûl tutarak resim yapıyorlar. Çıplak modelin soluna düşmüştüm. Ben de onları taklit ile şakûl ile ölçerek yapıyordum. […] Yandaki çocuklara istirahat zamanı baktım, içerisinde mükemmel olanı da var. Benimki zayıf. Bunları görünce cesaretim kırıldı, Baktım ki zayıfım, öğrenemiyorum dedim, gitmedim. Dediğim yere Academie Julian'a gittim. Ateşliyim, iyi çalıştığım yer. Modelden resim yaptım […] Ömrümde böyle çıplak adam görmemiştim. İlk defa yapıyorum. Bu ilk çıplak resim enteresandır. Yapınca hoca geldi, baktı ve kızdı. Herkes ölçüyor, resim yok. Onlarda ölçü var. 'Ne kadar çabuk yapmışsın, acele ediyorsun' dedi. Ben farkında değilim. Bana 'Öyle olmaz, yavaş yapacaksın' dedi. 'Pekâlâ' dedim amma bir şey anlamadım. Ben çok kolay yapıyorum, kaide az okudum. Kaideyi bilmiyorum, birinden usûl görmediğimden serbest çalışıyorum. Neyse yine o inkişaf etti.[820]

Duran'ın alışık olmadığını ifade ettiği şakül, Batı sanatında neredeyse Yunan heykelinden beri süregelen idealist anlayışın kanonlarından biriydi. Bu yöntem, modeli proporsiyon ilişkileri ile ölçeklendiren bir taslağın üzerine yerleştirdikten sonra modelajın ya da hacimlendirmenin yapıldığı dolayısıyla ışık-gölge etkilerinin de işin içine ölçüyle dâhil edildiği iki katmandan oluşuyordu. Böylece resim hem ölçülü bir alan derinliğine (perspektifine) hem de ölçülü bir düzleme, dolayısıyla da model ile ressam arasındaki mesafenin geometrik doğruluğuna yol açıyordu. Figüratif anlayışta ilk resimleri yapan Osmanlı ressamlarının büyük çoğunluğunun fotoğraf kullanarak yaptıkları resimlerde alan derinliğinin ya da perspektif aksaklıkların görülmesindeki temel sorunlardan birisi buydu. Böylesi bir analitik parçalanma ve mesafelenme düşüncesi hâlihazırda Osmanlı resim sanatında perspektif muammasıyla birlikte aşılması gereken bir sorun olarak duruyordu. Her ne kadar Osmanlı ressamları, Feyhaman Duran'ın övünerek anımsadığı gibi karşılarındaki modeli çabucak yapıveriyor olsa da bu öğretilebilir, sistematik bir metoda sahip olmaktan çok bireysel yetenekle ilgiliydi. Duran'ın öncelikle bir hattat olması, bu sanatın kendi iç disiplininden getirdiği, çizgi ritmi, uyum ve istif gibi karşılığını akademik sanatta da

[820] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986, s.20

bulan birtakım ilkeleri ustaca uygulayabilmesine yol açıyordu. Feyhaman Duran'ın usta bir portreci olmasının altında yatan temel nedenlerden bir tanesi de bu bütüncül istif anlayışına sahip olmasıydı. Nurullah Berk'in vurguladığı üzere hattatlığı: "Biçim nispetleri, kütle ağırlıkları bakımından doğru yolda yürümesini sağlamıştı."[821] Bu bakımdan biçimsel olarak bütünü görmeye dair bir eğilime sahipti. Bununla birlikte hattatlığının portrecilikte ustalaşmasına neden olacak olan bir başka etkisi, oldukça kısıtlı bir alan olan portrede fotoğrafik olanın ardındaki hikâyeyi taşıyabilmesinin ön koşullarının hat sanatında da var olmasıydı. Bir başka deyişle, tasvir yasağı nedeniyle anlatıyı harflerin düzenlenişi ardına gizleyerek bir temsil hakikat rejimi yaratan hat sanatında olduğu gibi portrede de gizli olanın kendini açığa çıkarabilmesi, portrecinin suretin ardındakine bakabilmesiyle ilgiliydi.



Resim 154. Feyhaman Duran, "Otoportre", 1911, t.ü.y., 41 x 33 cm., İÜ. Feyhaman Duran Koleksiyonu

Bu bağlamda Feyhaman Duran'ın geleneksel terbiyenin yaratıcı ile yaratılan arasındaki kesintisiz süreklilik ilişkisini içselleştirmiş olmasından dolayı, herhangi bir görüntünün ölçülerek parçalara ayrılması fikri karşısında zihinsel bir çelişkiye

[821] Berk, a.g.e., 1973, s. 30

düşmesi olağandı. Zira neredeyse bütün Doğu görsel kültürünün benzeştiği ortak noktalardan birisi olan bu algılayış biçimi, sadece Osmanlı'da değil Uzakdoğu ve Hint sanatında da ölçü ve proporsiyon ile sistematik hale getirilen optik bakış kültürünün zihinsel kodlarının kavranabilmesinin önündeki engellerden biriydi. Ali Sami Boyar hatıratında, École des Beaux-Arts'da katıldıkları ilk atölye dersinde Cormon'un "Japonları adam ettik haydi Türkleri de edelim bakalım" dediğini hatırlatır.[822] Dolayısıyla bu öğrencilerin, herhangi bir görüntünün parçadan bütüne giden analitik yöntemini öğrenmeleri için, önce bütün üzerinde bir tefekkürü şart koşan geleneksel görme biçiminden kurtulmaları gerekiyordu. Duben'in deyimiyle II. Meşrutiyet Kuşağı sanatçıları, "kendi ontolojik ve epistemolojik çelişkilerinden uzaklaştıkları ölçüde plastik değerler açısından daha başarılı" örnekler veriyorlardı.[823] Osmanlı'nın erken dönem resmine Sanayi-i Nefise'nin İtalyan hocalarının yerleştirdikleri natüralist üslubun da bu sanatçıların gerçekliği araştırabilmesi için -fotoğrafta olduğu gibi- oldukça uyumlu ve zararsız bir geçiş alanı yarattığı anlaşılıyordu. Sanayi-i Nefise'de öğrendikleri natüralizm, kişisel duyarlılığı kısmen ikinci plana iterek seyredilen manzaranın özgül karakterini araştıran bir üsluptu. Bununla birlikte, öğrenciliklerinin ilk yıllarında oldukça etkili olduğu anlaşılan Hoca Ali Rıza'nın, Süleyman Seyyid'den devraldığı bu üslubu baskın bir romantizmle harmanlayarak yarattığı bireşim, 1914 Kuşağı sanatçıları için hem geleneksel duyarlılığın muhafaza edildiği hem de ölçülü bir yordamın uygulanabileceği bir formül yaratıyordu. Bu sanatçıların Hoca Ali Rıza'yı, akademide tedrisinden geçtikleri Valéry ve Zarzecki'den daha fazla içselleştirmelerinin nedeni de bu bağlamda, Valéry ve Zarzecki'de eksik olan duyumsama alanına dair içgörüyü Hoca'da bulmuş olmalarıydı. Zira Hoca Ali Rıza resimlerinin plastik niteliğinden daha çok kendisinin hüsn-i hâli ile muteber olmasının, resmi sanat yapan şeyin sanatçının kendi bakış açısı, bir başka deyişle güzelin bakılanda değil bakanda olmasına dair duydukları inançla ilgisi vardı. École des Beaux-Arts'ın edebiyata eğilimli hocası Cormon'un, "Romantiklerin çağdaşı olma özlemi" ve Delacroix, Gericault gibi sanatçılara yakınlık duyması, bu atölyeyi 1914 Kuşağı'nın hem teknik hem de içsel ihtiyaçlarına karşılık verebilmesi bağlamında ideal hale getiriyordu.[824] Nitekim anılarında,

[822] Ali Sami Boyar, "Bizde ve dünyada resim san'atı", **Türk Mason Dergisi**, Temmuz 1959, S. 35, s. 1937
[823] Duben, a.g.e., 2007, s. 143
[824] Ayşenur Güler, "İbrahim Çallı, Kuşağı ve Paris", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Kasım-Aralık 2014, S.143, s. 6-13

Cormon atölyesindeyken, Sanayi-i Nefise'de aldıkları İtalyan ekoluna ait resim terbiyesinin modasının geçtiğini fark ettiklerini, ortak bir yakınmayla ifade ediyorlardı. Örneğin Ali Sami Boyar anılarında, Paris'te tamamen kör acemi kalmamış olsalar da ilk öğrendikleri Valéry metodunu bırakıp, Fransız tekniğini adapte etmenin pek kolay olmadını aktarıyordu.[825] Avni Lifij ise 7 Mart 1925 tarihinde *Tanin*'de yayımlanan makalesinde, oraya (sanayi-i nefise) uğramamış olmanın kendisinde büyük bir tehlike atlatanların duydukları sevince benzer bir his yarattığını ifade ederek, Türk öğrencilerin Cormon atölyesindeki ilk gününü şöyle yazıyordu:

> Mektebin en güzide mezunları ikmal-i tahsil için Paris'e gidip atölyede üstadımız merhum Cormon'la ilk karşılaştıkları gün o zaman bir senelik bulunan üstadın acı bir sözünü Türk arkadaşlarıma ben tercüme etmiştim. Hocam Cormon: 'Bu çocuklara kalem tutmayı bile öğretmemişler. Kendilerine söyle de boya kutularını bu sene kapatsınlar. Yalnız çizgi çizsinler' demişti. [826]

Hikmet Onat bunun nedenini, Valéry'nin teferruata çok fazla önem veren, renk ahengine ve resmin bütününe pek aldırış etmeyen bir zât olmasına bağlıyor ve Paris'e gidip de müzelerde, sergilerde büyük sanat eserleriyle karşılaşınca pek şaşırdıklarını, bunlardan bazılarının edindikleri kanaatlere uyduğunu ama bazılarının da büsbütün aykırı geldiğini belirterek şöyle diyordu;

> Cormon orta derecede bir ressam olmasına rağmen çok iyi bir hocaydı. Atelyede çalışmalarımızı gördüğü zaman, İstanbul'da iken çalıştığımız yolu bırakarak daha fazla modelin bütününe, kompozisyona, renginin ahengine ve hareketine dikkat etmemizi söyler, Atelyeye her gelişinde, dışarıda yapılan resimlerimizi de görür güzel eleştiriler yapardı. [827]

Fikret Adil de benzer bir yorumu İbrahim Çallı için yapıyor; Cormon'un Çallı'yı Sanayi-i Nefise mektebindeki hocaların tesirinden kurtardığını ifade ediyordu.[828] Sanayi-i Nefise Mektebi'ni içeriden dönüştürecek olan bu ressamların model alınan kurumlarda birinci elden kazandıkları deneyimler, mektebin otuz yıllık geçmişindeki aksaklıkların daha net görülebilmesini sağlıyordu.

Paris deneyimlerini kıyaslamalı bir mantık içinde yazarak, Sanayi-i Nefise'nin gereksinimlerini kayda geçiren sanatçının ise o sıra hâlâ muvazzaf subay olarak

---

[825] Boyar, a.g.e., 1959, s. 1937

[826] Avni Lifij, "Sanayi-i Nefise Mektebinde Noksanlar", **Tanin**, 7 Mart 1925**, Sanat Yazıları**, Ömer Faruk Şeifoğlu (haz.), SSM & Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019, s. 178-182

[827] Mustafa Cezar, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl,** Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, Zeki Sönmez (haz.), N.3, 1983, s.19

[828] Fikret Adil, "Çallı Tekaüd Oluyor", **Cumhuriyet**, 1 Temmuz 1947 Salı, Y. 24, S. 8218, s.4

askerliğe devam eden Sami Yetik olması dikkat çekici bir detaydı. Avni Lifij de Paris'ten düzenli olarak çeşitli araştırma ve eleştiri yazıları gönderiyordu; lakin Lifij'in yazıları daha ziyade sanat tarihi, edebiyat ve felsefe ağırlıklıydı. Yetik ise doğrudan sorunlar ve çözüm önerilerine göre ilerleyen güncel meseleleri odağına alıyordu. Aslında Yetik ile birlikte Mehmet Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar da askeri okul kökenliydi. Bununla birlikte M. Ruhi ve H. Onat, görevlerinden istifa ederek önce Sanayi-i Nefise'ye daha sonra Paris'e gelmiş; A. Sami Boyar ise Paris dönüşü istifa etmişti. Dolayısıyla fiilen askerlik görevine devam eden ve hatta Balkan Savaşı'nda bir başka asker ressam olan Mehmet Ali Laga ile birlikte cepheye giden ressam Sami Yetik'ti. [829] Ahmet Kâmil Gören'in yazdığına göre Sami Yetik, Paris'teki öğrenimini âdeta yepyeni bir süreç olarak görmüştü. Yetik, eski resim anlayışının tümüyle değiştiğini, Sanayi-i Nefise'deki İtalyan hocalardan öğrendiklerinin çıkmaz sokak olduğunu, gerçek sanatın inceliklerini ellerinden geldiğince Paris'te öğrendiklerini söylüyordu.[830] *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesi için Paris'ten bir seri olarak gönderdiği makalelerde, Valéry ve Zarzecki için şöyle diyordu:

> İşte ülkemizde yetişmiş, değer verilmiş, Ada'da köşklere, Beyoğlu'nda apartmanlara sahip olmuş iki artist, otuz küsur yıl Türk Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık etmiş. İki büyük profesör. Ne yapmışlar, milli gelişmemizin izlerinin taşıyan kaç tablo meydana getirmişler? Azizim biraz acı ama bu ülkede henüz resim eğitimi başlamamıştır […] Resim böyle vasıtalarla gelişmez. Ressam, milli ressam böyle yetiştirilemez.[831]

Sanayi-i Nefise Mektebi İçin başlığını taşıyan dizi yazılarda adları sıkça geçen bu hocalar ile birlikte dönemin kurum yöneticileri de Yetik'in eleştirel dilinden nasibini alıyordu. Örneğin Halil Edhem Bey, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* için dönemin müze müdürü Cediddin Bey'den, Louvre Müzesi'nde bulunan bazı eserlerin kopyalarının Paris'teki kopistlere sipariş edilmesini istemişti. Lifij ve Yetik'e göre Halil Edhem Bey'in bu tutumu, Osmanlı ressamlarına güvensizliğini ortaya koyduğu gibi yeteneneklerini de göz ardı etmesi demekti. Lifij, kopya resmin, sanatkârın sihirkar halet-i ruhiyesini taşıyamacağından dolayı ölü olduğunu söylüyordu. Kadavra gibi letafetsiz ve soğuk şeyler görmek, sanayi-i nefise hakkında yanlış fikirler peydah

[829] Tansuğ, a.g.e., 1991, s.151
[830] Ahmet Kâmil Gören, "Türk Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitim: 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te", **Antik Dekor**, 1996, S.36, s.64
[831] Sami, "Sanayi-i Nefise Mektebi İçin V." **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 1 Mart 1330 (14 Mart 1914), Akt. Artun, a.g.e., 2007, s. 180

edeceği için "böyle şeylerle bir millete nasıl olur da edükasyon artistik" verilebilirdi?[832] Yetik'e göre, zaten şanssız bir kurum olan Sanayi-i Nefise: "Yazık ki, çok yazık ki, Hamdi Bey'in en sert ve şefkatli teşviklerine ihtiyacı olduğu bir zamanda, öksüz bir çocuk hüznüyle Halil Bey'in aldırışsızlığına terk edilmişti."[833] Aynı serinin üçüncü yazısında Yetik, Halil Edhem'i kastederek şöyle diyordu:

> Cemiyet bir sanat mahkemesidir. Şöhret düşkünü olanları alkışlamak, alkışlattırmak niyetiyle açılmış bir tiyatro değildir. Fransa'da ciddi bir eğitime ömür verenleri çok yakından tanır, Ruhileri, Hikmetleriyle gurur duyar ve yarın büyük bir ün ve sanat onuruyla şaşalı dönüşlerini özlemle bekler. Onların bu ülkede taşıyacakları zafer tacı törenini gerçekleştirmeye hazırdır.[834]

Ülkeye dönüşleri ardından ise 'Şarkın uygarlık ihtiyaçları' konusunda bilgi sahibi olmayan Halil Bey, nihayet övgüye mazhar olan "son vazifei muratpervanesini yapmış ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ni eski ellerden kurtararak, Çallıya, Hikmete, Fehimana tevdi etmişti."[835] Sami Yetik'e göre, o zaman memlekette iki sanatkâr sınıfı mevcuttu. Biri etliye sütlüye karışmayan müçtenip (çekingen) amatörler, diğeri ise Fransa'nın feyizli muhitinden aldığı sanat heyecanları ile memleketin irfan sahasında bir varlığın meydana çıkmasını isteyenler. Sanayi-i Nefise mezunları zümresinden birkaç kişi hariç, böyle bir sanat harekâtı beklemek ise beyhudeydi. Sanayi-i Nefise Mektebi'ni şefkatsiz ecnebi mürebbilere bırakmış olmasına rağmen yine de kimsesiz kalmış yeteneklere sahip çıkarak, onların Avrupa'da tahsiline önayak olmuş Hamdi Bey, vatan evlatlarının avdetini göremeden vefat etmişti. Fakat nihayet mektep bu kuşağa tevdi edildikten sonra: "Genç istidatları senelerce sa'bülmürur (geçici) patikalarda dolaştırılarak gayretleri inkisara uğratan (kıran) sanat rehberleri yerine en doğru terakki şehralarını (şehir) gösteren kıymetli mürşitler kaim (onların yerine geçmiş) olmuştu." [836]

3.17. 1914 Kuşağının Sanat Anlayışı ve "Şark Ufuklarında Vuzûh"

II. Meşrutiyet'in Paris'e gönderdiği bu sanatçı grubundan memlekete ilk dönen, asker olması nedeniyle Balkan Savaşı'nda görev almak için çağrılan Sami Yetik'ti. 1912'de

---

[832] Avni Lijf, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, S.11, 25 Mart 1328 (7 Nisan 1912)
[833] Sami, a.g.e., 1914
[834] Sami, "Sanayi-i Nefise Mektebi İçin III." **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 1 Şubat 1327(14 Şubat 1912), Akt. Artun, a.g.e., s. 185
[835] M. Sami, "Sanat yolunda birleşen fikirler" **Milliyet**, 16 Ekim 1932, Y.7, s. 2401, s.5
[836] M. Sami, a.g.e.,1932

yurda dönen Yetik'i aynı yıl Avni Lifij takip etmiş, ertesi yıl ise Nazmi Ziya dönmüştü. 1914'te patlayan Cihan Harbi ise henüz eğitimlerini tamamlamamış olan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar ve Hikmet Onat'ın İstanbul'a dönmesine neden olmuştu. Paris dönüşü Sanayi-i Nefise'ye Hoca olarak ilk kabul edilen, Halil Paşa'nın 'iyi talebedir' diye tavsiye ettiği İbrahim Çallı'ydı. Çallı anılarında okula kabulünü şöyle yazıyordu: "Boş kadro varmış. 30 altınlık bir kadro. Ama Akademi müdürü 'Çapkın Çallı senin sicilin bozuk' diyerek 8 altın maaş bağladı. Buna da şükür, ya Hilâliahmer menfaatine çalıştırsaydı!" [837] Çallı'nın ardından, o sırada Mekteb-i Sultani'de (Galatasaray Lisesi) resim öğretmenliğine başlamış olan Hikmet Onat, Halil Edhem'in isteğiyle 1915'te Warnia Zarzecki'nin yerine hazırlık sınıfı hocalığı ve ardından atölye şefliğine getirilmişti. Cihan Harbi'nden bir yıl önce İstanbul'a dönerek Maarif Nezareti'nde çalışmaya başlayan Nazmi Ziya ise 1915'de Enver Paşa'nın görevlendirdiği heyete dâhil olarak Çanakkale Muharebeleri'ni konu alan dört resim yapmıştı.[838] Taha Toros'un yazdığına göre, 'şöhret basamaklarının merdivenlerinde' bu dört resim ile görülmeye başlanan Nazmi Ziya, çok geçmeden 1918'de Sanayi-i Nefise'ye müdür olarak görevlendirilecekti.[839] 1914 Kuşağı'nın Mektebe giren son sanatçıları ise 1919'da İnas Sanayi-i Nefise'de Mihri Hanım'a vekâleten yürüttüğü müdürlük görevine asaleten atanan Feyhaman Duran ve 1923'te Tezyini Sanatlar öğretmenliğine getirilen Avni Lifij'di. Ali Sami Boyar Bahriye Müzesi, Ruhi Arel ise Kabataş Lisesi'nde görev yapıyorlardı.[840] Balkan Savaşları, Cihan Harbi ve İstanbul İşgali'nin yarattığı buhranlı çöküş atmosferi içinde ilk çalışmalarını üreten bu grup, 'Fransa'nın feyizli muhitinden aldığı sanat heyecanlarını' ilk olarak 1916 yılında Galatasaraylılar Yurdu'nda (eski Societa Operaia Binası) açtıkları sergi ile göstermişlerdi. 1917'de ise Halife Abdülmecid, Harbiye Nazırı Enver Paşa ve İttihat Terakki'nin hamiliğinde, savaş ve kahramanlık konulu propaganda resimleri üretecekleri Şişli Atölyesi'nde çalışmaya başlamışlardı.[841] Celal Esad Arseven bu atölyenin kuruluşuna önayak olan devrin istihbarat başkanı Seyfi Paşa'ya yazdığı raporu şöyle anlatıyordu:

---

[837] Cezar, a.g.e., 1983, s. 54

[838] Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, 22Ş/1333 Hicri, Dosya no. 1210'dan aktr. Mehmet Üstünipek, "Nazmi Ziya'nın Yaşamı", **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran Kataloğu**, İstanbul, Rezan Has Müzesi, 2012, s. 11

[839] Taha Toros, "Nazmi Ziya Güran", Taha Toros Arşivi, Dosya No: 258, http://hdl.handle.net/11498/41651 , erişim tarihi: 31/10/2020.

[840] İnci Aydın Çolak, a.g.e., 2011

[841] Ayşenur Güler bu atölyeye Şişli Atölyesi adını Adnan Çoker'in verdiğini belirtir. Güler, a.g.e., s.38. Adnan Çoker'e göre bu atölyede Avni Lifij, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran yer almıyorlardı. Ahmet

> Avrupa'ca yalnız muharebedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir millet gibi telâkki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik milletlerde bir sempati uyandırmaktı. Bunun için de Viyana ve Berlin'de Türk ressamlarının eserlerinden bir sergi yapmak faideli olacağı kanaatinde olduğumu yazmıştım. [842]

Nihayet gerçekten de bu atölyede yapılan resimlerin büyük bir kısmı, *Savaş Resimleri ve Diğerleri* adı altında 1918'in ilk günlerinde önce Galatasaray daha sonra da Viyana'da sergilenecekti.[843] I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ardından aynı misyonla bu kez yeni Cumhuriyet'in kültür devrimi için resimler yapacak olan bu kuşak, böylece etkisi 1950'lere kadar sürecek olan bir anlayışı da geliştirerek Türk sanatını yeni yörüngesine oturtacaktı.



Resim 155. Anonim, "Şişli Atölyesi", 1915 c. S/B Fotoğraf, Adnan Çoker Koleksiyonu[844]

Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel,** İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003, s. 154. Bu atölyenin kuruluşuna dair Kemal Erhan ve Sezer Tansuğ Enver Paşa'yı işaret ederken Ahmet Kâmil Gören, Celal Esad Arseven'e dayanarak atölyenin dönemin istihbarat daire başkanı Seyfi Paşa'nın girişimleriyle kurulduğunu aktarır. Kemal Erhan, "Hüseyin Avni Lifij", **Antik Dekor**, S. 16, 1992. Tansuğ, a.g.e, 1991, s. 151. Ahmet Kâmil Gören, **Türk Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Belediyesi, İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 44

[842] Arseven, a.g.e.,1993, s.62

[843] Gören, a.g.e, 1997

[844] "Soldan sağa; Ali Sami (Boyar), Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, (Topçu Bataryası adlı resmi çalışırken) Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel" Akt. A. K. Gören, a.g.e., s. 41

Sanat tarihi anlatılarında sıklıkla bir grup izlenimi verecek biçimde aynı ölçülerle değerlendirilen bu kuşak sanatçıların, aslında üzerinde ortaklaştıkları bir üslup birlikteliği yoktu. Hoca Ali Rıza ile başlayan açık havada resim yapma geleneğini devralmışlar ve İstanbul mesirelerinde "ziya oyunları" peşine düştükleri daha cesur bir resim anlayışını ülkeye taşımışlardı. 1917'deki 2. Galatasaray Sergisi'ne dair Yeni Mecmua'ya bir makale yazan Nazmi Ziya, sergide boy gösteren sanatçıların her birinin, Avrupa'da yetişmiş büyük hocaların çeşitli tarzlarını beğenip onlardan ders aldıklarını, bu nedenden dolayı da sanatın bizde Avrupa'da yükseldiği noktadan başladığını söylüyordu. Nazmi Ziya'ya göre:

> Avrupa'da ise bugün resim kurûn-ı vustada (orta çağ) olduğu gibi yalnız kilise mevzularına münhasır olmadığından pek muhtelif vadide ilerlemiştir. Bunun için sergimizde her mektebden az çok numune mevcûddur. Emperesyonistler, alegorisiler olduğu gibi hakîkiyûn (realist) ve fantezistler de vardır. Bu muhtelif meslekler arasında hangisi milletin ekseriyet-i azîmesinin ruhuna temâs edecek olursa şüphesiz resim o vadide ilerleyecektir. Bunu da ancak zamanla anlamak kâbil olacaktır. Ressamlar şimdiye kadar kendi idrâklarine, ruhlarına göre yürümüşlerdir ve henüz ikinci defadır ki halk arasında görünüyorlar. Biraz vakit geçmesi lazımdır ki halkın ruhunu tanısınlar ve istedikleri şeyi anlasınlar da ya kendi hissiyatlarını anlatmak için vâsıtalar icad etsinler yahut doğrudan doğruya milletin ruhunu terennüm etsinler. İşte o zaman resim mahallî ve millî bir yol bulmuş ve bir gâye ta'kib etmiş olur […] Sergimizde benim için tenkîd olunacak esaslı bir nokta daha vardır ki o da Şark güneşinin ve Şark medeniyetinin aydınlık dünyasının göz eğlendirici ziya oyunları ve tafsilat eğlencelerinin bütün resimlerde esas maksada gâlib olduğudur. Her şeyde evvelâ maksad ifâde edilir, sonra en lüzumlu tafsîlât verilir. Biz ise çok kere yalnız tafsîlât için işe başlarız. Ressamlarımız da biraz bu hataya düşüyorlar […] Meşhûr bedâyi'-i fennî muâllimlerinden Cuzraskin (John Ruskin) diyor ki: 'Otları, ağaçları ve simayı gözün gördüğü gibi yapmak birkaç senelik çıraklıkla hâsıl olacak melekeden ibarettir. Asıl san'at, tabi'atteki sırr-ı hilkati ve şi'iri hissetmek ve ihsâs etmektir. [845]

Nazmi Ziya'nın makalesi, 14 Kuşağı'nın Türk sanatı içinde kendine biçtiği rolün izdüşümlerinin görülebileceği bir çeşit manifestoydu ve esas niyeti, form, duyuş ve algılayış sıralaması için yolu modern taşlarla yeniden döşemekti. Ziya, tabiatı izleyerek önce kendini, sonra toplumsallığını ve nihayet kolektif estetiği inşa edecek bir hat çiziyordu. Bu bağlamda üyesi oldukları *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* gazetesinin eski ustaların eğilimlerini kapsamlı biçimde ortaya koyma çabası, estetiğin eski şebekesini haritalamak ve yerleşmek istedikleri yeni alanı bulma niyetiyle ilişkiliydi. Bu yazılarda Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi Türk

[845] Nazmi Ziyâ, "Resim Sanâyi-i nefîse", **Yeni Mecmua**, 30 Ağustos 1917, s. 150-151. Akt. Güler.

sanatının iki temel hattına yerleşen sanatçılar, karşılaştırmalı olmasa bile Paris esinli bir renkçi/desenci fikriyle ele alınıyordu.[846] Bununla birlikte her inkılabın doğal yasası gereği, kuşak çatışmasını da hararetlendirecek bir tavır içine girerek, "kendi yaptıklarından maadasına (başkasına) resim demedikleri" oldukça baskın bir sanat çevresi kurmuşlardı.[847] Darüşafakalılar'ı (Primitifler) "araba ressamları" diye nitelendiriyor, Hüsnü Yusuf, İbrahim ve Seyyid Beyler'in adlarını ağızlarına almıyorlardı. Hatta bazıları, ince çalışılmış ve dikkatli yapılmış resimleri alaylı bir tabir olan "Ali Rıza Bey üslubu" diye adlandırıyordu.[848] Eski ustaların eksik bıraktığı yerleri doldurarak Sanayi-i Nefise'de yerleştirdikleri yeni anlayışın semerelerini ise kendi eksiklerini gösteren öğrencilerinden toplayacaklardı. 1928'de okuldan mezun olarak Paris'te Lhote Atölyesi'ne giden Zeki Faik İzer, hocalarının anlayışını şöyle tenkit ediyordu.

> İstanbul'daki desen telakkisi, benim bugünkü görüşüme göre ne klasik bir desen anlayışıdır ne tradisyonel bir resim anlayışıdır […] Resim sanatı Türkiye'de yeniden doğuyor. Mesela Hikmet Bey Leonardo da Vinci'nin desenlerini fotoğrafik bulurdu […] Hiç alakası olmayan […] Bir yandan 'resmi işle' derlerdi. Çünkü Paris'teki hocaları Cormon onlara bu şekilde öğretmişti. Yani hocalarımız da onların kurbanlarıydı. İstanbul'daki desen anlayışı bir nevi objektif görmeydi. 'Artistik olsun' derlerdi. Bir yandan 'fini' yapacaksınız, tıpkısı olacak […] Bir nevi fotoğraf. Bu öğretim Valéry gibi daha önceki İtalyan hocaların eğitiminden de etkilenmişti. Ayrıca çıplak model yok. Dışarıdan sarıklı, sakallı birisini buluyorlar. Onu oturtup sakallarını saydırıyorlar bizlere […] Bu sebeple hakiki manadaki resimle Türkiye'nin kontaki kolay olmamıştır.[849]

1938'de *Cumhuriyet*'te yayımlanan bir makalede, Çallı'nın öğrencisi Elif Naci de şöyle yazıyordu:

> Bizden evvelkiler garbdaki bayatlamış resim cereyanlarına meftun olmuşlardı. Yaşına başına bakmadan artık ihtiyarlamış olan empresyonizmi ağarmış sakalından tuttukları gibi memlekete getiriverdiler. İşte bizdeki kötü empresyonizm memlekete böyle postunu serdi. Cormon'ların, Jan Paul Laurans'ların, Korent'lerin sanatı

[846] Söz konusu yazılar: Sami (Yetik), "Müze-i Osmani müdür-i sabıkı merhum Hamdi Bey", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Nüsha-i Fevkalade, N. 11, 20 Mart 1328 (2 Nisan 1912). Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, "Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi,** N. 3, 1 Mart 1327 (14 Mart 1911)

[847] Malik Aksel, "Sanatta Geçimsizlikler", **Pazar Postası**, nr.44, 9 Aralık 1951, s. 2. Sanat ve Folklor, 2011, s. 20

[848] Tansuğ, a.g.e., 1991, s. 119., Aksel, a.g.e., 1951. Aksel'in genellemesi bu kuşağın bütün sanatçıları için geçerli değildir.

[849] Erdoğan Tanaltay'ın Zeki Faik İzer ile yapılan söyleşisinden Akt. Burcu Pelvanoğlu, "1914 Kuşağı Sanatçılarının, Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı", **Sanat Dünyamız**, S.143, s. 14-21

> Türkiye'ye böylece girdi ve etrafında bir sürü de mürid topladı. Gerçi hepimiz bu sofradan çimlendiğimizi inkâr edemeyiz.[850]

Ne empresyonizmi ne de klasik adını verdikleri akademizmi iyi anlamış oldukları söylenemez diyen Cemal Tollu da bu kuşağın, yeni renkler, yeni şekiller getirmiş, portre ve figürlü kompozisyonlar bağlamında bir konu çeşitliliği yaratmış olmalarına rağmen yine de çok köklü bir sanat getirmemiş olduğunu iddia ediyordu. Tollu'ya göre:

> Akademik bir tahsil gören bu ressamlar empresyonizmin fena taraflarını örtük olarak almışlardı. Fakat ne de olsa Garpden yeni bir telakki getiriyorlardı. Zaten Meşrutiyet devrinin, evvelki devrin ressamlarından ayrıldığı tarafı ve yeniliği daha ziyade bu noktada aramalıdır. Yani çeşitli, mevzular, palette ve fırçada biraz serbesti, bir renk ve fırça hürriyeti, eskilerde sevdiğimiz ibadet eder gibi saygı ve temkinle resim yapma ananesini bozduğundan dolayı Türk resmine zararlı olacak bir çığır açmış gibi telakki etmek mümkün ise de yeni imkânları bu sarsıntılara borçluyuz.[851]

1914 Kuşağı öğrencileri olan bu ressamlar, tıpkı hocalarının yaptığı gibi hakiki sanat ile temasın kendileri tarafından kurulduğunu ima ediyor ve hocalarını, kendi zamanlarının anlayışı içinde (anakronik) değerlendiriyordu. Nitekim 1914 Kuşağı da modern saymakla birlikte, Halil Paşa'yı yorucu, Osman Hamdi'yi katı akademik olmakla itham etmişti. İlk bakışta bu bir çelişkiydi zira Hamdi Bey bu öğrencileri tam da akademizm tahsil etmeleri için göndermişti. Bununla birlikte Paris'te hava, empresyonizmden beri yoğunlaşmaya devam eden estetik modernizmin atmosferik basıncı altındaydı. Osmanlı'nın sanat öğrencileri, birbirinin içinden türeyen biçim ve içeriğin gittikçe kendi içine çökerek tabiri caizse bir tekillik yarattığını hayli geç farkedeceklerdi. Bu anlamda empresyonizm sadece bir temsil aracı değil, boya hamuru, fırça kullanımı vb. ile bizatihi kendi gerçeğini yaratan büyük zihinsel kırılmanın merkez üssüydü. Fakat Osmanlı öğrencilerinin misyonları, gücünü formundan alan bu anlayışı kavramaktan ziyade verili anlamın temsilini kuracak olan dili öğrenmek ve öğretilebilirliğini sağlamaktı. Bu dil akademik resimdi. Bu dille meram anlatılabilir, mesaj aktarılabilir velhasıl iletişim kurulabilirdi; zira Hamdi Bey'in yaptığı da buydu. 1914 Kuşağı öğrencileri, École des Beux-Arts'ın korunaklı atölyelerine kapanmışlar ve dışarda kopan estetik modernizm fırtınasından korunmaya çalışmışlardı. Bununla beraber akademinin penceresinden bakınca

[850] Elif Naci, "Güzel San'atların son 15 senedeki tekâmülü", **Cumhuriyet,** 30 Ekim 1938, Y.15, S. 5197, s. 2
[851] Cemal Tollu, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmi", **Yaşayan Sanat**, Ağustos 1949, Y.1, s. 8, s. 121

empresyonizm, sadece fırça hürriyeti ve renk serbestisi ile yapılan açıkhava resimleri gibi görünüyordu. Dolayısıyla bu kuşak, zihinsel olarak içinde olmamayı tercih ettiklerinden dolayı empresyonizmi akademik dile tabiri caizse görünümcülük olarak çevirmiş ve İstanbul'a getirmişti. Bu bağlamda da bu kuşağın çeviri empresyonizmi, kendilerini ısrarla tanımladıkları akademizme sadece konu olduğu için, Hamdi Bey'in katı üslubundan daha halis değil sadece daha yeniydi. Cumhuriyet Kuşağı öğrencilerinin de hocalarına oranla hakiki sanatı kendilerinin yaptıklarını iddia etmeleri, modernizmin biçim dili haznesinin genişlemiş olması, ifade olanaklarının artmasıyla ilintiliydi. Fakat onlar da bu dili, peşine takıldıkları Batı sanatının ardında bıraktıklarının içine yerleşerek öğreniyor, kendi dillerini yaratmaya muktedir olamadıkları için eleştiriliyorlardı. Velhasıl Elif Naci'nin, "hepimiz çimlendik" dediği sofra, sadece bir üslup olarak herhangi bir 'izm' değil, kuşakların çimlenmeye devam edeceği halefler selefler çayırıydı. 14 Kuşağı'nın öğrencileri, bir yandan doğrudan el aldıkları ustalarını aşmak, diğer yandan ise o ustaların da içinde yer aldığı geleneğe bağlı kalmak zorundaydılar. Bununla beraber, Batı etkisinde Türk resminin henüz biçimsel bir geleneği yoktu; zira sadece iki ya da üç jenerasyon geriye gidebiliyordu. Fakat yeni tekniğe tahvil edilmeye çalışılan daha köklü ve eski bir içerik mevcuttu. Bu kök, son kuşak Osmanlı sanatçıları için "Şark güneşinin ve Şark medeniyetinin aydınlığı", Erken Cumhuriyet sanatçıları içinse orijinal Türk ruhu'ydu. Ziya Gökalp'ten Peyami Safa'ya kadar birçok mütefekkir bu ruhu arıyordu. Nitekim Tollu'nun, "renk ve fırça hürriyeti" ile bozulduğuna işaret ettiği de bu ruhun asabiyesi ya da tavrıydı. "Temkinle resim yapma ananesi" diyerek icat ettiği gelenek, hocalarının hızlı yapılan resimleriyle bozulmuştu. Batılı bir yordam adına kişilik, kimliğe feda edilmişti. Fakat Tollu'nun ima ettiği üzere, kendi kuşağı yerelliği, motifler, semboller vb. gibi görsel dağarcığa tefekkürle süzülmüş olanın içinde aradıklarından, bu kayıp telafi edilmişti. Nihayet uzunca bir zamandır herhangi bir sanat eserinin kıymeti, yapanın samimiyeti ile izleyicinin sezgisi arasında kurulabilen bir bağa dayandırılıyordu. Samimiyet ise aktarılan görüntünün gerçeğe sadakatinden çok aktaranın dünya görüşü içinden kendisi ve çevresiyle kurduğu ilişkinin dolaysız olması anlamına geliyordu. Türk resminin 'ethos dönemi' sanatçıları olarak adlandırılabilecek Şeker Ahmed Paşa, Hoca Ali Rıza gibi isimlerin, doğaya ya da resmettikleri konuya yaklaşım biçimleri, yapıtlarındaki plastik değerlerden önce ele alınıyordu. Dolayısıyla da bu sanatçıların yapıtları, geleneksel kültürün kabul edilmiş temsil, tasvir ve tasavvur mefhumlarına ve kültürün atfettiği yerellik kodlarına

sorgusuz sahip oldukları için iltifat görüyorlardı. Şeker Ahmed Paşa bu dolaysızlığı otoportresinde gösterdiği akademik hüneri, bilinçli biçimde diğer çalışmalarında ihmal etmesiyle ortaya koyuyor ve inanmadığını yapmamayı tercih ederek, samimiyet dozu yüksek bir sanatçı haline geliyordu. Bir yandan da bilinçli biçimde gözardı ettiği perspektif ile bu görme biçiminin sömürgeleştirici ideolojik yüküne karşı, içeriden bir direniş olarak algılanıyordu.



Resim 156. Şeker Ahmed Paşa, "Otoportre", 1880 c., t.ü.y., 116 x 84 cm., MSGSÜ-İRHM

Benzer bir yorumu, dönemin "ezansız semtleri"ndeki vaveylanın karşısına, ücra ve fakir Üsküdar'ın mütevekkil ağırbaşlılığını kendi şahsiyetinin tezahürü olarak yerleştiren Hoca Ali Rıza için de yapmak mümkündü. Nitekim hayali manzaralar ile açık hava resimlerini birleştiren aura, resimden çok ressamla ilgiliydi. İşte Tollu'nun bozulma alameti saydığı "fırça ve renk hürriyeti", en başta bu samimiyeti ithal bir teknik aktarım meselesi haline getirerek maskeliyordu. Bu nokta büyük oranda Cumhuriyet kuşağının, yerel / evrensel retoriği ile sahip çıktığı Ziya Gökalp'in Hars ve Medeniyet formülündeki "diyalektik bir sapmanın" sonucuydu. Gökalp'in "Batı

tekniği artı yerel/ ulusal içerik" formülü, Orhan Koçak'ın ifadesiyle Batı'nın üstünlüğüne ve aşırı etkisine karşı bir savunma yöntemi olarak düşünülmüştü. Ama bu anlayışta teknik, her zaman kurucu ve şekillendirici aktif ilke vasfıyla düşünülürken, içerik ise pasif, bağımlı ve cansız bir veri haline geliyordu. Böylece Batı'nın o rahatsız edici bakışı, bağımlılık ve huzursuzluk olarak formülün kendi içine yazılıyordu.[852] Zaten 1914 Kuşağı, Üsküdar ve toplumsal muhayyilesindeki yerine değil, Hilmi Ziya Ülken'in deyimiyle, "Fecr-i Ati'nin edebiyatta aradığı, Ada plajları, sayfiye yerleri, çamlıklar" gibi yerli olmayan bir manzaraya bakıyordu.[853] Bu sanatçılar ile aynı zamanda Paris'ten "eve dönen" (1912) Yahya Kemal de 1922'de *Tevhid'i Efkâr* gazetesinde yazdığı bir yazıda, "manzara halkın dinini, milliyetini hatırlatır" diyor ve ezansız yeni semtleri, (Şişli, Nişantaşı, Kadıköy, Moda) "Millî ruhtan ari (arınmış)" olarak görüyordu.[854] Kemal'in asri imasıyla bazı semtleri ezansız diye nitelemesi bu söylemi milliyetçilik adına manipüle edilmeye de oldukça müsait hale getiriyordu. Görece yeni olan bu semtlerin sakinleri İstanbul'un nüfusunun neredeyse yarısını oluşturan gayrimüslimlerdi. Bununla birlikte manzaranın milliyeti, içinde yaşayanların dinlerinden daha çok kolektif hafızada kapladığı alan ile ilgiliydi. Örneğin Bizans'tan beri Rum yoğunluklu olan Fener ya da fetihten beri Ermeniler'in yaşadığı Samatya bu tip söylemlerde neredeyse hiç anılmıyordu. Dolayısıyla, Geleceğin Şafağı ile Ada çamlıklarının birbirine bağlanmasının arkasında -Ülken'in ictimai sanat tarihi okuması bir yana- kimlik ya da kökensel aidiyetin doğum yeri olan geçmişin hafıza mekânlarıyla ilgisiz oluşu da vardı.

[852] Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.22

[853] Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 32-33

[854] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'i anlattığı biyografisinde Kemal için; "Filhakika o kaçış kapıları arayan insan değil eve dönen adamdır" diye yazar. Eve dönüş Yahya Kemal poetikasını inceleyen araştırmalarda anahtar bir metafor olarak kullanılmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal,** Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 50. Ayrıca bkz, Beşir Ayvazoğlu, **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1996., Yahya Kemal Beyatlı, "Ezansız Semtler", **Tevhid-i Efkár**, 23 Nisan 1922. **Töre Dergisi**, Y.13, S.150. Kasım 1983, s. 16-18



Resim 157. Feyhaman Duran, "Hat Levhalı Natürmort", 1945, t.ü.y., 69 x 94.5 cm., SSM. Env. no. 200-0254-FD



Resim 158. Avni Lifij, Pipolu Adam, 1908-09, t.ü.y., 65 x 46 cm., MSGSÜ-İRHM, env.no/inv.no 737 / 3635

Feyhaman Duran'ın teknik başarısına rağmen natürmortlarında bir nesne haline getirdiği hat levhaları, ithal yöntemin getirdiği huzursuzluğun en bariz göstergelerinden birisiydi. Natürmortun doğası gereği pozitif bir bakışa sürgün edilen hat levhaları, belleğe gömülü görme biçiminin çözülmesine direnerek evrenselin dışında kalan bir düşünme tarzını yeniden hatırlama arzusuydu. Bu anlamda da iki metafizik arasında kalan bir yersiz-yurtsuzluğun (Said'e atıfla) kayıp halini, modern kültürün güçlü hatta zenginleştirici bir motifi yapıyordu. Zira Said'in ifadesiyle modern Batılı kültür, büyük oranda sürgünlerin, mültecilerin ve sığınmacıların çalışmalarından meydana gelmişti.[855] Bu nokta da sürgün olma durumu, fiili bir uzaklaştırılmadan daha çok içsel bir yabancılaşmayla ilgiliydi. Sürgün kimliğinde oluşan yarık, terk edilemez, vazgeçilemez olduğu varsayılan kimliğin dayatması dışındaydı. Nitekim sürgünün aidiyeti, hâlihazırda içinde mevcut olduğu toplumun tanıdığı fakat dışarıda olmasına, bir anlamda seçim yapmasına da izin veren bilinçli bir içerme/dışlama haliydi. Paradoksal gibi görünen bu durum, tıpkı Antik Roma'da sosyal kimliğin inşasının evlerin atrium bölümlerinde saklanan ataların balmumu maskeleri ile sağlanması benzeri, bireyin karar verme, eleştirme ve toplum içindeki konumunu belirleme gücünün, büyük oranda genetik bağların ispatı ile temellendirildiği bir yaklaşımdı.[856] Feyhaman Duran'nın hat levhalı natürmortları, Hoca Ali Rıza'nın yıkıntıları ve Avni Lifij'in otoportresinde omzuna koyduğu yamalı çorapta tekrar tekrar su yüzüne çıkan bu hayaletvari imgeler, örtük ve tekinsiz biçimde, kimlik ve köklerle olan bağın huzursuz görünümleriydi. Lifij'in bohem portresine iliştirdiği yamalı çorabı, Freud'un perde anı olarak kavramsallaştırdığı olguda bahsettiği üzere, geçmişe (çocukluğa) ait çok da önemli olmayan bir bellek izinin çok daha önemli fakat örtük bir başka deneyimin yerine ikame edilmesiydi. [857] Dolayısıyla imgeler arasındaki bu transpozisyon, hatırlamayla ilgili olduğu kadar unutma ve arınma ile ilgili; unutma çabası da hatırlama ve yeniden ikame etme ile ilgiliydi. Nitekim bu sanatçıların gündelik sıradan eşyalar ya da kendi kendilerinin hayaletimsi aidiyetine tutunmaya çalışan manzaraları ile kurdukları birbirine kilitlenmiş tanıdıklık ve yabancılık hisleri, poetik anlatılarının temelini oluşturuyordu.

[855] Edward Said, **Kış Ruhu Edward W. Said'den Seçme Yazılar**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 28

[856] Antik Roma'da kölelerin böyle bir tarihsel ve genetik bağın ispatından mahrum olması onların birey olarak tanınmalarının önündeki en büyük engeldi.

[857] Sigmund Freud, **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**, Şemsa Yeğin (çev), Payel, İstanbul, 1996, s.79.

Edward Said'in Mona Hatoum ile ilgili bir yazısında çarpıcı biçimde belirttiği üzere, başka bir çağda Hatoum'un yapıtları, gümüş ya da mermerden yapılan ve bize preker insanlığımızı ve ölümlülüğümüzü anımsatmaya çalışan estetiğin yüce (sublime) statüsünü kazanabilirdi. Ama göçmenler, sürgünler, mülteciler, katliamlar, kamplar, yerinden edilen siviller, kimlik kartları, yat boruları çağında; kendi kendisiyle yüzleşmeye meydan okuyan hafızanın sıradan enstrümanları olarak [...] mızıldanıp, retorik bir yaygara koparmadan sessiz bir katastrofiyi ve unutulmaya gönülsüz bir geçmişi taşıyan gündelik malzemeler haline gelmişlerdi.[858] Said'in yorumu, travma ve nostalji ile derinleşen bir bunalım duygusunun hâkim olduğu, kültürün radikal bir kişisel/kolektif bellek yitimine yakalandığı 20. yüzyılın ilk yarısında, Osmanlı'nın son, Cumhuriyet'in ilk sanatçıları için de geçerliydi. Mazi ile âti ya da gelecek ile gelenek arasında bir eşikte takılı kalan fakat her iki zaman-mekânın da farkında olan bu sanatçılar, merkezsiz bir tarihselliğin içinde geç kalmışlığın erken öncüleri olarak estetik Türk modernizminin başına yazılacaklardı.

Bu yersiz-yurtsuzluk olgusunun yarattığı huzursuzluk, belleği poetik bir manevra alanı olarak kullanan Yahya Kemal'de kristalleşiyordu. Büyükada'da yaşarken, "Frenk hayatının gecesinden sabah namazına nasıl kalkılır?" diye soran Yahya Kemal'e göre, Türk milletinin ruhu bir rayiha gibi uçmamıştı ve büyük kitlede hâlâ varlığını devam ettiriyordu. Kendi kuşağını son nesil olarak tanımlayan şair şöyle yazıyordu: "Bir sürü gibi büyük kafileden ayrıldık, uzaklaştık, kaybolduk; fakat daha uzağa gitmeyeceğiz, döneceğiz, tekrar büyük kafileye iltihak edeceğiz." [859] Yahya Kemal'in edebi anlayışının yapı taşlarından olan bu geri ya da eve dönüş mefhumu, Altın Çağ sarmalından ve muhafazakâr içe kapanma, kendi kendine yetme fikrinden farklıydı. Zira Yahya Kemal'in külliyatının bütününe bakıldığında, döndüğü evi "sıtmalı bir iptila ile sevdiği" Baudelaire ve Verlaine'den aldığı modern gramerle sorunsallaştırdığı, bu anlamda da Türk evini ya da Türk düşüncesini özgün bir mimariyle yeniden inşa etmeye giriştiği anlaşılıyordu. [860] Bu noktada ev, ontolojik yoğunlaşmanın, dağınık ve parçalı halde duran kimlik/aidiyet imgelerinin toplandığı, anlamı üreten içselliğin mekânıydı. Bununla birlikte Tanzimat depreminden bu yana Osmanlı evi, Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde ya da Halit Ziya'nın romanlarında

[858] Edward Said, **The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables**, Tate Gallery Publishing, London, 2010, p.17
[859] Beyatlı, a.g.y.,1922
[860] Yahya Kemal Beyatlı, "Fransa'da şiir", **Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım** İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1986, s. 108

sıklıkla görülen bir eğretilemeyle, 'metruk' bir haldeydi. Değerlerin sıkışarak taşlaştığı toplumsal tabaka, modernleşme baskısı altındaki kimlik ve kişilik sancısının açığa çıkmak için yarattığı gerilimden dolayı kırılmış ve tabiri caizse Osmanlı'nın evini yerle bir etmişti. Nitekim Meşrutiyet bu yıkıntıyı yeniden ayağa kaldırmayı hedefleyen, fakat nasıl olacağı, hangi zemine, hangi harçla yapılacağı konusunda birbirinden ayrılan toplum mühendislerinin iktidar mücadelesi dönemiydi.



Resim 159. İbrahim Çallı, "Yahya Kemal",1 960 c. t.ü.y., 60,5 x 48 cm., MSGSÜ-İRHM.[861]

Kopuş ve süreklilik retoriği, yıkıntının aynı yerde aslına uygun yeniden ihyası ile tamamen yeni bir alanda yeni baştan inşası arasındaki fikir ayrılığından türüyordu. Yahya Kemal'in her iki gruptan da ayrıldığı nokta ise aynı alanda yeni bir ev fikriydi. Nitekim anılarında, bu düşünceden dolayı dışlandığını şöyle dile getiriyordu:

> Ben Jöntürk olarak Paris'e kaçtım; her, Jöntürk şöyle düşünürdü: Biz bir avuç aşiretten bir koca devlet çıkardıktan sonra çok barbarlıklar etmişiz; şimdi Garba uymamız ve yaranmamız için Fransa'yı meşk etmemiz gerek! Sonra düşünceye

[861] Orhan Tahsin, İbrahim Çallı ile Yahya Kemal'in arasının pek iyi olmadığını yazar. Buna rağmen ölümünden önce son yaptığı resim şairin de yattığı ve hayatını kaybettiği Cerrahpaşa Hastanesinin aynı odasında (13 Numara) kalırken tamamladığı bu portredir. Orhan Tahsin, "Ölümünden 13 Gün Sonra Hayatını Kendi Sesinden Dinlediğim İnsan: Çallı İbrahim", **Hayat Tarih Mecmuası**, 10 Haziran 1960, S. 24, s. 9

> geçtim: Fransız'a hayran olmakta haklıyız. Neden? Çünkü tarihi var, sanatı var, medeniyeti var, yuğrulmuş ve şekillenmiş vatanı ve milleti var. Ya bizim? Mimarîmizi, edebiyatımızı, medeniyetimizi inceledim. Arada Selçuk'u keşfettim. Arkadaşlara da anlatmaya başladım. Osmanlı beyliği kurulmadan çok evvel, Anadolu'ya akın eden Türk boylarından bahsettim. Paris'teki Türkler'in elebaşısı Ahmed Rıza Bey benim bu telkinlerimi duyunca kızmış, beni çağırdı, azarladı. Yeni Osmanlılar beni Türk'tür diye içlerine almadılar, yeni Türkler de Osmanlı'dır diye içlerine almıyorlar; benim halim ne olacak?[862]

Yahya Kemal'in poetikası, mücerret ya da soyut bir anlam dünyasını temellendirmek için karşılığını nesnel hayatta bulan bir kelime arayışıydı. [863] Taburoğlu'nun ifadesiyle, kullandığı duyum ve ifade araçları, şekille bağdaşık olmaktan bir an bile vazgeçmiyorlardı. Kelimeler, manâ âlemini doldurmak içindi ve manâ ile şekil beraberce bu kelimeyi çağırıyordu.[864] Bu anlamda da öznel ve nesnel olan kadar, soyut ve somut olanın birbirinin yerine geçtiği ilişkiyi diyalektik bir dil problematiği haline getiriyordu. Nihayet bu yönelim, modernleşmede kritik bir ikilem olan gelecek ve gelenek arasında bir yersiz-yurtsuzluk ve -Novalis'e atıfla- dinmeyen bir "sıla hasreti" (eve dönüş) ortaya çıkarıyordu. [865] Büyükada sakinleri olarak sıklıkla aynı mekânları paylaşan Ziya Gökalp ile Yahya Kemal arasındaki bir diyalog, dışarıdan eklemlenen kuramsal iskelet ile içeriden yükselen kültürel ruh arasındaki farkı net biçimde gösteriyordu.

> Birçok günlerimi Ziya Gökalp'le konuşarak geçirdim […] maziye arkasını çevirmiş sabit bir bakışla yalnız istikbale bakardı. Maziye karşı daüssılamı (sıla özlemi) hararetle söylediğim bir gün dedi ki; Harâbîsin harâbâti değilsin Gözün mazidedir âti değilsin. Ben de mazinin kulağıma fısıldadığı bir sesle cevap verdim: Ne harâbî ne harâbâtiyim kökü mazide olan âtiyim dedim. Bir cevaptan başka ciddi manası olmayan bu sözde sonraları hissettim ki, küçük bir hakikat varmış.[866]

---

[862] Behçet Kemal Çağlar, "Yahya Kemal'e Dair", **Hayat Tarih Mecmuası**, 2 (11) Aralık 1968, s.17-19

[863] Örneğin "Kanmaz en uzun pûseye, öptükçe susuzdur, Zîrâ susatan zevk o dudaklardaki tuzdur" dizesinde tuz, doğrudan duyu organıyla ilişkilenen hazzın nesnel bir tarifiydi. Şiir için bkz. Vuslat, Yahya Kemal Beyatlı, **Kendi Gök Kubbemiz**, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1967, s. 128.

[864] Özgür Taburoğlu, "Yahya Kemal ile Ahmet Haşim Arasında", **Birikim**, 7 Temmuz 2018. https://birikimdergisi.com/guncel/8981/yahya-kemal-ile-ahmet-hasim-arasinda erişim tarihi: 20/11/2020

[865] Bu tavrı öğrencisi Tanpınar'ın Bursa'da Zaman şiirinde de takip etmek mümkündür. "Ne içindeyim zamanın Ne de büsbütün dışında; Yekpare geniş bir anın, Parçalanmaz akışında, Bir garip rüya rengiyle, Uyuşmuş gibi her şekil, Rüzgârda uçan tüy bile, benim kadar hafif değil." Ahmet Hamdi Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19

[866] Yahya Kemal, "Ezan ve Kur'an", 30 Mart 1922, **Tevhid-i Efkár**. Yahya Kemal Beyatlı, **Aziz İstanbul**, Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Müdürlüğü, 1000. Temel Eser, N.18, İstanbul, 1969, s.123-125. Harābi: (Ar.) harab, "yıkılmak." Harabati: vaktini meyhânede geçiren, meyhâne müdâvimi, içkiye düşkün (kimse).

Tanpınar, Yahya Kemal'in esas fikrinin şöyle anlaşılması gerektiğini söyler: "Milli hayat, dokunulmaması yahut kendi tabii gelişmesine müdahale edilmemesi lazım gelen bir sentezdir."[867] Bu bağlamda Kemal'in tavrı, devrimci kopuştan değil evrimci bir süreklilikten yana olduğu için, modernite ile uyum içindeydi. Bu tavır, bir anlamda Gökalp'in diyalektik açmazının da çözümüydü. Zira Gökalp'in modeli bir ön kabulle, şekillenebilir varsayılan halkın, aydınlanmış elitler tarafından yeni bir mayayla yoğurulmasını öneriyordu. Bu maya ise içindeki yabancı unsurlarla birlikte emperyal bağlardan da arındırılmış bir ırkın saflaştırılmasıyla tutabilirdi. Yahya Kemal'e göre ise ırkın saflaştırılması mümkün değildi; zira Türk kültürü, yüzlerce yıldır birbirine karışmış kandan, iklimden ve tarihten gelen birtakım özelliklere sahipti. Kemal için Mimar Sinan'ın kan bakımından Türk olup olmadığı ikinci derecede bir meseleydi. Önemli olan Süleymaniye'nin Türk olmasıydı. Modernleşme formülasyonundaki semantik yapı, iki yorum arasındaki farkı daha net biçimde açıklıyordu. Ziya Gökalp'in çizdiği yörüngede ilerleyen İttihat Terakki ve doğal devamı sayılan Erken Cumhuriyet Dönemi kültür politikası, halka gitmeyi şiar ediniyordu. Dolayısıyla düşünce halktan doğru değil halka doğru olduğu için başlangıç noktası dışarıdan bir aydınlanmanın, ithal bir tekniğin taklidi esasına dayanıyordu. Böylece çıkılabilecek üst sınırı, ancak iyi öğrenci, bir anlamda iyi bir taklitçi olarak bizzat kendi söylemi içinde üretiyordu. Yahya Kemal ise halka gitmeyi değil eve dönmeyi istiyordu. Bu noktada dönüş fikri, Joseph Campbell'in incelediği, dünyanın farklı kültürlerinde aynı motifle tekrar eden aydınlanma miti ile benzer mahiyetteydi. Bu monomitin bütün kültürlerdeki çekirdek birimi, Ayrılma, Erginlenme ve Dönüş şemasıydı. Farklı aktörlerin oynadığı bu senaryoda: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır; kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güç ile geri döner." Promethues'dan Buddha'ya ve hatta peygamberlerin ışık ya da aydınlanma olarak görülmelerine kadar bu şematik olay örgüsü birebir devam ediyordu. Arketipe göre kahraman, bağlı bulunduğu toplumdan ayrıldığında yokluğu ölümle özdeşleştirilirdi. Kahramanın savaştığı sfenskler, devler vb. masalsı yaratıklar, dış dünyanın bilgisiydi. Kahramanın bu yaratıkları yenmesi, hâlihazırda kendisinde var olan bilgi hacminin genişlemesi ve dünyaya açılmasıydı. Bununla birlikte sahip olduğu bu yeni bilgi, ait olduğu toplumdan onu ayırıyor ve yabancılaşıyordu. Fakat

[867] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh, İstanbul, 1998, s. 109

bu yabancılaşma yeni bilginin yarattığı genişlemenin farkı düzeyindeydi. Dolayısıyla kahraman, kendi özgün varlığının bilincine sahip olduğu bilginin kolektif bütünden ayrıldığı bu fark içinde varıyordu. Geri ya da eve dönüş ise ölümden dirilmeydi (ressurrection). Dış ya da öte dünyanın bilgisine sahip olan kahraman, kökensel/kolektif bilginin aşinalığını, farkı yaratan öte dünya bilgisinin aktarılması için köprü olarak kullanıyordu. Bir anlamda bu, özdeşliği yabancı bir tohumla dölleyerek, yeni bir hayatın yani bilginin doğumunu sağlıyordu. Kültürlerin kozmogonik çevrimi böylece evrensel bir tutarlılığa sahip oluyordu. Bu noktada kahramanlığın bedeli, yeni bilginin farkıyla ötekileşmek ve dışarıda kalarak daima köklere dair bir özleme mahkûm olmaktı. Kahramanlığa dair yapılan hamlenin içsel dürtüsü ise daha fazla bilmeye dair bir merak, Nietzsche'nin "sonsuz yineleme" ya da "ebedi dönüş" olarak kavramsallaştırdığı üstün insanın güç istenciyle bağlantılıydı. [868] Bu bağlamda Yahya Kemal'in sıla hasreti de sadece geri çekilme (ricat), sığınma anlamında edilgen bir tavırdan ziyade evi dönüştürme ve zamana uyarlama yani modernleştirme misyonu içinde kalan bir bilincin arzusuydu. Mustafa Kemal'in sofrasında sık sık yer almasına rağmen gelenekçi ve muhafazakâr bir kümede düşünülerek sessizleştirilmesi, dönüş fikrinin dönemin ilericilerinin gidiş düşüncesiyle aksi yönde hareket eden bir gericilik olarak kodlanmasının sonucuydu. [869] 1947 yılında Adile Ayda'ya, Fransa'dan Türkiye'ye şiire ilişkin bir misyonla döndüğünü söylüyor ve bu misyonu: "Kolektivitenin lisanında şiir yaratmak" diye açıklıyordu. Kemal Bek'in bir tür Rönesans olarak tanımladığı "vuzuh" kelimesinin hem açıklık-anlaşılırlık hem de aydınlık manasına gelen çift anlamını, *Îtri* şiirinde her iki anlama da açılacak biçimde şöyle yorumlamıştı: [870]

> Dağılırken "Nevâ"nın esrârı, Başlıyor Şark ufuklarında vuzûh;
> Mest olup sözlerinde her heceden, Yola düşmüş, birer birer, geceden
> Yürüyor fecre elli milyon rûh.[871]

Bu tavrın sentetik oluşunu vurgulayan Hilmi Yavuz'a göre Yahya Kemal, sentetik şiirden bir beste gibi bütünlüğü olan, bir bütün olarak yapılan şiiri kastediyor,

---

[868] Detaylı bir okuma için bkz. Joseph Campbell, **The Hero with A Thousand Faces**, Bollingen Foundation Inc. New York, 1949. Bu kitap Türkçeye Sabri Gürses tarafından "**Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**" olarak çevrilmiştir. Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000

[869] Detaylı bir okuma için bkz. Afet İnan, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Arı İnan (haz.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, 5. bsm, s. 396

[870] Kemal Bek, **Yahya Kemal Beyatlı: Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu**, Tarih ve Özne, İstanbul, 2001, s.166

[871] Yahya Kemal Beyatlı, "İtri", a.g.e., 1967, s. 19

dolayısıyla şiiri bir 'yapım' işi olarak kavrıyordu.[872] Son kertede bu tavır, yapıtın "deruni ahengi" ya da A. Haşim'in tabiriyle, "sihirkar tesirinin" belagatte, şişirilmiş romantizmde, detaylı ve incelikli kelimecilikte değil, söyleyiş tarzı ve seslerde aranması gerektiğini iddia ediyordu.

> Dîvân (şiiri), Arab'ı ve Acem'i meşketti; bu, onun kaderi idi. Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide, Frenk'i meşketti; onun gücü de ancak buna yetiyordu. Dîvân, isterdi ve özenirdi ki, eseri Acem'e benzesin; Edebiyat-ı Cedide, isterdi ve özenirdi ki eseri, Frenk'e benzesin ve şimdikiler istiyor ve özeniyor ki, eserleri, hiçbir şeye benzemesin. Başka olsun! Fakat bu başka olmak, bu bir şeye benzememek de bir moda ki, başka yerden geliyor! Hâlbuki şiir, gerçek şiir, öz şiir, her şeyden evvel bir şeye: Şiire benzemelidir! Şiirde ahenk ve istif, armoni ve form... Asıl, dil ve edâ... Şiir bir söyleyiştir. Güzel olan, söylenen değil, söyleyiştir. Hayatta söyleyene değil, söyletene bak, ne kadar doğru ise sanatta da söylenene değil söyleyişe bak düsturu o kadar yerindedir. [873]

Hilmi Yavuz'un yazdığına göre Yahya Kemal: "Şiir yazdım değil şiir söyledim dermiş."[874] Bu anlamda şairin poetikası, "duyuşun deyiş" olduğu, bir başka ifadeyle formun bir içeriğin aktarını, taşıyıcısı değil bizatihi içeriğin kendisi olduğu ve hissiyatın forma aşkın değil içkin olduğu kavrayışından hareket ediyordu.[875] Bu anlamda da Paul Valéry'nin, poetikanın nasıl anlaşılması gerektiğine dair bir mesel olarak aktardığı, ressam Edgar Degas ve şair Stéphane Mallarmé arasında geçen diyaloğu andırıyordu. Valéry'nin aktardığına göre, Degas şiir yazmayı düşündüğünü ve bazı fikirleri olduğunu ama bu fikirleri bir türlü şiire dönüştürmeyi başaramadığından yakınıyordu. Bunun nedenini sorduğu şair Mallarmé ise ressama şöyle cevap veriyordu: "Şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil." [876] Valéry'e göre poetika, dar anlamıyla sadece şiire dair estetik kurallar toplamı değil, bizatihi dilin kendisinin hem töz (kök/cevher) hem de araç olduğu yapıtların kurulmasıyla ilgiliydi.[877] Dolayısıyla bir formun poetik olması, aynı zamanda kolektif duyuşun ya da pathosun zaman aşırı sürekliliğini de içereceğinden kaçınılmaz olarak toplumsaldı. Bununla birlikte duyuşun tözü, etrafını saran dekoratif yüklerden kurtulduğu oranda hafifleyecek ve tabiri caizse havalanacaktı. Bu bağlamda da Hilmi Yavuz'un altını

[872] Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s. 69
[873] Çağlar, a.g.e., 1968
[874] Yavuz, a.g.e., 2010, s. 74
[875] Muhtar Tevfikoğlu, "Yahya Kemal: En Büyük Klasiğimiz", **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III**, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul 1988, s. 174-175
[876] Paul Valéry, "Degas ile Sone", **Degas, Dans Desen**, Orçun Türkay (çev.), YKY, İstanbul, 2018, s. 81
[877] Tzvetan Todorov, **Poetikaya Giriş**, Şahin Kaya (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 38

çizdiği üzere, saf, ideal ve genel anlamda başarılı şiire, şairin dile tasarrufu ile ulaşılabiliyordu. [878] Bu noktada ortaya parça-bütün ilişkisiyle ilgili yeni bir kurgu anlayışı çıkıyordu. Yüklerinden kurtularak bir âna ya da bir parçaya yönelen kurgu, imgenin içine gömülü olan duyuşu barındırdığı için bütüne temellük ediyor, aynı biçimde bütün de kendini bu tek imgenin yoğunluğunda sezdiriyordu. Dolayısıyla bir imge artık verili bir bağlamın içindeki temsil görevini aşıyor ve doğanın ya da başka bir hakikatin değil, kendi kendinin hakikati ya da gerçekliğine dönüşüyordu.

Jurgen Habermas, *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* başlıklı yazısında, 19. yüzyılın ortalarında Octavio Paz'ın Baudelaire'de örneğini bulduğu bir hareketin, resim ve edebiyatta başladığını söyler. [879] Habermas'a göre bu hareket ile renkler, çizgiler ve seslerin öncelikle temsil (represantation) amacına hizmet ya da aracılık etmesi gerekliliği son bulmuştu. Böylece bütün ifade ya da dışavurum yani o vakte kadar araç olan bütün olgular, estetik nesne durumuna geliyordu. Bir başka deyişle üretim tekniğinin kendisi estetik öznenin yerine geçiyordu. Habermas, bir konunun nasıl seçildiği, ne anlatıldığı, hangi bağlamlar içine yerleştiğinden bağımsız olarak, bir yapıtın salt görme ya da duyuş biçimindeki hareketten dolayı modern olduğunu iddia ediyordu. Yahya Kemal ile birlikte 'medeniyetin beşiğinden' aynı misyonla dönen 1914 Kuşağı'nın modernizmi de aslında tam bu noktaya eklemlenecekti. Bu kuşak sadece geri kalmışlık söylemini içinde saklayan bir ifadeyle, "ağarmış sakalından tuttuğu empresyonizmi" ya da toplumsal kalıp yargıların göstereni olarak konu ve renk çeşitliğini getirmemişti. Dolayısıyla bu sanatçıları, Batılı asılların Doğu şubeleri (Dogu'nun …'si vb.) ya da sanatsal anlayışı Batı lehine derinleştiren ikincil kopyaları gibi görmek ve kötü empresyonizm, yetersiz klasizm, yaklaşık akademizmle itham etmek, modernitenin hareketteki anlayışını ve formun kendisinin duyuşla özdeşleşmiş olduğunu gözden kaçırmak demekti. Zira modernite, homojen bir tektipçiliğin yani tek bir eyleme biçiminin iyi/kötü yapılmasıyla erişilecek bir hedef (sonuç) değil, heterojen bir çokluk halinde içinde olunabilecek bir varlık sahası, yani bir anlamda deneyimin kendisiydi. Bu bağlamda da empresyonizm, estetik modernizmin ereği değil sadece Batılı bir veçhesi ya da bizzat kendi üslubunda olduğu gibi birçok farklı görünümünden birisiydi. Üstelik Doğulu pratiklerle en fazla

[878] Yavuz, a.g.e., 2010, s. 75

[879] Jürgen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project", **Postmodern Culture**, Hal Foster (ed.), S. Ben-Habib (trans), Pluto Press, London, 1985, s. 9

kesiştiği, birbirine en fazla benzediği dolayısıyla iki kıta arasındaki en dar mesafe olduğu için, estetik modernizme giden en kestirme yoldu. Nihayet bu benzeşim, ezeli öteki olan Doğu'yu Batı'yla görece denk gördüğü için eşit bir diyalog ve etkileşimi de mümkün kılıyordu. Bununla beraber misyonları gereği Meşrutiyet sanatçıları ve kendilerinden sonra gelecek kuşak, empresyonizm ve klasisizmi (Cumhuriyet'in ilk yıllarında da kübizmi) kendi tarihselliğinin akışkan doğasından çıkararak, belli bir zaman ve belli bir düşünceye gösterge halinde sabitliyorlardı. Hatta özellikle empresyonizm, Meşrutiyet Kuşağı'nda sanatsal beceriksizlikle özdeş tutulmuş ve birlikte anılmaktan mahcubiyet duydukları bir üslüp özelliği haline gelmişti. Empresyonizm ile bir türlü yıldızı barışamayan Türk sanatı, ilerleyen yıllarda da ilk kuşağın 'teknik beceriksizlik' bağlamında doldurduğu üslubun pejoratif yükünü 'Batılı kavramsal düzenek' ile şarj edip yeniden eleştiri repertuarı içine almıştı. Zira bu kez 1914 Kuşağı'nın yapıtları, büyük oranda pozitivizm, subjektivizm gibi analitik bir modelin kendi sağlamasını resimler üzerinden yapmaya çalıştığı bir eleştiri modeline tabi tutulmuşlardı. Gerçekte bu yöntem, artık patalojik hale gelmiş olan bir yokluk teorisini doğrulayan ve kendisini, fotoğraf tabiriyle negatif imgesiyle oluşturan bir eğilime sahipti. Velhasıl bu ölçünün, sanatsal üretimin hemen her alanında uzun yıllar sürecek olan en önemli yan etkisi, sanatçının kendiliğine ya da özgünlüğüne dair soruşturmaların pusulasını daima dışarıya (Batıya) çevirecek manyetik bir kayma yaratacak olmasıydı. 1973 yılında Nurullah Berk, Hikmet Onat ile yaptığı görüşme ardından şöyle yazıyordu:

> Hikmet Onat'ın öğrencilik anılarını dinledikten sonra, memlekete dönüşlerinde arkadaşlarıyla seçtiği sanat yolu konusunda aydınlanmak istedik. Bu yol hepimizce bilinmekle beraber, karanlık kalan bir nokta vardı: Paris'te Cormon ve Jean- Paul-Laurens gibi geleneksel formüllere bağlı akademik hocaların yönetiminde çalıştıkları halde nasıl oluyor da İstanbul'a geldikten sonra, o yönetime zıt bir görüşü, bir tekniği benimsemişlerdi. Gerçekten, 1914 dönemi temsilcilerinin hiçbiri, Fransız akademizminin etkisi altında kalmamış, aksine, yarı- empresyonist, özgür bir anlayışa katılmışlardı. Hikmet Onat, 'Türkiye'nin havası bizi başka yollara götürdü' demekle yetindi. Ressamın uzun sorumuza verdiği bu karşılığı, kısa yetersiz bulmak şöyle dursun, bütün bir kuşağın duygusunu, estetiğini aydınlatır nitelikte bulduk. 1914 dönemi ressamlarının kendilerine çizdikleri yol, bu altı kelimenin karşılığı ile anlatılmış oluyordu.[880]

Bu kuşakla birlikte başladığı varsayılan ve ilk örneğinin Avni Lifij olduğu kabul edilen sanat eleştirisi, büyük oranda geçiş dönemi ideologlarının toplumsal olanın

[880] Berk, a.g.e., 1973, s. 20

kuruluşuna dair fikirleri içinden üretilmiş ve Erken Cumhuriyet Kuşağı sanatçılarının sadakatle bağlı olduğu ulus-devlet formülü içinde kurumsallaştırılmıştı. Örneğin, sanat tarihi yazımında sıklıkla (ilk cümlesi) alıntılanan Hilmi Ziya Ülken'in 1914 Kuşağı'nı Fecr-i Ati'ye benzetmesi, aslında bu sanatçıları yeterince içtimai (toplumsal) olmamakla itham ediyordu. Ülken'e göre: "Memleket buhranlarını ve azaplarını yaşamadan, meselelerin ve insanların içinde bulunmadan yapılmış suni bir edebiyat milli olmaktan ne kadar uzaksa; bu tarzda resim de milli olmaktan aynı derecede uzaktır." Sadece Adalar ve çamlıklar değil, harp ve kahramanlık resimleri, kalkınmayı ifade eden tarım ve sanayi resimleri de suni ve Türk sanatının (milli) meseleleri dışındaydı. Ülken, 19. yüzyılda çözülmeleriyle birlikte burjuvazinin marazi derecede ferdiyetçi garabetlere, romantizmin de müfrit (tek başına) sübjektivizme doğru sürüklendiğini yazıyordu.[881] Estetik modernizmin kendi kendini sorunsallaştıran içe kapanık cemaati, sanatın sosyal teşkilatlar ve ilişkiler ağında araçsallaştırılması önündeki en önemli engellerden birisiydi. Bununla birlikte potansiyel olarak köklü duygudaşlık bağını yaratmaya da muktedirdi. Sanat, bireysel duyuşları sadece modern yaşamda yalnızlaşmış cemaat üyeleri arasında organik bağlar yaratıp, toplumsal yargı ve beğenilerin duygusal-rasyonel bir hat üzerinde derinleştirilmesinde kullanmalıydı. Ülken ile benzer bir retoriği Peyami Safa da tekrar ediyordu. Kaybedilen Türk-İslam ülküsü ya da mefkûresi yerini Batılı düşüncenin uygar fakat aidiyetsiz ve dolayısıyla da ruhsuz mekanizmasına bırakmıştı. Bu bir anlamda kültürel kimliğine ait farkındalıktan türeyen soruların cevaplarını, dışarıdan yani Batılı kavramsal düzenek içinden vermeye çalışan bir beyhudeliğe yol açıyordu. 1914 Kuşağı, cumhuriyetin karşılayıcısı olmakla beraber Osmanlı kimliğini taşıyarak İstanbul'a dönmüştü ve duyuşlarını büyük oranda, sonradan dışlanacak fakat o dönem ayakta tutulmaya çalışılan bu birlikten devşiriyordu. Döndükleri Osmanlı, tabiri caizse yabancı sahada (displacement/deplasman) koştuğu bir medeniyet yarışında derece almaktan çok parkuru tamamlayabilmek hedefindeydi. Cumhuriyet ise bayrağı devraldığı yaşlı ve yorgun koşucunun yüklerini atan, genç ve dinamik bir rakip olmak hevesindeydi. Bu bağlamda 1914 Kuşağı'nın sanat tarihsel konumuna dair iki kavramsal set ile oluşturulan bir okuma biçimi ortaya çıkıyordu. Örneğin kuşağın en aykırı isimlerinden birisi olarak çok zaman parantez içine alınan Avni Lifij, 1918 yılında yayımlanan *Sanat ve Tenkit* başlıklı makalesinde şöyle yazıyordu:

[881] Ülken, a.g.e., 1942, s.22-33

> Mademki sanat milletlerin mizan-ı temeddünüdür (medenileşme ölçüsü), mademki memleketlerin kıymet-i fikriyeleri mevzu bahis olunurken her diyara düşen hisse-i takdir ancak bu terazi ile tartılır; o halde bundan sonra Şark-ı Karibin de (Yakın Doğu'nun) Garp'a karşı; 'Görüyorsunuz ya. Bizim de sizinkiler kadar değilse bile onlar gibi olmaya ceht eden (çaba gösteren) sanatkârlarımız var. Biz de hissediyor ve bunu tespite, ifadeye çalışıyoruz. Ümit ederiz ki gayrı bizi kapkara Hotantolar yahut Polinezi yamyamları zannetmezsiniz!' demeğe hakkı olur; Garp da onlar gibi olmaya ceht eden bu sanatkârları, âdetleri onu on beşi geçmeyen -yazık ki koca imparatorluk için pek az! bu estetik fedailerini hürmetle selamlar, eğer ne gayret-şiken (gayret kırıcı) bir noksan-i vesait içinde çalıştıklarını bilse. [882]

Lifij'in bunu bir medeniyetler yarışı olarak algılayıp bir ölçü ile sınırlaması, tarih yazımının 'geç kalmışlık' ve 'geri kalmışlık' arasındaki paradigmatik farkıyla okunduğunda iki anlama varıyordu. Lifij, bir Osmanlı aydını olarak öteden beri süregelen geç kalmışlık söylemini içeriden bir uyarı, bir uyanış çağrısı olarak kullanıyor ve değişiminin hareketini hızlandırarak, henüz yetişilebilir bir açıklığı varsayıyordu. Bununla beraber aynı yazı Cumhuriyet'in kopuş paradigmasının meşruiyeti için kanıt olarak ele alındığında, geç değil geri kalmışlığa dolayısıyla çağdışılığa bağlanacak bir alt metinle sunulabilirdi. Nihayet öyle de olmuş ve bu retorik, empresyonizmle, kübizmle velhasıl Batıyla bitmeyen mücadelede, öznellik arayışını taklitçiliğe boğduran geri kalmışlık fikriyle kemikleşmişti. Bu anlayışla bakılan sanatçılar da elbette kendileri olmaktan daha çok, Doğu'nun Gerome'u, Doğu'nun Corot'su, Doğu'nun Pissarro'su olabildikleri yani modern değil moderni temsil edebildikleri ölçüde başarılıydılar. Avni Lifij aynı makalenin devamında bu gidişatı görerek şöyle yazıyordu:

> Evet, Türk medeniyetinin yedi sekiz yıldan beri geçirdiği istihale (başkalaşım) devresinden bahsederken tarihin yarın öbür gün güzide bir mevkii vereceği bu birkaç genci Garp alkışlar […] Mesela Hikmet (Onat) Bey değerinde bir artisti, manzara resimleri yaparken 'Ne için taklide özeniyorsun?' gibi serzenişlerle hedef etmekte ne mana var? Sanattaki şubesini değiştirmek bir ressamın en sarih hakkı değil midir? […] daha tahsilini dün bitirmiş, sanatta tab'ına (yaradılışına) muvafık yolu aramakla meşgul bir gençtir […] İstidat denilen o nefh-i lahutinin (ilahi nefesin) ne akıl ermez cilveleri olduğunu münekkitler bilmiyorlar mı? [883]

1914 Kuşağı, Osmanlı'nın kritik dönüşümlerinde ön plana çıkan diğer aktörlerle benzer bir kaderi paylaşıyor ve tıpkı Osman Hamdi Bey'in oryantalizmle olan ilişkisinde olduğu gibi ne tarafa geçse karşıda kalacağı bir yersiz-yurtsuzluk içine

[882] Avni Lifij, "Sanat ve Tenkit", Ocak 1918, **Sanat Yazıları**, Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.), SSM & Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019, s. 95-102
[883] Lifij, a.g.e., 1918

düşüyordu. Eski ustalardan çıkarılıp, dönemin yeni kavramlarıyla sivriltilerek bu kuşağa saplanan eleştiri oku, Türk sanatının aşil topuğu olan 'kendi gibi olamamayı' hedef alıyordu. Özellikle bazı resimlerinde görülen üslup bireşimi üzerinden gelişen eleştiri, geçiş döneminin zihinsel antagonisi bağlamında çözümsüz kaldıkları başarısızlığa örnek gösteriliyordu. 1920'deki Galatasaray Sergisi için bir eleştiri kaleme alan Dâr-ül-bedâyi Edebiyat Heyeti üyesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğretmenlerinden Salih Fuad, Courbet ve empresyonizm üzerine bir girizgâhtan sonra, sanatçıların ışığı görmek için neye bakması gerektiğini gösteriyordu. Bundan sonra teşhir edilen yapıtlara geçen Salih Fuad, Çallı'yı başarılı fakat "abartılı", Hikmet'i "bitmemiş", Ruhi'yi "abartılı ve fantastik", Sami'yi "karanlık", Namık İsmail'i "kaprisli" bulduğunu yazıyor ve resim tarzını değiştirmesini öneriyordu.

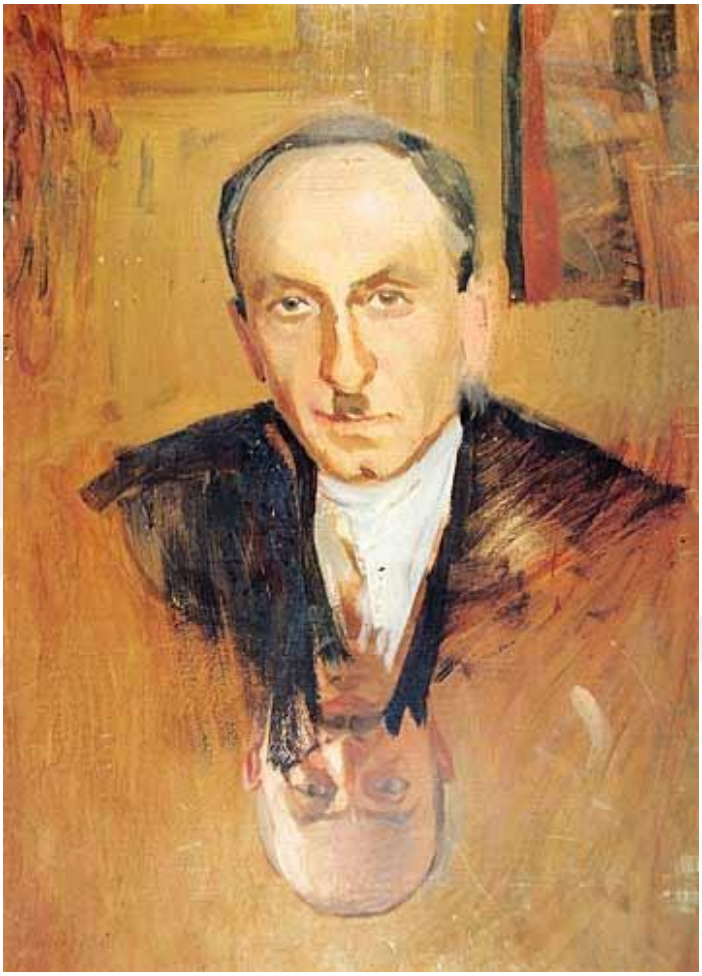


Resim 160. Namık İsmail, "Evler", 1920, e.y., (kayıp) [884]

Fuad'ın yazısında en çarpıcı olan yorum ise Namık İsmail'in *Evler* adlı resmiyle ilgiliydi. Fuad, bu resmi anlamakta güçlük çektiğini, resmin ne sembolist ne orfist ne kübist ne de dadaist olduğunu, fakat illa bir isim verilecekse "Juman Fovitist-Fotist" denilebileceğini iddia ediyordu. [885] Berk'in 1973 yılında çıkan kitabında yaptığı eleştiri de benzer biçimde, bu kuşağı yerleştirecek bir tasnifin olmadığını söylüyordu:

[884] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, YKY, İstanbul, 1992, s. 165
[885] Salih Fuad, "Resim Sergisi Münasebetiyle", **Ümid Mecmuası**, İstanbul, 1920, S. 8, s. 8-9. Halil Özyiğit, "1830- 1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi," Ankara

Fransız akademizminin ünlü hocalarının atölyelerinde dört yıl çalıştıktan sonra memlekete döner dönmez öğrendiklerini unutan, başka bir yetenekle ortaya çıkan yeni ressamlar, öte yandan, halkın o güne kadar alıştığı, Batı tekniğindeki Türk resminin geleneğine de uymuyorlardı. Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenen tablolarda ne Osman Hamdi'nin ne Şeker Ahmed Paşa'nın ne de Süleyman Seyyid'in bir etkisi görülüyordu. Yeni ressamlar Fransız hocalarından olduğu kadar onlardan da uzaktılar.[886]



Resim 161. Namık İsmail, "Ahmet Haşim Portresi", t.y., k.ü.y., 70 x 50 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu

Kuşağın alametifarikası olan Fecr-i Ati benzetmesi nedeniyle sıklıkla Ahmet Haşim ile paralellikler kurulmasına rağmen, Haşim'in bu sanatçılar hakkında yazılan en sert eleştirileri kaleme almış olması dikkat çekiciydi. Özgün olmak için yeterince birikime sahip olmadıklarını ifade eden Haşim, bu sanatçıları Maeterlinck'in *Körler* adlı tiyatro oyunundaki karakterlere benzeterek, "kendilerince külliyen meçhul olan ruhlarının

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2012, s. 379

[886] Berk, a.g.e., 1973, s. 23

ormanlarında bocalayıp durmaktadırlar" diye yazıyordu. Mehmet Ergüven, Haşim'in üç parça halde tefrika edilen Galatasaray yazıları için kaleme aldığı metinleri şöyle özetler:

> Haşim, Doğu duyarlığının öncelikle sentaktik (sözdizimsel) kaygıyla bağıntılı olduğunu düşünür. Bu nedenle, sonuçta renkle hesaplaşmaya varması kaçınılmaz olan yaratıcı etkinlikte, ışıktan yola çıkıp, daha sonra bunun imgelem gücümüz üzerindeki etkisine dikkat çekmeye çalışır. Doğulu olmanın uygulamadaki karşılığı, cami veya türbe resmi yapmak değil, dünyayı bunlar aracılığı ile görüp duyumsamaktır. Bir başka kültür mirasının sahibi olan ressam için en önemli sorun, algı içeriklerinin içinde yaşadığı toplum tarafından belirlenmiş olmasıdır. Eskinin reddine yönelik savaşım, ancak bu temel üzerinde boylandığı zaman bir anlam taşır; 'loş bir odada, yerin altından ziya alıyormuş gibi kırmızılığı yakut ve yeşilliği zümrüt gibi yanan hayallerin renklerini tertip eden' nice insan yaşamıştır bu topraklarda.[887]

Bununla beraber Haşim'in teorideki genişliğini somut örneklerle açıklama konusunda aynı hassasiyetle koruyamadığı bir çelişki ortaya çıkıyordu. Haşim'e göre modern sanat: "Zevk sahibi bir adamı tiksindirecek âmiyane bir ibtizal ile hayatı istilâ etmiştir. Empresyonizm, ekspresyonizm ve kübizm ise maskaralıktan başka bir şey değildir." Ergüven'in tabiriyle, Haşim'in zaman zaman yobazlığa varan dilinden, müzik, sinema ve hatta mimari de nasibini alacaktı. Haşim'e göre: "Asrımızın kendine mahsus bir mimarîsi olmadığı ve olmasına da imkân bulunmadığı artık herkesçe malûm, münakaşaya değmez bir hakikattir."[888] 1922'de *Dergâh*'ta yayımlanan yazısında da Avni Lifij için hayli öfkeli bir dil kullanıyor ve "resim işlerinde olduğu gibi fikriyatta da hâlâ pervaz (yüksekten uçan) korkunç bir zât" olduğunu yazıyordu. Lifij'in, Galatasaray'da teşhir ettiği *Nef'i Devri* resmine gelen eleştirilere verdiği cevabın üzerine yazılmış olduğu anlaşılan bu makalenin sonunda Haşim şöyle diyordu:

> Mamafih, şiirde Nef'i ve Fuzuli, mimaride Kasım ve Sinan, musikide Dede gibi eâzımın (büyükleri) kanından yetiştirmiş olmakla mağrur iken, resimde maatteessüf bazı heyam (böcekler) gibi her sene ağustos ayında Doğup ağustosta ölen Avni Lifij Beylerle iktifaya (yetinme) şimdilik mecbur olan Türk milleti, bu kıraatta ressamları oldukça münekkitlerin Taine ayarında olup olmamasına pek de ehemmiyet vermeye mecbur olmasa gerek. Nef'i Devri levhası gibi şeylerin fena olduğunu anlamak ve hiç olmasa fena bir eserin sahibi diye Avni Lifij Bey'den himayeten bahsetmek için gazete muharrirleri çoktur bile![889]

---

[887] Mehmet Ergüven, "Bir Ozan Resmi Sorguluyor", **Türkiye'de Sanat**, Eylül-Ekim 1994, S.15, s.40-43

[888] Ergüven, a.g.e., 1994

[889] Ahmet Haşim, "Bir Ressama Cevap", **Dergâh**, 5 Eylül 1922, S. 35. **Sanat Yazıları**, 2018, s. 364-369

Sanayi-i Nefise'de estetik derslerine giriyor olmasından dolayı 1914 Kuşağı'yla yakın kişisel ilişkiler içinde olan Ahmet Haşim'in dilini sakınmayan üslubu, çoğu zaman kuşağın sanatçıları içinde tutarsızlık ile anılmasına neden olacaktı. Nitekim büyük ümit bağladığı gözdelerinden olan Namık İsmail'in, Haşim portresini, birbirini baş aşağı olacak biçimde tersten akseden, üst üste iki suret olarak çizmesi, çelişkili ve çok zaman şiddetli diline karşı bir tavır olarak yorumlanmıştı.



Resim 162. Avni Lifij, "Nef'i Devrinden Bir Sahife İçin Etüt", 1920 c., t.ü.y., 15 x 25 cm., Belkıs- Erdal Aksoy Koleksiyonu

1919'da İstanbul'a gelen Rus ressam Aleksis Gritchenko, "Osmanlı Montparnasse'sı" olarak tanımladığı sanatçı grubuna, akademik teamüller ve klasik temsil rejiminden uzaklaşmayı önermişti. Bu, kendilerine biçilen misyondan uzaklaştıkları oranda, kökensel duyuşa ya da yaratıcı arzunun halis kaynağına erişebilecekleri anlamına geliyordu. Nitekim gerçekten de Çallı'nın Gritchenko etkisiyle yaptığı Mevleviler serisi, "bir ada gibi tek başına kalmış" olmasına rağmen en başarılı eserleri olarak sayılacaktı. [890] Gritchenko anılarında, bu sanatçı grubuyla Şişli'de bir Rum kahvesindeki buluşmasını şöyle yazıyordu: [891]

> Müdür (Ömer Adil) altın çerçeveli gözlüklerini düzelterek, 'Demek siz efekt peşinde değilsiniz' diye tüm ciddiyetiyle söze giriyor […] Daha ağzımı açmaya fırsat bulamadan, müridim (Çallı) anlayışımı, ilkelerimi, amentümü Türkçe izah etmeye başlıyor. Eller kollar sallanıyor, avazları çıktığı kadar bağırıyorlar […] 'Bende efekt

[890] Güler, a.g.e., 2011, s. 93

[891] "Bütün Osmanlı Montparnasse'si burada. İşte, konuştuğunda sesi borazan gibi çınlayan, gök gürültüsü gibi kahkalar atan şişman Sami Bey. Çinko dişleriyle Feyhaman. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü Chemdi (Ömer Adil), çok düzgün giyimli, gözlükleri altın çerçeveli, fesini başına özenle takmış. Bir diğeri, Sanayi-i Nefise Mektei müdürü Nazmi Ziya, hoş bir stille ağır ağır konuşuyor. Kim bilir neden fes değil siyah bere takmış. Mütevazı ve sinirli Hikmet, egzotik incelikte bir Paris aksanıyla konuşuyor." Alexis Gritchenko, **İstanbul'da İki Yıl 1919-1921, Bir Ressamın Günlüğü**, Ali Berktay (çev.), YKY, İstanbul, 2020, s.190-191

> var ama kendine özgü bir efekt: renk, kurgu ve karakter efekti. Eğer bu yöntemle çalışılırsa, gerisi kendiliğinden geliyor. Ben ne güneşi ne açık havayı ne aydınlatmayı ne de aslında benzerliği düşünüyorum. Göz aldatımı bana göre değil' […] Raffaello, Michelangelo, Da Vinci… Evet, iyi ama bu ünlü hayaletleri rahat bırakın. Modern hayat yeni bir yaratıcı eser, yeni bir dil, yeni formlar, gözlem istiyor. İstanbul'un, Suriçi'nin ve insanı hayran bırakan kadınlarınızın hayatı; hamalların, pazarların, limanın hayatı, tüm bunlar özel bir sanatı gerektiriyor. Burada bütün akademilerin temelinde yatan Raffaello'nun akademik klasisizmine veya Da Vinci'nin, resim sanatının değil matematik ve geometrinin ürünü olan skolastik kompozisyon fikirleri ve mantığı içine kapanmış matematik düşüncesine yer var mı? Gözlüklü müdür, itiraz kabul etmez bir tavırla, 'Anatomi ve perspektif resim sanatının grameridir' diyor. 'Ben, sizin ne yazık ki farkında olmadığınız başka bir gramer biliyorum. O sizin halk tasvirlerinizde gelişmiş.' Herkes bakışıp neşeyle gülüşmeye başlıyor. 'Gülmeyin, bu primitif eserlerde geleneklerden, hayattan alınmış ve Bologna'daki başta olmak üzere Avrupa'nın hiçbir akademisinde olmayan bir sanat ve bilgi var.' Yeniden gülüşüyorlar; Çallı gülmüyor, eliyle beni işaret ediyor; Bak, bak ciddi konuşuyor. Size tavsiyem, öylesine değerli ve hem sizin hem de bizim için öylesine yararlı bu sanatın ürünlerini derleyin […] Şunu diyor(lar): Sizin için antika bunlar ama bize göre garabet, sakillik.' 'Ayrıca mezar taşlarınız diye devam ettim, 'onlardan da sahte Alman renk armonisi yerine gerçek Türk, Doğulu renk armonisinin yasalarını ve sırlarını öğrenebilirsiniz.' Paris sosyetesinin portre ressamı Jean-Paul Laurens'i (Türk ressamlarının en büyük ideali) bilip bilmediğimi soruyorlar. Mahsustan, 'Adını bile duymadım' diyorum. 'Bak, bak, Gritchenko J-P. Laurens'in adını bile bilmiyor hâlbuki bizim için bir numaralı Fransız ressamı o…' […] Eve dönerken kapışmanın sonuçlarından memnun kalan İbrahim bana teşekkür etti. 'İyi konuştunuz. Şimdi kafaları işlemeye başlamıştır. Ülkemizde büyük etkiniz var. İki ay önce hiçbir şey bilmiyorduk. [892]

Türk mezar taşları armonisinin Rus bir sanatçı tarafından fark ediliyor olması, bir yanıyla oryantalist epistemolojinin iktidarını, bireyin içsel yaşantısını da sistematik hale getiren bir rehber olarak kurmasıyla doğrudan ilişkiliydi. Bu tavır, toplum içindeki kök yapıların birbirleriyle kurduğu karmaşık anlam ağlarını yönlendirebileceğine inanan bir söylemin ürünüydü. Bunun karşısına gözlüklü müdürün anatomi ve perspektifi gramer olarak yerleştirmesi ise duyuşun köklerinin yüzeye çıkması ve nihai olarak nesneleşerek bir anlamda "şiirsel toprağı buzullaştırması" anlamına geleceği için direnişçiydi. Fakat bir yanıyla da estetik içinden tarihsel bilgi üretememenin bilinç yarasını, bir çeşit oksidentalizm ya da garbiyatçılık ile savuşturmaya çalıştığı için savunmacıydı. Meltem Ahıska, garbiyatçılığın, Batıdışı sayılan bir alanda modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzı olduğunu söyler. Ahıska'ya göre bu,

[892] Gritchenko, a.g.e., 2020, s.190-191

sadece belirli fikirlerle özdeşleştirilebilecek bir bakış açısı, bir dünya görüşü değil, aynı zamanda tekniklerin kullanımını da içeren iktidar kurucu pratiklerin alanıdır.[893]





Resim 163. Aleksis Griçenko, "Les derviches tourneurs", 1920 c. suluboya, e.y., Jean Laroche Koleksiyonu, Paris

Resim 164. İbrahim Çallı, "Mevleviler", 1921, t.ü.y., 65 x 81 cm., Demsa Koleksiyonu

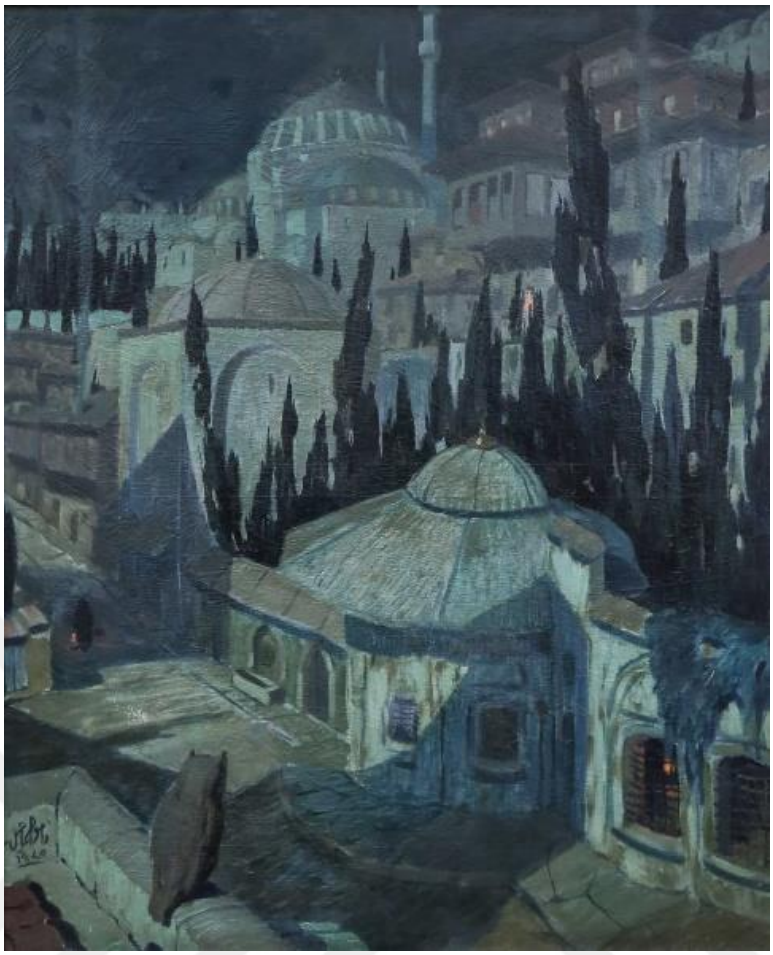
Gritchenko bir başka buluşmasında Çallı'nın şöyle söylediğini yazıyordu: "Evet, ressamlık, üstüne sanatın ve yaratıcı etkinliğin ışığı düşmüş olsa da çoğunlukla bir Golgotha'dır […] Bizim bir de ressamın insan sureti yapabilme hakkı için mücadele etmemiz gerekiyor." [894] Sanatın nuruyla aydınlanmış olmasına rağmen kendisini çarmıha gerecek olan mücadelesi, Çallı'yı Yahya Kemal'in eve dönen adam mitinde olduğu gibi cesaretle elde ettiği ve eve taşıdığı bilgi yüzünden yabancılaşarak hem kurban edilen hem de kahramanlaştırılan bir sıla özlemine mahkûm ediyordu. Bu kuşağın yersiz-yurtsuzluk hissinin yarattığı duyuş, Osmanlı'nın son yıllarındaki Üsküdar'a "her akşam camlarında ateşlerin yandığı" kayıp bir masal şehri olarak karşıdan bakarken, Taksim Meydanı'nı da aynı uzaklıktaki aydınlık geleceğin ışıklı rüyası olarak tahayyül ediyordu. Üsküdar'da batan Şark'ın güneşi, Karacaahmet'te, Eyüp sırtlarında gece manzaralarına, köhne binaların arasından seçilen minare siluetlerine, *Mehtapta Cami* resimlerine dönüşüyordu. Geleceğin söken şafağının aydınlığı ise kadınların boş vakitlerini geçirdiği Ada peyzajlarında, Göksu'daki kayık sefalarında, Boğaz'da ve *Kalamış Koyunda Sabah* resimlerinde izleniyordu. İpek Duben'in ifadesiyle;

[893] Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı, Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 72
[894] Gritchenko, a.g.e., 2020, s. 208

> Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın Pissarro, Monet veya Renoir'ı yönlendiren bilgiyle donanmış oldukları söylenemez. Varsa bile bu bilgiyi kendi resimlerine aktaramadıkları açıktır. Ne var ki bu kuşağın başarısı bu noktadan ölçülmemeli, empresyonizm ya da izlenimcilik diye andığımız akımla, başka bir platformda Türk resminin gelişimi için vazgeçilmez bazı temel taşlarını oluşturdular. Batılı empresyonistler doğa ışığını oluşturan elemanları renk diline çevirerek bilimselleştirirken, bizde empresyonizm doğa gözlemciliğine hiç açık olmayan kültürümüzün doğaya açılması ve gözlemciliği yöntem olarak benimsemesi demek oldu. Bu olgu Türk kültüründe davranışsal bir yeniliktir. Sonuç olarak bir Nazmi Ziya bir Pissarro'dan ya da Monet'ten akımın kuralları açısından farklıydı ve başarısızdı. Ama başka bir anlamda; İslam-Türk kültürünün doğa ile ilişkileri ve sanatçıya tanıdığı bireysel ifade olanakları açısından önemli bir adımdı ve çabanın içtenliği ölçüsünde özgündü.[895]

Bu bağlamda 1914 Kuşağı'nın tavrını ayıran düşünce, iki yakaya da ustalıkla fakat benzer bir çekingenlik ve huzursuzlukla yaklaştıklarının anlaşılmasıydı. Nü resimler yapıyor ama modellerin yüzlerine bakmıyorlar, akademik bir hassasiyetle çizdikleri desenleri renkçi bir modelajla boyuyorlar, açık havaya başka iç mekâna başka bakıyorlardı. Dolayısıyla bu kuşağın modernizmi konuları nasıl seçtikleri ya da nasıl renkler kullandıklarında değil konuları ile bakış/duyuş mesafeleri ve içine düştükleri ikircikli yersiz-yurtsuzluk anının görünümleri içinde aranmalıydı. Nitekim onları modern yapan, geçmişe ve geleceğe aynı uzaklıktan bakarak derin bir iç çekiş ve çelişkiyle anın (mod) içinde kalmış olmalarıydı. Örneğin modern olanın anlaşılmaz olanla eş anlamlı olduğunu söyleyen Nazmi Ziya'nın "moderne en fazla yaklaşmış" sanatçı olarak sayılması bu çelişkinin en bariz örneklerinden biriydi.[896]

[895] İpek Duben "Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sergisi", **Milliyet Sanat** 1 Kasım 1983, s. 83, s.32-35
[896] Turan Erol, **Nazmi Ziya**, YKY, İstanbul, 1995, s. 29



Resim 165. Namık İsmail, Mehtapta Cami, 1925, t.ü.y., 100 x 90 cm., ARHM



Resim 166. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", 1935, t. ü.y., 73,5 x 92 cm., SSM.

4. ULUSAL ALEGORİ, GÖRSEL İDEOLOJİ

4.1. I. Dünya Savaşı ve Düzene Dönüş

1914- 1918 yılları arasında Avrupa ve çeperinde yaşananlar, insanlığın tarih boyunca binlerce kez kaydettiği savaş olgusunu tamamen değiştirecekti. I. Cihan Harbi, dâhil olan ülkelerin sosyal, kültürel hafızasında eşine az rastlanır bir yıkım ve travmaya neden olan devasa boyutlu bir savaştı. Adorno'nun kesintisiz bir felaketin masalı diye tanımladığı ve Eagleton'un, mutluluğun birikimine dair değil sapandan megatonluk bombalara uzanan bir öykü olarak temellendirdiği tarih, I. Dünya Savaşı'nı ilk modern savaş olarak kayda geçirmişti. [897] Savaşın modernliği, sadece içinde vuku bulduğu zamanın tasnifi ya da muazzam kayıplara neden olan silah teknolojisi ile ilgili değildi. Bu savaş aynı zamanda, küreselleşmeye evrilerek düşünme biçimlerini kökten değiştirecek olan hız ve mobilizasyonun ilk ivmesini aldığı noktalardan biriydi. Bununla birlikte modernliği, felaketler masalının savaş olgusunu yerleştirdiği bütün sosyal, siyasal, ahlaki ve hukuki normları yıkarak topyekûn bir aşırılığa yol açmış olmasıyla ilgiliydi. İngiliz tarihçi Eric Hobsbawn'ın altını çizdiği üzere:

> 20. yüzyıldan önceki savaşlarda, savaşan tarafların insan güçlerinin tamamını seferber etmeleri istisna iken, 20. yüzyılda modern savaş, çatışmaya taraf olan devletlerin yurttaşlarını kapsamış ve çoğunun seferber edilmesine, korkunç bir yıkıma ve kıyıma sebep olmuş, savaşa katılan ülkelerin toplumlarının hayatlarına hükmetmiş ve bu hayatları dönüştürmüş; muazzam miktarlarda askeri donatımla yürütülmüş, bu noktada tüm ekonomiyi bunları üretecek şekilde yönlendirmeyi gerektirmiştir.[898]

Hobsbawn'ın Erich Ludendorff'dan aldığı Topyekûn Savaş kavramı, önceki deneyimlerden farklı olarak I. Dünya Savaşı'nın neden bu denli doğrudan bir felakete neden olduğu ve aşırı şiddetin sıradanlaşmasını mümkün kılacak politik propagandanın nasıl işlerlik kazandığını gösteren tarihsel kuramlardan birisiydi.[899]

---

[897] Terry Eagleton, "Auschwitz Sonrası Sanat", Ayhan Çitil (çev.), **Estetiğin İdeolojisi**, Bülent Gözkan (haz.) Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s. 355

[898] Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1931**, Yavuz Aloğan (çev.), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 57

[899] Ludendorff'a göre topyekûn savaşın beş temel unsuru vardı: 1) Savaşa giren ülke topraklarının tümü savaş alanıdır. 2) Tüm halk savaşa fiilen dâhil olur; bu durum etkin bir topyekûn savaş yürütebilmek adına ekonomik sistemin savaşın amaçlarına hizmet edecek şekilde tasarlanmasını gerektirir. 3) Büyük kitlelerin savaşa katılması, içeride halkın moralini yüksek tutmak ve dışarıda düşmanı yıpratmak adına güçlü bir propaganda mekanizmasını gerektirir. 4) Topyekûn savaş ciddi bir hazırlık süreci gerektirir, çarpışmalar başlamadan önce hazırlıklara başlanmalıdır. 5) Etkin ve uyum içinde savaşmak, topyekûn savaşın bir başkomutanın idaresi altında yürütülmesiyle sağlanabilir. Begüm Kurtuluş, "Aşırılıklar

> Topyekûn savaş anlayışı, I. Dünya Savaşı'nın çıkışına kaynaklık eden diplomatik krizlerin ardındaki ideolojik manivelayı neredeyse ikinci plana itmiş […] yerini topyekûn bir imhaya ve sınırsız bir şiddete bırakmıştı. Avrupa'yı saran bu akıldışı savaş halesi […] toplumun her kesiminden insanın cepheye gönderilmesine, siper savaşlarına girmesine; geride kalanların da yeni silah gücünün yıkıcı etkilerini ilk elden tecrübe etmesi dolayısıyla, muazzam acılara ve travmalara neden olmuştu. Sanatçılar da bu koşullardan bağımsız değillerdi. Dönemin sanatçıları, yazarları, entelektüelleri için savaş, uzak geçmişte kalmış tarihsel bir bilgi hatta pek çoğu için bir dipnottu. Bununla beraber savaş, o tarihe kadar daima ideolojik hedefler gözeten ve en azından ahlaki düzeyde belirli bir hukuku olan siyasi manevralardı. I. Dünya Savaşı'nın başlarında Avrupa'da hemen herkesin kapıldığı akıl tutulması, savaşın bu eski kodlar üzerinden bir düşünüşle ele alınmasından kaynaklanıyordu. Savaş, sanatçılara ve entelektüellere göre (çoğunun fikir birliği ettiği üzere) Avrupa düşüncesindeki ataletin silkinip atılmasına sebep olacak ve bir arınmaya, yeniden canlanmaya yol açacaktı […] sanatçılar ve aydınlar bu savaşın sadece siyasi değil felsefi olarak da bir gereklilik olduğunu düşünüyorlardı. Savaş başladıktan neredeyse bir yıl sonra bütün bu düşünceler yerini büyük bir hayal kırıklığı ve vicdan azabına bıraktı. Savaşa gönüllü katılan sanatçıların bir kısmı cephede hayatını kaybetmiş, kalanlar ise yaşadıkları şokun etkisini uzun süre üzerlerinden atamamışlar ve sanatsal odaklarını savaş mefhumu etrafında konumlandırmışlardı.[900]

Vassily Kandinsky'nin "20. yüzyılın çok sesli senfonisi" olarak tanımladığı savaş öncesi Batı sanatının sınırları, Alman ekspresyonistler, İtalyan fütüristler, Fransız kübistler ve Rus suprematistler ile çiziliyordu.[901] 1914'te patlayan savaş ise bu çok sesli birlikteliği hızla yok etmişti. Savaş öncesinin çok uluslu dili, savaşan tarafların ulusalcı ve milliyetçi söylemlerinin etkisiyle dağılmıştı. Örneğin, *Der Blue Reiter* (Mavi Süvari) grubunun iki kurucu üyesi Franz Mark ve Vassily Kandinsky, savaş karşısındaki farklı tutumlarından dolayı ayrılmakla kalmıyor aynı zamanda iki farklı ulusa mensup düşmanlar haline geliyordu. Bununla beraber Scheneede'nin vurguladığı üzere, bu sanatçıların mektup ve günlüklerinden anlaşıldığı kadarıyla modern endüstriyel savaşın gerçekliğinin ne olduğuna dair net bir fikirleri yoktu. Dolayısıyla savaşı, felaketlerini öngöremedikleri için neredeyse coşkuyla karşılamışlardı. Bu sanatçıların çoğu: "Materyalizmden uzaklaşıp eşit biçimde muğlak olan kültürün tinsel alanına doğru radikal bir değişim gözetmekteydi ve savaş

Çağı'nın Mirası: Hobsbawm'ın Tarih Anlayışı Çerçevesinde Savaşın Dönüşümü", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2015, C.8, s.48-69

[900] Ali Şahan Kuru, "I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri, Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları", **Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi**, Ekim 2017, XXVI/ 2, s. 395-421

[901] Uwe M. Scheneede, **The Avant-Garde and The War**, Ruth Martin (trns.), Goethe-Institut e. V. Fikrun wa Fann, November 2013, http://www.goethe.de/ges/prj/ nzv/par/en12354686.htm, erişim tarihi: 29/12/ 2020

bu doğal yenilenmenin metaforik işlemiydi."[902] Örneğin "Guillaume Apollinaire: *Adieu a toute une époque* (elveda tüm bir çağ) diyerek, savaşı yeni bir dönemin başlangıcı olarak algılarken, Filippo Tommaso Marinette savaş ile yenilenmeyi özdeşleştirir."[903] Nitekim Oscar Kokoschka, böylesine bir zamanda geri kalmanın "sonsuza kadar sürecek bir utanç" olduğunu düşündüğü, Otto Dix ve Max Beckmann ise "sanatın gerçeklikle olgunlaşması adına uç deneyimler yaşamak" istedikleri için ilk çağrıyla cepheye giden sanatçılar arasındaydı.[904] Bunlarla beraber, Georges Braque, Fernand Léger, Raymond Duchamp-Villon, František Kupka, August Macke, Max Ernst gibi sanatçılar da gönüllü gittikleri cephelerde siper savaşlarına dâhil olacak ve ön saflarda sıcak çatışmaların içine gireceklerdi. İtalya'da ise yerleşik duruma karşı kışkırtıcı politik söylemleri araçsallaştırarak bütün Avrupa'ya dinamizmi yaymayı hedefleyen fütüristler, savaşı çok daha içten bir coşkuyla karşılamış ve kutlamışlardı. Fakat fütürizmin öncüsü sayılan Umberto Boccioni'nin hevesi, savaş sırasında attan düşerek yaralandığı için yarım kalacaktı. Savaş yıllarında kelimenin tam anlamıyla Paris'te kalan tek ressam, İspanya'nın müdahil olmamasından dolayı savaşa milliyetçi bir refleks ile atılmayan Pablo Picasso'ydu.



Resim 167. Otto Dix. "Yaralı Adam, Kış 1916, Bapaume" **Der Krieg** 1924, Asit oyma Gravür, 19.7 x 29 cm., MoMa, New York, O.N: 159.1934.6

[902] Scheneede, a.g.e.
[903] Nilüfer Öndin, "İdeolojinin Savaşı", **Sanat Dünyamız**, Kasım-Aralık 2014, S. 143, s. 40-48
[904] "Bu deneyimi bizzat ben istedim. Meraklı biriyim. Her şeyi kendi gözlerimle görmek istedim ki gerçeği teyit edeyim. Fareler, dilenli teller, bombalar, çukurlar, cesetler, kanlar, gazlar, mermiler, makineli tüfekler, yangınlar, işte savaş bu. Şeytanın işinden başka bir şey değil." Eva Karcher, **Otto Dix**, Taschen, Köln, 2002, s.30. Akt. Öndin, a.g.e., 2014

Nihayet 1915'in ortalarında savaş destekçisi birçok sanatçının fikri temelden değişmişti. Oscar Schlemmer, "Ben hem fiziksel hem de zihinsel olarak [...] artık Ağustos'ta gönüllü olan o adam değilim" diyor; Hans Richter ise "Savaş sırasında savaş karşıtı olduk" diye yazıyordu.[905] Nilüfer Öndin'in ifadesiyle:

> Savaş ilerledikçe artan vahşet, korku, kaygı, acı ve yıkım, savaşa olan başlangıçtaki olumlu yaklaşımı değiştirir. Savaşa olan olumlu yaklaşımın değişmesiyle resimler de eleştirel bir boyut kazanır. Avrupa'daki tüm kıyıma gönderme yapan pek çok yapıt, parçalanmış bedenleri, yıkıntıları, sivil hedefleri de vuran hava saldırılarını tema olarak ele alır. İnsani olmayan vahşet, özel ayrıntılardan ziyade, kırık çizgiler ve sert hatlarla verilir […] Ernst Ludwig Kirchner savaşın insanı fiziksel olduğu kadar psikolojik olarak da sakatladığını, arkadaşı K.E. Osthaus'a yazdığı mektubunda şöyle dile getirir: 'Zihinsel ve bedensel ıstırap nedeniyle kendimi yarı ölü hissediyorum.'[906]

Gerçekle arınmak adına cepheye koşan sanatçıların aradığı yenilik, tarihin garip bir cilvesiyle, savaştan kaçan mültecilerin "kükreyen aslanlarla çevrili kuş kafesi" dediği Zürih'teki Cabaret Voltaire'den yayılacaktı.[907] Dada'nın doğum yeri sayılan Cabare Voltaire'in müdavimlerinden olan Vladimir İlyiç Ulyanov ya da bilinen adıyla Lenin, 1917'de savaşın kaderini değiştirecek olan Bolşevik Devrimi'ne önderlik ederek Rus İmparatorluğu'nun sonunu getirecekti. 1918'de savaş bittiğinde Rus İmparatorluğu ile birlikte Avusturya Macaristan, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu da tarihe gömülecekleri son düzlükteydi. Cepheden yenik ayrılan Almanya'da yarı parlamenter bir demokrasiye geçilerek Weimar Cumhuriyeti ilan edilmişti. (1919) Bu esnada Alman sokaklarını sakatlanmış yaralı askerler ve ekonomik yaptırımlar nedeniyle aşırı yoksullaşan halk dolduruyordu. Savaşın geriye bıraktığı travmanın etkisinde olan sanatçılar da bu ortam içinde yeni bir eleştirel dil, yeni ifade biçimleri oluşturmaya çalışıyorlardı. Apolitik olduğu düşünülen Alman ekspresyonizmi, toplumsal örgütlenme ve yeniden inşanın gerektirdiği duygusal motivasyonu oluşturmak için yetersiz bulunuyordu. Dolayısıyla grotesk bir anlatının, geleneksel temsil modelleri ve klasik kompozisyonel düzenlemelerle benimsendiği bir anlayış rağbet görmeye başladı. Bu dönüş, realizmin ve klasisizmin ideallerini canlandırmak amacını taşımaktan çok, kültürel bir yeniden yapılanmayı öngören politik bir tavırdı. 1914

[905] Scheneede, a.g.e., 2013
[906] Öndin, a.g.e., 2014
[907] Hugo Ball, **Flight Out of Time: A Dada Diary**, Ann Raimes (trs.) Viking Press, New York, 1974, s. 34. 5 Şubat 1916'da Hugo Ball'ın açtığı sanatçılar lokali. Detaylı bir okuma için bkz. Hans Richter, **Dada Art and Anti-Art**, Oxford University Press, New York, 1978

öncesinin olumsallığından beslenen sanatsal anlayışların, savaşın ardında bıraktığı enkazın içinden kaldıkları yerden devam etmesi beklenemezdi. Nihayet Almanya'da Yeni Nesnellik, İtalya'da ise Giorgio de Chirico öncülüğündeki Metafizik Resim ve sanatkârlığa dönüş fikri, savaş sonrası travmanın tekinsiz iç sıkıntısıyla dolu resimler üretecekti.[908]

4.2. Osmanlı'nın Savaşa Girişi ve Propaganda

Osmanlı için savaş yeni değildi. Balkan Harbi'nin (1912-1913) sona ermesinin üstünden henüz bir yıl geçmişken patlak veren Cihan Harbi'ne sekiz ayrı cepheden dâhil olan Osmanlı, bütün sınırları ve bütün unsurlarıyla savaşın içindeydi. [909] Bununla birlikte bu savaşın topyekûn olduğu idrakine, İngiliz ve Fransızlar'ın Çanakkale'ye donanma göndermeleri ve İstanbul'un tehdit edilmesi yani tehlikenin evin kapısına dayanmasıyla varılacaktı. Nitekim Çanakkale Savaşı esnasında çıkarılan *Harp Mecmuası,* ilk sayısında şöyle yazıyordu: "Düşmanlarımız yalnız böyle geniş memleketimizin uçlarına saldırmakla kalmadılar. En mühim kuvvetleriyle geldiler. Boğazımıza sarıldılar."[910] Cihan Harbi'ne endüstrileşme süreçlerini büyük ölçüde tamamlamış ve modern teknoloji, modern donanımla katılan ülkelerin karşısında, Osmanlı'da sadece birkaç küçük fabrika, bir demiryolu hattı ve fakir bir tarım toplumu vardı. Ulaşım ve ikmal yetersizliği öyle bir boyuttaydı ki İstanbul'a İtalya'dan şeker, Amerika'dan buğday getirmenin maliyeti daha düşüktü. Asya'ya doğru uzanan devasa topraklarına rağmen Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal, siyasal ve kültürel sermayesinin çoğu, İstanbul ve Rumeli'den ibaretti. Yüzyıllarca kendi kaderine terk edilmiş ve sadece asker toplayıp vergi almak için gidilen Anadolu, zaten savaş yorgunuydu. Bununla beraber bu savaş, sadece ateş hattında değil cephe gerisinde de devam ediyordu. Hem insan gücü hem de savaş finansmanının yürütülmesi adına, büyük kitlelerin harekete geçirilmesi gerekiyordu. Bunun için de güçlü bir propaganda düzenine ihtiyaç vardı. Fakat ne iletişim ve ulaşım ağı ne de donanım, bu propagandanın etkili biçimde yapılabilmesini sağlamak için yeterli değildi. Meşrutiyet Dönemi'nde bir yayın patlaması yaşanmıştı fakat bu yayınların büyük çoğunluğu sadece İstanbul, Selanik ve İzmir'de oldukça kısıtlı bir zümreye ulaşabiliyordu. Okuma yazma oranları da hâlâ müttefiklerle kıyaslanamaz derecede

[908] Kuru, a.g.e., 2017
[909] Kafkasya, Filistin, Irak, İran, Yemen, Balkan, Galiçya ve Çanakkale.
[910] **Harp Mecmuası**, S. 1, Teşrini Sâni, 1331, (Kasım 1915) s. 3

düşüktü. Tanzimat aydınları ile başlayan ve Meşrutiyet ile ivmelenen ulusal kültür yaratma çabaları ise üç ayrı ideolojik yöne çekiştirildiğinden, bir söylem birliği üretemiyordu. Keza üretilmiş olsa bile, bu söylemi Tepebaşı Bahçesi, Pera Palas ya da Çamlıca'dan çıkararak halka nüfuz ettirmek için, halkın ekmek kaygısından kafasını kaldırdığı (şehirli) sair bir zamana ihtiyacı vardı. Ahmet Haşim'in 3 Eylül 1919 tarihinde dönemin Manisa Milletvekili Refik Şevket Bey'e gönderdiği mektup, "yalnız yiyeceğini tedarikle meşgul ve boğazlarının kârına olarak aklın bütün maharetlerini ret ve iptal eden bu neşesiz ve yorgun halkı" gayri insani bir tanıma yerleştiriyordu.[911]



Resim 168. Franz Jüttner, "Der Turkische Napoleon" (Türk Napolyon), **Lustiga Blatter** 1913, No.9. XXVIII [912]

İttihat Terakki Hükümeti de kendi içinde farklı kliklere ayrılmış ve görece birlikteliği baskıyla sağlayan bir yöntem izliyordu. Erol Köroğlu'nun tespit ettiği üzere, bu gevşek koalisyondan dolayı savaş sırasında uygulanmaya çalışılan siyasalar da sık sık

[911] Ahmet Haşim, **Güzel Yazılar, Mektuplar, TDK**, Ankara, 2017, s. 67-72. 3 Eylül 1919 tarihli mektubun tam metni için bkz. bu çalışma, Ekler. 4

[912] Karikatür alt yazısı: "Enver Bey: şimdi sadece kendi Waterloo'mu bekliyorum, o zaman benzerlik tam olacak"

değişecekti. Örneğin savaşın başında uygulanan Panislamist Osmanlıcı strateji, Arap İsyanı ve doğu cephelerindeki (Suriye, Irak) yenilgilerle güç yitirecek; 1917'den itibaren ise gittikçe laikleşen, Turancılık'tan Anadolu halkçılığına doğru evrilen bir Türk milliyetçiliği ağırlık kazanacaktı.[913] Bu atmosfer, belki uzun vadede hayatın içine sinen verimli ve tutarlı bir kültürel yönelim yaratmaya muktedirdi; fakat modern savaş İstanbul'un kapısına dayanmıştı ve acil bir çözüm gerekiyordu. Köroğlu'na göre:

> İttihatçı iktidar, savaşı nasıl idare edeceğini düşünmediği gibi savaş propagandasını nasıl yapacağını da düşünmemişti. 1914 Ağustos'undan 1915 Şubat'ına kadar uzanan süre, bir yanılsamalar ve hayaller dönemiydi. Zaten muhtemelen Enver Paşa dışında herkes, en baştan beri durumun parlak olmadığının farkındaydı, ama kimsenin bir çözüm önerisi de bulunmadığından, Enver'in yanılsama ve hayallerine inanmayı, ikna olmayı tercih ediyorlardı. [914]

Türk Napolyon'u benzetmesi yapılan Enver Paşa'nın hedefi, öteden beri bir haysiyet meselesi olan Mısır ve Orta Asya'nın yeniden Osmanlı egemenliğine girmesiydi.[915] Halifenin ilan edeceği Cihad-ı Ekber'e Batı sömürgelerinde yaşayan Müslümanların da katılacağı ve sonunda Kafkasya'dan Orta Asya'ya kadar Türk-İslam topraklarının yeniden ele geçirileceği hesap ediliyordu. *Tanin* gazetesinin 1914'ün yaz aylarında yaptığı yayınlarda izlenebilen kafa karışıklığı, aslında doğrudan İttihat Terakki'nin uluslararası siyaseti okuyabilme konusundaki geçici çözüm arayışlarının en bariz göstergesiydi. Tanin'in 26 Temmuz 1914'teki başmakalesinde, "Umumi Harb çıkacağına ihtimal verenlerden değiliz" diye yazmasından kırk sekiz saat sonra savaş ilan edilmişti. 3 Ağustos'ta, "Osmanlı Hükümeti'nin maksadı, bitaraftık (tarafsızlık) vazifesini hakkiyle yapmaya muktedir olmaktır" beyanatını veren gazete, üç gün sonra, "Bitaraf kalabilmek, şu zamanda pek müşkül bir vazife olmuştur" diye yazıyordu. Nihayet, Enver Paşa'nın Pantürkist ve Panislamist bir hedefi benimsemesinden sonra, 8 Ağustos 1914'te Ziya Gökalp'in Kızıl Destanı'nı neşrederek okuyucularına şöyle sesleniyordu: "Düşmanın ülkesi viran olacak; Türkiye büyük Turan olacak; Altay yurdu büyük vatan olacak, Turan hâkimi sultan olacak. Çok geçmez ki mes'ut bir an olacak; Düşmandan öç alan Kur'an olacak."[916]

---

[913] Erol Köroğlu, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 33

[914] Köroğlu a.g.e.,2010, s. 176

[915] Ali İhsan Sâbis, savaş hatıralarında Enver Paşa'ya bu karikatürü gösterdiğini ve "tarihten ibret almak hepimize borçtur" dediğini, Enver Paşa'nın ise sadece gülümseyip sustuğunu yazar. Bkz. Ali İhsan Sabis, **Harp Hatıralarım, Birinci Cihan Harbi**, Nehir Yayınları, İstanbul, 1990, C.1, s. 98

[916] Sabis, a.g.e., 1990, s.198-199

Dönemin Matbuat Umum Müdürü Hikmet Bey'in, İstihbarat Şube Müdürü Kazım (Karabekir) ile olan görüşmesinden anlaşılacağı üzere, bu propagandif söylem için uydurma bir tarih yazımı bile kullanılmıştı. Karabekir'in aktardığına göre, 11 Ekim 1914'te (Cihat ilanından bir ay önce) Hikmet Bey, Edirne Kütüphanesi'nde bulunduğunu iddia ettiği Muhyiddin İbnü'l-Arabi'nin (1165-1240) *eş-Şeceretü'n-Nu'mâniyye* adlı risalesinden el yazması bir kopyayı kendisine vermişti. Hikmet Bey'e göre bu yazmada, Alman ittifakından, Turan'dan, Asya'nın fethinden velhasılı 1914 senesine yönelik kehanetlerden bahsediliyordu.[917] Karabekir bu görüşmeyi günlüğüne şöyle kaydedecekti:

> Matbuat Müdürü Hikmet Bey geldi. Tevaliü'l-mülûkun Romanya Kralı'nın ölümünü nasıl bildiği ve Mısır'ı bizim işgalimizden de bahis var dedi. Ve Muhiddin-i Arabi'nin şiirlerini verdi. Bu kabil şeylere hakikaten mi inanıyorsunuz? Yoksa siz de bu çocukça propagandaları yapıyor musunuz? Dedim.[918]

Hikmet Bey'in Karabekir'e "ne yapalım, öyle istiyorlar" diye karşılık vermesi, İttihat Terakki'nin kamuoyu desteğini müjdelenmiş bir zaferle kazanmayı amaçladığı propaganda yöntemini ortaya koyuyordu. [919] Dönemin 6. Ordu Komutanı Ali İhsan Sâbis, Enver Paşa'nın etrafının, "altıncı kol" olarak tanımladığı harp kışkırtıcılığı ve kundakçılığı yapan bir zümre tarafından sarıldığını anlatır. [920] Sabis, bu zümrenin Enver Paşa'ya falcılık etmek, kaşının beyaz kıllarından cihangir olacağını istihraç etmek (çıkarım), Turan fatihliği kasideleri takdim etmek vs. karşılığında örtülü ödenekten yüklü miktarda para aldığını yazar.[921] Nitekim çaresizlikten kaynaklanan

---

[917] Kazım Karabekir, **Birinci Cihan Harbine Nasıl Girdik?** Emre Yayınevi, İstanbul, 1994, C.2, s. 220

[918] Kazım Karabekir, **Günlükler 1906-1948**, Budak Kayabek (çev.), Yücel Demirel (haz.), YKY, İstanbul, 2009, 1. bsm., C.1, s. 388

[919] Karabekir, a.g.e., 1994, s. 227

[920] "Altıncı kol dikkatimi celbettikden sonra sık sık evrak imzalatmak için bizzat kendim Enver Paşa'nın yanına gitmeğe başladım. Bu esnada gördüm ki bekleme salonu her gün birçok acib kıyafetli şahıslarla dolub boşalmaktadır. Yaverleri yokladım. Kısmen kendileriyle görüşdüm. Anladım ki bunlar Enver Paşa'nın saflığından, daha doğrusu her şeye kolay inanır ve mukadderata itikad eder bir adam olmasından istifade etmek istiyorlar. Turan yolu, Turan fatihleri fikrini telkin ediyorlar ve kendisinden ihsan olarak mesture parası koparıyorlar. Kimisi kasideler, medhiyeler yapmış, okumak istiyor, kimisi gördüğü rüyadan semavi bir ilham manası çıkarmak istiyor, kimisi Enver Paşa'nın kaşındaki beyaz kılların cihangirlik alameti olduğundan dem vurmak istiyor. Bir gün bu cübbeli ve sarıklı heriflerden ikisinin Harbiye nezareti muhasebat umum müdürü Hacı Muhiddin Bey'in odasına girdiklerini gördüm. Arkalarından ben de gittim […] Hacı Muhiddin Bey'in odasında bir yere oturarak bu cübbeli heriflerin ne yapdıklarını öğrenmek istedim. Onlar çıkdıkdan sonra sordum. İkram, ihsan aldıklarını söyledi. Kimden ve ne münasebetle dedim. Enver Paşa mestureden kendilerine para veriyor; gördükleri iş ise Enver paşa'ya falcılık etmek, kaşının beyaz kıllarından cihangir olacağını istihraç etmek, turan fatihliği kasideleri takdim etmek ve saire dedi ve güldü: 'Sizin aldığınız on lira mesture parası bunların aldıkları para yanında kahve parası bile olmaz' diye ilave etti." Sâbis, a.g.e., 1990, s. 208-209

[921] Sâbis, a.g.e, 1990, s. 208-209

bu tavrın çeşitli tezahürleri, savaşın ilk yıllarında alınan hezimetlerin üstünün müjdelenmiş zafer söylemiyle örtülmesinde kullanılacak; özellikle de Çanakkale Savaşı sırasında yoğunlaştırılacaktı. Yusuf Hikmet Bayur'a göre, İttihatçılar savaş konusunda süreç içinde değişecek farklı söylemleri benimsemişlerdi. 1914 ve 1916 arasında, İtilaf devletlerinin Osmanlı'ya karşı düşmanca tavrı ve Ruslar'ın Karadeniz'de gemileri sebepsiz bombalamaları yüzünden günahsız yere savaşa girildiği; 1916-18 yılları arasında ise savaşa bile isteye girildiği fikrinin propagandası yapılıyordu. 1918 yılında Çanakkale ve Kut dışındaki muharebelerin kaybedilmesiyle oluşan hüsran sonunda, bir önceki söylem inkâr ediliyor ve gönülsüz, günahsız savaşa dâhil olunduğu fikri yeniden parlatılıyordu. [922]



Resim 169. Hilal'i Ahmer Cemiyeti'nin Cihat ilanını gösteren kartpostalı, 1914 [923]

Tanin gazetesinin 8 Ağustos'ta çektiği 'Cenk Gülbankı'ndan iki gün sonra, Almanlar'ın *Goeben* ve *Breslau* adlı savaş gemilerinin boğazlardan geçerek Karadeniz'e açılmalarına izin verildi. Cemal Paşa, 11 Ağustos gecesi Sadrazam'ın (Sait Halim Paşa) yalısında gerçekleştirilen bir toplantıda Enver Paşa'nın bu olayı, "Bir oğlumuz dünyaya geldi" diyerek duyurduğunu anlatır.[924] Osmanlı bu tarihte

[922] Yusuf Hikmet Bayur, "Savaşın Başından 1914-1915 Kışına Kadar," **Türk İnkılabı Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991, 3.bsm., C.3, s. 274-295
[923] II. Wilhelm, I. Franz Joseph ve Sultan Reşad'ın portrelerinin yer aldığı kartpostalın sol üst tarafında "Yardım, Tanrı'dan geliyor, Zafer Yakındır" ibaresi yazılı. Alt tarafta "Sultan Cihat ilan etti, İngiltere, Rusya ve Fransa'ya karşı büyük kutsal savaş", sol altta Osmanlıca; Hilal-i Ahmet Cemiyeti" yazıyor. **I. Dünya Savaşı'nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda**, Bahattin Öztuncay (ed.), Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 2014
[924] Cemal Paşa, Hatıralar. Çağdaş Yayınları, İstanbul 1977, s.159

henüz resmi olarak savaş ilan etmemiş olsa da gemilere verilen izinle saflar belirmişti. Tarafsızlık anlaşması gereği bu gemilerin bir gün içinde karasularından çıkarılmış olması gerekiyordu. Buna istinaden gemiler satın alınmış gibi gösterilerek adları *Yavuz Sultan Selim* ve *Midilli* olarak değiştirilmiş, Alman mürettebata ise Osmanlı üniforması giydirilmişti.[925] Bu tarihten 29 Ekim'e kadar Almanya ile Türk hükümeti arasında yaşanan diplomasi trafiği ardından, Yavuz ve Midilli'ye eklenen üç gemi ile Karadeniz'e açılan donanma, Odessa, Sivastopol, Kefe ve Novarsisky limanlarını bombaladı. 1 Kasım'da Ruslar'ın Kafkasya sınırlarına hücum etmeye başlaması, 3 Kasım'da Fransa ve İngiltere'nin Seddülbahir ve Kumkale'yi (Çanakkale) topa tutması ardından Osmanlı Devleti nihayet 11 Kasım'da resmi olarak savaşa dâhil olacaktı. [926]

Savaş ilanını takiben, 14 Kasım 1914'te Fatih Cami'nde gerçekleştirilen ve *Tanin* gazetesinin, bir ucu Harbiye Nezareti'ne uzanan kalabalığın nihayetinin gelmediğini yazdığı 'mahşeri' mitingde, İttihatçı Şeyhülislâm (Ürgüplü) Mustafa Hayri Efendi, Cihad-ı Ekber fetvasını okumuştu.[927] Bu mitingin ardından galeyana gelen ya da getirilen kalabalığın bir kısmı Beyoğlu'na bir kısmı ise Ayastefanos Rus Anıtı'nı yıkmak için Yeşilköy'e yönelmişti. Ahmet İhsan Tokgöz'ün "acıklı komedya" diye nitelendirdiği Cihad-ı Ekber ilanı, İttihat Terakki propagandasının üzerine yoğunlaşacağı en önemli söylemlerden biri olmasına karşın, İslam teamüllerine pek uygun olmadığından aslında zincirin en zayıf halkasıydı.[928] Zira iki ayrı Hristiyan ittifakın birbirleriyle olan savaşına, ailesi Yahudi kökenli bir Alman'ın (Liman Von Sanders) kumanda edeceği Müslüman Türk ordusuyla girecek olması, İttihat Terakki için cihat adına meşrulaştırılması pek kolay olmayan bir siyasi kompozisyondu. [929] Üstüne üstlük, Rusya Ordusu'nda olan Tatarlar, İngiliz ve Fransız'lar için savaşan Kuzey Afrikalı Müslüman askerler göz önüne alındığında, cihat çağrısı iyice içinden

[925] Liman Von Sanders, **Türkiye'de Beş Yıl**, C.1, Örgün Ugurlu (çev.), Cumhuriyet Gazetesi & Yeni Gün Haber Ajansı Basın Yayıncılık, 1999, s. 49

[926] Detaylı bir okuma için bkz. Cemil Bilsel, **Birinci Dünya Harbinde Türk Harbi I, Osmanlı İmparatorluğunun Siyasi ve Askeri Hazırlıkları ve Harbe Girişi**, Genelkurmay Basımevi, Ankara, 1970. Ali İhsan Sabis**, Harb Hatıraları, C.3**. Kazım Karabekir, **1. Cihan Harbine Neden Girdik?** Yakın Tarih Serisi, İstanbul, 1994. Sevgi Çetinkaya, "Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşına Girişi", İÜ. Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1995

[927] **Tanin**, 15 Teşrinisani (Kasım) 1914

[928] Ahmet İhsan Tokgöz, **Matbuat Hatırlarım, 1888-1914**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 381

[929] Ulrich Trumpener, "Liman Von Sanders and the German-Ottoman Alliance." **Journal of Contemporary History**, vol. 1, no. 4, 1966, pp. 179-192. JSTOR, www.jstor.org/stable/259896. erişim tarihi: 31/12/ 2020

çıkılmaz bir düğüm haline geliyordu.[930] Kazım Karabekir de bu şartlarda bir cihat ilanının tesirsiz olacağını fark ettiğini ve Enver Paşa'yı uyardığını anılarında şöyle yazar:

> Cihat ilanını gazetelerde okudum. İki şubeye müdür olan Müdür Tuweney* yeniden gelmişti. Fikrimi sordu. Tesiri yoktur dedim. Ben de bu fikirdeyim dedi […] Enver'e fortragda (Alm. vortrag: brifing) dedim: Mademki cihat ilan ettiniz şu hâlde karargâh-ı umumiden Almanları çıkarınız. Tam bir Türk erkân-ı harbiyesi yapın! Dedi: Çıkaracağım Almanları ne yapayım? […] Hâlbuki Enver yavaş yavaş karargâhından Türkleri attı. Tamamıyla Almanlara yaslandı. Daha fazla Alman getirtti.
> 14 Kasım 1914 (1 Teşrinisani 1330) Cumartesi
> Fatih'te cihat fetvası ilan edildi. Nümayişçiler nezarete geldiler. Dua oldu. Ayastefanos Kilisesi hedmine gittiler. Nümayişçilerin Harbiye Nezareti dış kapısı önüne gelmesiyle işbu ilanı anladım. Tuweney sordu: 'Cihat ilanıyla âlem-i İslam kalkacak mı?' Dedim: Osmanlı İslamları bile kalkmaz. Çünkü duymaz ve anlamaz.[931]

Bu tarihte Alman Askeri Misyon Başkanlığı'nı yürüten Liman (Von Sanders) Paşa da 14 Kasım'daki miting ve cihat ilanını şöyle anlatıyordu:

> Gerçekte dindar Anadolu askerleri için Kutsal Cihat ilanına gerek yoktu. Onlar Kutsal Cihat ilan edilmeden de saygı duydukları padişahları uğruna savaşa gidiyorlar ve canlarını feda ediyorlardı. Türklerin yönetimindeki Araplar da ise Kutsal Cihat hiçbir sonuç vermedi. Türklerle Araplar arasında yüzyılların yığdığı zıtlık ve Türk yönetimine karşı duyulan hoşnutsuzluk dolayısıyla Kutsal Cihat bunlar üzerinde hiçbir etki yapmadı […] 8 Mart 1915'te İtalyan Parlamentosu'nda açıklandığı gibi Kutsal Cihat fetvasının Kuzey Afrika'da bile en küçük bir etkisi görülmemişti […] Kutsal Cihat, 1914 Kasım'ında İstanbul 'da büyük milli gösterilerle ilan edildi. Caddeler, gelenek olduğu gibi polisler tarafından kordon altına alındı. Buraları dolduran işsiz güçsüz insanlara birkaç kuruş cep harçlığı verildi. Bu nedenle, hangi amaçla olursa olsun, yeteri kadar ilgi toplamak söz konusuydu. Bu kere de ilgililer yeşil bayraklar taşıyorlardı. Gösteri, sahibi Ermeni olan ve bir süre önce de Rus uyruğuna geçen Tokatlıyan Oteli'nin bütün camlarının kırılmasıyla tamamlandı. [932]

Aleksandr Jevakof'a göre polis tarafından örgütlendiği apaçık olan bu kalabalık, yeşil sancaklarla Pera'da İngiliz, Rus ve Fransız diplomatların boşalttığı elçilikler önünde gösteri yaptıktan sonra, önce Bonmarşe'ye ve ardından Tokatlıyan'a saldırmıştı. [933] Ertesi gün *Tanin* gazetesi, Bonmarşe'nin ismini anmadan, Tokatlıyan Oteli ve irili ufaklı çeşitli işletmelerin uğradığı saldırıyı kalabalık içindeki provokatörlere

[930] Bazı kaynaklarda bu rakam 2,5 milyona kadar çıkmaktadır. Detaylı bir okuma için bkz. Luc Ferrier, **The Unknown Fallen: The Global Allied Muslim contribution in the First World War**, Forgotten Heroes 14-19 Foundation Publ. U.K. 2018. https://unknownfallen.com erişim tarihi: 03\01\2021
[931] Karabekir, a.g.e., 2009, s. 380. * Başka kaynaklarda da sadece Tuweney olarak geçen bu subay, 15. Kolordu Kurmay Başkanı Perrinet von Thauvenay'dir.
[932] Sanders, a.g.e., 1999 s. 51-52
[933] Aleksandr Jevakof, "Çanakkale'nin İstanbul'dan Görünüşü" **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 19916, s.61-77

bağlıyordu.[934] Bununla birlikte Tokatlıyan Oteli ve sahibi Mıgırdıç Tokatlıyan bir süredir zaten hafiye gözetimi altındaydı ve mekân hakkında çeşitli casusluk raporları yazılmıştı.[935] Aslında arka planda işleyen, uzunca bir zamandır bilenen milliyetçi hançerlerin nihayet cihat fetvasıyla kınından çıkarılmasıydı. 1914'ün Kasım'ında İstanbul, artık kozmopolit bir Osmanlı başkenti değildi. Yerasimos'un ifadesiyle, cihat çağrısı ve milliyetçiliğin ilk dışa yansımaları, soğuğa açık bir Babil kulesi olan kentin biraz daha büzülmesine neden olmuştu. Fransız okullarından "frerler ve sörler" atılmaya başlanmış; hatta bir mesenin Rum bir edebiyatçıya armağan ettiği Ingres'nin *Homer'in Göklere Yükselişi* adlı tablosunun büyük boy bir kopyası bile propaganda yapmakla suçlanarak kendini semt karakolunda bulmuştu.[936] Dönemin gazetelerine göre halk refleksif bir tepkiyle Beyoğlu ve Ayastefanos'a yönelmişti; fakat genel kanaat, İttihat Terakki'nin bu galeyanda parmağı olduğu yönündeydi. [937] Bonmarşe ve Tokatlıyan Oteli gibi mimli mekânların İttihatçıların hedefi olduğuna dair çok çarpıcı bir detayı, otele saldırılmasından dört gün sonra gerçekleştirilen nazırlar heyeti toplantısında aldığı günlük notunda Kazım Karabekir şöyle aktarıyordu:

> Ayastefanos'taki Rus kilisesinin hedmi. Enver Paşa'nın konağındaki nâzırlar içtimada. Enver Paşa, Cemal Paşa, Talat Bey, Hariciye Nâzırı Halil Bey, Adliye Nâzırı İbrahim Bey vardı. Beni de çağırdılar. Casusluk yuvaları olan ecnebi ticarethaneleri cemiyette görüşüldü. Halil Bey müdafaa etti. Talat "s.k anasını" dedi. Cemal sırtüstü uzanmış, halkasına burnunu geçirmiş. Lâubali bir vaziyette idi.[938]

Fatih'teki cihat nümayişi ile aynı gün Yeşilköy'de toplanan ahali, öfkelerini 1877-78'de Ruslar'ın Osmanlı'ya karşı kazandıkları zafer için diktikleri ve bölgeye adını veren anıta (San Stefano ya da Ayastefanos Anıtı) yöneltmişlerdi. Tokatlıyan saldırısını kışkırtıcılara bağlayan *Tanin* Gazetesi, anıtın yıkılmasına dair ise "Artık ruhlarını sarsan intikam tufanları içinde mazinin bu acı hatıralarını ilelebet silmek ve unutmak isteyen bir millet için, dünkü hareket kadar makul bir şey olamaz" diye yazıyordu. Habere göre, civardaki köylerden gelen Rumeli muhacirlerinden oluşan ahali, din ve diyanete hürmetkâr olduğu için, "Müslümanların kalbine saplanmış bir

---

[934] 'Dünkü vaka' **Tanin**, 15 Teşirinisani 1914, s.8

[935] Ümit Baki Erdem ve Murat Hanilçe, "Mıgırdıç Tokatlıyan, Tokatlıyan Otelleri, Gazinosu ve Lokantası-Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi Belgelerine Göre", **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 8 (Ek S. 1) 2019, s.1367-1390

[936] Stefanos Yerasimos, "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 1996, s.11-25

[937] Reşat Ekrem Koçu, Aka Gündüz'ün bu anıtın yıkılma vaktinin geldiğine dair makalesi ardından, Tezahüratı Milliye Heyeti Terbiyesi adıyla bir komitenin teşkil edildiğini ve Fatih Mitingi ardından bu heyetin Ayastefanos'a gittiğini aktarır. Koçu, a.g.e., 1960

[938] Kazım Karabekir, **a.g.e.,** 2009, s. 411

hançer" olan bu meşum abideyi tahribe başlamadan önce yapının kulesindeki çanları indirmiş ve yerlerine Osmanlı bayrağı asarak intikam gününün geldiğini âleme ilan etmişlerdi.[939] *Tanin*'in yazdığına göre, yapının kilise kısmında bulunan "Altın yaldız kaplı iki İncil-i Şerif, buhurdanlar, şamdanlar ve sair kiliseye müteallik eşya tahripten vikaye edilerek" (korunarak) polis müdüriyetine teslim edilmişti.[940] Bunlardan başka, binanın temellerinde 93 Harbi'nde ölen Rus zabitan ve efradının kemiklerinin bulunduğu lahitler olduğu söyleniyor ve bunların Askeri müzeye naklinin pek münasip olacağı belirtiliyordu.[941] Dönemin saray fotoğrafçısı Kevork Abdullah ise aynı olayı Tanin'den oldukça farklı nakleder. Abdullah'ın yazdığına göre: "Kemik yığınları parçalanıyor, parçaları havalarda uçuyor, kafatasları, kemiğin kemiğe çarptığı zaman çıkardığı donuk sesi yayıyordu. Vahşiler tekmelerle ölülerin kafatasların uzaklara atıyorlardı, sanki futbol oynuyorlardı. Diğerleri, sivri sopanın ucunda, yaylada gezdiriyorlar yüzlerinde alaycı, şeametli, ölüm gülümsemesini yayıyorlardı." [942]

Karabekir'in aktardığına göre Cemal Paşa, toplanan kalabalığa Osmanlı'nın savaşa Almanlar tarafından kandırıldığı için değil, hür iradesiyle girdiğini belirten bir konuşma yaptıktan sonra savaş gemisine (Hamidiye) atış emri vermişti. [943] Cemal Paşa'nın konuşması ve atış emri, savaşın sembolik ilk kurşunu ve bu meşum düşmanın nasıl alt edileceğine dair güçlü bir mesajdı. Nitekim aynı esnada anıtın yıkılışı da anbean filme alınıyordu. Harbiye Nezareti'nin film için anlaştığı Avusturyalı yapım şirketiyle birlikte Ayastefanos'ta olan yedek subay Ali Fuat Uzkınay, 1954 yılında verdiği röportajda bu olayı şöyle anlatacaktı:

> Nihayet filmi çevirmeye başladık, fakat abidenin yıkılması imkânsız. 3-4 dinamitle yıkılacağını iddia eden Avusturya şirketi tahminde yanılmıştı. İstihkâm taburu komutanı on paket dinamit sarf ettiği halde ancak abidenin sağından küçük bir parça koparabilmişti. Nihayet iş Harbiye ve Bahriye Nezaretine intikal etti. Denizden Hamidiye'nin attığı toplarla sol tarafında büyükçe bir parçayı koparmak mümkün oldu. Bize gelince abidenin 150 metre gerisinde kelle koltukta ve top ateşi altında yıkılma ameliyesini filme çektik.[944]

---

[939] Rus Abide-i Melanetinin Hedmi, **Tasvir-i Efkâr**, 15 Teşrinisani 1914, s.3., 'Moskof Çanları Müze-i Askeriyede', **Tasfir-i Efkâr**, 20 Teşrinisani (Kasım) 1914, s.1

[940] 'Moskof Abidesindeki Çanlar Müze-i Askeriyede', **Tanin**, 20 Teşrinisani 1914

[941] **Tanin,** Pazar, 15 Teşrin-i Sani (Kasım) 1914. Reşat Ekrem Koçu, "Ayastefanos Rus Abidesi," **İstanbul Ansiklopedisi,** Reşat Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi, İstanbul, 1960. C.3, s.1499-1502

[942] Kevork Abdullah, **Kızıl Kayzer**, Pars Tuğlacı (haz.), Belge Yayınları, İstanbul, s. 39

[943] Karabekir, a.g.e., 1994, s. 383

[944] Nurullah Tilgen ile yapılan röportajdan, "İlk Türk Operatörü", **Resimli 20. Asır**, S.25. 10 Haziran 1954, Akt. Ali Özuyar, **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi**, YKY, İstanbul, 2017, s.174-175





Resim 170. Ali Sami, "Ayastefanos'ta müceddeden inşa olunan Rus kilisesi: Duvar içerisinden görünüşü", t.y., S/B fotoğraf, 24 x 32 cm., İÜ. NEK., II. Abdülhamid Han Fotoğraf Albümleri, NEKYA 779-32/30

Resim 171. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Hedmi (Yıkılışı), 14 Kasım 1914, S/B Fotoğraf.[945]

Henüz taze bir iletişim aracı olan film ve kamera, halk nezdinde olanı olduğu gibi aktaran ve yalan söylemeyen bir aygıt olarak kabul ediliyordu. Örneğin Ercüment Ekrem Talu, on yaşlarında Sponeck Sineması'nda izlediği bir film esnasında üzerlerine gelen trenden korkarak salonu terk edenleri; Sermet Muhtar Alus da bir başka filmde, kendini locadan atmaya kalkışan bir kadının karanlıkta yolunu bulamadığı için film durana kadar okuyup üflediğini sonra da üç gün oruç tuttuğunu yazar.[946] Dolayısıyla bu görüntülerin belagatlı bir metinle desteklenmeden gösterilmesi bile, izleyiciyi sadece perdeye hapsetmekle kalmayıp büyülü bir gerçeklikle yıkım anına götürdüğü için muazzam bir propaganda fırsatı sunuyordu. Nitekim Avrupa'da da fotoğraf ve sinema, I. Dünya Savaşı'nın beşinci kol olarak gördüğü propaganda faaliyetlerinin en önemli araçlarıydı. Eric Hobsbawm'ın ifadesiyle:

[945] Agâh Özgüç, **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, Horizon International. İstanbul, 2012, s. 21
[946] Ercüment Ekrem Talu, "İstanbulda İlk Sinema ve İlk Gramafon", **Perde Sahne**, S.7, 15. Ekim 1943, s.14.15. Sermet Muhtar Alus, "Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları", **Eski Günlerde**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 61

> Basın, okuryazara hitap ediyordu. Bununla birlikte eğitimin kitlesel olduğu ülkelerde, entelektüellerde henüz hayranlık uyandırmayan resimler ve komik bantlar aracılığıyla ve son derece renkli, dikkat çekici, fazla heceli sözcüklerden kaçınan el yazısı taklidi bir üslup geliştirerek yeterince okuma yazma bilmeyenleri tatmin etmek için elinden geleni yaptı […] Dünyanın çoğu bölgesinde sadece küçük bir elitin ilgilendiği basının aksine, pek az okuryazarlık gerektiren sinema neredeyse başından itibaren uluslararası bir kitle aracı olmuştu. [947]

Osmanlı'ya sinema, Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'te Paris'te halka açık ilk film gösterimlerinin üzerinden bir sene bile geçmeden girmişti.[948] Meşrutiyet yıllarında art arda açılan sinema salonlarında Batı'dan getirilen filmler gösteriliyordu. [949] Türkler'in işlettiği ilk salon ise 3 Mayıs 1914 yılında imtiyaz alarak Sirkeci'de Ali Efendi Sineması adıyla açılacaktı.[950] Buna müteakip, 1915'te Enver Paşa'nın Almanya ziyareti sonrası Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulacak ve başına Ali Fuat (14 Kasım 1916) atanacaktı.[951] Bu salonun açılışı ile aynı tarihlerde yayımlanmaya başlayan *Sinema Haberleri* başlıklı gazetenin 26 Teşrinisani 1330 (9 Aralık 1914) tarihli nüshasında yayımlanan *Takdirci* imzalı yazı şöyle diyordu: "Her hafta en yeni Harb-i Umumi manzaralarını havi (içeren) şeritler gösterilmesi halkın rağbet ve hücumunu bir kat daha arttırdı." [952] Aynı sayıda Ali Fuad Bey'in filmine dair bir habere de yer verilmişti.

---

[947] Hobsbawn, a.g.e., 1996, s.229

[948] İ. Arda Odabaşı, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri I", **Toplumsal Tarih**, Nisan 2017, S. 280, s. 67-72. 18 Kasım'da Tasvir'i Efkâr'da çıkan, *Abide değil de kale imiş* başlıklı kısa haberden de anlaşıldığı kadarıyla yıkım niyetlendildiği kadar kolay olmamış ve askeri birliği bir hayli uğraştırmıştı.

[949] Detaylı bir okuma için bkz. Nezih Erdoğan, **Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017

[950] Mustafa Gökmen, **Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul Kitaplığı Yayınları, Ekim 1991, s. 151-153. Ayrıca bkz: İ. Arda Odabaşı, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", **Müteferrika**, 2018, S.53, s.93-104. "Asıl işi lokantacılık olan Ali [Öztuna] Efendi'nin yeğenleri Kemal ve Şakir [Seden] Kardeşler ile Fuat [Uzkınay] Bey'in girişimleri ve Ali Efendi, Kemal Bey [Mehmet Kemalettin Seden] ve Ali Fuat [Uzkınay] Bey'in ortaklığında 1914 senesinin Temmuz ayında açılan bu sinema salonu, Türkler tarafından kurulmuş ilk salonlardan biri olmaktan başka, sinema yayıncılığına başlayan ilk kuruluşlardan biridir de." Odabaşı, a.g.e., 2017

[951] Yalçın Lüleci, "Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) Nedir? Devlet Bu Dairesi Neden Kurmuş ve Sonrasında Neden Kapatmıştır?", **40 Soruda Türk Sineması**, Mesut Bostan (haz.), Ketebe Yayınları, İstanbul, 2019, s.30-33

[952] "Payitahtımızda, sevgili İstanbul'umuzda bütün sinemalar ile rekabet eden ve onların hepsine tefevvuk eyleyen milli bir temaşahane vardır: "Ali Efendi Sineması" !.. Bu ismi duymadık bir Türk, bir vatandaş kalmadı. Buna eminiz. İstanbul'a gelen şeritlerin en müstesnaları birinci defa olarak bu Türk müessesesinde gösteriliyor, alkışlara, takdirlere mazhar oluyor. Hele her hafta en yeni Harb-i Umumi manzaralarını havi şeritler gösterilmesi halkın rağbet ve hücumunu bir kat daha arttırdı. Her gün, her gece temaşahanenin salonu erkenden doluyor. Bu, gayretli müessislerin çalışmaları mükâfatıdır. Fakat tevali eden muvaffakiyetlerine bakarak biz bu gayur ve müteşebbis vatandaşlarımıza burada alenen: "Aferin" demeyi kadirşinaslık borcu addettik. Bu milli sinemayı görenlerin bize iştirak ettiklerine şüphemiz yoktur." Takdirci, "Aferin", **Sinema Haberleri**, 1. Sene No: 67 (26 Teşrinisani 1330), s. 1. Akt. Odabaşı, a.g.e., 2017

> İslamiyet düşmanı devletlere karşı cihat ilanını tebcilen Fatih Cami-i Şerifi havalisinde tertip edilen tezahürat-ı milliyenin birçok safahatı ile Ayastefanos civarında Moskoflar tarafından vaktiyle dikilmiş olan heykel-i melunun tahribine müteallik birçok menâzır (Ali Efendi Sineması) şeriki operatör Ali Fuat Bey ile Mösyö Mordo tarafından pek büyük fedakârlık ihtiyariyle şeritlere alınmış ve icra kılınan ameliyat muvaffakiyetle neticelenmiştir. Devolopman edilmek üzere Budapeşte'ye gönderilen mezkûr şeritlerin birkaç güne kadar şehrimize vürut ve ilk defa olarak Ali Efendi Sineması'nda gösterileceği muhterem ve kadirşinas halkımıza tebşir olunur.[953]

14 Kasım'da çekilen filmin ilk gösterimi, *Tanin* gazetesindeki ilandan anlaşıldığı kadarıyla 25 Aralık 1914'te *Sirkeci Ali Efendi Sineması*'nda yapılmıştı.[954] Rakım Çalapala'nın "Türk sinemasının başlangıç günü" ilan ettiği 14 Kasım 1914'te, "ilk Türk sinemacısı Ali Fuad'ın, ilk Türk filmi olarak çektiği ve ilk Türk sinema salonunda" gösterilen film, hayli etkili bir propaganda malzemesi olmuştu.[955] Nihayet sinema ve fotoğraf ile kısa süre içinde yayılan görsel propaganda sonuçlarını vermeye başlamıştı. Batı'dakine benzer bir coşkuya ve duygu kabarmasına yol açan savaş, artık kulüplerde "yıldırım süratiyle Himalaya dağlarından Hindistan'a iniverecek" bir Turan hayali ile birlikte konuşulmaya başlanmıştı. [956]

4.3. Turan Hayalinin Çöküşü ve Sine-i Millete Dönme

Enver Paşa'nın fırsatçı hırsı, ilk yenilgisini Ocak 1915'te savaş tarihinin en hazin facialarından birisi olarak kayda geçen ve binlerce askerin donarak hayatını kaybettiği Sarıkamış'ta almıştı. Hemen ardından ise (Şubat 1915) Cemal Paşa'nın komutasındaki iki bin civarında asker, Süveyş Kanalı'nı geçmeye çalıştıkları tombaz

---

[953] Müjdeci, "Tebşir: Tezahürat-ı Milliye- Moskof Abidesinin Tahribi Ali Efendi Sineması'nda", **Sinema Haberleri**, 1. Sene No: 67 (26 Teşrinisani 1330), s. 1. Akt. Odabaşı, a.g.e.

[954] İlanda, "Ayastefanos'taki Moskof Heykeli'nin Tahribi ve Cihad-i Ekber ilanı manzaraları ile Harb-i Umumi şeritleri" gösterileceği yazıyordu. Odabaşı, a.g.e., 2017, s. 67-72

[955] Rakım Çalapala, "Türkiyede Filmcilik", **Filmlerimiz**, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul, 1946, s.6-17. Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi, Artist Reklam Ortaklığı Yayını, İstanbul, 1962, s. 37

[956] Ziya Şakir (Soku)**1914-1918 Cihan Harbini Nasıl idare Ettik?** Muallim Fuat Gücüyener Anadolu Türk Kitap Deposu, İstanbul,1944, s.70. Ziya Şakir aynı kitapta, İttihat Terakki'nin kulüpleriden birinde bir din adamının anlattığı rüyayı şöyle yazar: "Dümdüz ve yemyeşil bir ova […] Ortada, kan ve irinden mürekkep bir ırmak. Enver Paşa, koşup geliyor. Elinde, iki çatallı bir kılıç var. Tıpkı, Zülfikar gibi [...] Enver Paşa bir müddet o kan ve irin akan ırmağın kenarında duruyor. Müteessir bir çehre gösteriyor. Bu esnada, "yürü ya Enver" diye gaipten bir nida geliyor. Enver Paşa, bir hamlede ırmağı geçiyor. Maşrık tarafına doğru koşmaya başlıyor. Derken efendim, elindeki kılıç uzanmıya başlıyor, uzuyor, uzuyor, uzuyor artık maşrık ufuklarına kadar dayanıyor. Tam o sırada da o zatı şerif uyanıveriyor. Derhal tabirler başlıyor, kısa bir münakaşadan sonra tabir şu şekle giriyor: Yeşil ova, memaliki mahsusai şahanedir. O, içi kan ve irin dolu ırmak ise Balkan Harbi'nin fecaatidir. Enver Paşa ırmağı geçmiş ve arkada bırakmıştır. Elindeki zülfikar yeni başlayan harptir. Zülfikann maşrıka doğru uzaması da bütün İran ve Turanın Enver Paşa tarafından fetholunacağına delildir." Ziya Şakir, a.g.e., s. 69-70, Akt. Köroğlu

ve iptidai teneke salların İngiliz makinalı tüfekleri ile biçilmesi ardından suya gömülmüş, karşıya geçebilen iki birliğin büyük kısmı ise esir düşmüştü. [957] Buna rağmen 14 Şubat 1915 tarihli *Tanin, Tasvir-i Efkâr* ve *İkdam* gazeteleri bu harekâtı, kanalı geçmiş bir müfreze subayının ağzından bir başarı öyküsü olarak anlatıyordu.[958] Kanal Harekâtı'nda görev alan askerlerden Ali Fuad Erden ise anılarında ordunun çaresiz çırpınışını şöyle yazıyordu: "Biz böyle fennî düşünecek, hesap yapacak halde değildik. Girişilen işi sonuna kadar götürmekten kaza ve kaderi zorlamaktan, mümkün olmayanı mümkün kılmaya çalışmaktan başka yapılacak iş yoktu." [959]

Sarıkamış ve Kanal fiyaskosu, *Tanin* başta olmak üzere çeşitli gazetelerde ya sansürlü ya da mübalağalı olarak anlatılıyordu. Bununla birlikte Çanakkale'de başlayan muharebelerin neredeyse top seslerini duyan İstanbul halkından saklanması pek mümkün olmayacaktı. 19 Şubat'tan 18 Mart'a kadar geçen süre, İstanbul'da korku dolu bir bekleyişe yol açmıştı. Olası bir mağlubiyete karşı hükümeti Eskişehir'e taşıma planları yapılmış, hatta Osmanlı Bankası rezervinin büyük bir kısmını Eskişehir'de kiraladığı küçük bir eve ve Konya'ya taşımıştı. [960] 18 Mart'tan birkaç gün evvel Yusuf Akçura'nın davetiyle Türk Yurdu idarehanesinde, Halide Edib, Yahya Kemal, Hamdullah Suphi, Köprülüzade Fuat, Celal Sahir, Halim Sabit, Hüseyinzade Ali, Dr. Adnan (Adıvar), Mehmet Ali Tevfik ve Ömer Seyfettin, İstanbul'un düşmesi halinde ne yapılacağını konuşmak üzere toplanmışlardı.[961] Bu toplantıda Anadolu'ya geçerek kavgaya devam etmek ve İstanbul'da kalarak şehri müdafaa etmek konusundaki farklı fikirler müzakere ediliyordu. Halide Edib'in yazdığına göre:

> Bu toplantı çok hararetli olmuştu. Hemen herkes büyük bir heyecan ve taşkınlık içinde kendi fikrini ileri sürüyordu. Bereket versin bu toplantıda Dr. Adnan (*Adıvar*) başkan seçilmişti. Onun büyük bir soğukkanlılıkla yönetmesi toplantıyı oldukça sükûnet içinde geçirtti. İlk teklifte, milliyetçilik kavramını her yazarın kendi anlayışına göre belirtmesi isteniyordu. Türk milliyetçiliği öğelerinin hangisinin en önemli ve ana temel olabileceği o gün için hemen hemen hayatî bir sorundu. Hüseyin Zade Ali Bey, en açık olarak en önce fikrini söyledi. Ona göre en başta dil ve din geliyordu. Dedi ki: "Dili Türkçe, dini Müslüman ve kendisi Türküm diyen kim olursa

[957] Nevzat Artuç, **Cemal Paşa Askeri ve Siyasi Hayatı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2008, s. 230

[958] Osmanlı Heyeti İstihbariyyesi" 1 Şubat 1330 (14 Şubat 1915) Tanin, No.2210, Tasviriefkar, No.1351, İkdam, No.646. Detaylı bir okuma için bkz. İsmet Üzen, "Birinci Dünya Savaşında Kanal Seferleri", İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 228-229

[959] Ali Fuat Erden, **Paris'ten Tih Sahrasına**, Ulus Basımevi, Ankara, 1949, s.120

[960] Edhem Eldem, **A History of the Ottoman Bank**, Ottoman Bank Historical Research Center and The Economic and Social History Foundation of Turkey, İstanbul, 1999, s. 332

[961] Yahya Kemal Beyatlı, **Siyasi ve Edebi Portreler**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1986, 3.bsm., s. 30-31. Kemal, Ziya Gökalp'in toplantıya katıldığı belirtilirken, Halide Edib, Gökalp'in o esnada İstanbul'da olmadığını yazar.

> olsun, hatta bir zenci bile, bana ırkı Türk olan bir Hıristiyan Macar'dan daha yakındır." Toplantının son meselesi yazarların İstanbul'da kalıp kalmamaları üzerinde oldu. Oradaki en genç ve ateşli bir üye, "Bütün üyelerin İstanbul'da kalmaları gerekir" diyordu. Onun fikrince İstanbul'da kalmak bile yetmiyor, mutlaka şehit düşmeleri gerekiyordu, bu şahâdete en başta namzet ve lâyık olması gereken Mehmet Emin Bey olduğu iddia ediliyordu. Milliyetçiliğin kavramı hakkında Fuat Köprülü ile Ömer Seyfettin epeyce konuştular. Bir milletin 'ego' yani benliğinin ne olduğunu bulup bunu millete öğretmek olduğunu söylediler. Bir milletin benliğinin esaslarının neden ibaret olduğuna dair olan soruya verilen cevaplar epeyce karışıktı. Bunun neden karışık olduğunu bana o zaman evime sık sık gelip serbest konuşan Ömer Seyfettin, gülerek anlattı. Diyordu ki: "Bu alanda Ziya Gökalp ne derse biz de onu kabul ederiz. Bundan dolayı özellikle Ziya Gökalp'in İstanbul'da olmaması bize açık bir şey söylemek olanağını vermedi." Ömer Seyfettin'e göre Ziya Gökalp üstat, millî benliğin esasları hakkında fikir değiştiriyormuş. Gençler de sık sık kendilerini çelişmeye düşüren ifadelerde bulunmak zorunda oluyorlardı. Bence Ziya Gökalp, uzun düşünmelerden sonra milliyetçiliği pek açık bir şekilde belirtti. Yazık ki o toplantıda kendisi yoktu.[962]

Halide Edib'in anılarında tek bir kez yapılmış gibi anlatılan bu toplantı, Kemal'e göre ertesi gün ve 18 Mart'ta tekrarlanmıştı. Ertesi gün yeniden buluştuklarında tartışma, İttihatçıların yönetimi konusundaki fikir ayrılıklarından dolayı gerilmiş Kemal'in ifadesiyle, "zehirli bir şekil almıştı."[963] Anılardan anlaşıldığı kadarıyla İttihatçılar, Yahya Kemal ile Türkçülük ve Turancılık konusunda ayrı düşünüyorlardı. İttihatçı Ahmet Ağaoğlu, toplantıya katılanlara ne kadar güvenileceğini artık bilmediğini çünkü İttihatçı olmayan bir insanın milliyetperver ve Türkçü olmayacağını "şedit bir demagoglukla" beyan etmişti.[964] Bunun üzerine İttihatçı değil ama Türkçü olduğunu söyleyerek toplantıdan ayrılmaya yeltenen Kemal'den özür dilenmiş ve son bir defa daha toplanma kararı alınmıştı. Kemal'in "Karga Derneği" diye adlandırdığı bu toplantılardan edinilen en önemli kazanım ise "kesif bir Turancılık halinde görünen Türkçülüğe yeni ufuklar" açılmış olmasıydı. Zira Kemal'e göre: "Bugünkü medeniyet dairesinde daha hudutlu bir Türkçülüğün, doğru tabirle, Turan hayal-i hamına karşı milliyetperverliğin müddeasını müdafaa edenler, ilk defa, ağızlarını açıp söz söyleyebildiler."[965] Bununla birlikte kabaca 1916 başlarına kadar, Turan hayali dışında kalem oynatanların İstanbul gazetelerinde kendilerine yer bulması çok kolay

[962] Halide Edib Adıvar, **Mor Salkımlı Ev**, Mehmet Kalpaklı ve Gülbun Türkgeldi (haz.) Özgür, İstanbul, 1996, s. 171
[963] Kemal, a.g.e., 1986, s. 32
[964] Kemal, a.g.e., 1986, s. 33
[965] Kemal, a.g.e., 1986, s. 34

değildi. Harbiye Nezareti'nin Viyana'dan gelen parlak kuşeye bastırdığı göz alıcı *Harp Mecmuası*'nda Ziya Gökalp, savaşı yazmayan şairlere şöyle sesleniyordu:

> O, orada senin için kanını/ seve seve döker iken ey şair! / Sen ne için ona birkaç anını/ vakfederek yazmıyorsun bir şiir! / O, senin için hayatını verirken Üşenirsin ona destan yazmaya. / Haktır almak kalemini elinden / ve git demek ona mezar kazmaya.[966]

Nitekim ressamlar da aynı propagandaya ses verdikleri ölçüde makbul sayılıyorlardı. *Türk Yurdu* dergisinin 12 Ağustos 1915 tarihli sayısında Hamdullah Suphi'nin Galatasaray Sergisi'nden bahseden yazısı, askerlik sahnelerinin istisna gibi kaldığına dair bir serzenişle sona eriyordu.[967] Zira daha bir ay önce, 11 Temmuz 1915'te, Suphi ile birlikte aralarında İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran'ın da olduğu edebiyatçılar, fotoğrafçılar ve sinemacılardan oluşan Edebi Heyet, Çanakkale'ye gönderilmişti. [968] Gövsa'nın yazdığı üzere heyetin vazifesi, askerin cevherine ve milletin kabiliyetine dair hakikî ve şe'nî tasvirler vücuda getirmekti.[969] Heyet'in *Hitabe-i Şükran* başlıklı ortak metni, 24 Temmuz 1915'te *Sabah* gazetesinde yayımlanmıştı.

> Ayasofya'nın minaresinden okunan ilk ezanla tarihin bir devri kapanıp yeni bir devri başladığını dünyaya ilan eden büyük Fatih'in büyük mirası İstanbul'dan, sonra onun arkasında ona bakan sevgili Anadolu'dan sizlere selamlar ve hürmetler getirdik […] Biz geldik; şimdi göğüslerimiz kabararak İstanbul'a dönüyoruz. Orda gözlerimizle gördüğümüz kahramanlıklarınızı bütün arkadaşlarınıza söyleyeceğiz; son felakette yerlere eğilen alnınızı nasıl dünya tarihinde emsali görülmemiş bahadırlıklar, fedakârlıklarla göklere kaldırdığınızı anlatacağız. Ey Müslümanlık ve Türklüğün namusunu, şerefini mübarek kanıyla yıkayan ordu! Bolayır'da Şehzade Süleyman'ın, Lala Şahin'in düşman gülleleriyle viran olmuş mezarları mağrur ve hayran sana bakıyor. Düşmanların bile senin mertliğini alkışlıyor. Gölgesi altında arslanlar gibi dövüşerek yükselttiğin ay yıldızlı al bayrak haşre kadar camilerimizi, türbelerimizin üzerinde parlasın. Şehidlerin ruhları göklere yükselirken gazilerin damarlarında kin ve intikam kaynasın. Ölürsen Allah'ın cenneti, kalırsan milletin minneti senindir. Sen var ol ve düşmanlarımız kahrolsun.[970]

Bu geziden edinilen izlenimler, ancak bir yıl sonra açılan 1916 Galatasaray Sergisi'nde İbrahim Çallı'nın, *Çanakkale Muharebatı Menazırından*, *Nöbette Bir Nefer, Siperde* adlı resimleri ve Sami Yetik, Ruhi Arel, Ali Cemal'in savaş konulu

---

[966] Ziya Gökalp, "Asker ve Şair", **Harb Mecmuası**, s.14, Teşrinisani 1332, (Kasım 1916), s. 214
[967] Hamdullah Suphi (Tanrıöver). "Türklükle Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi," **Türk Yurdu**, 30 Temmuz 1331 (12 Ağustos 1915) C.4, S.89, s. 195
[968] İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Ahmet Ağaoğlu, Ali Canip, Celâl Sahir, Enis Behiç, Hakkı Süha, Hamdullah Suphi, Hıfzı Tevfik, Mehmet Emin, Muhittin, Orhan Seyfi, Ömer Seyfettin, Selâhattin, Yekta, Yusuf Razi, Müfit Ratip. İbrahim Alâettin (Gövsa), "İlk Neşrindeki Başlangıç", **Çanakkale İzleri Anafartalar Müebbet Kahramanına,** 1932, s.y. Akt. Güler, a.g.e.
[969] Gövsa, a.g.e.,1932
[970] "Hitâbe-i Şükran", **Sabah,** N. 9289, 11 Temmuz 1331/24 Temmuz 1915, s. 4

çalışmaları ile birlikte sergilenebilmişti.[971] Bu resimler sergilenmeden önce İstanbul'da savaş kahramanlarının portrelerini yapmakla görevli Macar ressam Wilhelm Viktor Krausz, Enver Paşa'nın gözdesi olarak adından övgüyle bahsettiren tek sanatçıydı. 1915 Eylül'ünde Balkanlar'dan açılan ikmal yolundan gelen Avusturya-Macaristan Ordusu'nun ressamı Krausz, çok kısa bir süre içerisinde yeteneği ile göz kamaştırarak İttihat Terakki liderleri, Şeyhülislam ve Sultan Reşat dâhil olmak üzere savaş kahramanlarının ve Çanakkale'deki muharebe alanlarının resimlerini yapıyordu.[972]



Resim 172. Wilhelm Viktor Krausz, "Albay Mustafa Kemal, Anafartalar Grup Komutanı, Gelibolu Cephesi", 1915, e.y., **Die Türkei im Weltkrieg, Bildnisse und Skizzen,** Hermes Buch u, Kunstdruckerei, Wien, 1916, s.19



Resim 173. Wilhelm Victor Krausz, "Dünya Savaşı sırasında Türkiye'den Portreler ve Eskizler", 1916, Renkli litografi, 121 x 78 cm., Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. Call Number: POS- Aus.K63, no. 1

Bu portreler içinde en dikkat çekici olan ise yüksek komuta kademesi dışında kalan tek istisna olan Albay Mustafa Kemal Bey'in portresiydi. Sanat tarihine ilk Mustafa Kemal portresi olarak geçen 19 Eylül 1915 tarihli bu küçük resimde Anafartalar

971 Şerifoğlu, a.g.e., 2003

972 1916'da Viyana'da savaş bakanlığının yayımladığı katalogda 46 resim bulunur. Bunların arasında İttihat Terakki'nin bütün üst düzey yönetimi, Padişah, Sadrazam, Şeyhülislam ve Osmanlı'da görev alan Alman subayların portreleri ile Kilitbahir, Çanakkale ve İstanbul manzaraları da vardır. Koleksiyonun bir kısmı günümüzde Viyana Askeri Müzesi'de sergilenmektedir. (Heeresgeschichtliches Museum)

Komutanı, "derin düşüncelere dalmış, soluk benizli, zayıf yüzlü bir asker olarak" betimleniyordu. O yıllarda İstanbul'da gönüllü hastabakıcılığı yapan Thea von Puttkamer, 1922 yılında yayımlanan bir yazıda bu resimle karşılaşma anını şöyle tasvir eder:

> Her ne kadar bir Cassandra yâni kötü olayları önceden haber veren kimse veya kâhin olmasam da bir keresinde bir adamla ilk karşılaştığımda, onun etrafını etkileyen çok güçlü bir kişilik olduğunu hemen fark ettim. Aslında sadece resmini görmüştüm. 1915 yılı Sonbaharında o zamanlar İstanbul'da yaşayan bütün tanınmış şahsiyetleri resmeden çizimler arasında pek göze çarpmayan ve Albay Mustafa Kemal'i tasvir eden bir portre çizimi gördüm. O zamana kadar onun 1915 yılı Ağustos ayında İngilizlerin saldırdığı Anafartalar'daki kahramanlığını hiç duymamıştım. Sahra yeşili üniforması içinde şahin veya kartal bakışlı olmayan amma, uzaklara bakan bu solgun ve zayıf yüzlü Portreyi görünce dilim tutuldu. Kendi kendime 'işte' dedim 'irade ve hırs' belki gem vurulamaz ve bencil, belki çok yetenekli, belki de yüksek sosyetenin mutluluğuna hizmete hazır. Bu ve buna benzer hisler Çanakkale Cephesinde çarpışmış Almanlar tarafından daha sonra dile getirilmiştir. Alman askerler silah arkadaşlarını övmekte pek cömert olmamışlardır. Ne var ki bu Türk hakkında çok övgüler yağdırmışlardır.[973]

İsmail Tosun Saral'ın 1931 tarihli bir mülakattan aktardığına göre Krausz, Sultan Reşat, Enver Paşa ve Şeyhülislam Hayri Efendi dışındaki bütün resimleri fotoğraftan yapmıştı. [974] Krausz'un savaş kahramanlarını içeren *Türkiye Dosyası* resimleri *Fremdan Blatt* gazetesinin haberine göre, 5 Nisan 1916'da Güzel Sanatlar Mektebi'nde (Çinili Köşk'teki Sanayi-i Nefise Mektebi), 28 Aralık 1916'da Viyana Sanat Evi'nde sergilenmişti.[975] Krausz'un sergisinin kamuoyu yaratmak konusundaki etkisi, bir yıl sonra Şişli Atölyesi'nde savaş ve kahramanlık temalı büyük boy resimler üretilmesine neden olacaktı. Şişli Atölyesi resimlerinin İttihat Terakki hamiliğinde yapılıyor olması, propagandaya uygun bir dilde ortaklaşmasına neden olmuştu. Zira büyük çoğunluğunun, düşmanı demir yumruğuyla ezen mağrur bir ordunun manevralarını aktarmak ya da silah gücünün üstünlüğünü göstererek izleyiciye güven telkin etmek amacına hizmet ettiği söylenemezdi. Yaralı düşmana şefkatle muamele eden Türk askeri dışında, savaşılanın kim olduğuna dair bir sahne bulunmuyordu. Aslında gerçekten de I. Dünya Savaşı, Fernand Leger'in söyleceği gibi ironik biçimde

---

[973] "Begegnungen mit Mustafa Kemal", **Deutsche Allgemeine Zeitung**, 27/09/1922. Akt. İsmail Tosun Saral, "Mustafa Kemal'in Yapılan İlk Portresi" **Düşünce ve Tarih Dergisi**, Kasım 2019, Y.5, S.62, s.4-11

[974] Neues Wiener Journal, 4.2.1931, s.7. **Wilhelm Viktor Krausz erzaehlt, Wie es kam, dass er Kaiser Karl und Kaiserin Zita porträtierte,** Von Dora Münch

[975] Fremden-Blatt, 7.4.1916, s. 10., Neues Wiener Tagblatt, Tages-Ausgabe, 29.12.1916, s.32. Akt. Saral.

"kübizmin ruhundan daha da ötede tam anlamıyla saf bir soyutlamaydı."[976] Zira alışılageldik geleneksel çarpışma sahnelerinden fiili olarak yoksun, neredeyse bir çeşit savaş yanılsamasıydı. Fransız deneme yazarı Robert de la Sizeranne savaş devam ederken şöyle yazıyordu:

> Modern savaş, yazarlar, ruhbilimciler, şairler, tiyatro yazarları ve ahlakçılar için çok faydalı bir kaynak, fakat ressamlar için hiçbir şekilde işe yaramaz. Bu savaşın en önemli özelliği hendekler ve makinalı tüfeklerle birlikte alanda kullanılan diğer makinalardı; uçaklar, denizaltılar, tanklar, torpidolar, bazıları tamamen görünmezdi ve işlerini görünmeden yapmak üzere tasarlanmışlardı. Ressamlar için bu muazzam ölüm makineleri hiç saldırgan bir görünüşe sahip olmayan sıradan nesneler kılığında gizlenmişlerdi.[977]

Dolayısıyla bu resimlerde simetrik ya da mütekabil bir şiddet anlatısı yoktu. Bunun yerine 'tek dişi kalmış medeniyet canavarı' tarafından maruz kaldığı şiddete karşı insani değerlerini koruyan ve gücünü haklılığından alan bir cesaret çağrısı vardı. Bu çağrı, travmatik Balkan bozgununun öcünün alındığı ve lekenin kanla silindiği fikriyle tahkim edildiğinde, İsmail Hakkı'nın ifadesiyle "vücudun fenne karşı" direnişi olarak milliyetçi romantizmin derin bir esrimesi (vecdi) haline geliyordu. [978] Bu anlatının kurulmasına büyük oranda destek vermiş olan Hamdullah Suphi, gezi anılarında bu üstün ruhu olumlayarak şöyle yazıyordu: "Muharebe, bütün yollarda, kazalarda, her yerde âdeta neşe veren bir tesir hâsıl etmişti. Müessir bir levha gördüğümüz halde müteessir bir tek adama tesadüf etmiyorduk."[979] Buna mukabil İngiliz ve Fransızlar'ın hastane, cami ve türbeleri hedef aldıkları, zehirli bombalar ve girdiği yeri paramparça eden kurşunlar kullandıkları, uçaklardan sivri uçlu çiviler ve yivli demirler yağdırdıklarından bahsederek, savaş hukukunu yok saydıkları için aşağılanmayı hak ettiklerini yazıyordu. [980] Suphi'nin yazısında buna benzer birçok anekdot olmasına rağmen özellikle bir ifade, milliyetçilik ve ulusalcılığın dramatik dönüşüm ilişkisini

---

[976] Fernand Leger, **Correspondance de Guerre**, Cahiers du Musee National d'Art Moderne, Paris, 1990, s.36

[977] Robert de la Sizeranne, **L'Art Pendant La Guerre, 1914-1918**, Hachette, New York, 1919, s. 259

[978] Hamdullah Suphi cephe anılarında; Türk Ocağı mensubu bir subayın yarasını sarmak isteyen ere, "ko aksın, Balkan muharebesinin karasını ancak bu kan siler" dediğini ve ertesi gün yaralı halde katıldığı çatışmada şehit düştüğünü yazar. Bkz. Hamdullah Suphi (Tanrıöver), **Çanakkale**, Türk Ocakları İlim ve Sanat Neşriyatı, Ankara, 1929, s.101. İsmail Hakkı, "Çanakkale Müdafaası Nedir?" **Çanakkale**, Abdurrahman Güzel (haz.) Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınlan, Çanakkale, 1996, s. 120

[979] Hamdullah Suphi, a.g.e.,1929, s. 85

[980] Hamdullah Suphi'ye en açık desteği *Çanakkale Destanı* şiiriyle Mehmet Akif Ersoy verecekti. "Nerde -gösterdiği vahşetle- bu: bir Avrupalı! Dedirir -yırtıcı, his yoksulu, sırtlan kümesi, Varsa gelmiş, açılıp mahbesi, yâhud kafesi!" Bu şiirin yazılış öyküsü için bkz. Muharrem Dayanç, "Bir Vatanseverlik Ölçüsü Olarak Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikâyesi", **Türk Yurdu Dergisi**, Mart 2007, Y. 96, s.235

ve bu anlamda da estirilen propaganda fırtınasının gözünü oldukça berrak biçimde ortaya çıkarıyordu. Suphi cephedeki üçüncü gününde Bolayır'dayken İngiliz bombardımanında zarar görmüş olan Namık Kemal'in mezarı üzerinde, "intikamınızı alacağız, sevgili babamız!" yazısını gördüğünü aktarır.[981] Namık Kemal'in -simgesel- baba olarak görülmesinin nedeni, Şerif Mardin'in vurguladığı gibi yazılarındaki romantik kaynak olan (kurucu) kahraman anlayışıydı. Mardin'e göre:

> Kemal'in İslam tarihinin büyük şahsiyetleri ile ilgili biyografileri, oyunlarının birçoğu gibi kendisinin halkı harekete geçiren karizmatik şahsiyetlere tutkunluğunu gösterir. Ferdin bu şekilde yüceltilmesi, klasik zamanların Osmanlı halk destanlarında bulunan övgülerden farklıdır, çünkü Kemal bunu, okuyucusunun vatanseverlik duygularını ayağa kaldırmak için kullanır. Bu, yiğitlik ve cesaretin yeniden hikâye edilmesinden ziyade, harekete bir çağrıdır.[982]

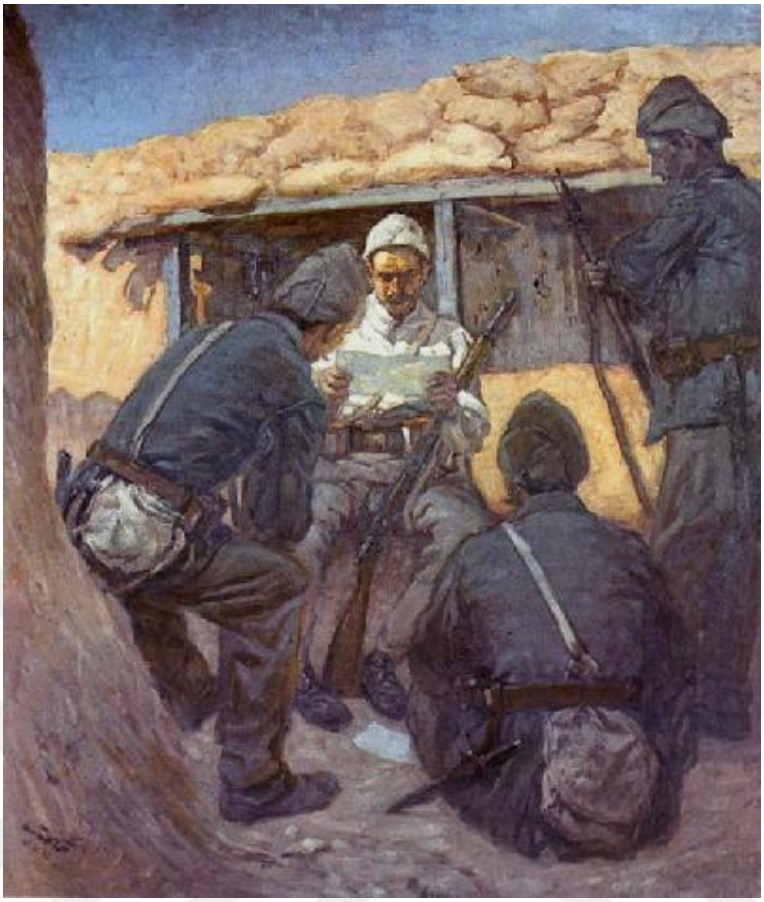
Hamdullah Suphi'nin Namık Kemal'in mezarına yapılan saldırıyı öne çıkarması, Kemal'in hafızada bıraktığı kahramanlık ruhunu oldukça sanatkârane biçimde propagandanın içine bir duyuş, hissediş halinde yerleştiriyordu. Bu yazıda, milliyetçiliğin mitik kök anlatılarından birisi olan meçhul askerin kimliğine dair izler, yüce bir fedakârlıkla silinerek tek ve soyut bir imgede birleşiyor; dolayısıyla da cephedeki eratın tümü birden yekvücut bir ruh olarak Mehmetçik haline geliyordu. Meçhul asker Mehmetçiğin, şefkat damarına acıma tınısı ile basan retoriği ise bir yandan inancın çileci, kan ile temizlenen kurban kültünün zeminini döşerken, diğer yandan, inancı gökten yere indirerek, kanın aktığı vatana "toprağı cevher, suyu kevser" bir kutsiyet atfediyordu.[983] Cihat çağrısının beklenen karşılığı bulamamasından dolayı boşa düşen kutsallığı toprağa yüklemek, hem bu çağrıyı söylem düzeyinde devam ettirmeye hem de artık yayılmacı hayallerinden vazgeçmek zorunda kalmış bir iktidarın elindekini savunabilmesine araç oluyordu. Nitekim Mehmet Akif'in Çanakkale şiirinde, bu topraklar için toprağa düşmüş askerin "Bedr'in arslanları kadar şanlı" olduğunu yazması, kutsallaştırmanın doruk noktalarından birisi olarak öne çıkıyordu.

---

[981] Hamdullah Suphi, a.g.e., 1929, s. 96

[982] Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s. 371

[983] Batı dillerinde kutsal anlamındaki "sacré" kökünden türemiş olan "sacrifice" kelimesi, kurban olarak Türkçeye çeviriliyor olmasına rağmen, İbranice, Arapça ve Süryanicede aynı kökten gelen kurban kelimesi İslam kültüründe kutsal değil, yakınlaşmak, (Tanrıya) yakın olmak, adak anlamına gelir., "Ey vatan, ey mübarek vatan, bin yaşa! / Toprağın cevher, suyun kevser, baharın bi-hazan / İşte dünya: bir eşin, bir benzerin yokdur, inan. / Müşfik evladın bulur koynunda her gün, her zeman / başka şefkat, başka niğmet, başka kuvvet başka can… / Can da sen, şan da sen hepsi sensin, yaşa; / Ey vatan, ey mübarek vatan, bin yaşa!" Tevfik Fikret, "Vatan Şarkısı", **Bütün Şiirleri**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004, 489



Resim 174. Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1914, t.ü.y., 124 x 150 cm., MSGSÜ-İRHM



Resim 175. Namık İsmail, "Al Bir Daha", 1917, t.ü.y., 205 x 145 cm., ARHM



Resim 176. Ali Cemal (Ben'im), "Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri", 1917, t.ü.y., 146 x 117 cm., Genelkurmay Karargâhı Koleksiyonu

I. Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında siyasi propagandanın bu tip kutsal söylemleri araçsallaştırması Avrupa'da da tartışmalara yol açmıştı. Ernst Kantorowicz'in aktardığına göre, 1914 yılında Belçika Metropoliti Mercier Nöel'in *Vatanseverlik ve Dayanışma* başlıklı vaazının ardından şöyle bir tartışma başlamıştı:

> (Mercier) Vatanı için savaşırken-elinde silahla- ölmenin teolojik açıdan tam şehitlik anlamına girmese de, haklı bir neden için savaşırken ölenlerin de, İsa nezdinde değerinin tanınıp, ebedi kurtuluşa hak kazandıklarını, böyle büyük bir sevgi eyleminin tüm günahlarını silerek, günahkâr kişinin bir azize dönüştüğünü vurgular […] Tanınmış bir Fransız vatanseveri olarak bilinen Kardinal Billot, Mercier'in vaazını şiddetle eleştirir; kendi isteği ile haklı bir neden için ölmenin ebedi bir kurtuluşu garantilediğini söylemek, vatanı Tanrı yerine koymaktır. Tanrı'nın, günahın ve ilahi affın ne olduğunu unutmaktır. [984]

Modernitenin tabiri caizse kötü şöhretli çocuklarından birisi olan milliyetçilik, dinin bıraktığı boşluğu doldurmak için oldukça kullanışlıydı. Benedict Anderson'un tespit ettiği gibi 18. yüzyılda dini inançlar geri çekilmişti, fakat onların kısmen yatıştırdığı ıstırap ortadan kalkmamıştı. "O halde gereken, mukadderatı sürekliliğe, rastlantıyı anlama dünyevi tarzda dönüştürecek yeni bir şeydi […] bu işi yapmaya çok az şey

[984] Ernst Kantorowicz, **Mourir Pour La Patrie Et Autres Textes**, Fayard, Paris, 2004, 129-131, Akt. Saime Tuğrul, **Canım Sana Feda**, İletişim, İstanbul, 2014, s. 170

ulus kavramı kadar elverişliydi."[985] Böylece ulus kavramı ve milliyetçilik, Anderson'un çarpıcı ifadesiyle, ezeli bir geçmişten ebedi bir geleceğe doğru kesintisiz bir bağ kuruyor ve büyüsünü, rastlantıyı yazgıya dönüştürmesinden alıyordu.[986] Hamdullah Suphi'nin de söyleminde kan ile kutsanmış toprak olan anavatan, Kemal ile simgeleşen baba egemenliği ile birleşerek cemaat toplumunun organik ilişkilenme modeline, yani akrabalık, kan bağı olgularıyla düşünülen bir milliyetçiliğe dönüşüyordu. Savaş esnasında en fazla kullanılan söylemlerden biri, vatanı kadınsılaştırarak toplumsal değerlerin hassas sinir uçlarına dokunan bir reflekse neden olan namustu. Nitekim savaş sırasında askerlere dağıtılan küçük ilmihallerin birinde ulemadan Üryanizade Ali Vahid: "Ahmed Mehmed muharebeden kaçarsa Ayşe'yi Fatma'yı da düşman kapar" diye yazarak bu kavramsallaştırmayı küçük ölçekte yeniden üreten bir direnç yaratmayı umuyordu. [987] Bu bağlamda söz konusu milliyetçi propaganda, Anderson'nın "Büyük M ile başlayan" diye tanımladığı sonradan benimsenecek kavramsal ve ideolojik bir çerçeve yerleştirmeyi, en azından ilk elden hedeflemiyordu. Suphi'nin retoriğinin arka planında işleyen düşünceye göre, anavatan üzerinde doğan herkes, baba (Kemal'in) egemenliğine ya da birleştirici iradeye, genetik kodların sorgulanmasından muaf biçimde bağlıydı.

> Akrabalığı ya da yuvayı anlatan kelime dağarcığıyla betimlenen bu sevgide, doğal olan her şeyde olduğu gibi seçilmemiş bir yön vardır. Bu yolla milletlik; ten rengine, cinsiyete, anababaya, kuşağa, insanın seçmeden bağlı olduğu her şeye özümsenir. Ve bu "doğal bağlarda" insan, "gemeinschaft'ın (cemaat) güzelliği" denebilecek bir şeyi sezer. Başka bir şekilde söyleyecek olursak tam da seçilmemiş oldukları için, bu bağların çevresinde bir çıkar gözetmezlik halesi vardır. […] Geleneksel olarak aile, çıkar gözetmeyen bir sevgi ve dayanışma alanı olarak kavranmıştır. Aynı şekilde tarihçiler, diplomatlar, politikacılar ve sosyal bilimciler büyük bir rahatlıkla "ulusal çıkar" kavramını kullanıyor olsalar da hangi sınıftan olursa olsun sıradan insan için ulus kavramının bütün anlamı, herhangi bir çıkar ifade etmemesinde yatar. Ulus, tam da bu yüzden fedakârlık talep edebilir […] Bu yüzyılın büyük savaşlarını olağandışı kılan şey, öldürülmelerine izin verdiği insan sayısının emsalsizliği değil, ne kadar çok sayıda insanı canlarını vermeye ikna edebildiğidir. Nihai fedakarlik fikri ancak kader aracılığıyla bir arınma fikriyle birlikte varolabilir. İnsanın -genellikle kendi seçmediği- ülkesi uğruna ölmesi […] ahlaki görkem taşır. [988]

---

[985] Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri**, İskender Savaşır (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 2. bsm, s. 20

[986] "Ulus-devletlerin "yeni" ve "tarihsel" oldukları yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, genellikle siyasal ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi, sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır. Milliyetçiliğin büyüsü, rastlantıyı yazgıya dönüştürmesidir." Anderson, a.g.e.,1995, s. 26

[987] Üryanizade Ali Vahid, **Askerin İlmihali**, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul,1917, s. 15. Akt. Mehmet Beşikçi, "Between Voluntarism and Resistance: The Ottoman Mobilization of Manpower in the First World War", Yayımlanmış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, 2009, s.101. Ayrıca bkz. "The Ottoman Mobilization of Manpower in the First World War: Between Voluntarism and Resistance", Leiden ve Boston, Brill, 2012

[988] Anderson, a.g.e., 1995, s.161-162

İşte propagandanın damarı, bu kökensel kaçınılmazlık üzerine kuruluydu. Nitekim bu bağlılık, ideolojik fikirlerin yavan nesnelliğine karşı 'sui generis' yani benzersiz bir öznelliğin derinliğini yerleştirebiliyordu. Birbirlerini hiç tanımayan ve hiç tanımayacak olan insanlar, bu derinlikte ortaklaşılan 'hayali bir cemaat' olarak ulusu yaratıyorlardı. Gellner'in ifadesiyle: "Milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların var olmadığı yerde onları icat eder."[989] Hayali cemaat kendi içinde, organik bağın sevgi, koruma ve şefkat dilini, dışarıda ise korku, öfke ve saldırganlığı derinleştiriyordu. Bu bağlamda da milliyetçilik, asimetrik olduğu düşünülen sevgi ve nefreti eşit düzeyde yoğunlaştıran bir patolojiye sahipti. Nitekim Suphi'nin de bu duvar yazısını öne çıkarması, ulusal aidiyetlere dair sevgi ve intikamı birbirlerinin sonsuza uzanan akisleri gibi sunmasına, yani sevginin ötekine dair şiddeti, şiddetin ise kendinden olana sevgiyi derinleştirdiği bir duyumsamaya yol açıyordu. Bu duyuşun savaş için en kullanışlı yanı, vatan (sevgisi) için sorgusuz ölme ve öldürmenin psişik düzeyde meşrulaşmasıydı.[990]

4.4. Seferberlik, Açlık ve İstanbul'un Hali

Savaş resimlerinde, maruz kaldığı insanlık dışı şiddete rağmen, yaralı düşmana (dahi) şefkatle muamele ederek hakkaniyeti elden düşürmeyen askerlere, cephe gerisinde evinden gelen mektupları okuyan erlere ve en çok da Namık İsmail'in *Al Bir Daha* resminde olduğu gibi yokluklar içinde sürdürülen bir savaşın iman dolu fedakârlığına vurgu yapılıyordu. Propagandanın böyle hamasi bir söylem üzerine kurulması ve vicdani hassasiyete yönelmesinin temelde iki nedeni vardı. Birincisi pratik bir gerekçeyle, yoksunluk duygusunun telkini ile gönüllülüğü arttırıp asker ihtiyacının karşılanmasıydı. Bu durum zaruri koşulların zaruri neticesiydi; zira Osmanlı, Balkan bozgununda eğitimli subaylarını kaybetmesinin yanında çok büyük miktarda silah ve mühimmatı da savaş meydanında terk etmek zorunda kalmıştı.[991] Eratın büyük

[989] Ernest Gellner, **Thought and Change**, Weidenfeld& Nicolson, London, 1964, s. 169. Anderson, a.g.e., s. 21

[990] Buna ek olarak, Balkanlar'da milliyetçi çetelerin bağımsızlık mücadelesinin sonuç vermesiyle kaybedilen toprakların yarattığı travma, hâlâ İmparatorluk sınırları içinde yaşayan başta Ermeni ve Rum'lar olmak üzere gayrimüslimlerin, şiddetli bir ayrıma tabi tutulmasına yol açıyordu. Gayrımüslim azınlık, hâlihazırda öteden beri ahlaki çözülmenin içerdeki müsebbibleri sayıldığından onların ayrışması, Müslüman Türk ahalinin saflaşması ve safları sıklaştırmasına neden olacaktı. Nitekim Çanakkale'da kara savaşlarının başladığı tarihte, eşzamanlı olarak (24-25 Nisan 1915) İstanbul'da da tehcirin fitilini ateşleyecek olan, iki binden fazla Ermeni aydını ve cemaat önderi için sürgün kararı çıkmıştı.

[991] İbrahim Artuç, **1915 Çanakkale Savaşı**, Kastaş Yayınevi. İstanbul, 2004, s. 16

çoğunluğu, zorunlu seferberlik ile Anadolu'dan devşirilen gençlerden ve kısa süreli bir eğitimden sonra cepheye gönderilen mektep öğrencisi yedek subaylardan oluşuyordu. Seferberlik çağrısına cevap vermeyen ve yedi gün içinde askerlik şubelerine gitmeyen gençlerin asker kaçağı sayılacakları ve kurşuna dizilecekleri ilan edilmişti.[992] Asker ihtiyacı öyle hayati bir meseleydi ki fırın işçileri sınıfından ekmekçi asker olarak seferberlikte görevlendirilen Hagop Mintzuri'nin hatıratında yazdığına göre, Üsküdar Paşakapısı Hapishanesi'ndeki mahkûmlar bile eğitildikten sonra çizgili kumaştan üniformalar giydirilip cepheye gönderilmişlerdi.[993] Bununla beraber, üniformayı giyen herkes "eski muharip ırklarının seciyelerini kaybetmemiş" olduğunu görerek eşitleniyor ve H. Suphi'nin ifadesiyle; tarihlerinin, milletlerinin hayatı ve namusunun ortaya konulduğunu görünce, ne istenir ve ne umulursa hepsini yapıyor hepsini temin ediyorlardı. [994]

Bununla birlikte cephede süren yokluk, cephe gerisini de kavuruyordu. Toprak'ın vurguladığı üzere, bu topyekûn bir savaştı ve bu savaşla birlikte literatüre savaş ekonomisi ve savaş finansmanı kavramları girmişti.[995] Almanlar'ın savaşı Noel'e kadar bitirme hesapları tutmamış ve dört hafta dört yıla uzamıştı. Osmanlı, savaşı finanse etmek için varını yoğunu ortaya koymasına karşın bu çaba yeterli olmuyordu. Nitekim sonunda "dünyada ilk kez enflasyonu icat eden ülke" olarak para basmak zorunda kalmıştı. [996] Enflasyon, yılda yüzde 400'e varan fiyat artışıyla Osmanlı toplumunun gelir dağılımını alt üst ediyordu.[997] 1914-1918 yılları arasında ekmeğin fiyatı 38, şekerin fiyatı 65 kat artmıştı. Savaşın son yıllarına doğru ortalama bir memurun aylığı günde bir kilo (4 adet) ekmek almaya yetiyordu.[998] İttihat Terakki'nin seferberlik nedeniyle taşıtlar ve binek hayvanların çoğuna el koyması yüzünden ulaşım en önemli sorundu. Yerasimos'un yazdığına göre, harp yıllarında hamallar "bir tümgeneral ile aynı gelire sahipti."[999] İstanbul sokaklarını Balkan muhacirleri, dilenciler, evsizler, cepheden dönen yaralı askerler ve bunlarla gelen kolera, dizanteri ve tifüs hastalığından takatsiz kalmış insanlar dolduruyordu. Balkan faciası sonrası,

[992] İ. Hakkı Sunata, **Gelibolu'dan Kafkaslara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2018, s. 20
[993] Hagop Mintzuri, **İstanbul Anıları 1897-1940**, Silva Kuyumcuyan (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 129
[994] Hamdullah Suphi, a.g.e., 1929, s. 119
[995] Zafer Toprak, "I. Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'e Türkiye'de Devletçilik", **Teori**, S. 325, Şubat 2017, s. 10-15
[996] Toprak, a.g.e., 2017
[997] Toprak, a.g.e., 2017
[998] Yerasimos, a.g.e., 1996
[999] Yerasimos, a.g.e., 1996

Hadımköy tren istasyonu önündeki alandan Yeşilköy'e uzanan ve İstanbul halkının "ölüm tarlası" dediği yoldaki görüntülerin yarattığı travma henüz atlatılabilmiş değildi. Üst üste insan cesetleriyle dolu olan bu yoldaki görüntüler herhangi bir savaş meydanında rastlanılabileceklerden çok daha korkunçtu.[1000] Kafkas cephesinde ihtiyat zabiti (yedek subay) olan Namık İsmail de tifüs hastalığına yakalanmış ve İstanbul'a geri gönderilmişti. İsmail'in 1917 tarihli bir resmine de konu olan tifüs ve koleradan ölenler yüzünden Cihan Harbi yıllarında İstanbul, "ölüm yolu"nu sürekli hatırda tutacak görüntülere sahne oluyordu.



Resim 177. Namık İsmail, "Tifüs", 1917, t.ü.y., 170 x 130 cm., ARHM

Savaş, halkı derin bir yoksulluğa iterken, karaborsacılar ve stokçulardan oluşan harp zengini bir zümre de yaratmıştı. Zekeriya Sertel'in, sonsuz servetler yapan İttihatçılara bağlı imtiyazlılar diye andığı bu zümreye dâhil olanlar: "Aç kalmış halkın sefaletiyle alay eder gibi işi sefahate vurdular. Apartmanlar kurdular. Barlarda ve eğlence yerlerinde artistlerin sigaralarını binlik banknotlarla yakıp eğlendiler. Şarap ve şampanyadan nehirler akıttılar. Bunları aç halkın gözü önünde yapıyorlardı." [1001] Sefahat ve sefalet koyulaştıkça, toplumsal huzur da bozuluyordu. Halk, harb zenginlerinin ölçüsüz ve müsrif hallerini hakaret gibi görüyor ve bu zümrenin hayatını ahlaki çöküntünün müsebbibi sayıyordu. 1918'de Beyoğlu'nda Fransızca yayınlanan

[1000] Güney Dinç, **Kartpostallarla Balkan Savaşı (1912-1913)**, YKY, İstanbul, 2013, s. 140
[1001] Zekeriya Sertel, **Hatırladıklarım**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 5.bsm, s. 58

Tout Péra adlı mecmuanın "Bulgurjuva" diye adlandırdığı bu yeni zenginlerin bağışlanamayacak yanları, Georgeoun'un tespit ettiği gibi aslında "eşitlikçi bir toplum efsanesine son vermiş" olmalarıydı.[1002] Üstüne üstlük savaş vurgunculârının içini boşalttığı, sadece eşitlikçi toplum efsanesi değil devlete güven ve ülkü birliğiydi. Sertel'in yazdığı üzere, dalaverenin Harbiye Nezareti ve İttihatçılara yakın mahfillerde dönüyor olması, öfkeyi vurgunculârla birlikle devlete de yönlendiriyordu. Servete sahip olanlar, çıkarılan bedelli askerlik yasasından faydalanıyor ve cepheye gitmekten de kurtuluyordu. 1915'te bir risale yazan Kaymakam Behiç'e göre: "İstisnaiyet imtiyazına mazhar olmak, birçok halkı ahlâksızlığa, sahtekârlığa, yalancılığa, irtikâp ve irtişaya sevk etmiştir." [1003] Bunun Osmanlı halkını sosyal patlamanın eşiğine getirmiş olması yanında en önemli etkisi, ülküsü ve inancını kaybeden halkın askerden kaçması ve cephe gerisinde süren gönüllü yardım faaliyetlerine beklenen iştiyakla dâhil olmamasıydı. Liman Von Sanders'ın 1916 tarihli bir raporuna göre: Türk ordusunda asker kaçaklarının sayısı 300 bini aşmıştı. Bunlar düşmana sığınmak için değil tersine kendi yurtlarına kaçıyor ve oralarda hırsızlık, yağmacılık ve her türlü asayiş bozucu hareketlere girişiyorlardı.[1004] Sanders, 20 Haziran 1918'de İstanbul'daki Alman Sefiri Kont Bernstorff'a çektiği telgrafta şöyle diyordu:

> Bugün Türk asker kaçaklarının sayısı, silahaltındakilerden çoktur […] Komutam altındaki birliklerin üst başları o kadar kötüdür ki, birçok subay yırtık giysilerle geziyor. Öyle tabur komutanları var ki, çizme bulamadıkları için çarık giyiyorlar. Alman ve Avusturyalılar yardım ediyorlar, ama yardımlar büyük gereksinimi karşılamaya yetmiyor.[1005]

İttihatçıların halkın öfkesini dindirmek için başvurduğu çarelerden biri de yazarlar ve sanatçıların himaye edilmesi ya da "satın alınması"ydı.[1006] Sipariş eserlerde, dirayeti, cesareti ve kahramanlığı ile dünyayı dize getirmiş bir ceddin torunlarının bu badireyi de fedakârlıkla atlatacağı fikrinden ilham alan coşkulu bir dil kullanılıyordu. Bunların arasında kendisi de savaş yıllarında komisyonculuk yapan Fecr-i Âti'nin kurucu

[1002] **Tout Péra,** Magazine littéraire, financier et mondain, Imp. Bedjid, Galata, Année 1, no: 3-9, 11, 13-16. Directeur, A. Melachrinos, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/129359, erişim tarihi: 05/01/2021. François Georgeon, "Gülüşün ve Gözyaşlarının Kıyısında" **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 1996, s.78-97

[1003] Kaymakam Behiç, **Mükellefiyet-i Askeriye Kanun-ı Muvakkatinin İzahı,** Kitabhane-i İslam ve Askeri, İstanbul, 1915, s. 10, Akt. Beşikçi, a.g.e., s. 172

[1004] Sanders, a.g.e., C.II, s. 97

[1005] Sanders, a.g.e., C.III, s. 34

[1006] Sertel. a.g.e., 2001, s. 59

başkanlarından Celal Sahir (*Erozan*) ve küçük bir kitabı için kendisine beş yüz altın verilen, Şair-i Azam Abdülhak Hamid Tarhan da vardı.[1007] *İlham-ı Vatan* adını taşıyan bu kitap, Tarhan'ın daha evvel yazdığı *Merkad-ı Fatih'i Ziyaret* ve *Kabr-i Selim-i Evvel'i Ziyaret* gibi Osmanlı'nın şanlı tarihinin övüldüğü şiirlerin yeniden derlenmesiyle oluşturulmuştu. Zekeriya Sertel, aynı sıralarda benzer bir siparişi tamamlayarak Harbiye Nezareti'ne giden Çallı ile Enver Paşa arasında geçtiğini iddia ettiği olayı şöyle nakleder:

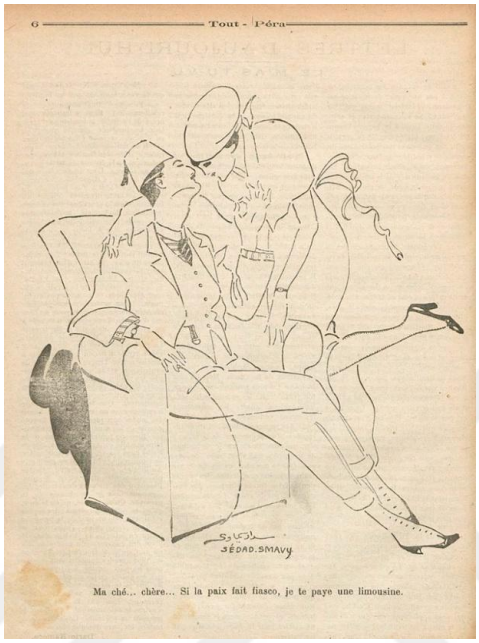
> Çallı İbrahim memleketin tanınmış, büyük ressamlarından biriydi. Basit, fakir ve mütevazı bir hayat yaşardı. Tanı anlamıyla sanatçı bir adamdı ve ihtiyaç içindeydi. Enver Paşa ona da bir resim ısmarlamıştı. Çallı, yaptığı resmi Harbiye Nezareti'ne götürür, Enver Paşa'nın odasında resmi açıp gösterir. Enver Paşa, resimde bazı değişiklikler yapılmasını ister. Çallı, Paşa'ya şöyle bir bakar, sonra cebinden bir çakı çıkarır, resmi baştan aşağı parçalar, sonra Paşa'ya döner: Paşam, ben ressamım, resim yaparım, ilan değil, der ve çıkar. Oysa Çallı o sırada Enver Paşa' dan alacağı hediyeye muhtaçtı. Aydınların çoğu gibi parasızdı. Harp içindeki bütün aydınlar gibi sıkıntıdaydı. Kimseye resim satamıyordu. O vakit ressamlar yoksulluk içindeydi. Öteki aydınların da hali ressamlardan daha iyi değildi.[1008]

İttihatçıların beslediği ya da desteklediği yazarçizer takımının hamasi propagandasının, halkta beklenen karşılığı bulduğu ve bir coşku dalgası uyandırdığı söylenemezdi. Zira cephe gerisinde yaşananlar da neredeyse cephedekiler kadar zorlu bir hayatta kalma savaşını önceliyordu. Üstüne üstlük cephe gerisindeki bu savaş, İttihatçılarla değil onlara rağmen veriliyordu. Ercüment Ekrem Talu, 1920'de *İleri* gazetesinde tefrika edilen *Gün Batarken* adlı yarı kurgusal romanında, yıllarca Balkanlar'da eşkıya kovalamış Türk subayı Hulki Bey'in ahlaki çürüyüşünü konu ediniyordu. Fatihli bir imamın oğlu olan Hulki Bey, Cihan Harbi yıllarında etrafını saran karaborsacı azınlıkların teşviki ve Rum İzamaru'ya duyduğu şehvete kapılarak, milli şuur ve benliğini Beyoğlu bataklığında kaybediyordu. Rahim Tarım'ın romanın sunuş yazısında vurguladığı üzere, Hulki Bey'in subay oluşu tesadüfi değildi. Çünkü asil bir Türk subayının manevi düşüşü, bu sosyal çöküntünün ne derece etkili olduğunu gösteriyordu. Aynı zamanda bir gazeteci olan Talu, romanında dönemin İstanbul'unu şöyle betimliyordu:

> İstanbul'da havâic-i zarurîye (temel ihtiyaç) fi'atları günden güne yükseliyor, şeker, pirinç, yağ, un gibi başlıca gıdalar, baş döndürücü bir sür'atle ve nispetsiz, kâidesiz, keyfi bir surette pahalanıyordu. Bu eşya payitahtta yok değildi. Rusya, Romanya'nın Karadeniz şehirlerinin, İran'ın ve daha ötelerin eşya arziyeliği vazifesini gören

[1007] Sertel, a.g.e., 2001, s. 60
[1008] Sertel, a.g.e., 2001, s. 60

İstanbul'da bir buçuk milyon ahaliyi bol bol beş sene idâre edecek erzâk bulunduğunu salâhiyetdâr kimseler iddiâ ediyorlar, hatta erkâm ile isbâta kalkışıyorlardı. Buna rağmen meselâ günün birinde şeker ortadan yok oluveriyordu, iki üç günlük bir yokluktan sonra, iki misli kesb-i kıymet etmiş olarak gizliden gizliye yine arz-ı vücut ediyordu. Bu işlere mâni olması lazım gelen İaşe Nezareti, bilakis herkesden ziyade bu ahvalin müsebbisi olmakla, halkı tarafından itham olunuyordu.[1009]



Resim 178. Sedat Simavi, "Canım... Sevgilim...Barış işi yatarsa sana bir limuzin alacağım" **Tout Péra**, 2 Novembre (Kasım) 1918, S.9, s. 6

Gerçekten de en temel ihtiyaç maddelerinin bile karaborsaya düşmesine neden olan vurgunculuğa İttihatçıların göz yumması sonucu, 1914 yılında kilosu 3 kuruş olan şeker, 1918'de 250 kuruşa çıkmıştı. Nazım Hikmet'in "mücevher gibi uzak ve erişilmezdi" diye yazdığı şeker, romanlardan şiirlere kadar geniş bir yelpazede safahatın arzu nesnesine dönüşmüş; halk arasında ise yerine ne geçebilir diye en fazla çare üretilmeye çalışılan eksiklerden biri olmuştu. [1010] Bunun yanında yağ, buğday,

[1009] Bununla birlikte bu romanın devamı sayılan Kan ve İman'da Hulki Bey'i İstanbul'daki sefahattan gözü açılmış ve arzusunu vatan toprağı için savunmaya adamış namuslu bir kuvvacı olarak görürüz. Ercüment Ekrem Talu, **Gün Batarken**, Rahim Tarım (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Sevinç Matbaası, Ankara, 1990, s. 31.32

[1010] "Biz ki İstanbul şehriyiz, Seferberliği görmüşüz: Kafkas, Galiçya, Çanakkale, Filistin, vagon ticareti, tifüs ve İspanyol nezlesi bir de İttihatçılar, bir de uzun konçlu Alman çizmesi 914'ten 18'e kadar yedi bitirdi bizi. Mücevher gibi uzak ve erişilmezdi şeker, erimiş altın pahasında gazyağı ve namuslu, çalışkan, fakir İstanbullular sidiklerini yaktılar 5 numara lambalarında. Yedikleri mısır koçanıydı ve arpa ve süpürge tohumu ve çöp gibi kaldı çocukların boynu. Ve lakin Tarabya'da, Pötişan'da ve Ada'da Kulüp'te aktı Ren şarapları su gibi ve şekerin sahibi kapladı Miloviç'in yorganına 1000 liralıkları. Miloviç de beyaz at gibi bir karı. Bir de sakalı Halife'nin, bir de Vilhelm'in bıyıkları…" Nazım Hikmet, "Kuvâyi Milliye: İkinci Bap" **Bütün Şiirleri**, YKY, İstanbul, 2008, s. 545

bulgur ve gazyağı eksiğini ikame eden yaratıcı çözümler de dönemin yayınlarında kendine sıkça yer buluyordu. 1918 yılında *Türk Kadını* mecmuasında yer alan *İdare-i Beytiyye* (Ev Ekonomisi) başlıklı yazıda Sevim Tükân, harbde pek zevk zarafet aranmayacağını söyleyerek şöyle nasihat ediyordu:

> Muhterem ev kadını, şunu unutma ve şunu daima bil ki Harb devrindeyiz. 'Güzel'i değil 'fâideli'yi almalısın. Yemeklerin pek lezzetli olmasın, zararı yok; fakat mideyi doldursun ve vücûdu beslesin, ona bak […] Ağzımızın tadını değil midemizin ihtiyacını düşünmek mecburiyetindeyiz, Yaşam için yemek, Bugünkü beşeriyetin esası ve ihtiyacını teşkil etmektedir.[1011]

Tükân'nın (ortasınıfa) dört başı mamur sofralar kurmayıverin telkinine karşı, halk için karabuğdaydan yapılan ekmek bile artık "sadece kitaplarda yazıyordu." Malik Aksel'in deyimiyle, Buğdaydan gayrı nelerden ekmek yapılmıyordu ki? Mısır koçanı, süpürge tohumu, hatta Kâğıthane'de bulunan bir çeşit çamurun bile katıldığı arşivlerde geçiyordu.[1012]

> Hayat, bir yıl içinde yüzyılın yapamayacağını değiştirmişti. Mendil konup yüzük çıkan hokkabaz kutusu gibi her şey şeklini değiştirmişti. Zenginler fakir, buğday mısır, altın kâğıt, pirinç bulgur, süpürge tohumu ekmek olmuştu. Halk, fırın kapılarında birbirini çiğneyerek, parasıyla, ekmek dileniyor, yorganını satarak eline geçirdiği üç beş kuruşla bir dirhem et alamıyor, avuç dolusu parası olsa bir hastasına şeker bulamıyordu. [1013]

İkamenin en trajikomik örneklerinden birisi de gazyağına insan sidiği karışırsa (gaz gibi) yanarmış diye bir söylentinin yayılması üzerine Feylosof Rıza Tevfik'in, "Şişeye işedim gaz dedim /kenef kandilidir lambayı seyret" dizelerinin dillere pelesenk oluşuydu. [1014] Yokluğu normalleştirmeye çalışan Tükan'ın nasihatlarının aksine Tevfik'in acı ironisinde olduğu gibi dönemin haleti ruhiyesini en sarih biçimde aktarma görevi, yeni bir sansür makasıyla biçiliyor olmasına rağmen, yine mizah ve

---

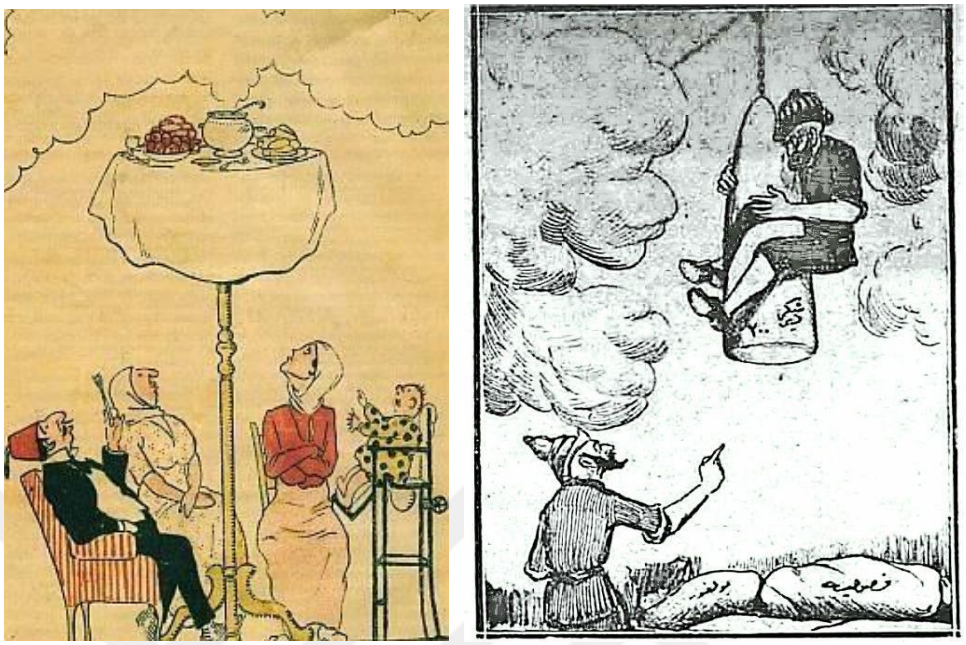
[1011] Sevim Tükân, "İdare-i Beytiyye" **Türk Kadını**, 20 Haziran 1918, S. 3. Akt. Aylin Doğan, Savaş, Yokluk ve Mutfak, **K24**, 01/02/2018, https://t24.com.tr/k24/yazi/savas-yokluk-ve-mutfak,1562 erişim tarihi: 09/01/2021

[1012] Malik Aksel, "Harp İçinde Tiyatro", **Türk Edebiyatı** nr.4, Nisan 1972, s. 18.20. **İstanbul'un Ortası**, s. 14-21

[1013] "Ama buna karşın, Eyüp'te kurban etiyle büyümüş, cebinde yalnız ıskat parası görmüş, çay içmek için kahvelerde tanıdık arayan bir kısım türediler, eskiden önlerinden geçmeye korktukları en pahalı lokantalarda, fazla yanmış, az pişmiş diye yemek beğenmiyorlar, tabakları iğrenerek yere atıyorlardı. Halkın çoğu aç kaldığı zamanlarda, kolay kazanan bir sınıf olursa ahlâk ve namus kuvvetlerini kaybederler. Saib Rami, harpten önce birkaç yüz liralık sermaye ile iş yaparken şimdi on binlerle, yüz binlerle oynuyordu." Mahmut Yesari, **Çoban Yıldızı**, İnkılâp & Aka Kitapevi, Yeni Matbaa, İstanbul 1967, s. 312

[1014] Aksel, a.g.e., 1972

karikatüre düşmüştü. “Tıpkı bir sismograf gibi sarsıntıları kaydeden mizah 1914-1923 arasında kendini gönüllü olarak İstanbul toplumunun bayağılıklarına adamıştı.”[1015]



Resim 179. Anonim, Karikatür, **Diken**, 30 Teşrîn-i Evvel (Ekim)1918, No.1, s. 5 [1016]

Resim 180. Anonim, Karikatür, **Karagöz Mecmuası**, 13 Nisan 1918 [1017]



Resim 181. Anonim, Karagöz Mecmuası, Nisan 1922 [1018]

[1015] Georgeon, a.g.e., 1996, s.78-97

[1016] Elif Mahir Metinsoy, “1. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Kadınlarının Gıda ve Erzak Savaşı”, **Toplumsal Tarih**, Mart 2014, S. 243, s. 56-61

[1017] “Hacivat: Aman karagöz, sevgili şekere sarılmışsın, nereye çıkıyorsun? Karagöz: Hacivat, daha ziyade havalanacak diye sımsıkı yakaladım. Sende oradaki çuvallara sarıl. Başka çare yok!”, (Çuvalların üzerinde bulgur ve fasülye yazıyor)

[1018] Bakkal Bedros: Amanın Şekerim… Karagöz: Kuzum Bedros Ağa bırak beni, Pek eski ve candan bir sevdiğim ahbabımdır, biraz koklaşıp sevişelim”, Georgeon, a.g.e., 1996

Karagöz, Diken, Aydede gibi dergilerde yayımlanan bu karikatür ve fıkralarda, pekmez fıçısına atlayan, Lebon'un camekânını ya da bayramlaştığı lokumcu hacının sakalını yalayan, havalanan fiyatları sarılarak durdurmaya çalışan kahramanların trajikomik sahneleri anlatılıyordu. I Dünya Savaşı bittikten sonra, Nisan 1922'de Karagöz, "pek eski ve candan sevdiğim ahbabımdır! Biraz koklaşıp sevişelim" diye seslendiği "dev bir kelle şekerine" bacaklarını dolayarak sarılmış halde çizilmişti. [1019] Benzer biçimde, Ömer Seyfettin'in eleştirilerini delilik arkasına gizleyerek seslendirdiği kahramanı Cabi Efendi, (Hacivat gibi) eğitimsiz fakat sağduyu sahibi bir karakterdi. Savaştan evvel akli dengesini yitirdiği için Toptaşı Tımarhanesi'ne kapatılan Cabi Efendi, 1918'de *Makul Bir Dönüş* adlı öyküde taburcu edilip eve gönderiliyordu. Savaştan habersiz geçirdiği dört yılın ardından, bir fincan kahve içmek için ilk kez insan içine karışarak Üsküdar'a gidiyor; fakat kendisine "halis mi? nohut mu?" diye soran kahveciye çok şaşırıyor, sokaktaki insanların halini görüp, milyonlarca ölüyü duyunca panik içinde tımarhaneye geri koşuyordu.[1020] Savaşın kaybedilmesi ve işgal ile birlikte toplumun üzerine yoğun bir sis gibi çöken adaletsizlik ve umutsuzluğun mizahı bile gölgelediği 1919'a gelindiğinde Seyfettin, *Acaba ne idi?* adlı öyküde Cabi Efendi karakteri üzerinden şöyle sesleniyordu:

> Tanıdığı fazilet sahipleri ölmüş, ya ölmemek için ocaklarını dağıtarak uzak ufuklara kaçmış yahut da ölüm döşeklerine serilmişlerdi. Sanki dört sene içinde korkunç bir 'kötülük salgını' bir 'fazilet kıranı' tımarhanenin dışarısını yakmış kavurmuştu. Bildiklerinden aklı, namusu, hayâsı yerinde olanlar, sade suya bulgurla meşhur kimyagerin nasılsa yalnız içinde buğday olmadığını anlayabildiği mahut vesika ekmeğine yatıyorlar; aç, perişan, bitkin canlı iskeletler gibi meçhul bir akıbeti bekliyorlardı. Bu akıbet ne olabilir di? Cabi Efendi bunu düşünemiyordu bile… Artık vak'aların sebeplerini bulmak melekesini kaybetmişti. Görüyordu ki, hadiselerle sebepler, vak'alarla müessirler birbirine karışmış ve her şey karman çorman olmuştu. Fakat sakin durmayan muhakemesi, kafasının içinde, kendi iradesine asi, minimini bir makina gibi işliyor, onun zihnine yine birtakım sebepler getiriyordu; evet, harp ne kadar meşru olsa, yine insanların hayvanlıklarına ait bir nevi hasletleriydi. Milyonlarca adamın birbirini ne kadar ulvi bir mecburiyetin şevkiyle olursa olsun - başak biçilir gibi kütle öldürmeleri- sulh iştiyakıyla artık bütün dünya gazetelerinin alenen yazdığı gibi şüphesiz bir vahşetti! Bu vahşetin hâkim olduğu, topun sedası gürlediği zaman aklın, mantığın, hakkın, vicdanın sesi susuyordu. O vakit hissiyat sahnesinde yalnız hayvani bir galebe hırsı, bir kazanç hissi faaliyette kalıyordu. Bu hal, yalnız harp meydanında değil; iktisat, ahlak, muaşeret meydanında da aynı idi. İktisat meydanında 'Kap kapanın! Vur vuranın! Ar dünyası değil, kâr dünyası!'

[1019] Georgeon, a.g.e., 1996

[1020] Cabi Efendi'nin yer aldığı öyküler: "Mermer Tezgâh", **Yeni Mecmua**, C.1, S.19, 15 Kasım 1917. "Tütün", **Tercüman-ı Hakikat**, S.13 570, 16 Aralık 1918. "Dama Taşları", **Yeni Mecmua**, C.2, S.39, 11 Nisan 1918. "Makul Bir Dönüş", **Vakit**, S.215, 24 Mayıs 1918. "Acaba Ne İdi?", **Şair,** C.1, S.9, 6 Şubat 1919. Ömer Seyfettin, **Bütün Eserleri, Hikâyeler 3**. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 313

felsefesini kendine din etmiş birtakım ne oldukları belirsiz yamyamlar türemiş, her şeyin fiyatını yüzde yüz bin fırlatarak koca bir milleti siyah bir 'açlık, ölüm, kıtlık' çemberi içinde inletmişlerdi. Ticaret, ulu orta bir 'ihtikâr işi' (vurgunculuk) olmuştu […] Dövüş meydanında meşru olan hayvani hırs, pençesini her müesseseye atmıştı. Bu müzminleşen umumi harbin şüphesiz zaruri neticesiydi! [1021]



Resim 182. Hilal'i Ahmer Derneği yararına Almanya'da bastırılan kartpostallar, 1915, Renkli litografi, **Toplumsal Tarih**, Eylül 2004, S.129

Hamasi propagandanın vicdani hassasiyete yönelmesinin ikinci ve daha girift olan nedeni işte bu noktada, Seyfettin'in yakındığı "fazilet kıranı" ile ortaya çıkıyordu. Nitekim propagandanın diğer bir hedefi de değer kaybının acı üzerinden sağaltılıp yeniden bir ülkü birliğinde toplanmasını sağlamaktı. Zira, Durkheim sosyolojisine yaslanan ve dönemin kurucu ideolojisi olan Gökalp'in düşüncesi, toplumsal iş bölümünü ekonomiden ziyade ahlaki bir temel üzerine oturtuyordu. Zafer Toprak'ın vurguladığı üzere, ahlak kurallarının amacı bireyleri kendi aralarında uyumlu kılmak, birbirlerine bağlamaktı. Başkasını gözeterek yapılan her eylem ahlaklıydı. İlkel toplumlarda bu dayanışmayı bireyler arasında benzerlik sağlıyordu; fakat toplumlar evrim geçirdikçe benzerlikler yerini organik dayanışmaya bırakmıştı.[1022]

[1021] Seyfetin, a.g.e., 2014, s. 151-152
[1022] Zafer Toprak, **Türkiye'de Popülizm**, **1908-1923**, Doğan Kitap, İstanbul, 2013, s. 311

Milliyetçiliğin muhayyel kan bağı retoriğinin temelinde de bu vardı. Osmanlı'da Tanzimat ile birlikte başlayan değer kaybı ve ahlaki bozulma, Meşrutiyet'te buhrana, savaş ve mütareke yıllarında ise kurutulması gereken bir bataklığa dönüşmüştü. Geleneksel değerlerin aşınmasıyla oyulan ruhsal boşluk, toplumsal dayanışmanın organik bağlarını gevşeten bir dekadansa yol açıyordu. Batı'dan alınan sadece bilgi değil, aynı zamanda bireysel duyuş ve bilinçti. Bireysellik ise modernleşmeyi bir şok terapisi gibi yaşayan Osmanlı toplumunda apatiye, yani ilgisizlik ve kayıtsızlığa neden oluyordu. Nitekim Cihan Harbi yıllarında değer yitimi, savaş vurgunlarının yarattığının yanında hiç bilinmeyen bir başka soruna daha yol açmıştı. Osmanlı tarihe gömülmeden birkaç yıl önce, daha evvel hiç görmediği intihar salgınıyla da uğraşmak zorunda kalmıştı. Zafer Toprak'ın yazdığı üzere, Cihan Harbi sırasında hükümet 'akliye mütehassısları' nezdinde 'İntihar cinnet midir?' adıyla bir anket yapmış ve *Sıhhiye* mecmuası ile cevaplar yayınlanmıştı. [1023] 1914 öncesi ülkede intihar olayına pek rastlanmazken, savaş yıllarında görülmeye başlanmış, 1918 yılından sonra ise Peyami Safa'nın deyişiyle "mikrop" gibi yayılmıştı.[1024] Hilmi Ziya Ülken'in yazdığına göre, Ziya Gökalp *Yeni Mecmua*'da intihara dair bir makale yayımlamış; *Hayat* mecmuasının iki sayısında "muharrirler, nazarı dikkati celb edecek kadar çoğalan intihar mevzuunu tetkik" etmişlerdi.[1025] *Felsefe ve İçtimaiyat* mecmuasının ilk üç sayısında, Durkheim'in 1897 tarihli *İntihar* başlıklı kitabının kısa bir özeti tefrika ediliyor ve mesele, Durkheim'in bireyi intihara sevk eden gücün kolektif olduğu fikriyle ele alınıyordu. Buna göre, bireysel (egoiste), elcil (altruiste) ve anomik (bunalım ve kargaşadan kaynaklanan) olmak üzere üçe ayrılan intihar olgusu, bireysel gibi görünmesine rağmen toplumsal yapının bir sonucuydu. Toplumsal bağların gevşemesi ve bireyin, din, aile, siyasal zümre gibi unsurlarca korunmuyor olduğunu hissetmesi, yalnızlığa ve nihayet intihara yol açıyordu.[1026]

Acı ve yoksunluk üzerinden yükselen milliyetçi romantizmle birlikte propagandif hamaset, inançlarını sil baştan kurmak zorunda olan bireyin tutulduğu dekadan hissizliğe suni teneffüs yaptıran bir acil müdahale aracıydı. Örneğin, Cihan Harbi yıllarında askerlerin tuttuğu cephe notları, hatıratlar ve günlüklerin ilerleyen yıllarda yoğun biçimde yayınlanmasıyla, ortak bir acı hafızası oluşuyor ve nihayet bu hafıza,

[1023] Toprak, a.g.e., 2017, s. 341
[1024] Peyami Safa, "İntihar Mikrobu", **Resimli Gazete**, Y.1, S. 28, 15 Mart 1340 (1924), s. 3
[1025] Hilmi Ziya, "İntihar", **Felsefe ve İctimaiyyat Mecmuası**, Y.1, Mayıs 1927, s. 62-65, Akt. Toprak
[1026] Detaylı bir okuma için bkz. Toprak, "Akut Travma ve İntihar", a.g.e., 2017, s. 341-350

ulusal kimliğin kurulmasında göz ardı edilmesi mümkün olmayan vicdani hassasiyeti, politik niyetin kalkanı haline getiriyordu. 1920'lerin sonunda Kurtuluş Savaşı hatıratını kaleme alan Mehmet Tevfik şöyle yazıyordu: "Mutlu günler ve felaketler kişileri, toplumları uyararak gelecekte yüksek kazançların elde edilebilmesi için lazım gelen duygu ve idealleri insanlığa kazandırır. Fikir devrimlerini tek başına doğuran musibetler değil midir?" [1027] Cihan Harbi yıllarında yazılan hatıratlarla ilgili kapsamlı bir araştırma yapmış olan Mehmet Beşikçi, eğer genç kuşaklar bu acıları anlar ve takdir ederse, bunun toplum için birleştirici ve bilinçlendirici bir etkisi olacağı vurgusunun bu hatıratlarda sıklıkla yapıldığını söyler.[1028]

4.5. Temsil, Sembol, Alegori; Mütareke ve Kurtuluş Savaşı

30 Ekim 1918'de savaşın sonunu getirecek mütareke, Limni Adası'nın Mondros Limanı'nda demirlemiş olan bir İngiliz zırhlısında imzalanmıştı. Bu geminin Homeros'un *İlyada Destanı*'na atıfla Agamemnon adını taşıması, Batı'nın Doğu'ya üstünlüğünü mitolojik hikâyenin çağrışımıyla bir kez daha sabitleyen sembolik bir tercihti. Nitekim Bahriye Nazırı Rauf Bey'in imzaladığı mütareke ile Osmanlı'nın toprak bütünlüğünün fiilen sonu geliyordu. Ertesi gün İttihat Terakki, beş gün süren tartışmaların ardından kendini feshedeceği bir kongre düzenlemiş; fakat daha kongre sürerken İttihatçıların (kutsal) üçlüsü, Enver, Talat ve Cemal Paşa ile birlikte üst düzey yöneticiler bir Alman denizaltısıyla Kırım'a kaçmıştı.[1029] Yıllarca haklarında en küçük bir eleştiri hatta imayı dahi basmayan İstanbul basını, devri sabık yaratarak İttihatçılara ateş püskürüyor, İttihatçılık neredeyse vatan hainliğiyle eş tutuluyordu. Refik Halit Karay, 5 Kasım'da *Zaman* gazetesinde yayınlanan *Efendiler Nereye?* başlıklı yazısının son satırlarında, İstanbul halkı ve aydınların yıllar süren korkaklığına dair şöyle yazıyordu:

> Bizde bu ölü kan, sizde o yaman surat olduktan sonra bir gün olur yine gelirsiniz. Eteklerinizi öptürüp ciğerlerimizi söndürürsünüz. Biz size 'Kırk katır mı kırk satır mı?' diye soramadık; yarın sizin bize: 'Ölümlerden ölüm beğen!' demek artık hakkınızdır. Layığımız olan paşalar! Topumuzun kafasını bir kılıçta çıkarmadan nereye?[1030]

[1027] Tabibzade Mehmet Tevfik Fırat, **Kurtuluş Savaşı Hatıratı**, A. Hikmet Fırat (haz.), Hayat Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 7

[1028] Mehmet Beşikçi**, Cihan Harbini Yaşamak ve Hatırlamak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s.130

[1029] Feroz Ahmad, **Jön Türkler**, Tansu Demirel (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s.245

[1030] Refik Halit Karay, "Efendiler Nereye", Zaman, 5 Kasım 1918. Taha Toros Arşivi, Dosya No. 87, http://hdl.handle.net/11498/29671, erişim tarihi: 30/ 11/2020

Agamemnon'da İngiliz Amiral Colthorpe'un Rauf Bey'e İstanbul'da askeri varlık olmayacağı sözünü vermesinden 14 gün sonra, yine bir 13 Kasım günü (1918) İstanbul'da müttefik kuvvetlerin fiili işgali başlamıştı.[1031] Aynı gün Suriye cephesinden dönen Alman subaylarını taşıyan tren de Haydarpaşa Garı'na girmişti. Bu trenin yolcularından birisi de Mirliva (Tümgeneral) Mustafa Kemal'di. Haydarpaşa'ya inen yolcular Fransız işgal kuvvetlerine ait Enterprise (daha sonradan Kartal adını alacaktır) istimbotuna binerek Galata rıhtımına doğru hareket ettiler. Dolmabahçe ve Sarayburnu'nda demirlemiş İngiliz, Fransız ve İtalyan onlarca savaş gemisi yanında, Yunan Averof zırhlısının arasından geçen Enterprise'de Mustafa Kemal ile birlikte seyahat eden Binbaşı Cevat Abbas Gürer anılarında o günü şöyle yazıyordu:

> İstanbul'a geldiğimiz günü hiç unutmam. Şehrin çok hazin bir hali vardı. İstanbul hasım donanmalarının limana girmeleri felaketinin matemini tutuyor, bu büyük matemine Atatürk'ü de ortak ediyordu. Atatürk'le ben askeri sevkiyatın bir köhne motoru ile denizin ortasına yaslanan bu çelik ormanının içinde geçiyorduk. Atatürk'ün zarif dudaklarından 'Geldikleri gibi giderler' cümlesini işittiğim zaman, mütarekenin doğurduğu derin ve elemli ümitsizliği derhal unutmuştum. Cevabımda istical ettim (aceleci davrandım). 'Size nasip olacak, siz bunları kovacaksınız Paşam' dedim. Gülümsedi, aziz başının içinde teressüm etmeye (şekillenmeye) başlayan vatanı kurtarma planlarını bir an için yeniden geçiriyor gibi daldı: Sonra, 'Bakalım' dedi.[1032]

Pera Palas'ta 101 numaralı odaya yerleşen Mustafa Kemal'in niyeti, "Osmanlı Harbiye Nezareti'ni Müttefiklere direnecek yeraltı birlikleri kurmaya, hatta kendisini harbiye nazırı tayin ettirmeye ikna etmekti."[1033] İngilizlerin kenti yönetmek için gönderdiği General George Milne ve diğer yüksek rütbeli subaylar da Pera Palas'ın misafirleri arasındaydı. King'in vurguladığı üzere, Mustafa Kemal de Pera Palas'a tam da müttefiklerin merkez üssü olduğu için gitmişti.[1034] Pera Palas'tan sonra Halepli Salih Fansa'nın Beyoğlu'ndaki Franko Paşa Apartmanı'nda bulunan evinde bir süre misafir kalan Mustafa Kemal, buradan da Osmanbey'de Ankaralı Kasapyan Osep Efendi'nin evini kiralamıştı.[1035] Bu ev, "hem şehrin işgaline direnmek hem de iç tehdit

---

[1031] Bilge Criss, **İşgal Altında İstanbul 1918-1923**, Ahmet Kaçmaz (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, 11. bsm, s. 15

[1032] **Atatürk'ün Yaveri Cevat Abbas Gürer, Cepheden Meclise Büyük Önder ile 24 yıl,** Turgut Gürer (der.) Gürer Yayınları, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2006, s.97. İlgili bölüm ilk defa 1939 yılında "Kurtarıcı Atatürk'ün zengin tarihinden birkaç yaprak" başlığıyla yayımlanmıştır.

[1033] King, a.g.e., 2016, s. 60. Turan Akıncı, **İşgal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2020, s. 102

[1034] King, a.g.e., 2016, s. 61

[1035] Nevzat Onaran'nın yazdığına göre, Ankara Çankaya'daki Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nün bulunduğu arazi de 1915 tehcirinde el konulmuş olan Kasapyan ailesine ait çiftliğin arazisidir.

olarak gördüğü her ordu mensubunu hapse tıkmaya hazır gibi görünen Osmanlı hükümetine bulaşmamak isteyen subayların gayri resmi toplantı merkezi olmuştu."[1036] Karakol Cemiyeti gibi yeraltı örgütleri ile temasları yanında, Sultan Vahdettin ve Sadrazam Ahmet İzzet Paşa'yla da resmi temaslarını sürdüren Mustafa Kemal, nihayet 16 Mayıs 1919'da İstanbul'un işgalinin de dayandırıldığı mütareke maddesi uyarınca, Ordu müfettişi olarak Bandırma Vapuru'yla kentten ayrılacaktı



Resim 183. Anonim, "General Franchet d'Espèrey 8 Şubat 1919'da Konstantinopolis'e giriyor", S/B Ftotoğraf, **De Samarcande a İstanbul: Etapes Orientales,** Hommages à Pierre Chuvin- II, 2015, s. 285. 301[1037]

9 Şubat 1919'da Fransız General Franchet d'Espèrey Galata rıhtımından yukarıya çıkarak Pera'yı at sırtında debdebeli bir tören ile yürümüştü. Tarih yazımında da sıkça tekrarlanan bir motif olan d'Espèrey'in törensel yürüyüşü, dönemin yerli ve yabancı basınında yüklü bir politik bağlama oturtuluyordu. Zira bu yürüyüş, d'Espèrey'i muzaffer bir Roma komutanı gibi betimleyen sembolik bir güç alegorisi olarak

Kasapyanların torunu Edward J. Çuhacı'ya dayandırılan bilgiye göre aynı ailenin Keçiören'deki bağ evine ise aynı tarihte Vehbi Koç sahip olmuştur. Şişli'deki ev, Osep Efendi'nin karısı Annik Kasapyan'dan (bazı kayıtlarda Onnik olarak geçer) 16 Aralık 1918'de kiralanmıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Nevzat Onaran, **Cumhuriyet'te Ermeni ve Rum Malları'nın Türkleştirilmesi (1920-1930) Emvâl-i Metrukenin Tasfiyesi II,** Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013. İlgili bölüm için bkz. 5. 2- Şişli'deki müze binası da Kasapyan'ların.

[1036] King. a.g.e., 2016, s. 63

[1037] https://books.openedition.org/editionscnrs/docannexe/image/25353/img-4.jpg, erişim tarihi: 14/01/2021

anlatılıyordu.[1038] Örneğin dönemin Fransız gazetesi *Journal of Debates*, d'Espèrey'in kente girişini şöyle yazıyordu:

> İlk anlardan itibaren General Franchet d'Espèrey'nin görüntüsü, canlı ve kararlı tavrı, atik adımları seyircileri etkiledi. General ardından atına bindi ve kalabalık bir müfrezenin eşliğinde, muhteşem atının dizginleri iki yanda birer miğferli Fransız askerinin elinde olduğu halde, bir Roma prokonsülü gibi Osmanlı başkentinde yürüyerek Fransız sefaretine vardı. Bitmek bilmeyen tezahürat, şehri kaplayan sayısız bayrakların selamı, atılan binlerce çiçek demeti tarafından karşılanan muzafferlerin temsilcisi, eyerinde sımsıkı duruyor ve Şark kalabalığının bağrışmalarına cevap vermeye tenezzül etmeden doğru önüne bakıyordu. Orada bulunan bütün vatandaşlarımız bundan teselli buluyor ve şunları düşünüyorlardı: 'İşte nihayet beklediğimiz adam geldi. Türkler artık akıllarını başlarına toplasınlar![1039]

Nur Bilge Criss'e göre Türkler, bir fatih edasıyla at sırtında resmigeçit yaptığından dolayı d'Espèrey'i asla affetmedi. Benzer biçimde Franchet d'Espèrey de Türkleri hor görmüş ve şöyle demişti: "Enerji sahibi olanlar sadece İttihatçılardı; gerisi harekete geçirmekten memnuniyet duyacağım bir takım haremağasından ibarettir."[1040] Franchet d'Espèrey'in küstah yürüyüşü, İstanbul'daki matem havası ve yenilmişliğin verdiği ataletin sökülüp atılmasına ve direniş ateşinin harlanmasına da neden olacak bir öfkeyle karşılanmıştı. Bununla birlikte öfke sadece müttefiklere değil, generalin üstüne pencerelerden yağdırılan çiçekler, kalabalığın kendisini çılgınca alkışlayan taşkın gösterileri gibi anlatılarla tekrar ederek, Eldem'in ifadesiyle, Türklerin gururuna hıyanet ve nankörlük darbesi indiren Rum ve Ermenilere de yöneliyordu.[1041]

> İstanbul'da karaya çıkan bu general, İstanbul'dan Beyoğlu'na doğru bir zafer alayı tertiplemişti. Bindiği beyaz at, iki yandan, iki kara derili insan tarafından çekiliyordu. Kendisini karşılayan Osmanlı bandosunu, at'ını ürküttüğü için, kırbacını sallamak ve sus demek suretiyle susturup tahkir eden ve Dolmabahçe Sarayı'nda oturacağını söyleyerek Padişah'ın oradan çıkartılmasını isteyen bu general, hiçbir vakit Türklere dost olmadıkları halde Türk vatandaşlık haklarının bütününden faydalanan Beyoğlu sakinlerini, Napoleon'un bile takınamadığı mağrur pozlarla selamlaya selamlaya törenini sona erdirmişti.[1042]

[1038] Beyaz at tartışmasının tarihsel kaynakları için bkz. Edhem Eldem, "Tarihte Bir Gerçek Üzerine Küçük Bir Araştırma: İstanbul'un Beyaz Atlı Fatihi", **Toplumsal Tarih**, S. 261, Eylül 2015, s. 22-33

[1039] Journal des débats politiques et littéraires, 26 Şubat 1919, s. 4, Akt. Eldem, a.g.e., 2015

[1040] Criss, a.g.e., 2018, s. 89

[1041] Eldem, a.g.e., 2015., "Galata ve Beyoğlu taraflarındaki dükkânların ekserisi Fransız İngiliz ve külliyetli miktarda Yunan bandırasını çekmişler idi." **Yeni Gün**, 9 Şubat 1919

[1042] Dr. Selahattin Tansel, **Mondros'tan Mudanya'ya Kadar**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları, 1973, s. 65-66

Dr. Selahattin Tansel'in kısa pasajından da anlaşılabileceği üzere, d'Espérey'in gelişinden önce de Pera sakinlerinin sürdüğü hayatın hoşgörüyle karşılandığı pek söylenemezdi. Bu bölge, tabiri caizse Ceneviz kolonilerinden bu yana iktidar sahiplerinin topuğundaki taştı ve Pera ahalisinin itaati, tarih boyunca rüştün en önemli ispatlarından birisi olarak sunuluyordu. Dolayısıyla kentin fiili işgali ardından bu bölgenin geldiği hal, iktidarın kaybedildiğinin en acı tezahürlerinden birisi olarak, çok büyük bir sarsıntı yaratmıştı. Bununla birlikte Pera hâlihazırda, savaş döneminde süren sefahat ve 1917'de Bolşevikler'den kaçan Beyaz Rusların da sığınmasıyla, Ahmet Rasim'in "Fuhş-i Cedid" (yeni fuhuş) dediği "ictimai rezilliğin" merkezi olarak algılanıyordu. Zafer Toprak'ın deyimiyle çoğunluğu Galata Pera'da olan her türlü varyete İstanbul'u kuşatmıştı. "Bunda Rus kadınlarının rolü büyüktü. Denikin ve Wrangel ordusunun kalıntıları İstanbul'a 'pavyon'u, 'gece kulübünü' getirmişler […] Osmanlı erkeklerini 'söğüşlüyor'lardı."[1043] İstanbul'un Müslüman Türk ahalisi de bu "gayya-i musibete" (musibet çukuru) yuvarlanmıştı; zira savaşta ülkenin erkek nüfusunun yarısından fazlasının kaybedilmesi, geride kalanlar için çok yaman bir hayat mücadelesi demekti. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın savaş yıllarında yazdığı *Namusla Açlık Meselesi* adlı kısa öyküsü, kocası cepheye giden Düriye Hanım'ın bir bulgurcuya metres olup, kocasının ailesi ve onlara bıraktığı yetim kızına kol kanat germesini anlatıyordu. Hikâyenin sonunda elde avuçta ne varsa satan kayınpeder Sem'i Efendi, sokakta dilencilik yaptığı ilk gün eve döndüğünde şöyle bir manzara ile karşılaşıyordu: "Ocak tütüyor, evin içinden mis gibi et kokusu geliyordu […] (torunu) Sümbüle'nin bir yanında kâse ile süt ve ilâçlar, öbür yanında şekerlemeler, bonbonlar, bisküviler, önünde birkaç tane Beyoğlu oyuncağı vardı." Ertesi gün sokakta rastladığı bir "çalçene bildik" ten duyduğu; "Dün gelininiz Düriye Hanımefendi buraya otomobille geldi. Ne saltanattı görmeliydiniz. Sizin eve avuç avuç para bıraktı, gitti. Allah versin, kazanıyor. Böyle zamanda gençlikten, güzellikten iyi sermaye mi olur?" sözlerinden sonra Sem'i Efendi'ye üzüntüden inme iniyor, bir süre sonra evin kızı Rasiha'nın da evden kaybolması üzerine "bir bitki gibi" yaşamaya başlıyordu. Hüseyin Rahmi, karısının kendisine kaşık kaşık içirdiği süt çanağına Sem'i Efendi'nin gözyaşlarının damladığı son sahneyi şöyle bitiriyordu:

> Ağlama, ağlama... Kimsede acıma kalmadı. Üç dört saat dilendin, eline yetmiş para koydular. Bir tiyatro şanosu üstünde göbek ataydın yedi yüz kuruş kazanırdın. Halkı eğlendirmek, aldatmak, ziyana, günaha sokmalı ki ceplerin dolsun. Efendi, âhir

[1043] Toprak, a.g.e., 2017, s. 325

> zaman oldu âhir zaman... Şimdi günah işlemeden kimsenin karnı doymuyor. Gazetecisi, bakkalı, çakkalı, tüccarı, bulgurcusu hep böyle yapmadılar mı? Neler vaat ettiler, bak sonra bizi ne duruma getirdiler... Onlar alyon oldular, biz dilenci... Herkes nesi para ederse onu satıyor. Damadımız, oğlumuz kalmadı. Sen kazanamazsın, ben çalışamam. Kızlarımız da para getirmezlerse açlıktan ölürüz. Sütünü iç, şimdi sana kıvırcık etinden ince kıyılmış köfte getireceğim. Arkasından bir tabak tatlı. Bu, namusla açlık meselesi... Çokları bizim gibi oldular, keyfine bak. [1044]

Mütareke İstanbul'unu konu alan anlatılarda, Pera Palas, Tokatlıyan, Bristol ve Londra Oteli'nin salonlarındaki dans partileri, Düriye Hanım ve Rasiha'larla doluydu. Bunların yanında, karantina nedeniyle kesilmiş saçlarını örtecek şapka bulamadıkları için doladıkları tülbentlerle bir Rus başı modası yaratmış olan Romanov Hanedanı'nın sürgün kadınları ve bu kadınların talihsizliğinden istifade eden çoğu gayrimüslim savaş vurguncuları da sıkça kendine yer buluyordu. Pera'nın eteklerinde olan Galata ve Karaköy mıntıkaları ise Sermet Muhtar Alus'un ifadesiyle, vesikalıların bir çift tayın ekmeğine zampara kabul ettikleri ayaktakımı harcı umumhanelerden geçilmiyordu. [1045] 13 Kasım 1919'da gemilerden inen, "İngiliz üniformalı Sih subaylar, Senagal'li Fransız çavuşlar, İtalyan jandarmaları ve Yunan Efsun" askerleri ile birlikte Pera, Yakup Kadri'nin nitelemesiyle *Sodome ve Gomore*'ye dönüşmüştü. [1046]

Bu manzaranın üzerine General D'Espérey'in muzaffer bir komutan olarak kente gelişi, milliyetçi safları hiç olmadığı kadar sıklaştırmıştı. Grande Rue Pera'daki bu şatafatlı tören üzerine Süleyman Nazif, Cenab Şahabettin ile birlikte sahibi olduğu *Hadisat* gazetesi için *Kara Bir Gün* başlıklı meşhur makalesini kaleme almıştı.[1047]

[1044] Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Namusla Açlık Meselesi" **Şık**, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1972, III. bsm., s. 263-269

[1045] Sermet Muhtar Alus, "Eski Galata'nın Eğlence Yerleri", **Resimli Tarih Mecmuası**, C.2, S.15, Mart 1951, s. 640-642. Toprak, a.g.e., 2017, s. 315

[1046] Toprak, a.g.e., 2017, s.324

[1047] "Fransız generalinin dün şehrimize vürûdu münasebetiyle bir kısım vatandaşlarımız tarafından icra olunan nümayiş, Türk'ün ve İslam'ın kalbinde ve tarihinde müebbeden kanayacak bir ceriha açtı. Aradan asırlar geçse ve bugünkü hüzün ve idbârımız şevk ve ikbale münkalib olsa yine bu acıyı hissedecek ve bu hüzün ve teessürü evlâd ve ahfâdımıza nesilden nesile ağlayacak bir miras terk edeceğiz. Almanya orduları 1871 senesinde Paris'e dâhil olarak, -Büyük Napolyon'un neşîde-i mütehaccire-i muzafferiyâtı olan- tâk-ı zafer altından geçerlerken bile Fransızlar bizim kadar hakaret görmemişti. Ve bizim dün sabah saat dokuzdan on bire kadar hissettiğimiz ye's ve azabı duymamıştı. Çünkü (Fransız) nâmını taşıyan her fert, çünkü yalnız Hristiyanlar değil, Yahudi Fransızlarla Cezayirli Müslümanlar, o matem-i millî karşısında aynı telehhüf ve hicab ile ağlamış ve kızarmışlardı. Biz ise mevcudiyet-i milliyye ve lisâniyelerini bizim âlîcenabımıza medyûn olan bir kısım halkın hay-huy şemâtetiyle bu mâtem-i muazzezimize en acı hakaretlerin birer tokat şeklinde atıldığını gördük. (Buna müstehak değildik) diyemeyiz. Müstehak olmasaydık, bu felakete düçâr olmazdık. Her milletin sahâif-i hayatında birçok ikbâl ve idbâr sahîfeleri vardır. Fransa Kralı Birinci Fransuva'yı (Şarlken)'in mahbesinden kurtarmış ve koca Viyana şehrini kerrât ile sarmış bir ümmetin defter-i mukadderâtında böyle bir satr-ı elîm de mestûr imiş. Her hal muhavveldir. Araplar'ın güzel bir sözü var: "Isbır feinne'd-

Dönemin sansür memuru Yüzbaşı Aziz Hüdayi Bey'in hiçbir müdahalede bulunmadığı bu kısa ve oldukça sert yazı, ertesi gün yayımlanmıştı.[1048] İşgal kuvvetlerinin öfkesini çeken bu yazı ardından, gazete kapatılmış ve Süleyman Nazif sıkı takip altına alınmıştı. Yaklaşık bir yıl sonra ise 20 Ocak 1920'de Şehzade Abdülmecid himayesinde gerçekleştirilen ve işgal kuvvetleri komutanlarının da bulunduğu *Pierre Loti Cemaati*'nin toplantısında yaptığı konuşma ardından Nazif, Malta'ya sürülecekti. [1049]

Süleyman Nazif'in yazısı, "işgal karanlığında bir isyan alevi" yakmış olsa da bir süredir devam eden mazlumiyet propagandasının Mütareke döneminde de hız kesmeyeceğinin göstergelerinden biriydi. Cihan Harbi yıllarında Alman etkisiyle tahkim edilmiş idealist ve romantik söylemin insanları ilk elden vatan için fedakârlığa çağıran anlatısı, Mütareke ilan edildiğinde bir kenarda kalmamıştı. Nitekim savaş Türkler için bitmiş değildi. Mücadele Anadolu'ya taşınmış ve Cihan Harbi'nde ihtiyaç duyulandan çok daha fazla fedakârlık gereken bir döneme girilmişti. Dolayısıyla Cihan Harbi'nde acil ihtiyaçla kısa vadede harekete geçirilen kitlelerin, tabiri caizse uzun bir maratona girmesi gerekiyordu. Bu ihtiyaç, formal ya da biçimsel tartışmaların bir kenara bırakılarak estetiğin de temelde ulusal bir anlatı üzerine bina edilmesini gerektiriyordu. Nitekim uzun erimde propagandif eğilimin zihinsel kodları ve acı hafızası, resmi kültür politikasının omurgasını oluşturacak gerçekçi bir anlayışın doğmasına da neden olacaktı. Bu anlayışın önemli temsilcilerinden birisi olan Yakup Kadri, sıklıkla beraber anıldığı bir diğer yazar olan Halide Edib için şöyle diyordu: "Kendini millet ve memleket davalarına vermeğe başladıktan sonra, ister istemez bir nevi realizme, daha doğrusu, Fransızların 'engagé' (angaje) dedikleri edebiyata kaymıştı."[1050] Türk edebiyatında gerçekçiliğin büyük ölçüde Cihan Harbi'nin ürünü olduğunu söyleyen Toprak'a göre:

> Yeni edebiyatın ilk nüveleri bu tarihlerde gözlemlendi. Savaş koşullarında Osmanlı aydını büyük bir sarsıntı geçirmiş, eski sembolist anlayışından kurtularak realizme

---

dehre lâyesbır" (Sen sabret, çünkü zaman sabretmez) derler." Süleyman Nazif, "Kara Bir Gün", **Hadisat**, 9 Şubat 1335(1919) nr. 63. İbrahim Alâettin Gövsa, **Süleyman Nazif. Hayatı, Kitapları, Mektupları, Fıkra ve Nükteleri**, Semih Lûtfi, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1933, s. 115-117. Online erişim için bkz: Ankara Üniversitesi, DTCF, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Millî Mücadele Edebiyatı, Köşe yazılarında Millî Mücadele, https://acikders.ankara.edu.tr/mod/page/view.php?id=49880 erişim tarihi: 15/01/2021

[1048] Muhammet Gür, "Makale ve Mektuplarına Göre Süleyman Nazif", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1992, s. 103

[1049] Mehmet Samsakçı, "İşgal Karanlığında bir İsyan Alevi: Süleyman Nazif'in Pierre Loti Hitabesi", **İÜ. Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 2011, C.44, S.44, s. 163-196

[1050] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Büyük Dostum Halide Edip", **Milliyet**, 12.01. 1964, s.2

> yönelmişti. Buna dilde sadeleşme süreci de katkıda bulunmuştu. Tarihte hayalle gerçeğin bu denli örtüştüğü bir dönemi bulmak güçtü. Çoğu öykü ve roman gerçek yaşamın ta kendisiydi. Yazarın yaratıcılığı günlük pratikle perçinlenmiş ve gereği yansıtır olmuştu. Edebi yapıt sanki bir belgeseldi. Bu dönemin roman ve öyküsü tarihçiler için de ilham kaynağıydı. Kurgulanan olayların bu denli tarihsel gerçekle iç içeliği edebi eseri bir anlamda belgesele dönüştürüyordu. [1051]

Cihan Harbi'nin son yılları ve Mütareke zamanında resim sanatı da aynı biçimde toplumsal gerçekçiliğe yönelmişti. Nazmi Ziya'nın 1917 sergisinde yaptığı eleştiride yaktığı işaret fişeği, Mütareke sonrası sanatın yolunu aydınlatan bir model öngörüyordu. Nazmi Ziya bu yazıda, ziya oyunlarının esas maksada gâlib olduğunu, fakat evvelâ maksadın ifade edilmesi, sonra lüzumlu tafsilatın verilmesi gerektiğini söylüyordu.[1052] Bedri Rahmi'nin aktardığına göre, Nazmi Ziya bir başka açıklamasında şöyle demişti: "Ben de Harbi Umumiye, daha doğrusu mütarekeye kadar san'atı yalnız san'at için yapanların taraftarı idim. Yalnız san'atkârlar tarafından tadılan ve halk üzerinde hiçbir tesir yapmayan bu telâkkiyi değiştirmeseydim belki ben de modernlerin peşinden gidecektim." [1053] Avni Lifij de Ocak 1918'de yazdığı *Sanat ve Tenkit* başlıklı yazısında, Ressamlar Cemiyeti'nin açtığı sergide gördüğü resimleri, keyfiyette (nitelikte) fevkalade bulduğunu söylüyordu.

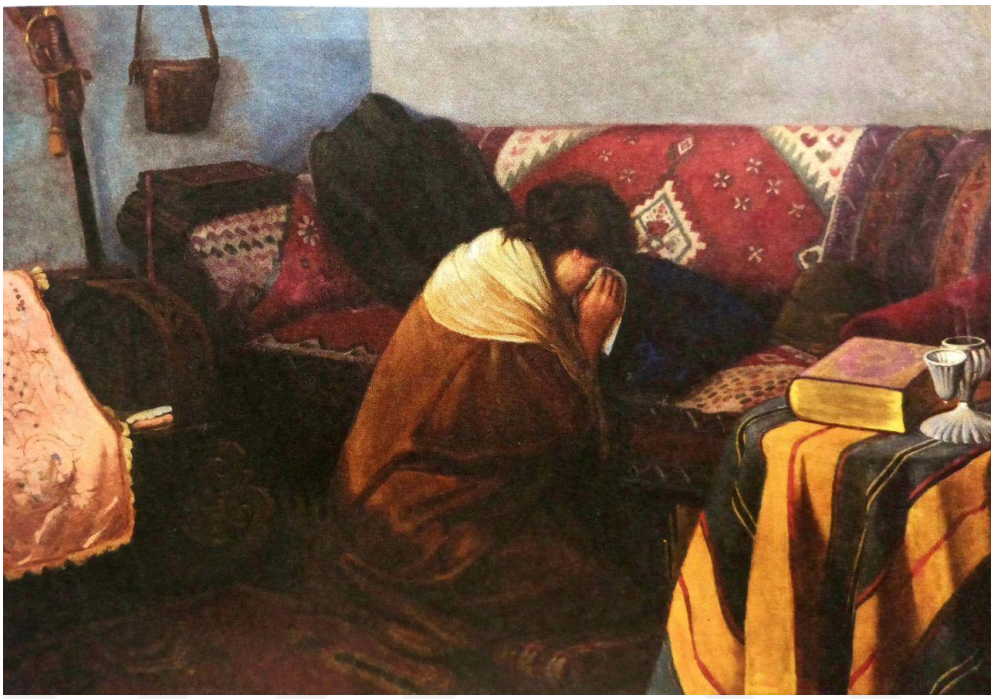
> Harpten evvelki sergileri dolduran resimlerde karihanın (fikirlerin), kuvve-i ihtiyarenin (icat kuvvetinin) yeri yok idi. Onlar tablo değil, sadece tabiattan muktebes (kopyalanmış) şeylerdi. Hâlbuki şimdikiler verilen yahut tasavvur olunan bir mevzuu zihinde inkişaf ettirerek vücuda getirilmiş eserlerdir ki asıl sanat da budur. İşte meselenin muci-i memnuniyet ciheti burada. Demek Türkiye de hakiki ressamlık harpten sonra başladı.[1054]

Lifij aynı yazıda Ömer Adil'in *Ebedi Hatıra* adlı resminden de övgüyle söz ediyor ve münekkidlerin bu resmin hazin şiirinden bahsetmemesini yakışıksız bulduğunu ifade ediyordu. Dönemin edebiyatında da oldukça sık rastlanabilecek bu sahnenin hayattaki karşılığı, 1914 Kuşağı'nın sanatsal becerilerini gerçekle sınayabilecekleri bir duygu alanına, anlatı üzerinden dâhil olacakları bir yol açıyordu. Lifij'in bu resmi tarif ederken kullandığı sembolik dil ne Haşim'in sarılarından ne pür letafet bir form estetiğinden bahsediyordu. Sıradan nesnelerin sabitlendiği acı hatıralar üzerinden, fikirleri harekete geçirmeye niyetlendiği bu gerçekliği Lifij şöyle tarif ediyordu:

> O ne hazin şiir! İnsafsız bir şarapnel parçası, yırtıcı bir süngü yahut katil bir kurşun bir genç kadının refik-i hayatını elinden almış. Ondan yalnız kıymetli bir yadigâr,

[1051] Toprak, a.g.e., 2017, s. 310
[1052] Bkz. bu çalışma 3.19. **1914 Kuşağının Sanat Anlayışı ve "Şark Ufuklarında Vuzûh"**
[1053] Bedri Rahmi, **Nazmi Ziya**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul,1937, s. 20
[1054] Lifij, a.g.e., 2019, s. 95

yetimliğin ne olduğunu anlamayacak kadar küçük bir yetim, bir kahramanzade kalmış, o da bir köşede beşiğinde uyuyor. Bedbaht valide sevgili gaibinin harbe giderken evde bıraktığı kabalağı, ceketi üzerine kapanmış zevcinin onlara sinmiş kokusunu ala ala ağlıyor. O levhaya bakarken, uyuyan yavrusunu rahatsız etmemek için hıçkırıklarını sedirin örtüleri, öptüğü ceketin buruşuklukları arasında iskata (susturmaya) uğraşan zavallı dul ile birlikte insanın ağlayacağı geliyor.[1055]



Resim 184. Ömer Adil, "Edebi Hatıra", 1917, t.ü.y., e.y., Cumhurbaşkanlığı Müze Köşkü, Ankara

Adil'in resmi ve Lifij'in yazısı, birbirini bütünleyen bir matem ya da kayıp anlatısı üzerinden üretilecek 'biz' fikrini tamamlıyordu. Adil'in resminde, kadının kaybettiği kocası için tuttuğu yas, geniş ölçekte kaybedilen Osmanlı ya da memleket ideali için tutulan yastı. Bununla birlikte kadının matemi, artık o tekil ailenin değildi. Bu matem, üniformanın, annenin, beşiğin vb. nesnelerin temsil ettiği toplumsal değerleri koruyamayan diğerleri için, vicdani bir hesaplaşma çağrısıydı. Bu anlayış, kişisel olanın kendini ulusal benliğin kurulmasında sınayacağı idealleri ve toplumsallık için kişisel olandan ayrılacak payı belirliyordu. Lifij'in "zavallı dul ile birlikte insanın ağlayacağı geliyor" diye tarif ettiği resimde ağlama hissini yaratan, sadece kaybın karşısında acıyı paylaşan bir empati değildi. Bu aynı zamanda, içsel bir yargılama mekanizmasını harekete geçirerek, kaybın sorumluluğunda kendine de pay çıkaran kişinin, bencilliğin feci sonuçlarıyla yüzleşmesiydi. Bu yönelim, 1919 sonrası

[1055] Lifij, a.g.e., 2019

edebiyatın kanonik yapıtları içinde, kahramanların çeşitli vesilelerle günah çıkarmaları ya da itiraflarıyla birlikte ele alınan bir meseleydi. Ercüment Ekrem Talu'nın *Gün Batarken*'de yazdığı Hulki Bey, Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *Kan ve İman* romanında bu kez namuslu bir Kuvvacı olarak nedamet getiriyordu. Benzer biçimde Halide Edib'in *Ateşten Gömlek* (1922) adlı romanının kahramanı Peyami, Kurtuluş Savaşı'nda yapamadıklarının hesabıyla yüzleşen bir hariciye memuruydu. Roman, Ömer Adil'in resminde olduğu gibi İzmir İşgali'nde eşini ve çocuğunu kaybeden Ayşe'nin İstanbul'da sığındığı ailenin oğlu Peyami'yi milli mücadeleye nasıl sürüklediğini anlatıyordu. Peyami'nin savaşın sonlarına doğru yaralı yattığı hastane odasında yazdıkları ile başlayan romanda anlatı, kahramanın geriye doğru kendisiyle sürdürdüğü içsel hesaplaşma ve pişmanlıkları üzerine kuruluydu. Peyami daha ilk cümlede kendini şöyle tarif ediyordu:

> Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hâriciyye memuru idim. Yazdığım hikâye benden ziyâde, sevdiğim insanların hayatına aittir. Fakat ben de onların arasında yaşıyorum ve kendi hayatım onların hikâyesi ile başlıyor. Onun için kendimi de bazan bu ateş ve kan hikâyesine karıştırmaktan korkarak başlıyorum. Daire ve sararmış kâğıt kokan hüviyetimi bu sıcak, kırmızı kanlarla yıkadım ve artık ona tâbi olmam zannediyorum. Muvaffak olur muyum? Bilmem.[1056]

Peyami'nin kanla yıkayarak geride bıraktığı hüviyeti, kahramanlaşmanın kişisel olandan feragat ederek, bir anlamda öznelin toplumsal olana kurban edilmesiyle mümkün olduğu fikrini barındıyordu. Halide Edib'in Ayşe'yi "siyah kirpikleri yaslı İzmir'in zeytinliklerini örten yas örtüsü" ya da "gözleri siyah, ipek örtüleriyle yanmış İzmir'in hayali" gibi betimlerle tarif etmesi, genç kadını işgal edilen vatanın alegorisi haline getiriyordu. [1057] Bununla beraber, Peyami'nin savaştan yıllar evvel, annesinin ısrarına rağmen taşralı bulduğu Ayşe'yle evlenmeyi reddettiğini hatırlaması, Osmanlı'nın eli kalem tutan aydını ile vatan fikri arasındaki yabancılaşmanın acı tezahürlerinden biriydi. Bir Şişli kadını olarak betimlenen Peyami'nin annesinin evinde verdiği bir davete, nazlanarak da olsa işgalci Mister Cook da katılmıştı. İş bu Mister'in, Çanakkale'de öldürdükleri İngilizler için Türklerin kendilerinden af dilemesi gerektiği söylemesi üzerine Ayşe'nin verdiği cevap, "mazlumların zalimlerden kuvvetli olabileceğini" odada bulunanlara göstermişti.

> Siz bizden af talep ediniz. Dün mütareke yaptınız, dün silâhlarımızı bize bıraktırdınız. Bugün memleketimize hırsızları katilleri gönderiyorsunuz ve katilleri, hırsızları, tarihî bir şerefi olan büyük donanmanız himaye etti. Yeşil İzmir'i kan ve alev içinde bıraktınız. Bakınız

[1056] Halide Edib Adıvar, **Ateşten Gömlek**, Can Yayınları, İstanbul, 2007, s. 17
[1057] Adıvar, a.g.e., 2007, s. 39 / 46

> sokaklarına, üniformalı hırsızlar, katiller silâhsız ahaliyi kurşunla, dipçikle öldürüyor. Her evden koltuğunda bir bohça, bir Yunan neferi çıkıyor. İhtiyarların başı taşla ezilmiş, siyahlı kadınlar mütemadiyen bu vahşi sürüden kaçışıyor. Elleri bağlı masum kafileleri süngüleyerek, yüzlerine tükürerek, kan içinde sürükleyerek gemilerinizin önünden geçiriyorlar. Haydutluğu alkışlamadığı için işte namuslu bir adamı parçalıyorlar, bir sürü Yunan askeri onu kendi kapısının önünde bağırarak, söverek parçalıyorlar. Sırf eğlence için beş yaşında bir çocuğa nişan alıyorlar. Zavallı yuvarlak küçük mahlûk! Siyah gözlerinde yaşlar kurumadan kalbinden vuruldu, nişan o kadar iyi alındı ki, küçük dudaklarından "anne" diye bir şikâyet bile çıkmadı. [1058]

Bu sözler üzerine Mister Cook'un daveti terk etmesi ve muzaffer Ayşe'nin aciz bir çocuk, zavallı bir ana gibi hıçkıra hıçkıra ağlamasını hasta yatağında hatırlayan Peyami, defterine pişmanlık ve utançla şöyle yazıyordu:

> Her azam kopuncaya kadar Ayşe! Sen duymadın, bilmedin, yeşil gözlerinde yaş kurudu. Bana merhametle baktın. Hâlâ bilmiyorsun. Bak iki bacağım koptu, fakat dövüşmek için iki kolum daha var. Aç gözlerini Ayşe, alnındaki kırmızı yarayı kaldır. Yanında yatan şehitten, etrafındaki ölenlerden ben aşağı değilim. Ben de ben de senin için, İzmir için her azam kopuncaya kadar vuruşacağım.[1059]

Peyami'nin, Ayşe'nin direnişi ve cesaretine duyduğu hayranlıkla beslenen gizli aşkı, arzunun vatan fikrine yönelmesiyle birlikte, devrimci bir ahlakla kuşanmasına neden oluyordu. Diğer taraftan ise aynı arzunun, her ne kadar gücünü oradan alıyor olsa da kişisel ihtirastan yalıtılması ve yüce bir amaç uğruna kullanılması gerektiğinin altı çiziliyordu. Bir başka deyişle, ihtirasın tetiklediği devingen arzunun bastırılması değil, yön değiştirmesi gerekiyordu. Bununla birlikte bu nokta, Cihan Harbi'ndeki anavatan ve namus fikrinden farklı bir zihinsel katmanda çalışıyordu; zira vatan, artık anne değil aşkla bağlanılan bir arzu nesnesiydi.[1060] Nihayet arzunun eksiklikten beslenen muhayyel gücü gibi ulusal benliğin kurulmasındaki muhayyel güç, Peyami'nin ölümü ardından defterini okuyan askeri doktorun Ayşe'ye ve adı geçen diğerlerine dair resmi bir kayıt olmadığını söylemesiyle şaşırtıcı biçimde açığa çıkıyordu. Halide Edib'in son derece zeki ve incelikli bir sonla tamamladığı bu romanda anlatılan bütün hikâye, bir savaş kahramanının kafasında gömülü olan kurşunun dimağında yarattığı etkiydi. Bu son ile Peyami'nin kafasına gömülü kurşun

[1058] Adıvar, a.g.e., 2007, s. 53
[1059] Adıvar, a.g.e., 2007, s. 54
[1060] Bu ilişkilenme modelini, Fredric Jameson'nun "zorunlu olarak alegoriktir" dediği dönemin romanlarında da takip etmek mümkündü. Jameson'un ifadesiyle; "Üçüncü Dünya metinleri, görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar. Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir. Detaylı bir okuma için bkz. Fredric Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı". **Modernizm İdeolojisi**. Metis, İstanbul, 2008, s.372

olan alegorik hikâye, birden okuyucunun kafasındaki alegorik kurşuna dönüşüyor ve okuyucu da tıpkı Peyami gibi hayali bir arzu hikâyesinin kahramanı haline geliyordu. Bir anlamda roman, anlatılan hikâyeyi aşıyor ve Peyami'nin ya da Ayşe'nin değil uyarmayı hedeflediği vicdani sorumluluk hissinin gerçekliği ile tamamlanıyordu.

4.6. Reel ile İdeal Arasında

Halide Edib ile birlikte Kurtuluş Savaşı'nın diğer önemli romancısı Yakup Kadri de Türk edebiyatının en önemli (tezli) yapıtlarından birisi sayılan *Yaban*'da (1932), bir başka dönüşüm hikâyesini ele alıyordu. Aralarında on yıl olan iki roman arasında bir tür salınım ya da rezonans yaratarak, öz eleştiriyi farklı veçhelerde bütünleyen bir hesap göze çarpıyordu. Halide Edib, *Ateşten Gömlek*'i bir kurgu hikâyeyle tamamlıyor, Yakup Kadri ise Edib'in bıraktığı yerden bir başka kurgu ile başlıyordu. Pelvanoğlu'nun belirttiği gibi Yakup Kadri, aslında romanın başına koyduğu bir kurgu-alıntıyla, okuyucuya romanı kendisinin yazmadığını düşündürmek, metnin savaş sırasında görevli olduğu süreçte bulduğu gerçek bir metin olduğunu hissettirmek istiyordu.[1061] Bu kurgu bir anlamda, Yakup Kadri'nin kurucuları arasında yer aldığı Kadro Hareketi'nin Cumhuriyet ideolojisini temellendirirken, Halide Edib'in melankolisini rasyonalize ederek, bu muğlak ruha milli şuurun yaratıcı kaynağı gibi yöneldiklerini ortaya koyuyordu. *Yaban* da hastane yatağında anılarını yazan sakatlanmış Peyami gibi Çanakkale'de kolunu kaybetmiş ihtiyat zabiti (yedek subay) Ahmet Celal'in anıları ile aktarılıyordu. Roman, Sakarya Savaşı sırasında, Eskişehir Kütahya havalisindeki birbirine benzer köylerden birinde yaşamaya başlayan kentli aydın Ahmet Celal'in, taşranın mefküresizliğini anlayamayan trajedisi üzerine kuruluydu. Peyami'nin şahsında tanımladığı konformist pasifizm, *Yaban*'da umursamaz ve korkak taşralıya karşı duyulan suçluluğa dönüşmüştü. Bununla beraber, gerçeklerle sınandığında her ikisi de epifanik bir aydınlanma yaşayarak, doğru yolu bulacakları bir deneyimin içinden geçiyordu. Peyami'nin, sıcak, kırmızı kanlarla yıkadığı daire ve sararmış kâğıt kokan hüviyetine dair öz eleştirisinin benzerini *Yaban*'da Ahmet Celal şöyle yapıyordu:

> Zavallı Ahmet Celal öldü ve onu, mezarında zebaniler bekliyor. Onun için kabir azabı başladı mı, başlamadı mı, bilmiyorum. İsterseniz, zebaniler bekliyor lakırdısını o azabın bir başlangıcı olarak telakki ediniz. Zira o yeryüzünde iken de arafta gibi yaşadı. Hangi cinsten Tanrıya kulluk ettiğini bilmedi. Bir yabancı İmparatorluk

[1061] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 136

> namına yıllarca döğüşüp kanını döktü. Yıllarca, meçhul bir vatanın, bir ideal yurdun hasretiyle yanıp tutuştu. Elle tutulmaz, gözle görülmez bir sevginin peşinden yıllarca koştu. Onun yoluna ağladı, güldü, söyledi ve öbür dünyaya göçeceği gün bildi ki, meğer hepsi yalanmış.[1062]

Ateşten Gömlek'te milli mücadele ruhunu cismanileştiren Ayşe'ye duyulan gizli arzu, *Yaban*'da her şeyden habersiz bir köylü kızı olan Emine'ye dönmüştü. Romanın son sahnesinde, ikisi de düşman kurşunuyla yaralı olan Ahmet Celal ve Emine mezarlıkta bir araya geliyor ve Ahmet Celal, Emine'nin dizlerine yatarak daldığı rüyayı şöyle anlatıyordu:

> Emine bir hemşire şefkatiyle, karanlığın içinden, ellerini bana doğru uzattı. Gerçi ne yapacağını bilmiyordu. Gerçi, bu eller benim vücudumun üzerinde boş yere dolaşıyordu. Gerçi onlarda, ne bir İstanbul hanımının ellerindeki beyazlık ve yumuşaklık vardı, ne de bir zambak gibi güzel kokulu idiler. Fakat kana bulanmış toprak içinden bana doğru uzanan bu katı, sert derili, beceriksiz eller ölümle dirim arasında bulunduğumuz şu anda, bana bütün acılarımı unutturmuş, bedenimi kasıp kavurmakta olan hummaya bir uhrevi zevk vermişti. Gözlerimi kapayıp bir serin rüyaya daldım. Bu rüyada, Türk köylüsü ile Türk entelektüeli arasındaki acıklı davadan hiçbir eser kalmadığını gördüm. Emine'nin bir ağaç dalına benzeyen kollan benimle o husumet ve ilgisizlik dünyası arasında kalın ve sağlam bir bağdı. Köyde geçirdiğim iki üç yıllık zaman içinde, bana bir cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor. Sanki içimin ufuneti patlayıp bu delikten boşalıyor gibi... Öyle bir rahatlık, öyle bir rahatlık hissediyorum ki Emine'ye: Bırak beni, başımı biraz dizine koyayım, dedim. İsmail'in karısı biraz irkilir gibi mi oldu bilmiyorum. Fakat ben onun cevabını beklemeden başımı dizleri üstüne bıraktım. Uzaktan uzağa gelen katliam gürültüleri kulaklarımdaki sıtma uğultularıyla karışıyor. Nice zamandan beri bu kadar rahatlık ve sükûn hissettiğimi bilmiyorum. Meğer bir cadı kazanı gibi kaynayan kafamın biricik ihtiyacı böyle bir dize yaslanmaktan ibaretmiş. Kaç yıldır, evet kaç yıldır, annemin dizleri toprağın altında çürümeğe gittiği günden beri hiç bunun kadar yumuşak bir yastık bulamamıştım.[1063]

Yaban'ın yayımlanmasından bir yıl sonra (1933) Şevket Süreyya Aydemir, *Kadro* dergisi için yazdığı makalede, romanın üç şahsı olduğu söylüyordu. Bunlar, vahşi bir tabiat dediği Anadolu yaylası, bu tabiatın ortasında bunalmış ve terk edilmiş bir kara insan yığını ve bu zavallı insan yığınını asırlardan beri bu kara tabiatın eline terk eden Türk münevverinin kefareti zebununu yaşayan Ahmet Celal. Aydemir'e göre, "Türk milleti, Türk münevveri ve Türk köylüsü, Yaban'da karşı karşıya gelerek" hesaplaşıyordu. Türk köylüsü, asırların açtığı ve henüz kapanmayan korkunç bir

[1062] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Yaban**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, 16. bsm, s. 182
[1063] Karaosmanoğlu, a.g.e., 1983, s. 219-220

uçurum yüzünden münevverini yadırgıyor ve ona 'Yaban' diyordu. Türk münevveri de köylüsünü tanımıyordu; çünkü bu kalabalık, asırlardan beri terk olunduğu vahşi step tabiatının ortasında, en güzel cevherlerini, hareketsizliğin, hedefsizliğin ve iptidailiğin haşin maskesi altında örtmüştü. Aydemir'e göre bu ayrılık, onların dillerini, itikatlarını ve tefekkür tarzlarını da birbirinden ayırıyordu. [1064] Aydemir'in *Yaban*'a dair sorduğu sorular geniş bir perspektifte, ulusal alegorinin düğümlerinin nerede atıldığı ya da nerede atılması gerektiğine dair hayati sorulardı. Havada uçan düşman tayyaresi ve ufukları sarsan top sesleri karşısında bu Kerim Çavuş neden bu kadar duygusuzdu? Neden Ahmet Celal'in evini düşman askerleri basıyor da bu miskin imam, bu düzenbaz Salih Ağa bilakis bu askerlerin önüne düşüyor ve onlara seferlerinde yol gösteriyordu? Bu malul gazi Emine için sadece elin yabanı, kolsuz bir herifken, neden sümüklü İsmail'in koynunda, bilakis kendi cinsinden bir sıcaklık buluyor ve ona can atıyordu? Aydemir'e göre bunlar öyle suallerdi ki bunların cevabını verebilmek için en az on Yakup Kadri ve on (*Yaban*) romanına muhtaçtık. [1065] Bu noktada Yakup Kadri, Halide Edib ya da dönemin diğer sanatçılarında da izlenebilen örtük bir utanç duygusunun yarattığı öz eleştiriyi, Ahmet Celal'in ağzından yazıyordu. Ahmet Celal, romanın sonlarında hikâyesini yazdığı defteri ileride okuyacak olanlara şöyle sesleniyordu:

> […] ricam şudur ki, burada bana bir yabancı muamelesi ettikleri, beni kendilerinden sanmayıp daima manevi bir ezaya mahkûm kıldıkları için köylülere bir öfke bağlamasın. Onları, ben küçük sığırtmacın (çoban) ölüsü başında affettim. Ve bu umumi facia anında hepsine, hatta Salih Ağa'ya bile hakkımı helal ediyorum. Bunların hiçbiri 'ne yaptığını' bilmiyor. Eğer, bilmiyorlarsa kabahat kimin? Kabahat, benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş; senindir. Sen ve ben onları, yüzyıllardan beri bu yalçın tabiatın göbeğinde, herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkinden yoksun bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örülü bir zindanda gibi mahpus kalmıştır. Bu zavallı insanlardan, sevgi, şefkat ve insanlık namına, artık ne bekleyebiliriz? Bu iklimin çoraklığı, ruhlarını kurutmuştur. Bu ıssızlık ve bu gurbet onlara müthiş bir egoizm dersi vermiştir. Onun için her biri kendi yuvasında bir kunduza dönmüştür.[1066]

1919 ve sonrasını konu alan yapıtların birçoğunda fark edilebilecek olan bu kabahat motifi, yerel (ulusal) kaynak ile bu kaynağı işleyen sanatçı arasındaki ilişkinin,

---

[1064] **Kadro,** 18 Haziran 1933. Akt. Atilla Özkırımlı, "Türk Edebiyatında Yaban", Karaosmanoğlu, a.g.e., 1983, s. 223-253
[1065] Özkırımlı, a.g.e., 1983
[1066] Karaosmanoğlu, a.g.e., 1983, s. 202-203

kabahatin hissedilen yoğunluğu ile belirleneceği bir anlatı modeli ya da temsil rejimine uç vermişti. Bir aydın alegorisi olan Ahmet Celal'in bir çeşit sosyal antropolog gibi içine girip bilgi toplamaya çalıştığı halkın iptidailiği, roman boyunca okuyucunun kafasında şimşekler çaktıran bir cehalet panoraması sunuyordu. Ahmet Celal, milli davanın bilincinden aldığı güç ile cesur, haklı ve en önemlisi coğrafyayı, tarihi ve kültürü akılla tarayan bu anlamda da meselesine perspektif bir gözle dışarıdan bakabilen bir idealin temsiliydi. Onlar gibi giyinebilir, onlar gibi konuşabilir, onlar gibi davranabilir olan Ahmet Celal, buna rağmen onlar gibi düşünemez ve onlar gibi hissedemezdi.[1067] Bu nokta, kabahat hissinin kilidinin açılması için anahtar mahiyette bir soru soruyordu. Odasını dolduran bütün kitapları yakmak, bütün levhaları ayakları altına alıp ezmek isteyen Ahmet Celal, bütün bunların nafile bir çaba olduğunu şöyle yazıyordu:

> Neye yarar? Hepsi benim içime girdiler. Bende, silinmez, kaçınılmaz, yıkanıp temizlenmez izlerini bıraktılar. Benim iç duvarlarım, bütün bu yabancı nakışlar, çizgiler, işaretler, renkler ve hiyerogliflerle doludur. Dış cephem değişmiş neye yarar? Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula âdeta sınai, âdeta kimyevi bir şey halini almışım.[1068]

Ahmet Celal'in öz eleştirisi bağlamında kabahat anahtarının zihinde açtığı oda, Berna Moran'ın "yedi devlete savaş açmış milliyetçi aydınlar var ama millet yok" diye tespit ettiği üzere, teoriyle pratik arasındaki uçurumu (nihayet) görebildikleri bir manzaraya açılıyordu. [1069] Nitekim 15 Mart 1933'te *Kadro* dergisinde yayımlanan makalede yazar Ta-Hay, aynı eleştiriyi sarkastik bir dil ile tekrar ederek Yakup Kadri'ye şöyle diyordu:

> Kalemin kırılsın Usta. Niçin bizi tatlı münevverlik uykumuzdan uyandırıyorsun? Niçin bizi hülyalarımızla baş başa bırakmıyorsun? Niçin bizi saran ve harap eden çıplak realite ile karşı karşıya koyuyorsun? Biz, milleti, var biliyoruz, onun tariflerini münakaşa ediyoruz; onun namına konuşuyoruz. Fakat sen, niçin bize dili, iş ve kültürü, mefkûresi bir olmamış bir kalabalık gösteriyorsun? [1070]

Kurtuluş Savaşı sonrası olgunlaşmaya başlayan kültürel atmosfer, Tanzimat'tan beri ithal edilen bir veri seti ile incelenen ve ne olduğu anlaşılmaya çalışılan halkın ya da

---

[1067] "Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi, bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim?" Karaosmanoğlu, a.g.e., 1983, s. 86

[1068] Karaosmanoğlu, a.g.e., 1983, s. 86

[1069] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, 30. bsm, s. 206

[1070] Özkırımlı, a.g.e., 1983

kültürün yanına, aynı veri setini kendisine çeviren aydını da yerleştirmişti. Baştan doğru olduğu kabul edilen bilginin sahibi olan aydın, ben kimim? sorusunu sormaya başladığında, diyalojik ya da etkileşimli bir ilişkiye alan açıyor, böylece hem kendi veri setini kendi özgül koşullarına göre uyarlayabiliyor hem de inkılâbın derinleşmesi için gerekli olan özdeşlik ilişkilerini daha kolay kurabiliyordu. Ahmet Celal'in bir millet yaratılacaksa, "Onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadın'lar, bu İsmail'ler, bu Süleyman'larla yeni baştan yapmak gerekecek" fikrinin diğer ucunda, bu millet mefkûresini yaratacak olan aydının 'kimyevi bir şey halini almış' olan yabancılığı da aynı yakıcılıkla yer alıyordu. Cumhuriyet sanatçısının da özeleştirinin yoğunluğuna bağlı olarak zaman zaman popülizme kadar kayacak yönelimi, son kertede Gökalp'in formülündeki diyalektik açmazın dışında kalamamasından kaynaklanıyordu. Bir başka deyişle, "onlar gibi düşünemez ve onlar gibi hissedemez" aydın neyi bilmediğini bilmiyordu; ama bilmediğini kabul eder ve doğru sorularla halkı tanıyabilirse, bunu nasıl öğrenebileceğini biliyordu. Halk ise sadece neyi bilmediğini değil, nasıl bileceğini de bilmiyordu. Dolayısıyla aydın ya da sanatçı bilgiyi hem kendisi hem de nesnesi için yeni baştan kurabilecek mühendislik tekniğine sahipti. Bu pedagojik mantığın zorunlu neticesi ise halktan daima bir adım önde olmak, 'alnında ışığı ilk hisseden' olarak halk ile arasındaki karanlık cehalet boşluğunu sürekli yeni baştan üretmeye yazgılı olmaktı. Vedat Nedim Tör 1933'te *Kadro* dergisinde, ona teknik aşısı yapıldığında, tekniğin olgun yemişlerini toplayan köylünün, artık yobazların ve softaların safsatalarına kulak asmayacağını, inkılâpçı aklın an'ane ve görenek karşısında üstünlüğünü görerek artık ileri münevvere yaban demeyeceğini yazıyordu.[1071] Tekniğin alınması fikri öteden beri Batılılaşma hareketlerinin temel hedefiydi. Bununla beraber Cumhuriyet kuşağı seleflerini, teknik bilginin kendisinden çok o tekniğin çıktılarını taşımakla, bir başka deyişle inşanın nasıl yapılacağı bilgisinin değil binanın getirilmiş olmasıyla itham ederek, bunun kuru taklitçilik olduğunu iddia ediyordu.

5. ZİHNİYET İLE YAPIT ARASINDAKİ FORMAL İLİŞKİLER

5.1. Mustafa Kemal ve Konstrüktivizm

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından çözülen bütün imparatorlukların topraklarında, sanat, sosyoloji, felsefe vb. gibi düşünce ufkunu kuran yapılar ve iktidarın ortaklaştığı

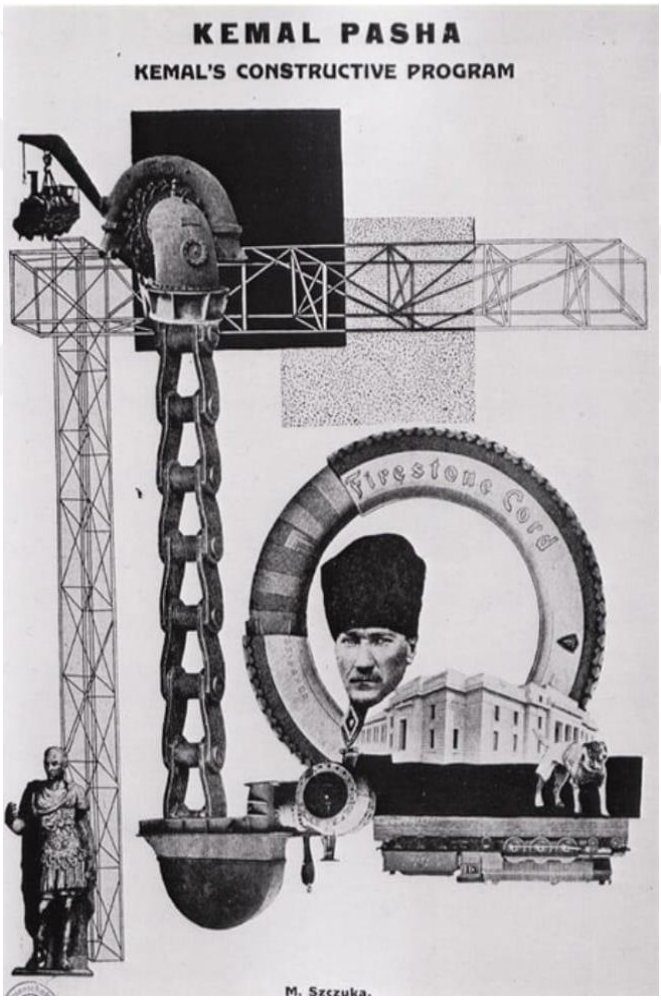
[1071] Vedat Nedim Tör, "İşte Bir Roman: Yaban" **Kadro,** Nisan 1933, S. 16, s. 49

sihirli sözcük 'inşa' idi. Zira aydınlar ve sanatçıların çoğu, toplumsal ilişkileri yeniden yapılandıracak ve ortak kodların oluşmasını sağlayacak bir dil arayışı içindeydi. Rusya'da Bolşeviklerin tam destek verdiği Rodchenko, Stephanova ve Popova gibi konstrüktivizmin birinci kuşağını oluşturan sanatçılar, manifestolarında "Kahrolsun sanat, yaşasın teknik ve bilim" diye yazıyorlardı.[1072] Konstrüksiyon ya da teknik bilginin kendisi, burjuva modernizminin güzelliği terennüm eden, estetik hazza dayanan büyüsünü bozmuş; yerine kitle ruhunu tabandan inşa ederek kalıpları değiştirecek politik bir işlevsellik koymuştu. 1919'un sonlarında Lenin'in emriyle kurulan Rus Devlet Sanat ve Teknik Okulu Vkhutemas, endüstriyel üretim için ihtiyaç duyulan, yüksek nitelikli, sanatçı, mimar ve teknisyenlerin yetiştirilmesini hedefliyordu. [1073] Aynı tarihlerde Almanya'da da tatbiki eğitim müfredatını merkeze alan sanat okulları ön plana çıkmaya başlamıştı. Bunlardan en önemlisi ise mimar Gropius'ın Weimar Dukalık Sanat Akademisi ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu 1919 yılında bir manifesto ile birleştirerek kurduğu Bauhaus'tu. Vkhutemas'a paralel biçimde, bu okulda da romantik ve burjuva estetik anlayışın yerine, rasyonel, işlevsel ve eşitlikçi ilkeler ikame ediliyordu. Almanya ve Rusya'nın ardından bir başka imparatorluğu deviren Türkler de kendilerini yeni baştan inşa edecekleri bir sürecin içindeydiler. Türk Kurtuluş Savaşı'nın karakteri, Mustafa Kemal'i sadece Türkiye için değil, emperyalizmle savaşan bütün mazlum milletler ya da ezilenler için enternasyonal bir sembol haline getirmişti. Kağan Güner'in aktardığına göre: "Endonezya, Çin ve Hindistan'da kendilerine Kemalistler diyen ve bağımsızlıkları için savaşan kadrolar vardı […] 1938'de Londra Evening Standart gazetesinde çıkan anma yazısında Michael Foot, Atatürk'ü […] yakın tarihin en büyük modernizasyon projesine imza atan şahsiyet diye tanımlıyordu."[1074] Dolayısıyla Mustafa Kemal imgesi, Türklerin konstrüktivist sanatçılarla arasındaki en güçlü bağlardan biriydi. Canan Beykal'ın yazdığına göre:

> Ulusal Kurtuluş Savaşımızın, Ekim Devrimi'ni başarmış Rusya için anlamı öncelikle Emperyalizme karşı bir savaş olması bakımından önemliydi. O dönemin terimleriyle Bolşevik kanadın lideri olan Lenin'in bu savaşı en haklı savaş olarak desteklediğine ve Mustafa Kemal'i emperyalistlere karşı savaşan ulusal bir kahraman olarak değerlendirdiğine hiç kuşku yoktur. Hatta Rusya'nın 1920'de Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı için gereksindiği mali yardımı da bir gerçektir. Konstrüktivizm estetik

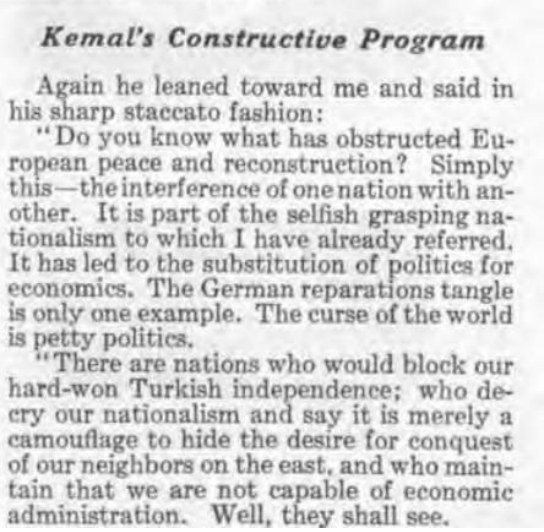
[1072] Larry Shiner, **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 2. bsm, s. 341
[1073] Anna Bokov, **Avant-Garde as Method Vkhutemas and The Pedagogy of Space, 1920-1930**. Park Book, Zurich, 2019
[1074] Güner, a.g.e., 2014, s.85

getirileri yanında, ideolojik altyapısıyla Ekim Devrimi'nin ruhunun simgesiydi. Devrimle birlikte yıkılan Çarlık rejiminin sanat ve kültürü yerine ulusal-resmi sanatı olarak onaylanmıştı. Onun dayandığı Marksist düşünce temeli gereğince uluslararası olması da kaçınılmazdı. Bu nedenle 1922 yılında Düsseldorf'da yapılan III. Enternasyonal Kongre'de ilerici sanatçılar bu gerçeği dile getirmiş ve onu Ekim Devrimi'yle ilişkilendirerek uluslararası kimliğini vurgulamışlardı. Bu aynı zamanda sanat yoluyla belli bir düşüncenin yaygınlaşması, enternasyonal bir ideoloji olarak değerlendirilmesi demekti. Yeniden yapılanmakta olan yenidünya içinde elbet Kemal Paşa'nın Batılı emperyalistlere karşı başlattığı savaşın buna uygun bir adım olduğu, imparatorluğu yıkarak cumhuriyeti ve ulus- devletini kurmuş olmasıyla bu yenidünyanın içinde yer alması gerektiği düşünülmüştür. Konstrüktivistlerin "Yeni Dünya- Yeni İnsan" sözleriyle uyum kuran yeni toplumun yeni sanatı ideali Türkiye'de de Konstrüktivizme, bağlı olduğu düşünce temeli dikkate alınmaksızın sıcak bakılmasını sağlamıştır.[1075]



Resim 185. Mieczyslaw Sczuka, "Kemal Pasha: Kemal's Constructive Program", 1924, Fotomontaj, 23.5 x 15.9 cm., **Blok, No. 5**, Muzeum Sztuki[1076]

[1075] Canan Beykal, "Szczuka'ta Teşekkürlerimle", **Rh Sanat**, Mart-Nisan 2003, S. 4, s. 58
[1076] https://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/blok-czasopismo-awangardy-artystycznej-no-5-pdf.pdf



Kemal's Constructive Program

Again he leaned toward me and said in his sharp staccato fashion:

"Do you know what has obstructed European peace and reconstruction? Simply this—the interference of one nation with another. It is part of the selfish grasping nationalism to which I have already referred. It has led to the substitution of politics for economics. The German reparations tangle is only one example. The curse of the world is petty politics.

"There are nations who would block our hard-won Turkish independence; who decry our nationalism and say it is merely a camouflage to hide the desire for conquest of our neighbors on the east, and who maintain that we are not capable of economic administration. Well, they shall see.

Resim 186. Gazete Kupürü, **Saturday Evening Post**, October 20, 1923, s.8

1924 yılında Polonya'da "kübist, süprematist ve konstrüktivist" sanatçılar grubunun çıkarmaya başladığı *Blok* dergisinin 5. (Temmuz) sayısında yayımlanan Mieczyslaw Sczuka'nın *Kemal'in Konstrüktivist Programı* başlıklı kolajı, yeni Türkiye projesini uluslararası bir vizyona oturtuyordu. [1077] Bununla beraber "Kemal'in Konstrüktivist Programı" başlığını ilk kullanan ne Sczuka ve ne de konstrüktivistlerdi. Bu tanım ilk defa Amerikalı gazeteci Isaac F. Marcosson'un 10 Ekim 1923 tarihli Mustafa Kemal röportajındaki aynı başlıklı bölümde kullanılmıştı.[1078] Sczuka'nın bu röportajdan haberdar olup olmadığına dair bir kayıt olmamasına rağmen, tamamı Lehçe olan dergideki tek İngilizce ibarenin bu başlık olması, Sczuka'nın kolajda kullandığı diğer sembolik öğelerle birlikte Marcosson'un röportajında çizdiği Mustafa Kemal portresine doğrudan tipografik bir gönderme olarak tasarlanmış olabileceğini düşündürüyordu. Cumhuriyet'in ilanından birkaç hafta önce yayımlanan bu röportajda Mustafa Kemal, tarım ve eğitimden, kadın hakları ve demokrasiye kadar Cumhuriyet'in zihinsel krokisini çiziyordu. Morcosson'un yazısında 'sarışın dev' diye bahsettiği Kemal Paşa, Bolşevizm konusunda güçlü fikirlere sahip olması yanında, yeni Türkiye programının ideolojik değil ekonomik olacağını söylüyordu. Nitekim Sczuka kolajında da Kemal Paşa, lokomotif, zincir gibi dönemin fütüristtik ilerlemeci sembolleri yanında, geleneksel ikona şemasını takip eden bir mantıkla,

[1077] Magdalena Wróblewska, "Blok Group", **Culture, PL.** Sylwia Wojda (trans.), Dec. 2010, https://culture.pl/en/artist/blok-group, erişim tarihi: 05/01/ 2021

[1078] Isaac F Morcosson, "Kemal Pasha", **Saturday Evening Post**, October 20, 1923, s. 8-9, 141-149, http://www.saturdayeveningpost.com/wp-content/uploads/satevepost/kemal-pasha-october-1923.pdf, erişim tarihi: 05/01/2021

halesini *Firestone* lastiğinin oluşturduğu modernleşmeci bir aziz gibi sunuluyordu.[1079] Otomobil lastiği, tekerlek ya da çark bu dönem yapıtlarında, üretim araçlarının modernizasyonunun simgesi olarak sıkça kullanılıyordu. Fakat Sczuka kolajındaki, herhangi bir tekerlekten daha çok Amerikan burjuva kapitalizminin küresel ölçekteki ilk öncü şirketlerinden birinin çelik telli bir karkas üzerine yapılmış modelinin (cord) markasını taşıyordu. Dolayısıyla bu kolajda manifestosu ilan edilen modernizasyon, proleterlerin mücadelesi ile değil sermaye ya da burjuva kapitalizmi üzerinde kurularak ilerleyen bir ütopyanın önünü açıyordu. Dolaylı olarak kapitalizme ve rekabet yoluyla ilerlemeye işaret eden bu sistemin garantörlüğü ise siyasal bir figür olarak dünya tarihine yön vermiş ve Roma bürokrasisini merkezileştirerek kendini tek otorite olarak tartışmasız hale getirmiş olan Jül Sezar ile kurulan benzeşimle sağlanıyordu. Bu bağlamda da Sczuka'nın kolajı, idealize edilmiş enternasyonal bir çağrışıma sahip olmakla birlikte komünist gerçekliğe uyumlu değildi. Nitekim Kemal Paşa'nın da Türkiye'nin geleceğini ne Sovyet Bolşevikler ve ne de Alman Spartakistlerle aynı ufukta görmediği, daha Morcosson'un röportajında kendini belli ediyordu. Tarih yazımında sıkça tekrar edildiği üzere, dönemin Türkiye'sinde komünist ideolojinin ne tarihsel zemini ve ne de proleter sınıf iktidarının vücut bulacağı sosyo-ekonomik bir temel yoktu. Fakat hedefin sınıfsal temelli ideolojik bir iktidar kurmak olduğu da zaten söylenemezdi. Bolşevizm'den esinlenilen büyük ölçüde, antiemperyalist bir solidarizm ya da dayanışmacılık ruhuyla hareket edilmesi ve (kısmen ütopik) ilerlemeciliğin temel toplumsal dinamik kabul edilmesiydi. Yakup Kadri'nin aktardığına göre Mustafa Kemal, 1923'te Halk Fırkası'nın kuruluş aşamasında "Doktrin istemem, donar kalırız, biz yürüyüş halindeyiz" diyordu.[1080] Mustafa Kemal'e göre bir doktrine bağlanmak, inkılâbı durdurmaktı. [1081] 1923 Şubat'ında yapılan İzmir İktisat Kongresi'nde konuşan Mustafa Kemal, halkın "mevcudiyetleri ve muhassala-i mesaisi (çalışmalardan elde edilen netice) yekdiğerine lazım olan sınıflardan ibaret" olduğunu belirtiyor ve şöyle diyordu:

[1079] Detaylı bir okuma için bkz: Stanislaw Czekalskı "Miedzynarodowka Salonow Automobilowych I Hagıografıa Rewolucji Mieczyslaw Szcuka Na Rozdrozach Nowej Sztuki" (Uluslararası Otomobil Salonları ve Devrimin Hagiografisi. Yeni Sanatın Kavşağında Mieczyslaw Szczuka) **Artium Quaestiones**, nr IX 1998, s. 75-109, Publisher: Wydawnictwo Naukowe UAM http://hdl.handle.net/10593/10978 erişim tarihi: 09/01/2021

[1080] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Atatürk'ün İdeolojisi", **Milliyet,** 13 Kasım 1970. Necati Gündüz, **Atatürk Çağı ve Zihniyeti**, Ankara, 1973, s. 188

[1081] Şevket Süreyya Aydemir, "Atatürk'ün Kişiliği", **Türk Dili**, Kasım 1965, s.170. Akt. Gündüz, a.g.e., s.185

> Bu dakikada sâmi-ûn (dinleyiciler) çiftçilerdir, sanatkârlardır, tüccarlardır ve ameledir. Bunların hangisi yekdiğerinin muarızı olabilir? Çiftçinin sanatkâra, sanatkârın çiftçiye ve çiftçinin tüccara ve bunların hepsinin yekdiğerine ve ameleye muhtaç olduğunu kim inkâr edebilir?[1082]

Bu bağlamda sanatsal konstrüktivizm de gelişiminin tarihsel ideolojik yüküyle değil, sadece devrimci ruha uyumlu bir inşa tekniği olarak kabul edilmişti. İnşa edilecek olan da tamamen yeni bir kimlik tasavvuru, yeni bir vatan mefkûresiydi. Neredeyse Tanzimat Dönemi'nden beri çeşitli veçheleriyle birlikte bir tür şemsiye kavram olarak tartışılan ulus bilinci, kimlik ve kişilik meselesi, Erken Cumhuriyet'in zihni repertuarında formülünü bulmuş ve bir program dâhilinde yürürlüğe girmişti. Bu program, Mustafa Kemal'in askeri stratejisini oluşturan "Hatt-ı Müdafaa değil Sath-ı Müdafaa" ilkesiyle paralel biçimde, ulusal kimliği de yayılmacı ya da seçmeci (eklektik) bir anlayışla değil, bizzat kendi zemininde inşa etmeyi öngörüyordu. Sanatçı ve aydınların, dönüp kendilerine bakmaları ve millet fikri ile birlikte kendi pozisyonlarını da yeniden kurma çabalarının altında yatan itici güç buydu. Turan ve Anasır-ı İslam (İslam birliği) fikrinin ikinci plana düştüğü bu kimlik tahayyülü, Türk Tarih Tezi ile birlikte normatif düzeyde yeniden tasarlanan bir "toprak ulusçuluğu" üzerinden gelişecekti. Sezgi Durgun'un ifadesiyle, Kemalizm, iç mekânı vatanlaştırmak için tarihsel-coğrafi kimlik tasavvur etmişti ve bu kimliği tasavvur ederken olgulardan değil normlardan hareket ediyordu. Bu normlar ise modernleşme, Batılılaşma ile sıkı bir bağlantı içindeydi.[1083] Cumhuriyet'in ilk açılan eğitim kurumlarından birisinin Dil Tarih Coğrafya Fakültesi olması, 'Yeni Adam'ın kimliğinin, etnik köken, zaman ve mekân bağlamında tanımlanması hedefinin göstergelerinden biriydi. Zira Mustafa Kemal de 1932 tarihli bir demecinde şöyle diyordu:

> En çok ilgilendiğimiz husus, onların (Türkler) Çin duvarını aşarak Çin uygarlığının yüreğine kadar sokulmaları, kuzeybatıya dönüp geniş İskandinavya alanına girmeleri değildir. Bizi en çok ilgilendiren husus ve grup, tam Batı doğrultusunda Yakındoğu'ya gelerek Sümer ve Hitit uygarlıkları ile Anadolu'nun tarihten öncesine ait öteki uygarlıkları kurmalarıdır ve bunları kuranlardır. [1084]

[1082] Zafer Toprak **Atatürk Kurucu Felsefenin Evrimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, İstanbul, s. 180
[1083] Sezgi Durgun, **Memalik-i Şahane'den Vatan'a**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 154
[1084] Mahmut Goloğlu, **Tek Partili Cumhuriyet (19131-38)** Goloğlu Yayınları, Ankara, 1974, s.67-68

Bu noktada Osmanlı Türk tarihinin, İslam anahtarında ve medeniyette geri kalmışlık ekseninde yazılan anlatısı da reddediliyor ve Altın Çağ, antik Anadolu ve Mezopotamya'ya götürülüyordu. Türkler medeniyete geç kalmış değil aksine medeniyetin doğduğu toprakların esas sahipleri olarak, Batı'nın zihinsel temellerini atmış çok daha köklü bir uygarlığın mirasçılarıydılar. Tanıl Bora'nın ifadesiyle: "İnşa dönemindeki Türk milliyetçiliği, Anadolu ve Trakya'nın yeni -somut- vatan olarak imparatorluktan arda kalışını, bir arınma olarak kutsadı. Vatan, fazlalıkların yontulmasıyla, bir elmas gibi ortaya çıkmıştı."[1085] Millî Mücadele Dönemi yazarlarından edebiyat tarihçisi İsmail Habib Sevük'e göre, Viyana önünden beri iki buçuk asırdır kırpıla kırpıla gene elimizde kurtarılacak bir vatan kalmıştı.[1086] "Büyüklük başka, irilik başka" diyen Sevük için, biri haritada biri içte kırpılan iriliğimiz, kurtulan ise ruhumuzdu. Sevük'ün 'şimdi iri değil büyüğüz' söyleminde hemen dikkat çeken ölçü biriminin değiştirilmesi, geri kalmışlık fikrinin anti tezi olarak aslında aynı kıyaslamacı düşünsel kökenden filizleniyordu. Tanıl Bora'nın ifadesiyle:

> Anadolu'yu doğal ve tarihî Türk vatanı olarak tahayyül ederken izlenen strateji de soyut vatan fikrini somut fizikî ve beşerî coğrafyayla mezcetme dediğim işi müşkülleştirmiştir. Malûm Türk Tarih Tezi, ezelî Türk uygarlığının menşeini Orta Asya'da konumlandırmakla ve dünyanın her yerindeki uygarlıkların kaynağı ve taşıyıcısı olarak Türk uygarlığını omnipresent (her yerde hazır ve nâzır) kılmakla, Anadolu'yu 'özel bir yer-yurt' olarak tasavvur etmekten, buraya bu anlamda 'konsantre olmaktan' beri duruyordu. Anadolu'nun kadim uygarlıklarının proto-Türk olarak kodlanması da aynı araçsal bakışın ve ilginin bir parçasıydı; bu tarih yazımı, 'özel bir yer-yurt' olarak Anadolu'nun 'gerçeğine' konsantre olmuyor, Anadolu'yu Türklüğün dünya-tarihsel uygarlık gezintisinin bir mekânı/sahnesi olarak 'malzeme' ediyordu. Orta Asya'dan beri gelen bir tarihsel sürekliliğin yansımalarını bulmak, Türklüğün kadim tarihini delillendirmek üzere 'kurcalanıyordu' Anadolu. 'Eti-Türkleri'ne ilişkin anlatı, Anadolu'ya odaklanmayan, Anadolu'nun ezelden Türklüğüne saplanmış bir anlatıydı. Fizikî ve beşerî coğrafyaya nüfuz etmeyen bir tarihsel romantizasyondu bu. [1087]

Cumhuriyet'in yeni makbul vatandaşı, yeni kimliğini çöken imparatorluğun yıkıntılarıyla ya da arta kalanlarıyla değil onun da altında tamamen yeni bir kültürel, tarihsel ve antropolojik anlayış zemininde inşa etmeye koyulmuştu. Dolayısıyla uzviyetini ya da organizmasını tamamlayan bu parçaların keşfedilmesi, tasnif

[1085] Tanıl Bora, "Türk Milliyetçiliğinin İnşasında Vatan İmgesi: Harita ve 'Somut' Ülke. Milliyetçiliğin Vatanı Neresi?" **Birikim,** Ocak 2007, S.13, s. 26-36
[1086] İ. Hakkı Sevük, **Tuna'dan Batı'ya**. Remzi Kitabevi, İstanbul 1944, s. 70
[1087] Bora, a.g.e., 2007

edilmesi ve yeniden inşa edilmesi gerekiyordu. Yeni adamın gövdesi, bu ilkeleri benimseyen maarif ile ruhu ise sanat ile oluşturulacaktı. Cihan Harbi ve Millî Mücadele Dönemi'nde, "sincabî renkli, mahrum ve madun, harap, viran, kimsesiz, metruk vatan olarak" üretilen "soyut ve yoksunluk duygusu telkin eden tasvirlerle fazla iş görülemezdi."[1088] Zaten bu tasvirleri üreten sanatçılar kuşağı, Cumhuriyet ile birlikte Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden Türk Ressamlar Cemiyeti (1921) ve Güzel Sanatlar Birliği'ne (1926) dönüşmüş olsalar da Nurullah Berk'in ifadesiyle, "Türk Akademizmi denilebilecek görüşten şaşmamışlardı."[1089] Süleyman Seyyid, Ali Rıza, Halil Paşa, Şevket Dağ gibilerin gerçekçi görüşü, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Hikmet Onat gibilerin yerel izlenimciliği, Güzel Sanatlar Birliği sergilerinde egemen eğilimler olarak hâlâ varlıklarını sürdürüyorlardı.[1090] 1923'te bu kuşağın öğrencileri olan ressamlar, hocalarını reddetmiyorlar fakat Osmanlı ile birlikte tarihsel misyonlarını tamamlamış ve geride bırakılması gereken bir anlayışın sahipleri olarak görüyorlardı. Bu sanatçılar da yeni Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleriyle örtüşecek olan resmi, gelenek ve teamüllerden bağımsız, müstakil biçimde inşa etmek niyetindeydiler. Bu estetik anlayışı en net biçimde ifade eden iki sanatçı, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'ydi. Kocamemi'ye göre, resim yapmak taklit etmek değil icat etmek demekti. Resim, bir yapı gibi yoktan var edilir, bir abide gibi örülürdü.[1091] Benzer biçimde Ali Avni Çelebi de sanatta aradığı şart ve vasıfların, "karakter, hareket, form, volüm, inşa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon" olduğunu söylüyor ve sanatının yolunu bununla tayin ettiğini belirtiyordu.[1092] Modernleşmeci kamusal müfredata uygun bir estetiği, kurucu ideoloji ile eşitleyen bu iki ressam ile sınırları çizilen yeni Türk sanatı, böylece inşacı/yapısalcı bir anlayışla tanışacaktı. Bununla birlikte Canan Beykal'ın vurguladığı üzere, estetik olarak konstrüktif olmalarına rağmen, ideolojik olarak bu akıma dâhil edilmeleri doğru değildi.[1093] Zira Alman ekolü içinde kabul edilen Çelebi ve Kocamemi de akımın ideolojik içeriğini, evrensel bir sınıf ütopyasından daha çok bir biçim dili olarak benimsemişlerdi.

[1088] Bora, a.g.e., 2007
[1089] Berk, Gezer, a.g.e., 1973, s. 41
[1090] Berk, Gezer, a.g.e., 1973, s. 41
[1091] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank Kültür Sanat Kitapları, İstanbul, 1997, s. 118
[1092] Ahmet Kâmil Gören, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları, Ali Avni Çelebi", **Antik Dekor**, İstanbul, 2003, S. 78, s. 100-110
[1093] Beykal, a.g.e., 2003

5.2. Erken Cumhuriyet'in Altın Çağı

11 Ekim 1922'de Mudanya Mütarekesi ile Osmanlı hukuken sona ermiş, 1 Kasım 1922'de ise "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, hukuku hâkimiyet ve hükümranının mümessili hakikisi olduğuna dair" başlıklı kararnamesi ile saltanat resmen kaldırılmıştı.[1094] Bu tarihten sonra Ankara Hükümeti, siyasal ve sosyal alanda tamamen yeni bir ulus inşasına başlamış olmasına rağmen, Meşrutiyet'ten beri süregelen siyasi iç çekişmeler, savaşlar ve bunların toplumda kaldırdığı tozun dağılması 1930'lu yılları bulacaktı. Resmi anlatı Mustafa Kemal'i eşine az rastlanır bir kurtarıcı olarak tarih sahnesine çıkarırken, Kurtuluş Savaşı'nın arka planında örgütlenen milli kuvvetleri de homojen bir bütün olarak tarif etme eğilimindeydi. Bununla birlikte, düzenli ordunun kurulmasından önce direnişi sürdüren ve yaygınlaştıran milli kuvvetlerin kompozisyonu, eski İttihatçı subaylardan, Bolşeviklere, Ege köylerinde gerilla savaşı yürüten zeybek milislerden, feodal toprak ağaları ve kasabalı eşrafa kadar birbirine benzemeyen unsurlardan oluşuyordu. 23 Nisan 1920'de açılarak Millî Mücadeleyi yürüten ve nihayetinde saltanatı kaldıran 1. Gazi Meclis bile, "Kalpaklılar, Fesliler, Sarıklılar ve Külahlılar" olarak hiziplere ayrılmış durumdaydı. [1095] Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında (tartışmalı biçimde) konu ettiği üzere, Anadolu halkının, İttihatçıların ülkeyi sürükledikleri felaketler silsilesi sonrası askere güveni ve daha önemlisi hürmeti kalmamıştı. Britanya güdümündeki Damat Ferid Hükümeti ve Teâl-i İslam Cemiyeti, Kuvây-i Milliyecilerin dine ve hilafete karşı oldukları propagandasını oldukça etkili biçimde yürütüyor; Yunan uçakları köylerin üzerine Kemalcilerin katlinin vacip olduğunu söyleyen cemiyet bildirileri ve Dürrizade Abdullah'ın fetvalarını yağdırıyorlardı.[1096]

[1094] TBMM 1.Dönem, III. Yasama Yılı, 133. Birleşim, C.24, https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d01/c024/ehttbmm01024130.pdf erişim tarihi:10/10/2021

[1095] Ergun Aybars, **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, DEÜ Hukuk Fakültesi Yayınları, İzmir 1998, C.I, s. 189

[1096] Abdülfettah, Geyveli İbrâhim Hakkı, İskilipli Mehmed Âtıf ve Ermenekli Mustafa Saffet Efendi tarafından Cemiyet-i Müderrisin (Öğretmenler Cemiyeti) adıyla kurulmuş çok kısa bir süre sonra İstanbul Hükümetinin desteğini alarak Teâli-î İslâm Cemiyet'i adını almıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasal Partiler**, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, C.II, s. 382-397. Ayrıca bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu, "Teâl-i İslam Cemiyeti", **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 2011, C.40, s. 207-208. "Katil canavarlar", "servet ve saadeti çalmak için şeytanın aklına gelmeyen hilelere başvuran azgın hainler" gibi oldukça sert bir üslupla yazılmış ve halka "Allah'ın emri ve halifenin fermanıyla bu hainleri yaşatmamakla mükellef" olduğunu sıkça tekrarlayan bu bildirilerin tam metinleri için bkz. Tunaya, a.g.e., 1988, "Teal-i İslam Cemiyetine ilişkin belgeler," s. 387-397. Ayrıca Bkz. Şerafettin Turan, **Türk Devrim Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992, C. II, s. 115-117

Batı'da İstanbul Hükümeti'nin kurduğu Kuvây-i İnzibâtiye ya da bilinen adıyla Hilafet Ordusu ve Anzavur İsyanları, Doğu'da Koçgiri gibi ayaklanmalar neticesinde, Milli Mücadele kuvvetleri bir de iç cephe oluşturmak zorunda kalmışlardı.[1097] İsmet İnönü anılarında, İnönü Savaşları esnasında Bursa'dan gelen bir kafileyi durdurup subayları bir kenara çekerek onlara; "İçinde bulunduğunuz vaziyeti bilesiniz. Padişah düşmanımızdır. Yedi düvel düşmanımızdır. Bana bakın, kimse işitmesin, millet düşmanımızdır" dediğini yazar.[1098] Sabahattin Selek'in çarpıcı biçimde, "halka rağmen, halkın yararına yapılmıştır" dediği Millî Mücadele'nin Yunan faslı 9 Eylül 1922'de İzmir'de bitmiş, fakat iç hesaplaşmalar durulmamıştı.[1099] Çoğunlukla Erken Cumhuriyet'in siyasi alandaki buhranlı yılları olarak anılan (ve hâlâ tartışılan) 1930'lara kadar geçen dönem, bir bakıma tarihte sıkça tekrarlanan evrensel bir nakarat (leitmotiv) olarak, devrimin çocuklarını yediği bir hesaplaşma dönemiydi. Nitekim bu dönem, daha 1922 başında Kuvây-i Milliye'nin paramiliter unsurlarının saf dışı edilmesi ve meclisin tüm yetkilerini toplayan *Başkumandanlık Yasası* ile ilk işaretlerini vermiş ve Mustafa Kemal'in tartışılmaz tek adam otoritesini tesise başlamıştı. 1922'nin sonlarından 1923'e kadar artarak devam eden Lozan Konferansı'na muhalefet ve takip eden olaylar sonrasında başvekil Rauf Bey: "İçerde birlik ve azmin gevşemiş bulunduğunu, müşkülleri yenebilmek için eski sağlamlığı ve birliğini kaybetmiş olan Birinci Meclis'e artık eskisi kadar güvenilmeyeceğini" söylüyordu. Bu konuda bir fikir birliği oluşması ardından, 1 Nisan 1923'te verilen bir takrirle meclisin feshedilmesi kararlaştırılmıştı.[1100] 2. Meclis seçimleri, Lozan

---

[1097] Detaylı okuma için bkz, Turan, a.g.e., 1992, Doğan Avcıoğlu, **Milli Kurtuluş Tarihi, 1838'den 1995'e**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995. Ayrıca bkz. Philip Jowett, **Armies of the Greek-Turkish War 1919-22**, Osprey Publ. Oxford, UK. 2015

[1098] **Ulus**, 17 Mayıs 1968. Akt. Taner Timur, **Türk Devrimi ve Sonrası**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2013, 7. bsm, s. 19

[1099] Sabahattin Selek, **Anadolu İhtilali**, Kastaş Yayınları, İstanbul, 1963, C. I, s. 54

[1100] Şevket Süreyya Aydemir, **Tek Adam, Mustafa Kemal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 11. bsm., C. III, s. 83. Ağustos Zaferi ve Lozan görüşmeleri sırasında meclis içinde siyasi bir klik haline gelmiş olan bu omnipotent (her şeye kadir) güç şakasının olmadığını bir zaman (Mustafa Kemal'in) muhafız komutanlığını da yapmış olan kuvvacı Topal Osman'nın başsız cesedini mezardan çıkarıp meclis önünde teşhir ederek açıkça ilan ediyordu. Topal Osman, Lozan'a karşı olarak bilinen ve ilk mecliste hilafeti savunan Trabzon mebusu Ali Şükrü Bey'in öldürülmesinde (Mart 1923) rol almıştı. Meclisin tutuklama kararı kendisine bildirildiğinde ateşle karşılık veren Topal Osman ve müfrezesi Çankaya köşkünü basmaya kalkınca öldürülmüş ve başı kesilerek Çankaya ardındaki bağa gömülmüştü. (2 Nisan 1923) Buna rağmen hakkındaki idam kararı ortak alındığı için başsız cesedi birkaç gün içinde mezardan çıkarılarak meclis önünde ayağından asılmıştı. Her ne kadar Trabzon havalisini "Pontus belasından" kurtaran kahraman olarak ilan edilip bizzat Mustafa Kemal'in emriyle bir anıt mezara nakli sağlanmış olsa da (1925) Topal Osman'nın Ulus meydanında teşhiri Erken Cumhuriyet döneminde Tek Adam'ın etrafındaki siyasi kliğin güç paylaşımı hususunda taviz vermeyeceğine dair bir gözdağıydı. Detaylı bir okuma için bkz. Rauf Orbay, **Yakın Tarihimiz**, Vatan Gazetesi Yayınları, İstanbul, 1962, C. IV. Ömer Sami Coşar, **Mustafa Kemal'in Muhafızı Osman Ağa (Topal Osman),** Harman

imzaları atılmadan yaklaşık bir ay önce, 28 Haziran 1923'te yapıldı. [1101] 1908'de Matbaa-i Askeriye Müdürü Ressam Ziya (Ahmet Z. Akbulut) Bey tarafından "pek sanatkârane" bir şekilde yapılmış olan II. Meşrutiyet'in seçim sandığı, 1923'te yeniden ortaya çıkmış ve bu kez aynı sandıktan, bütün muhalif mebusları dışarıda bırakarak büyük çoğunluğu elde eden (I.Grup) Müdâfaa-i Hukuk Cemiyeti'nin *III. Meşrutiyet'*i çıkmıştı. [1102] İkinci Meclis'in 2 Ağustos'ta açılmasını takiben, 13 Ağustos'ta sekiz aylık görüşmelerin sonunda "barışı fetheden" Lozan Heyeti Ankara'ya dönmüş, aynı gün Mustafa Kemal Ankara Mebusu olarak Meclis Başkanlığı'na seçilmişti. [1103] Büyük Taarruz'un yıldönümü olan 23 Ağustos 1923'te ise Lozan hükümleri yeni meclis tarafından kabul edilecek ve İstiklal Savaşı resmen sona ermiş olacaktı. İzmir'in Kurtuluşu'nun yıldönümü olan 9 Eylül'de, Anadolu ve Rumeli Müdafaa-ı Hukuk Cemiyeti'nin bütün teşkilatları, yerlerini "Milli hâkimiyetin halk tarafından ve halk için icrasına rehberlik etmek" amacıyla kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası'na bırakmışlardı. [1104] CHF ile birlikte yeni Türkiye'yi inşa edecek kurucu iradenin siyasi kadrosu da belirlenmiş ve faaliyetine başlamıştı. Şevket Süreyya Aydemir'in ifadesiyle:

> Bu devrin bir iş, kuruluş, yapı ve İnkılâplar devri olması tarihi bir zorunluluktu. 1919-23 mücadelelerinin düzelttiği zemin üstünde başka bir yapının yükselmesi lazımdı. Gazi Mustafa Kemal'in ve onun yeni kadrosunun misyonu, yani tarihi vazifeleri buydu. Onların yapıcılık vasıfları asıl böyle belirecekti.[1105]

Yeni Türkiye'nin inşasını yürütecek bu kadro, bir yandan inkılâbı derinleştirirken diğer taraftan Rauf Orbay, Kazım Karabekir, Ali Fuad Cebesoy, Refet Bele gibi Milli Mücadele'nin önemli komutanlarını da çeşitli vesilelerle saf dışı bırakarak, Mustafa Kemal'in eşitler arasında birinci (primus inter pares) olduğu fikrini sabitliyordu.[1106] Bu dönemde en önemli gelişmelerden birisi, 13 Ekim 1923'te "Anadolu'nun en viran şehirlerinden birisi olan, tozlu, sıtmalı, harap ve en küçük imar ve konfor nasibi

---

Yayınları, İstanbul 1979. Cemal Şener, **Topal Osman Olayı**, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, Mart 2001

[1101] Mehmet Ö Alkan "Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Seçimlerin Kısa Tarihi" **Görüş Dergisi**, Tüsiad Yayınları, İstanbul, 1998, S. 39, s. 50-51

[1102] Tevfik Çavdar, **Cumhuriyet,** Siyaset Eki, 15.08.1983, s.3., Detaylı bir okuma için bkz. Mahmud Goloğlu, **Üçüncü Meşrutiyet Birinci Büyük Millet Meclisi / Millî Mücadele Tarihi-III** 1920, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010

[1103] Aydemir, a.g.e., 1992, s. 98

[1104] İhsan Güneş, Müdaafa-i Hukuk Cemiyeti'nden Halk Fırkası'na Geçiş, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Mart 1987, C.III, S. 8, s. 565-581

[1105] Aydemir, a.g.e., 1992, s.135

[1106] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s.265. Feroz Ahmad, "Yeni Türkiye: Siyasal Yaşam" (1923-1945), **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Yavuz Aloğan (çev.), Sarmal Yayınları, İstanbul, 1994, s. 79-105

görmemiş" Ankara'nın başkent ilan edilişiydi. [1107] Bu kararın geçmişten yeni bir uzaklaşma, saltanatın kaldırılmasının mantıki bir sonucu olduğunu söyleyen Bernard Lewis'e göre:

> İmparatorluk şehri onu deviren devrimciler için elverişli bir yer değildi […] geçmişin solgun hayaletleri Sarayın ve Bâbıâli'nin koridorları arasında hâlâ uğursuzca çırpınıp duruyorlardı. Bir yanda camileri, sarayları, kutsal yerleri ve saray maiyetiyle Türk İstanbul; öte yanda müteahhitlerin ve kompradorların kozmopolit tüccar topluluğuyla tatlısu frenklerinin dış mahallesi Beyoğlu; bunlar gerçekte ve Türk halkının zihninde, Mustafa Kemal'in kurmak istediği yeni Türkiye'ye bir merkez sağlıyamıyacak kadar geçmişle yakın ortaklık içindeydi. Böylece, meydana gelmekte olan değişiklikleri sembolleştiren ve iyice belirten yeni bir başkent seçildi. Yeni devlet, bir hanedan, imparatorluk veya dinin üzerine değil, Türk ulusuna dayanıyordu ve başkenti Türk anayurdunun kalbinde idi.[1108]

Ankara'nın başkent ilan edilmesinden yaklaşık iki hafta sonra, bir başka siyasi kriz ile tartışmaların yeniden alevlendiği bir ortamda, "dikkatle planlanmış bir dizi siyasi manevralardan sonra" Mustafa Kemal meclise gelerek, siyasal sistemdeki belirsizlikleri ortadan kaldıracağını söylediği bir değişiklik tasarısını meclise sunmuştu. [1109] Saatler süren görüşmelerin ardından 158 oyla kabul edilen bu tasarı ile Türkiye Devleti'nin şeklinin Cumhuriyet olduğu gece yarısından sonra 101 pare top atışıyla ilan edilmişti. Ankara'nın hükümet merkezi seçilmesi ve Cumhuriyet'in ilanı ile yeni devlet, Osmanlı'dan arta kalan mirası tasfiye etmek konusunda ciddi adımlar atmış olmasına rağmen, hilafet üzerinden yürüyen tartışmalar hâlâ siyasi gerilimlere neden oluyordu. Sultan Vahdettin'in 17 Kasım 1922'de bir İngiliz gemisi ile İstanbul'dan kaçmasından iki gün sonra Ankara Meclisi, Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Efendi'yi halife seçmişti. Abdülmecid Efendi, İzmir'in işgali ardından Damat Ferid Hükümeti'ne olan tavrı nedeniyle Anadolu'ya geçip Millî Mücadele'yi desteklemek için meclisten izin almaya çalışmış fakat meclis, hanedan üyeliği dolayısıyla kendisine bu izni vermemişti. Vahdettin'in İngilizlere sığınmasından hemen sonra, Refet (Bele) Paşa aracılığıyla Ankara'nın padişahlık iddiası ve İngilizlerle münasebet konusunda duyduğu şüphelere dair bir "güvence senedi ve talimatlara uyacağı sözü" vermesiyle halifelik makamına getirilmişti. Buna rağmen, 21 Aralık'ta düzenlenen biat töreninde redingot giymesi haricindeki talimatlara uymayarak, Topkapı Sarayı'nın Babüssade (Akağalar) Kapısı'na çıkarılan altın

[1107] Aydemir, a.g.e., 1992, s.140
[1108] Lewis, a.g.e.,1996, s. 260
[1109] Lewis, a.g.e.,1996, s. 261

kaplama tören tahtı önünde (oturmadan) tebrikleri kabul etmiş ve ardından dört atlı saltanat arabasıyla Fatih Cami'ne giderek hilafetini cemaate ilan etmişti. [1110]



Resim 187. Feridun Fazıl Tülbentçi, "Abdülmecid Efendi'nin Hılafet Makamına Seçilmesi," **Osmanlı Tarihinden Sayfalar**, Gazete Kupürü, Taha Toros Arşivi [1111]

Abdülmecid'in bu sembolik saltanat alayı, Ankara için rahatsızlık verici bir gövde gösterisi olarak algılansa da esas sorun, bazı muhaliflerin hilafet makamını ikinci bir siyasi kutup olarak belirlemeleri ve etrafına toplanmalarıydı. Görkemli cuma selamlıkları düzenleyen ve elçiliklere özel temsilciler gönderen Halife'ye, Ağa Han ve Ameer Ali'nin Hint Müslümanları adına Ankara Hükümeti'ne yazdıkları fakat *Tanin, İkdam* ve *Tevhid'i Efkâr* gazetelerinde yayınlanan bir destek mektubu da gelmişti. [1112] Bu uluslararası destek ve Refet Bele, Rauf Orbay, Kazım Karabekir gibi meclisin önemli isimleriyle kurulan iyi ilişkiler sayesinde kazandığı özgüvenle Halife Abdülmecid, âdeta ikinci bir devlet başkanı olarak kabul görüyordu.[1113] Halifelik sorununda 'bardağı taşıran son damla' ise 22 Ocak 1924'te İsmet İnönü'ye gönderilen bir telgraftı. Halifelik başyazmanlığı imzalı telgrafta, İstanbul'a gelen hükümet üyeleri ile yabancı temsilcilerin protokol ziyaretlerine kendi makamını da dâhil etmelerini ve halifelik bütçesinin (Cumhurbaşkanlığı bütçesinden daha fazla) arttırılmasını talep ediyordu. Mustafa Kemal aynı gün İnönü'ye yazdığı cevapta şöyle diyordu:

[1110] Hüseyin Kalemli, "Abdülmecid Efendi'nin Halife Seçilmesi ve Biad Meselesi", **Tarih Okulu Dergisi**, Journal of History School, Mart 2018, Yıl 11, S. XXXIII, ss. 663-701
[1111] https://core.ac.uk/display/38325877?source=3, erişim tarihi: 15/01/2021
[1112] Lewis, a.g.e.,1996, s.263
[1113] Şerafettin Turan, **Türk Devrim Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005, C. III, s. 44-55, Aydemir, a.g.e., 1992, C.III, s. 160

> Halife hayatı dâhiliye ve bilhassa hayatı hariciyesiyle ecdadı padişahların mesleğine muakkip görünmektedir (iç ve özellikle dış yaşayışıyla ataları olan padişahların yolunu izler gibi görünmektedir) Türkiye Cumhuriyeti'ni, nezaket ve safsataya kurban edemeyiz. Halife, kendisinin ve makamının ne olduğunu sarih (açık) olarak bilmeli ve bununla iktifa (yetinme) etmelidir.[1114]

Millet Meclisi'nin koruduğu halifeliğin ne din ne de siyasa bakımından hiçbir anlamı ve gerekçesi olmadığını belirten Mustafa Kemal, hükümetten köklü önlemler almasını istemiş ve 1 Mart'ta meclisteki açılış konuşmasında şöyle söylemişti:

> İnançlarımızı ve vicdani kanaatlerimizi, karışık ve değişken olan ve her türlü çıkar ve tutkulara sahne olan siyasadan ve siyasetin bütün öğelerinden bir an önce ve kesinlikle kurtarmak, ulusun dünyaya ve âhirete ilişkin saâdetinin emrettiği bir zorunluluktur. [1115]

Böylece meselenin mecliste tartışılmasının önünü açmakla birlikte laiklik ilkesinin de ilk tohumunu atmıştı. Feroz Ahmad'ın altını çizdiği üzere aslında koparılmak istenen bağlantı, devleti kendi sınırları dışındaki krizlerin içine sokan ve bu sebepten ulus devletin ruhuna ters düşen halifeliğin uluslararasılığıydı.[1116] Nitekim hazırlanan yasa teklifinin gerekçesinde de halifelik makamının ilgasının, Türkiye'yi iç ve dış siyasette iki başlı olmaktan kurtardığı, bağımsızlığı ve siyasal hayatında açık ya da gizli bir ortaklığa tahammülü olmadığı ve imparatorluğu çöküntüye sürüklemiş bir hanedanın 'halifelik elbisesi' altında devamının ülke için artık bir tehlike doğurduğu vurgulanıyordu.[1117] 3 Mart 1924'te Şeriye ve Evkaf Vekâleti (Şeyhülislamlık kurumu) ile birlikte halifelik ilga edilerek Abdülmecid Efendi ve hanedan üyeleri sürgüne gönderilmişti. Erken Cumhuriyet'in en keskin hamlelerinden olan bu kararı, 8 Mart 1924'te *L'Echo de Paris* gazetesi, "mantığın ve aydınlıkçılığın, kör inanç ve karanlıkçılık üzerindeki zaferi" olarak duyurmuş; *La Temps* gazetesinden P. Dumond ise şöyle yazmıştı:

> Türkiye Cumhuriyeti, eski Türkiye'nin üç yüzyıldır yapamadığını üç günde gerçekleştirdi. Ani bir davranışla, teokrasinin son kösteklerinden kendini kurtaran Türkiye, Avrupalı düşüncelerin izinden duraksamadan ileri atıldı. Bu, bütün batılı düşünür ve yazarların daha düne kadar değişmez ve taşlaşmış saydıkları kurumların tam anlamıyla yıkılışıdır. [1118]

[1114] Gazi Mustafa Kemal, **Nutuk**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2015, C. II, s.864
[1115] Turan, a.g.e., 2005, s. 56
[1116] Ahmad, a.g.e., 1994, s. 82
[1117] Turan, a.g.e., 2005, s. 57
[1118] Akt. Turan, a.g.e., 2005, s. 60

Hilafetin ilgası ile birlikte aynı gün mecliste kabul edilen bir başka kanun ise eğitim kurumlarının Maarif Vekâleti altında birleştirilmesini sağlayan Tevhid-i Tedrisat'tı (Öğretim birliği). Bu yasa da temelde, Osmanlı'nın kozmopolit toplumsal yapısını yeniden üreten eğitim kurumlarını merkezileştirerek, tek bir ulusal amaç ve ülkü birliği altında toplamayı hedefliyordu. Bu mesele daha II. Meşrutiyet Dönemi'nde Ziya Gökalp tarafından İttihat Terakki kongresine sunulan bir raporda şöyle özetlenmişti:

> Diğer milletlerin maarifi millî bir mahiyette olduğu halde, bizim maarifimiz kozmopolit bir halde bulunmaktadır. Maarifimizin kozmopolit olduğunu anlamak için, dinî tetkiklere lüzum yoktur. İstanbul' daki kitapçı dükkânlarına, darü't tedrislere (ders programı) tasnifkâr bir nazarla bakmak kâfidir. İstanbul'da üç türlü kitapçı vardır. Birincisi sahaflar, ikincisi Beyoğlu kitapçıları, üçüncüsü Babıâli caddesindeki kitapçılar. Sahaflardaki Arap ve Acem maarifine, Beyoğlu kitapçılarındaki Avrupa maarifine aittir. Babıâli caddesindeki Tanzimat maarifi ise bu evvelkilerin perişan tercümelerinden, acemicesine intikal ve taklidlerinden mürekkeptir.[1119]

Milli maarifimizin kitaplarının henüz vücuda gelmemiş olduğunu söyleyen Gökalp'a göre, öğretim kurumları da bu kitapçılar misali üç türlüydü. Medreselerde sahaf kitapları, yabancı okullarda Beyoğlu kitapları ve Tanzimat okullarında Bâbıâli Caddesi'nin kitapları okutuluyordu. Mustafa Kemal 1 Mart 1922'de mecliste yaptığı açılış konuşmasında, maarif konusunda Gökalp ile benzer bir düşünce hattında olduğunu gösteriyordu. Hükümetin en verimli ve en önemli görevinin maarif işleri olduğunu, büyük, hayali ve karışık görüşlerden tamamen uzaklaşarak gerçeklere etkin bir şekilde bakmak ve el ile dokunmak gerektiğini vurgulayan Mustafa Kemal, maarif esasını şöyle tarif ediyordu:

> Efendiler! Asırlardan beri milletimizi idare eden hükûmetler tâmim-i maarif arzusunu izhar edegelmişlerdir. (Maarifin yayılması isteğini açıklaya gelmişlerdir) Ancak bu arzularına vusul (ulaşmak) için Şarkı ve Garbı taklitten kurtulamadıklarından netice milletin cehilden kurtulamamasına müncer (sebep) olmuştur. Bu hazin hakikat karşısında, bizim takibe mecbur olduğumuz maarif siyasetimizin hututu esasiyesi şöyle olmalıdır: Demiştim ki; bu memleketin sahib-i aslisi ve heyeti içtimaiyemizin (toplumumuzun) unsur-u esasisi köylüdür, işte bu köylüdür ki bugüne kadar nur-u maariften (eğitimin aydınlığından) mahrum bırakılmıştır. Binaenaleyh; bizim takip edeceğimiz maarif siyasetinin temeli evvelâ mevcut cehli izale etmektir (var olan cehaleti gidermektir). Teferruata girmekten içtinaben, bu fikrimi birkaç kelime ile tavzih etmek için diyebilirim ki alelıtlak (herhangi) umum köylüye okumak, yazmak ve vatanını, milletini, dinini, dünyasını tanıtacak kadar coğrafî, tarihî, dinî ve ahlâkî

[1119] İlhan Tekeli, (1983). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim, İstanbul, 1983, C. II, s.457-475

> malûmat vermek ve âmal-i erbaayı (dört işlem) öğretmek maarif programımızın ilk hedefidir. [1120]

Tevhid-i Tedrisat'ın kabulünden iki gün evvel (1 Mart) yaptığı konuşmada ise Millî Mücadele Dönemi'nde maarif alanında yapılan faaliyetler ve açılan yeni okulların "pek parlak olmamakla birlikte" içinde bulunulan koşullar ve araç-gereç yokluğuna rağmen yeterli olduğunun altını çizerek şöyle diyordu:

> Efendiler, terbiye ve tedriste tatbik edilecek usul, malûmatı insan için fazla bir süs, bir vasıta-i tahakküm (baskı aracı) yahut medeni bir zevkten ziyade maddi hayatta muvaffak olmayı temin eden amelî ve kabil-i istimal (uygulamalı ve yararlanılabilir) bir cihaz haline getirmektir. Maarif Vekâletiniz bu esasa ehemmiyet vermektedir. Amelî ve şâmil (uygulamalı ve kapsayıcı) bir maarif için hudud-u vatanın merakiz-i mühim meşinde (önemli merkezi yerlerinde) asrî kütüphaneler, nebatat (botanik) ve hayvanat bahçeleri, konservatuvarlar, darülmesailer, (çalışma alanları) müzeler ve sanayii nefise meşherleri (sergi salonu) tesisi lâzım olduğu gibi; bilhassa Şimdiki teşkilât-ı mülkiyeye (İdari teşkilat) nisbetle kaza merkezlerine kadar bütün memleketin matbaalarla teçhizi (donatılması) icabetmektedir. Bütün bu güzel şeylerin bir an içinde vücuda getirilmesi gayri mümkün olmakla beraber mümkün olduğu kadar az zaman zarfında bu neticelerin istihsali ehemmiyetle şayanı temennidir (bu sonuçların alınması önemle arzu edilen bir istektir).[1121]

Mustafa Kemal'in eğitim politikasının ufkunu gösteren bu kısa alıntıdan anlaşılabileceği gibi 'tevhid' sadece kurumsal bir merkezileşme ve müfredat birliği değildi. Zafer Toprak'ın ifadesiyle, "ulus devletin inşasında kilit işlev gören sözcük" olan tevhid, yaşamın tüm alanlarına nüfuz eden, kültür temelli bir kendini gerçekleştirme hedefinin ilkesiydi. [1122] Kılık kıyafet ve şapka kanunu, saat ve takvim (1925), medeni kanun (1926), rakam, harf ve alfabe (1928) gibi belli başlı devrimlerin temel hedefi ulus devletin merkezileşmesiydi. Kamusal hayatı düzenleyen ölçütlerin içinden türedikleri din ve gelenekle tanımlanan sembolik bağlarından koparılarak, rasyonel ya da akli bir ölçütün her birey için eşitlenmesi gerekiyordu. Bir başka deyişle, vatandaşlık kodlarının güncel biçimde ortaklaştırılması ve kamusal yaşamın hukuki düzeninin her bir detayına devletin eşit biçimde nüfuzunun sağlanması gerekiyordu. Örneğin saatlerin ayarlanması gibi (görece) önemsiz bir detay olarak görülen düzenleme bile iktisadi hayatı dünyevileştirmeyi ve çalışma hayatının bürokratik bir rasyonalite içinde disipline edilmesini sağlıyordu. Bir anlamda bütün

[1120] **"Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri"**, Nimet Arsan, Sadi Borak, Utkan Kocatürk (der.), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2006, C. I. 5. bsm, s. 236
[1121] ASD, 2006, C.I, s. 300
[1122] Toprak, a.g.e., 2020, s. 294

devrimler, mekanize bir modernleşmenin çarklarıydı ve bu makinenin uygarlık üretmesi, bütün çarkların senkronize biçimde işlemesiyle mümkündü. Bu bağlamda devrimlerin temel gerekçesi, geri kalmışlığın ya da ilerleyememenin sebebi olarak gösterilen 'çürük' kurumsal yapıların, gündelik yaşamı farklı kodlar ve yöntemlerle üretmesi olarak sunuluyordu. Bütün devrimlerin temelinde, bu solidarist uyumu bozan inanç temelli kimlik tanımının kamusal hayattan çekilmesi ve yerini ilerlemeci bir misyonla donanmış vatandaşlık bilincinin alması vardı. Nitekim erken dönemde kabaran bu inkılâp dalgasının çarptığı ilk inatçı direnişlerin çoğu da dini yapılardan ya da söylemlerden hareket ediyordu.

Saltanat ve halifeliğin kaldırılması, şeyhülislamlık, tekke ve zaviyelerin kapatılması ile Tanzimat'tan beri süregelen devletin laikleştirilmesi işi büyük oranda başarılmıştı; fakat 20 Nisan 1924'te kabul edilen Teşkilat-ı Esasi hâlâ devletin dinini (İslam) tanımlıyordu.[1123] Bu tanım, devlet ve vatandaş arasında arzu edilen rasyonel mesafenin kurulmasındaki engellerden birisiydi. Buna istinaden, devletin laik bir çerçevede yeniden tanımlanması için vatandaşın laiklik ile dinsizliğin eş tutulduğu düşünceden kurtarılması gerekiyordu. Zira laiklik, birey ya da toplumdan ziyade siyasi merkezi ya da devleti tanımlıyordu. Bu anlamda da bir ideoloji değil tam aksine dinin siyasallaşarak vicdani evini terk etmesine ve politika aleti olarak dünyevileşmesine engel oluyordu. Devletin herhangi bir inanca ya da inançsızlığa eşit mesafede olması, din ve vicdan hürriyetini her bir vatandaş için garanti altına alırken, herhangi bir inancın kamusal düzende imtiyazlandırılmasına da engel olarak tahakkümü meşrulaştırmanın önüne geçiyordu. Bununla birlikte laikliğin anayasal tanımını bulmasa bile fiili siyasette baskın biçimde uygulanması, başka bir deyişle din gibi ucu daima açık bir sinire teması, devrimlerin derinleşmesi önünde örgütlü birtakım tepkilerin verilmesine neden oluyordu. Laiklik meselesinin yasal yolla halli konusunda kırılma noktası yaratan olay ise 23 Aralık 1930'da İzmir'in Menemen ilçesinde, kendini mehdi ilan eden Derviş Mehmed'in, ahalinin bir kısmının da desteğiyle başlattığı şeriatçı ayaklanmada yedek subay öğretmen Kubilay'ı başını keserek öldürmesiydi.[1124] Kamuoyunda infial yaratan bu olay, bir ay önce feshedilmiş olmasına karşın Serbest Cumhuriyet Fırkası (12.08.1930- 17 Kasım 1930) ile

[1123] Kemal Gözler, **Türk Anayasaları**, Ekin Kitabevi Yayınları, Bursa, 1999, s.73-79. https://www.anayasa.gen.tr/1924tek.htm, erişim tarihi: 15/02/2021

[1124] "Cumhuriyetin 75. Yıldönümünde Polis Arşiv Belgeleriyle Gerçekler", **Emniyet Genel Müdürlüğü Polis Dergisi**, Eylül 1998, Özel Sayı, N.129, s. 67. **Hâkimiyet-i Milliye,** "KorkunçBir Sahne, İrtica Çetesi Kubilay'ın Başını Nasıl Kesti.", 29 Aralık 1930, N. 3399, s. 1

ilişkilendirilmişti. Mustafa Kemal'in talimatıyla liberal kanadı temsil için kurulan SCF, çok geçmeden "hoşnutsuzlar zümresinin temsilcisi" olarak karşı devrimci bir dalga yaratmış ve hilafet yanlılarının merkezi haline gelmişti.[1125] Nitekim olaylı biçimde 99 gün muhalefet yapabilmesine rağmen, ilk defa çok partili yapılan 1930 yerel seçimlerinde Menemen'de dâhil kırka yakın belediyeyi kazanmıştı. [1126] Menemen Olayları'nın SCF ile ilişkilendirilmesi, 1946 yılına kadar çok partili siyasetin önünü kapatmış olsa da esas etkisi, Başvekil İsmet İnönü'nün 1 Ocak 1931'de yaptığı konuşmadan anlaşılabileceği üzere, dinin siyasete alet edilmesinin anayasal olarak engellenmesini zaruri hale getirmesiydi.[1127] Nihayet bu olaydan beş ay sonra, 10 Mayıs 1931'da toplanan CHF kongresinde saptanan program dâhilinde belirlenen "Altı ilke" den birisi laiklik olacaktı. Bu ilke, "laikliğin dinsizlik anlamına gelmediği, vicdanlara karışılmayacağı fakat dünyasal düzenlemelerde modern ihtiyaçlara göre davranılacağı" belirtilerek açıklanıyordu.[1128] Dolayısıyla yapılması gereken, bu ucu açık sinirin devrimci biçimde kesilip atılmasından ziyade evrimci bir süreçle rehabilite edilmesiydi. Erken Cumhuriyet hemen her alanda sürdürdüğü keskin tutumunu, laikliğin kanunla korunması hususunda zamana yaymayı tercih etmişti. 1928'de yapılan bir düzenleme ile devletin dini ibaresi çıkarılmıştı fakat laikliğin anayasada tanımını bulması uzun süren bir kültür devrimi sonunda gerçekleşecek ve ancak Mustafa Kemal'in ölümünden bir yıl önce, 1937'de anayasaya dâhil edilerek koruma altına alınacaktı.[1129]

[1125] Necdet Aysal, "Yönetsel Alanda Değişimler ve Devrim Hareketlerine Karşı Gerici Tepkiler "Serbest Cumhuriyet Fırkası- Menemen Olayı" **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Güz 2009, S 44, s. 581-625

[1126] Yetkin Çetin, **Atatürk'ün Vatana İhanetle Suçlandığı S.C.F. Olayı**. Otopsi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 267-273

[1127] "Meselenin dini siyasete alet ittihaz eden safhasına nazar-i dikkatimizi tevcih etmeliyiz. Siyasette aranılan şey birtakım adamların ve bilhassa politikacıların dini, ahar fertlerin hürriyeti aleyhine ve devletin kanunları aleyhine bir vasıta-i taarruz olarak kullanmamalarıdır. Memnu olan şey budur. Hadisede görüyoruz ki, cehaletleri bir kısmının cehaleti olabilir. Bir kısmının bilerek tasmimleriyle ve cümlesi din elden gidiyor bahanesiyle bu adamlar mütearrız bir istikamete sevk olunuyorlar. Bu hareketler devlet ve Cumhuriyet aleyhine fiilen tecavüze kast mahiyetindedir.", "Başvekil Paşa İrtica Hadisesine Dair Sual Takririne Cevap Verdi", **Hâkimiyet-i Milliye**, 3 Ocak 1931, Cumartesi, N. 3404, s. 1-3

[1128] Ahmet Mumcu, "Cumhuriyetin İlk Dönemlerinde Laiklik", **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Mart 1985, S. 2, C. 1, s. 513-526

[1129] Mumcu, a.g.e., 1985

5.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikası ve Ziya Gökalp

Gündelik hayatın akılcı bir rasyonelleşme ile yeniden düzenlenmesinde önemli rollerden birisi güzel sanatlara düşüyordu. Zira kurucu düşüncenin tarihi ile birlikte görsel manifestosu, en etkili biçimde sanatsal bir yolla ifadesini bulabilirdi. Mustafa Kemal, 13 Ağustos 1923'te meclisteki açılış konuşmasında: "Millet; milletin ruh sanatı, musikisi, edebiyatı ve bütün bediiyatı bu kudsî cidalin (kavganın) ilâhî teranelerini müebbet bir vatan aşkının vectleriyle (coşkularıyla) daima terennüm etmelidir" diyerek sanata bu görevi vermişti.[1130] Bununla birlikte güzel sanatların tek vazifesi, düşüncenin uygulayıcısı olmak ya da epik bir mimetizm değildi. Estetiğin kamusal rolü, ulusal kimliğin coşkun duygulanımlarını aktarmaktan, toplumsal cereyanların ya da hayatın peşine takılmaktan ziyade bizzat o cereyanı üretmek, hayatı peşine takmaktı. Osmanlı'nın son dönemine hâkim olan teessürcü (empresyonist) içe bakış, (Platon'da olduğu gibi) ideal devletten dışlanıyor ve sanatsal duyuş, dışarıdan içeriye bakarak aranan değil, zaten var olan bir cevherin kendini açığa çıkaracağı biçimde, içeriden dışarıya doğru yoğunlaşıyordu. Bir anlamda poetikaya dikilecek kuramsal ve kurumsal kılıfın politikaya da uygun olması gerekiyordu. Yeni Adam, geri bıraktırılmış potansiyel gücüne işlerlik kazandıracak biçimde yeniden yapılandırılacaktı. Mustafa Kemal'in uygulamalı, kapsayıcı ve işlevsel bir cihaz haline getirmeyi hedeflediği eğitim politikasında botanik park ile sergi sarayını bir araya getirmesindeki hedef, yeni öznenin dar uzmanlık alanının dışında bütüncül ve kristalize bir kültür bağlamında yeniden tanımlanmasını öngörüyordu. Dolayısıyla tıpkı Anadolu coğrafyasının fazlalıklarını atarak saflaşması gibi kültürel öznenin de Acem, Arap hatta Batılı etkilerden kurtulup kendi özünü yetkinleştirerek uygarlaşması gerekiyordu.[1131]

Bu eğilim büyük oranda, 19. yüzyılın hâkim kültür paradigması olan ve hümanist gelenekten esinlenen Alman Bildung kavramının ilkeleriyle uyumluydu. Deniz Soysal'ın ifadesiyle, suret ya da imge anlamına gelen bild, eylem, olay ya da süreç anlamındaki -ung ekini aldığında, kendi imgesi üzerine düşünme ya da eyleme

[1130] ASD, 2006, C.I, s. 330

[1131] 1922'de yayımlanan İnkılâpcılık ve Muhafazakârlık başlıklı makalesinde Gökalp şöyle diyordu: "Avrupa medeniyeti, eşsiz güzellikler ve ahlaki zevkler yönünden de üzerimizde olumlu etkiler yapacaktır. Fakat bu etkiler bize Acem'den geçen felsefi, ahlaki ve estetik zevkleri yıkmaya çalıştığı ölçüde faydalıdır. Yıktığı zevkin yerine kendisi geçmeye kalktığı anda, bu iki medeniyetin zevkide zararlı olur. Bir milletin güzellikle, ahlak ve felsefeyle ilgili zevkleri kendine özgüdür." Ziya Gökalp, İnkılâpcılık ve Muhafazakârlık, **Makaleler IX**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1980, s. 38-42

sonucundaki öz biçimlenme (self formation) sürecini tanımlar.[1132] Dolayısıyla Bildung, diyalektik bir kavram olarak iki anlama açılır. Bunlar, "birisinin ya da bir şeyin bir imge haline sokulma eylemi, süreci ya da olayı" ve "bir eylem, süreç ya da olay sonucu olarak ortaya çıkan imgenin kendisi."[1133] Nitekim kavramın bu çifte anlamlılığı dönemin ideoloğu Ziya Gökalp'in *Hars ve Medeniyet* (kültür ve uygarlık) formülasyonun da sentezini verecek bir hareket noktasıydı. [1134] Bildung kültür kavramını, Fransız meşrepli uygarlıktan (civilization) farklı ele alıyordu. "Thomas Mann 1914'te uygarlığı, akli aydınlanma, yatışma, kuşkuculuk, tasfiye etme, zekâ diye nitelendirip bunu Fransız ile İngilizlerin temsil ettiğini, Almanya'nın ise kültür ülkesi olduğunu öne sürerek, bunun ayırt edici özelliklerini, birlik, üslup, form, beğeni ve ağırbaşlılık diye sıralıyordu."[1135] Mann'ın tasnifinden anlaşılabileceği gibi kültür duyuşsal, uygarlık ise davranışsaldı. Ziya Gökalp'te 1924'te yayımlanan *Türkçülüğün Esasları'*nda 'culture' kelimesinin hars ve tehzib tabiriyle iki ayrı manası olduğunu yazıyordu. Hars; ekin ya da tarla sürmek, tehzib ise ıslah etmek, düzenlemek anlamına geldiği gibi süsleme demek olan tezhib ile aynı kökten türüyordu. Harsı milli ve demokratik, tehzibi ise beynelmilel (uluslararası) ve aristokratik olarak niteleyen Gökalp düşüncesini şöyle savunuyordu:

> Hars, halkın an'anelerinden, teamüllerinden, örflerinden, şifahi (sözel) veya yazılmış edebiyatından, lisanından, musikisinden, dininden, ahlâkından, bedii ve iktisadî mahsullerinden ibarettir. Bu bediaların hâzinesi ve müzesi halk olduğu için, hars, demokratiktir. Tehzib ise yalnız yüksek bir tahsil görmüş, yüksek bir terbiye ile yetişmiş hakikî münevverlere mahsustur […] Tehzibin esası, iyi bir terbiye görmüş olmak; ma'kulâtı (akılcı olanı), güzel san'atları, edebiyatı, felsefeyi, ilmi ve hiçbir taassup karıştırmaksızın dini gösterişsiz, samimî bir aşk ile sevmektir. Görülüyor ki tehzib, hususi bir terbiye ile husule gelmiş hususî bir duyuş, düşünüş ve yaşayış tarzıdır.[1136]

Gökalp, kültür politikasının esasını milli olarak çizen bu kavramsal sentezin iki ucunun yarattığı gerilimi, daha 1913'te ilerlemenin önündeki engel olarak görüyordu. O'na göre bu iki uç birbirlerinden ayrı telakki ediliyor olmasına rağmen kuralcılıkta birleşmişti. Kültürü değişmez bir sabit rezerv olarak değil tekâmülcü (evrimci) bir

---

[1132] Deniz Soysal, "İnsan Bilimlerinde Bildung Kavramının Yeri", **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 2006, S.1, s. 3-8
[1133] Soysal, a.g.e., 2006
[1134] Bu noktada tarih yazımında sıklıkla tekrarlandığı biçimde Gökalp, Kültür ve Medeniyeti kategorik olarak birbirinden ayırmaktan ziyade birleştirmeyi teklif etmektedir.
[1135] Tansu Açık, "19. Yüzyılda *Bildung* Çağı?", Paylaşımlar**, Üniversite, Bilgi, Üretim.** Der. Barış Mücen, Çağatay Topal, Erdoğan Yıldırım (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 213-249
[1136] Gökalp, a.g.e., 1968, s. 93

anlayışla düşündüğü 1913 tarihli *Anane ve Kaide* başlıklı yazısı, *Hars ve Tehzib* kavramsallaştırmasının anlaşılması için önemli bir anahtardı.[1137] Gökalp'e göre, toplumsal hayatın çarpışan iki cereyanı olan cezrilik (radikallik) ve muhafazakârlık, kendi varlık sahalarını sorgulamadan savundukları için, kendi kurallarına hapsolmuş kapalı yapılardı. Muhafazakârlar kaidelerinin değişmesine küfür nazarıyla baktıkları için "cansız ve kadid" olmakla itham edilirler; Cezriler ise kaideleri mutlak düsturlar addettikleri için bunları kabul etmeyenleri mürtecilikle suçlarlardı. Oysa hayatın özü yaratıcı tekâmüldü. "Bergson, ferdin ruhunu hatıralarının mecmuundan (bütünü), cesedini itiyatlarının (alışkanlık) mecmuundan ibaret" görüyordu. Bir milletin "hatıraları ananeleri, itiyatları ise kaideleriydi." Demek ki "bir milletin ruhunu ananeler, bedenini ise kaideler" teşkil ediyordu. Dolayısıyla her milletin kendine özgü ruhundan yükselen kaideleri ithal edip uygulamaya koymak ne kadar yanlışsa, ruhun tekâmülünü muhafazakârlık adına bastırmak da o kadar yanlıştı.[1138] Gökalp, kültürün evrimci gücünü oluşturan iki unsuru, araç ve amaç bağlamında hars ve tehzib olarak birleştiriyor ve Türk kültürüne araçsal bir akıl ile yaklaşarak, onu muasır bir seviyeye çıkarmayı salık veriyordu. Gökalp'in yaklaşımı, 1873 Viyana Sergisi'ne götürülen *Elbise-i Osmaniyye* ve *Usul-ü Mimari Osmani* kitaplarının sergileme stratejilerine benzer bir niyet taşıyor ve özellikle *Mimari Osmani*'de görülen yerel içeriği sistematize ederek evrensel bir biçim olarak sunma çabası gibi görünüyordu. Bununla beraber, kültürel ögelerin teşhirinden çok bunların kendi (Türk) temelleri üzerinden yükselebilecek ve nihayet kendi formlarını da dönüştürebilecek bir düşünceyi inşa etmesinin yolunu arıyordu. Bir başka deyişle, tohum olan kültürün (hars) kozmopolit ayrıksı otlardan temizlenerek saflık derecesi yüksek bir ürün haline gelmesini, medeniyet olarak tanımlıyordu. Dolayısıyla ilk bakışta benzer gibi görünen bu niyet, kültürün sistematik bir tasnifle, kapalı bir müze mantığında temsil edilmesiyle ilerlemiyor aksine 'işlerlik' ya da dönemin moda tabiriyle bir maşinizm arayışı güdüyordu.

1922'de Yenigün'de çıkan *İnkılâpçılık ve Muhafazakârlık* yazısında, Doğu Roma'nın devamı olan Osmanlı medeniyeti sahasında inkılâpçı, Türk harsı sahasında ise

[1137] Türk Yurdu dergisinde yayınlanan yazıda Gökalp; (Bizde) herkesin kaidesizlikten şikâyet ettiğini kendisinin ise kaidedecilikten şikâyet edeceğini; Herkesin terakki edemeyişimizin sebebini ananecilikte gördüğünü fakat bunun ananesizliğimizden ileri geldiğini iddia ediyordu. Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Kültür Bakanlığı Devlet Kitapları, Ankara, 1976, s.20-28

[1138] Gökalp, a.g.e.,1976

muhafazakâr olduklarını yazıyordu. "Fakat muhafazakârlık inkılâpçılığa mâni" değildi; zira hars "cemiyetin şuursuz benliğinden doğduğu ve ona ferdi şuurlarla dokunulamayacağı" için "daima ilahi bir muvaffakiyete doğru yürüyen" canlı bir tekâmül süreciydi. "Şuurla ıslah edilebilecek olan" sadece medeniyetti; zira medeniyet, zaten ferdi şuurun mahsulüydü. Bu noktada Gökalp'in teorisinde 'cemiyetin şuursuz benliği' olarak tarif ettiği kolektif bilinçdışı, Türk kültürünün tarihsel deneyiminden doğarak kesintiye uğramadan süregelen bir asabiye ya da tavır birikimiydi. Bu birikim, Türklerin coğrafyadan şekillenen ihtiyaçlarını karşılarken, bir zaman sonra bu ihtiyacın nesnel koşulları ortadan kalkmış olsa bile bilince gömülü bir katmana dönüşmüştü. Örneğin, şamanik bir inanca sahip olan Türk kavimlerinde kadının toplumsal önemi, din ve coğrafya değişmiş, üzerinden asırlar geçmiş hatta diğer kültürlerin etkisi altında aşınmış olmasına rağmen, Türklerin bâki karakter özelliklerinden birisi olarak süregelmişti. Benzer biçimde, toplumsal mülkiyet ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği potlaç şölenleri ya da totem geleneklerinden geriye kalan miras da Türklerin sahip oldukları demokratik ve cumhuriyetçi tavrın derin köklerinde yer alıyordu.[1139] Güzel sanatlar konusundaki hassasiyetler ise bir halı desenindeki sembollerle, bir halk türküsündeki eğretilemelerle ya da "her tabiri bir müessese" olan masallar gibi sözlü edebiyatın ürünlerinde kendi pathosformel etkisini devam ettiriyordu. Gökalp bu konuda Turquerie ve Türkoloji'yi kanıt olarak sunuyordu. Türkçülük memleketimizde zuhur etmeden evvel Avrupa'da Türklüğe dair iki hareket vücuda gelmişti. Bunlardan ilki, Fransa'da Turquerie denilen Türkperestlikti ve tamamıyla Türkiye'deki Türklerin, bedîî sanatlarda ve ahlâktaki yüksekliklerinin tecellisinden ibaretti. İkincisi ise kadim Türk tarihinden, medeniyetinden ve etnografyasından bahsolunan, Türkiyat ya da Türkoloji'ydi. Bilhassa Fransız müverrihlerinden De Guignes'in Sultan Selimi Salise ithaf ettiği *Kitabı ilm-ü Nâfi* ismindeki umumî Türk sarfı, mütefekkirlerimizin ruhunda büyük tesirler yapmıştı. [1140] Gökalp'in yazdığına göre sosyolog Gaston Richard, Türkmen kızlarının harika nev'inden yaptıkları nefis halılardan bahsederken, Mihailof'un (Rus Türkolog) sözlerini şöyle naklediyordu: "Hiçbir alet, model, teknik tahsil ve terbiyeye sahip olmayan kızların taklit edilmesi mümkün olmayan nakışlarla süslü çok nefis

[1139] Detaylı bir okuma için bkz. Ziya Gökalp, "Milletlerin sevişmesi", "Cumhuriyetin Eskiliği", "Eski Türklerin Dini", "Halı" "Hedefler ve Mefküreler", **Makaleler IX**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1980

[1140] Gökalp, "Türkçülüğün Tarihi" a.g.e., 1968, s. 5

halıları vücuda getirmesi ancak bir sanat sevk-i tabisine (içgüdü) sahip olmasıyla açıklanabilir." [1141] Dolayısıyla kültürün yüksek estetik karakteri, Batılılar tarafından hayranlıkla keşfedilip bir Türkperestliğe dönüştürülerek kanıtlanmış oluyordu. Turquerie'nin 18. yüzyıl egzotizmi ve 19. yüzyıl oryantalizmi gibi karmaşık temsil stratejileri ve politikayla doğrudan ilintisinin göz ardı edildiği bu bakış açısında esas önemli olan, Batılı öznenin resme dönüştürmek için Türkleri seçmiş olmasıydı. Bu anlamda da değerin göstereni, kendi dışında bir irade tarafından seçilmiş ya da keşfedilmiş olmaktı. Dolayısıyla Batı'nın kıymeti keşfettiği akılcı araçlar temellük edilirse biz de kendi içimize doğru aynı keşif yolcuğunu yapabilir, kendi öykümüzün kahramanı olabilirdik. Ferdi şuur, bu kolektif köklerin tıpkı bir ağaç gibi nesnel dünyaya uzayan ve uzandığı yerdeki koşullara göre şekil alabilen dallarıydı. Dolayısıyla nesnel dünyayla olan ihtiyaç ilişkisini kuran bireysel bilincin aldığı bu şekil değişebilirdi. Bir anlamıyla ferdi şuur kabuktu ve dış dünyaya uyum sağlayarak aldığı şeklin bilgisi, kolektif bilincin kendini ürettiği yapı taşıydı. Öznel bilinç, kültürün kendinden ibaret olduğunun farkına varmak için önce kabuk bağlamalı (kendine yabancılaşmalı) daha sonra da kendini analitik biçimde yeniden gözlemleyerek işler halini sürekli kılmalıydı. Örneğin, milli edebiyatımızın tahris (kendini koruma) ve tehzibi, iki terbiye devresinden geçtikten sonra hem milli hem de Avrupai bir edebiyat haline gelecekti. Bunun için edebiyatçılarımız, halk edebiyatı modellerinden feyz alarak kendini koruyacak (tahzip) diğer yandan Homer, Virjil gibi önce klasik edebiyatın "bedii rahiklerini massettikten" (güzellik şarabını içmek/soğurmak) sonra, romantikler ve diğer okullara yanaşacaklardı. Zira esası halka doğru gitmek, masal ve destanları model kabul etmek olan romantizmin feyzinden mahrum kalınmamalıydı. Böylece edebiyatımızın tahris ve tehzibini yaparken, klasik ve romantik devirleri beraber yaşayacağız; Garb edebiyatını ruhumuzla massederken, romantiklerin halk edebiyatından nasıl faydalandıklarını da anlamaya çalışacaktık. [1142] Bu bağlamda da Gökalp'in diyalektik formülü, Meşrutiyet kuşağının fikri buhranını yine Campbell'in 'aydınlanma monomiti' olarak adlandırdığı şemasına uygun, fakat bu kez Türklük içinde derinleştirerek kuruyordu. Bu formül tartışmaya (görece) yeni bir arkeolojik ve geneolojik söylem getiriyor olmasına karşın Doğu-Batı

[1141] Gökalp, "Bedii Türkçülük" a.g.e., 1968, s. 125
[1142] Gökalp, "Edebiyatımızın Tahris ve Tehzibi" a.g.e., 1968, s. 128

ekseni değişmiyor ve yine Batı hedef alınıyordu.[1143] 1922'de Yenigün'de yayımlanan makalesinde Gökalp, şöyle salık veriyordu: "Bugün Garp medeniyetini kabule mecburuz. Kabul etmediğimiz takdirde Garp devletlerinin esiri olacağız. Garp medeniyetine hâkim olmak yahut Garp devletlerine mahkûm olmak, bu iki şıktan birini kabul mecburiyetindeyiz."[1144] Bununla birlikte faydacı bir sadeleşmeye giderek, Batı medeniyetinin gereksiz taraflarının atılması ve "uygunsuzluklarının törpülenmesi" adına bir alınacaklar listesi öneriyordu.

> Avrupa medeniyetinden ne alacağız? Şüphesiz, ondan millî bir lisan almıyacağız. Çünkü halkımız arasında konuşulan millî bir lisanımız var. Fakat lisaniyat ilmine dair usullerimiz yok. O halde ondan lisan değil, lisaniyat ilmini alacağız. Bundan başka lisanımızda, Avrupa'daki ilmî ve sınaî ıstılahların (terim) karşılıklarını vücuda getireceğiz. Şüphesiz Avrupa'dan millî bir ahlâk da almayacağız. Zira halkımız arasında millî ahlâkımız da var fakat ahlakiyat ilmine dair taharri (araştırma) usullerini bilmiyoruz. O halde ondan ahlâk değil, ahlakiyat ilmini alacağız. Bilmem bu misalleri saydıktan sonra Avrupa'dan dîn almayacağız demeğe bir lüzum kaldı mı? Bizi Avrupa'dan her şeyden ziyade ayıran dindir. Avrupa daima Hristiyan kalacak, biz ebediyen Müslüman kalacağız. Bununla beraber, Avrupa'dan diniyat ilmini almamızda da hiçbir mahzur yoktur. Çünkü diniyat, bütün dinlere aynı nazarla bakan bir ilimdir ve yalnız dinlerin nasıl tetkik edileceğine dair müspet ve objektif usulleri gösterir. Şu ifadeler de gösteriyor ki biz Avrupa'dan hatta müspet ilimlerin oralardaki neticelerini bile almayacağız. İlmî hakikatleri kendimizde bulmak üzre yalnız ilimlerini, usullerini alacağız, hatta tekniklerin fenlerin de mahsullerini değil kendilerini alacağız. Meselâ, Avrupalı musikişinasların bestelerini değil, halkımız arasında terennüm edilen melodileri armonize edecek usulleri alacağız. Demek ki gayemiz, Avrupa musiki fennine göre, millî melodilerimizden hem millî/hem de Avrupaî bir musiki ibda (yaratmaktır) etmektir. Edebiyatta da Avrupa klâsiklerini lisanımıza tercüme ederek, bedîî terbiyemizi yükseltmemiz lâzımdır. Avrupa'nın klâsik edebiyatı normal bir edebiyattır. Dekadanların, fantezistlerin vücuda getirdikleri eserler ise hasta bir edebiyattır. Osmanlı milleti, ihtiyar bir cemiyet olduğu için bu hasta edebiyatı model ittihaz (kabul) ediyordu. Onun enkazı arasından sapasağlam meydana çıkan Türk milleti ise gençtir, hatta henüz çocuk denecek bir yaştadır. Hiç bu yaşta bulunan bir milletin eline ihtiyar ve hasta milletlerin eserleri verilir mi?[1145]

'Dekadanların, fantezistlerin' edebiyatının hasta bulunması ile Tanzimat deneyiminden gerekli dersler çıkarılmış ve Batı ile doğrudan romantizm üzerinden temas edilmemesi gerektiğinin ayırdına varılmıştı. Zira romantizm gibi duyuşsal

---

[1143] Bu kavramlar, Foucault'nun kavramlaştırdığı biçimde kullanılmaktadır. Foucault Bilginin Arkeolojisi'nde "düşünce sistemleri"ne ilişkin çözümlemeleri arkeoloji, iktidar biçimleri ile ilişkili olanları ise geneoloji terimleri kapsamında inceler. Detaylı bir okuma için bkz. Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, Veli Urhan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010

[1144] Ziya Gökalp, "İnkılâpcılık ve Muhafazakârlık", **Makaleler IX**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1980, s. 38-42

[1145] Gökalp, **İnkılâpcılık ve Muhafazakârlık**, a.g.e., 1980, s. 38-42

kökeni milli olan bir kültürün düşünce biçimini almak, suni bir taklitten öteye götürmemişti. Zeynep Yasa Yaman'ın aktardığı 1933 tarihli bir makalede bu yaklaşım örneklendirilerek şöyle ifade ediliyordu:

> Bu kuşak 'Avrupa harsını bize getirmekle vaziyeti düzeltmenin kâbil olacağını zannetmişti […] harsın iyi tarafları alınsa bir dereceye kadar şayanı kabuldü hâlbuki onu en kötü ve çürük tarafları geldi. […] edebiyatımız Fransızları taklit eden pembeli, morlu, ipekli tüllü eserlerle, Edebiyat tarihimiz Anadolu'yu görmezden gelen basmakalıp düsturlarla pınarlardan bahseden, güzelliğini terennüm eden, fakat zerre kadar samimi olmayan şairlerle doldu.[1146]

1924'te Darülfünun Batı Edebiyatı Müderrisi Yusuf Şerif'e göre, Arap ve Acem edebiyatının doğurduğu yapay zihniyet araçlarıyla düşünmeye ve hissetmeye öteden beri alışkın olan yazarlarımız, Avrupa edebiyatını da ruhlarının suni, kitabi kısmıyla inceleyip taklit etmişlerdi. Hâlbuki Avrupa edebiyatının romantizmden beri başlıca vasfı, bütün ilhamını gerçek hayattan almak istemesiydi. Yazarlarımız bir dereceye kadar kitabi olan klasik (Fransız) edebiyatını incelemeye teşebbüs etselerdi belki daha başarılı olurlardı. Zira muasır Garp edebiyatından faydalanılacak tek husus, "ilhamı, milli hayat ve şahsi hissiyattan ne suretle iktibas ettiklerini" (alıntıladıklarını) öğrenmekten ibaretti. Şerif'e göre, onların düşünüş ve duygulanım biçimlerini (tarz-ı tefekkür, tarz-ı tahassüslerini) almak istediğimizden, bu şekilde taklidin "en fena taklit" olduğunu idrak edemeyen sönük kopyacılıktan kurtulamamıştık. Şerif bu nokta da yazısına hem zihniyetinin kilidini açan hem de açılan zihniyetin trajik dilemmasını gösteren bir kelime oyunuyla devam ediyordu: "Kelimelerle oynamaktan korkmasaydım, derdim ki, taklide müsait olmayan bir edebiyatı en mükemmel şekilde taklit etmek onu katiyen taklit etmemekle mümkün olur." [1147] Şerif'in neredeyse uluorta ilan etmekten çekindiği için paradoksal bir bilmeceye çevirerek açıkladığı bu düşünce, temelde her ne şekilde olursa olsun orijinalliği Batılı bir yordamda kuruyorsak, orijinal olmayacağımızı, çünkü bu nevi bir orijinallik fikrinin zaten bizim dışımızda kaldığını iddia ediyordu. Zira duyuş-düşünüş biçimini sahici hayatımızdan alan bir edebiyatı kusursuz biçimde kendi bağlamımızda üretsek bile bu üretim modeli, yani kendimize baktığımız bu ayna yabancıydı. Resimde üslup ne derece

[1146] Zeynep Yasa Yaman, "1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu" Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, 1992, s. 15

[1147] Yusuf Şerif, "Avrupa Edebiyatı ve Biz", **Millî Mecmua**, 10 Nisan 1340 (1924), C. I, S.12, s. 180-182. Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, C. 2. Kemalizm,** Tanıl Bora, Murat Gültekingil (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, 6. bsm, s. 370-419

başarılı uygulanırsa uygulansın, perspektifin getirdiği kültürel uyumsuzluğun bir nevi huzursuzluk hissi yaratması gibi edebiyatta da ruhumuza ait akisleri bulsak bile Batı icadı olan bu aynadan kendimize bakmak, aynı huzursuzluğu yaratıyordu. Bir başka deyişle, bu tohumu getirip kendi toprağımızda, kendi (kültürel) iklimimizde yetiştirsek de bu nihayet yabancı bir tohumdu ve meyvesi de aynı yabancılığın acısını kaçınılmaz olarak barındıracaktı. Şerif'e göre, "bir şey olabilmek için en kötü benliğini muhafaza etme ve onunla ihtifa (gizlenme) etmek" gibi en basit fikirleri bile keşfetmek, ancak zamana bağlıydı (mütevakkıftı). Bu bağlamda da edebiyatımızın reşitlik yaşına gelene kadar, "okuduğu parlak cümleleri cılız yazıları arasına sıkıştırmak isteyen" bir acemi düzeyinde kalması mecburiydi. Çünkü "ne denirse densin, Şark ile Garp arasında bin dört yüz senenin açtığı bir uçurum" vardı. [1148] Orhan Koçak'ın vurguladığı gibi Şerif, "çağdaş Batı edebiyatı karşısında yeni Türk yazarının çifte açmazını" tanımlıyordu. "Türk yazarı taklidin büsbütün ötesinde bir mutlak özgünlük peşine düşüyor ama o özgünlüğün çerçevesini veren de yine bir dış model oluyordu. Taklit kendi olumsuzlanışının içinde bile Türk kültürünün kaderi olmuş gibiydi." [1149] Kimliğin kurucu öğesi, kendini ötekine referans vererek yapılandırıyor ve taklit etmemek, yapılan bir şey haline gelerek, özgünlüğün (fotoğraf tabiriyle) negatif görüntüsünü sunuyordu.[1150] Suphi Nuri'nin 25 Mart 1937'de *Yeni Adam'*da yayımlanan makalesi, bu nevi kimlik kurulumunun sorunsallaştırılmasına dair nadir tartışmalardan birini yürütüyordu. İstiklal Marşı'nın "korkma" sözüyle başlamasından duyduğu rahatsızlığı yazan Nuri, şiirin 'eziklik' belirtisi verdiğini söyleyerek şöyle diyordu: "'Korkma' diye başlayan bir marş Türklerin hakiki, öz duygu ve heyecanlarının tercümanı olamaz, Türk korkmaz, İstiklal savaşında ise hiç korkmadan yedi düvele karşı gelmiş ve muzaffer olmuştu." [1151]

Şerif'in gördüğü manzara, 'davanın kaybedildiği' Pasarofça'yla açılan kılcal çatlakların büyüyerek Cumhuriyet Dönemi'nde dönüştüğü büyük yarılmaydı. Dolayısıyla kendini gerçekleştirme ve yeniden üretme, bu trajik imkânsızlığın, bir başka deyişle biz ve onlar tektoniğinin fay hattı üzerine inşa ediliyordu. Bu noktada bilmeceye çevirerek sorduğu soru, dönemin düşünürlerinin zemin yaratma çabasında,

[1148] Şerif, a.g.e., 1924
[1149] Koçak, a.g.e., 2009
[1150] Bu düşünce biçimi, Derrida'nın yapısökümcü dil felsefesinde "constitutive outside" (kurucu dışarısı) olarak kavramsallaştırılarak incelenmiştir. Detaylı bir okuma için bkz. J. Derrida, **Of Grammatology**, Gyatri C. Spivac (trs.), John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1998
[1151] Yeni Adam, N. 119, Akt. Ahıska, a.g.e., 2005, s. 92

bu iki anakaranın hangisine ne derece dâhil olmamız gerektiği üzerinden kurulan bir söyleme dairdi. Nitekim gerçek hayatımız uzunca bir zamandır bu yarılmanın iki yamacı arasında bir salınım halindeydi. Duyuş-düşünüş biçimimizi üreten de bu boşluk ve salınımdı. Dolayısıyla ilhamını gerçek hayattan alan bir sanat, bu boşluk ve salınımı da gerçek kabul edip onunla yüzleşmek zorundaydı. Oysa yapılan, bu boşluğu doldurma, bu salınımı bir yakaya sabitleyebilme çabasıydı. Orhan Koçak, Halid Ziya'nın 'ulusal benliği' dile getiremediği için 'biz'den olmadığı gerekçesiyle eleştirilip makbul görülmeyişini, Ziya'nın, benliğin bu "kalıcı yarılmayla oluştuğunu" fark etmesine bağlar. "Yapıtı doğuran tarihsel deneyim yanlış anlaşılmasını sağlayacak koşulları da yaratmıştır" diyen Koçak, bu zihinsel yarılmayı şöyle tanımlar: "Birbirinin eksiğini gideremeyen, diyalektik bir çatışma içerisinde ilerleyemeyen iki yarım dünya, iki dünya müsveddesi. Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan yabancı bir ideal; öte yandan idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek." [1152]

Peyami Safa da 1938'de yayımlanan *Türk İnkılâbına Bakışlar* kitabının önsözünde, Türk ruhunun en büyük işkencesi olarak tanımladığı bu tereddüdün bize ait her şeyi ikiye bölerek, alaturka ve alafranga iki Türk ve iki Türkiye doğurduğunu ve hiçbir ıslahat hamlesinin bu tereddüdü kökünden söküp atamadığını ifade ediyordu. "Yalnız kültürümüz ve güzel sanatlarımız değil, köşe minderiyle Avrupa kanepesi veya mintanla frenk gömleği arasındaki ayrılığa bile sirayet ederek, evlerimizin eşyasını ve kılıklarımızı da birbirine düşüren bu ikilik, İslâm ve Hıristiyan medeniyetleri arasındaki farkın her iki taraf softaları tarafından da şiddetle mübalağa edilmesi" yüzünden bir türlü ortadan kaldırılamamıştı. Safa'ya göre Atatürk, bir kılıç vuruşuyla onu kökünden biçmişti fakat hâlâ bir hamlede bunu nasıl bitirdiğini izaha teşebbüs eden yoktu. Atatürk'ün yarattığı "Orijinal Türk tecrübesi", Kaptanıderya Halil Paşa'nın Rusya'dan dönüşünde, "Avrupa'yı derhal taklid etmezsek Asya'ya avdete mecbur olacağız," deyişinin üzerinden yüz sene geçtikten sonra, yani "bu derhâlın yüz sene sürmesi" sonunda gerçekleşmişti. Kanuni zamanından beri coğrafya Avrupalısı olmamızı rağmen, Grek mucizesinden doğmuş, Greko-Latin kültürüyle büyümüş, Rönesans'ı idrak etmiş medeniyete dâhil değildik. Atatürk ise kültürü ve cemiyet müesseseleriyle birlikte idrak edilmiş bir medeniyet Avrupalısı olabilir miyiz? sorusuna 'evet' demişti. O halde Türk mütefekkiri, bu 'diriltici', 'sıçratıcı' ve

[1152] Orhan Koçak, "Mai ve Siyah üzerine Psikanalitik bir deneme", **Toplum ve Bilim,** Birikim Yayınları, Güz 1996, S. 70, s. 94-150

‘koşturucu’ evet idrakini tamamlamak ve iki âlem arasında sıkışan öz Türk düşüncesinin Garb kültürünü benimseyebilmesi için, taşıdığı büyük tarihî istidatları (yetenek) seçmeye başlamalıydı. Fakat bunun için Türk mütefekkirinin kendi kendisini görmesine delalet edecek bir izah aynasına sahip olması gerekiyordu. Bu nokta da yeniden karşımıza çıkan ayna metaforu, Safa’nın düşüncesinde Şerif’i takip eder bir mahiyette görünüyordu. Safa, fikir adamı, sanatkâr ve edebiyatçıların, kendilerine aid muammalarının çözümünü, “millî ve hayatî prensiplerin dışında mücerred ve üniversel izah sistemlerinde” aradıklarını şöyle yazıyordu:

> Ressam, Göksu deresinin dibindeki yosunlu, tortulu ve alaca suyun rengiyle paleti arasındaki tereddüdün izalesini Henri Matisse’den soruyor; edebiyatçı yalnız bu toprağın ve bu iklimin verdiği tuğyanların (coşkunluk) mânâsını ve ifade tarzını Valéry’ye danışıyor; fikir adamı hâlâ Türk muammasına yalnız Kant’dan, Hegel’den, Marx’dan veya Meyerson’dan cevab bekliyor. [1153]

Şerif (1924) ve Safa’nın (1938) yazıları, Ahıska’nın “Garbiyatçı fantezinin bel kemiği” olarak adlandırdığı, “Halk’taki temel ‘eksikliği’ tespit etmek ve doldurmak arzusu” ile geri kalmışlığı kemikleştiren Erken Cumhuriyet zihniyetinin yansımalarıydı. [1154] Safa’nın yaşadığı on beş senelik devrim tecrübesi, Şerif’in zorunlu kabul ettiği acemiliğin artık bir mazeret olamayacağını ve bir meta anlatı olarak ‘Türk Meselesinin’ temel prensiplerinin çizilmesi gerektiğini söylüyordu. Gözün kendi kendini görememesi mazereti, Türk Meselesi’nin ona bir ayna tutacak olmasıyla son bulacaktı. Bu düşünce, Gökalp’in “cemiyetin şuursuz benliği” dediği asabiye fikriyle örtüşüyor ve aynı yabancılaşma modeli üzerinden ilerliyordu. Bununla beraber Safa, Gökalp’in modelini öncelikle mütefekkir, sanatçı ve edebiyatçı için bir düstur olarak öne çıkarıyordu. Zira problem halkın eksikliği olarak sabitlendiği için, ona ateşi taşıyacak Promethe’lerin yaratılması gerekiyordu. Bir anlamda senaryoyu yazan Gökalp, oyuncuları seçen Safa’ydı.

Bu noktada denilebilir ki Gökalp’in yazdığı senaryonun ana fikri, kültürel bir kök yapının, akılcı ve iç tutarlılığa sahip biçimde incelenmesi için, klasik-akademik bir mantığın (lojik) kavranılmaya çalışılmasıydı. Dolayısıyla bu, düz anlamda kültürel özün kendini Batılı formla temsil etmesi değil, yeniden düzenlemesiydi. Nitekim bütün formülasyonun temeli zaten diyalektik bir tekâmüle dayanıyordu. Bununla beraber bu senaryo, tabiri caizse yazıldığı gibi mutlu sonla bitmemişti. Radikal

[1153] Peyami Safa, “Birinci baskı (1938)nın Önsözü” **Türk İnkılabına Bakışlar**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016, s. 8.11
[1154] Ahıska, a.g.e., 2005, s. 87

modernleşmenin ya da 'yönetmenin' acilci politikaları gereği, formülün içindeki erginlenme ya da evrimleşme safhası kesilip atılarak, senaryoda bir zaman kayması yaşanmış ve Batılı biçim Doğulu öz sonucuna (indirgemesine) kestirmeden eriştirilmişti. Zira eğer formül kendi iç disiplininde çalışırsa zaten kaçınılmaz olarak varacağımız yer, milli mefkûre ile etkin biçimde dâhil olacağımız muasır Batı medeniyetiydi. Bu anlamda senaryo, politik bir aygıt olarak da teleolojikti. Devletin panik halinde yöneldiği yetişme çabasının siyasal uzamda neden olduğu otoriterlik, kaçınılmaz olarak kültürel olana da sirayet ediyordu. Sosyo-politik alanda bu teleolojik yönelim, tanımlanmış ve kavramsal çerçevesi kati biçimde çizilmiş olan ulus devletin kendi ayakları üzerine kalkmasından çok dışarıdan destekle ayakta durmasını sağlamaya çalışıyordu. Nitekim Cumhuriyet kadroları da benzer biçimde, milli kimlik ve medeniyet henüz topraktayken, nasıl olsa boy verecek olan fidanın temsilleri ile "henüz çocuk denecek yaşta" olan Türkiye'nin rüştünü ispata çalışıyorlardı. Taha Parla, inkılâpları gerçekleştirmek için alınan olağanüstü önlemleri keyfi ve baskıcı diye niteleyenlere karşı Mustafa Kemal'in, "bütün bunlar zaten yapılacaktı, olağanüstü önlemler sayesinde daha kolay yapıldı" dediğini yazar. Parla'ya göre, "yöntemi bir kenara bırakırsak" Atatürk'ün içten inandığı büyük dönüşüm, toplumumuzun hurafeci, ilkel bir kavim olmadığını göstermek, milletin bağnaz ve Orta Çağ zihniyetinde olmadığını kanıtlamaktı. Atatürk, yalnız ve ancak bu büyük projesini gerçekleştirmek amacıyla her araçtan yararlanmış ve amaç, aracı haklı kılar felsefesinin, dikkatle kayda bağlanmış bir örneğiydi.[1155] Parla'nın savunusunda hemen göze çarpan, Makyevelist faydacılığın yanında, 'göstermek', 'kanıtlamak' gibi meşruiyeti kendi dışında arayan bir yöntemin zihinsel bir düstur olarak içselleştirilmiş olduğuydu. Nitekim Ahıska'nın da dikkat çektiği üzere mesele, kendi şefliğini gerekçelendirirken, Batılı gözün 'bizi nasıl gördüğüne' gönderme yaparak iktidar alanında ürettiği garbiyatçılıktı. [1156] Bununla beraber bu savunuda içsel olarak kabul edilen diğer temel husus, 'bağnaz ilkel bir kavim' görüntüsünün varsayım olarak saptanmış olmasıydı. Zira Atatürk'ün inancı, ne olmadığını göstermekse, hâlihazırda ne olarak algılandığına dair bu başlangıç noktasını kaçınılmaz olarak söylemin içinde üretiyordu.

[1155] Taha Parla, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Nutuk'u,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, C.1, s. 156-157
[1156] Ahıska, a.g.e., 2005, s. 91

5.4. Tensiz Melodilerin Islahı, Milli Ruh ve Milli Musiki

Ziya Gökalp'e göre, Türklerin içgüdüsel olarak sahip oldukları yüksek sanat kabiliyeti, ne yazık ki Osmanlı sanatçılarının hatası yüzünden şimdiye kadar Avrupalı bir tehzibten (ıslah / işleme) mahrum kalmıştı. Gökalp bu hatayı farklı yazılarında genişletmekle birlikte esas tespiti müzik üzerinden yapıyordu. Osmanlı musikisi "kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde" olduğu için, "eserler bedii ilhamdan değil, zihni hünerverlikten" doğuyordu. [1157] Bu nokta büyük oranda Nietzsche'nin *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu* kitabında kavramsallaştırdığı zıtların birlikteliğinden doğan sanat anlayışıyla benzerlik taşıyordu. Nietzsche'ye göre sanat, akıl ve düzeni temsil eden Apollon ile akıldışılık ve kaosu temsil eden Dionysos kültlerinin diyalojik ilişkisi üzerinden ilerliyordu. Apollon, estetiğin bilimsel temellerini oluşturacak rasyonel akademik formalizme; Dionysos ise irrasyonel dürtüsel güce, bir başka deyişle ilksel birliğe (primordial unity) ve doğal yaşamın olumlanmasına dayanıyordu. Dolayısıyla Apollon, inşa edilen bir sosyal katman olarak dışlaşıyor ve bir değerler hegemonyası kurarak, Camille Paglia'nın deyimiyle, "tiranlaşıyordu."[1158] Apollon'un kurduğu hegemonya, Dionysos 'un 'limbik' düzenini de yıkıcı ve feminen bir primitivizm olarak marjinalize ediyordu.[1159] Dolayısıyla Gökalp'in kurduğu diyaloji de kutupları aynı zihinsel güç kaynaklarına bağlıyor ve neredeyse aynı çözüm yöntemini öneriyordu. Bu yöntem, sanatçıyı ontolojik ya da varlıkbilim alanında, sanatı ise bir mefhum olarak, epistemolojik ya da bilgi kuramsal bir alanda temellendiriyordu. Sanatçı bir dürbünden bakar gibi sanatın içinden kültüre bakacak ve bu bakış ile temsili olanın (melodi, motif, dans vs.) arkasındaki hakikati görerek bunu kendi ruhunda tekrar edecek ve yapıtıyla hayata aktaracaktı. Gökalp'in "kaidesiz, usulsüz ve tensiz melodilerden ibaret" dediği Türk müziği, formülün kendini sınayacağı en dolaysız formdu. Bu anlamda da yaşamın her alanında varlığı hissedilebilen bu hayaleti görünür kılmak, bir başka deyişle ona modern bir gömlek dikmek çok daha kolaydı. Gökalp'in bu gömleğin nasıl dikileceğine dair kurduğu ve sıklıkla tarihsel indirgemeciliğe vardığı için eleştirilen formülü, Erken Cumhuriyet'in

[1157] Gökalp, a.g.e, 1968, s. 30-31

[1158] Detaylı bir okuma için bkz. Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler, Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş**, Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci (çev.) Epos, İstanbul, 2014, s. 85-112

[1159] Gökalp'in doğrudan Nietzsche'den esinlenmiş olduğunu dair bir bilgi yoktur. Bununla birlikte "kaidelerden mürekkep fen" fikrinde olduğu gibi Gökalp'in başka yazılarında da bu düşünce sistemiyle paralellikler kurulabilecek olan "şuursuz kültür" vb. gibi kavramsallaştırmalarda, birbirini tamamlayan bir örtüşme görülebilir. Bu bağlamda dönemin kültür atmosferinde etkili olan ve Halkbilim çalışmaları ile bilinen Alman J. G. Von Herder üzerinden bir ortaklık varsayılabilir

kültür alanında yaşadığı ilk büyük krizlerden birinin de doğmasına neden olacaktı. Gökalp'e göre, önümüzde model olarak Şark, Garp ve Türk musikisi vardı. Şark ve Garp musikisi, temelini eski Yunan musikisinden almış ve Şark'a Farabi tarafından Bizans'tan aktarılmıştı.[1160] Yunan musikisi ise halk melodilerinden alınmış tam ve yarım sesleri yetersiz görerek, bunlara doğal olmayan çeyrek sesleri eklemiş ve suni hale getirmişti. Bundan başka, hayatta yeknesaklık (tekdüzelik) olmadığı halde, Yunan musikisinde aynı melodinin tekrarından ibaret üzücü bir yeknesaklık vardı. Buna mukabil Garp musikisi, Orta Çağ'ın feodal şatolarında operayı ortaya çıkarmıştı. Opera, çeyrek seslerle yeknesak melodilere uygun olmadığından, bunları terk ederek armoniyi geliştirmişti. Bununla beraber konularını şövalye aşkı, salon ve kadın bediiyatından aldığı için, kadının da kutsiyetini kaybetmeksizin cemiyet hayatına katılmasına neden olmuştu. Şark musikisi ise Osmanlı için, Ortodoks, Ermeni, Süryani, Yahudi unsurları birleştiren yegâne müessese olarak İttihâd-ı 'Anâsır (Milletler Topluluğu) Musikisi haline gelmiş ve değişmeden kalmıştı. Dolayısıyla Şark musikisi hem hasta hem de gayri milliydi.[1161] O halde, milli musikimiz halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından (uyuşumu) doğacak, halk musikisinden toplanacak melodiler, garp usulü ile armonize edilerek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik olacaktık. [1162] Kültür devriminin gayrı resmi anayasası mahiyetinde olan *Türkçülüğün Esasları* kitabının 1923'te yayımlanan ilk baskısı üzerinden çok geçmeden, 11 Mart 1924'te Osman Zeki Üngör şefliğindeki Makâm-ı Hilâfet Muzikası ve Mâbeyn Fasıl Heyeti Ankara'ya taşınarak Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla Cumhurbaşkanlığı'na bağlanmıştı. Orkestra, Bando ve İncesaz (Fasıl) adlarıyla üç farklı birimden oluşan Heyet, Ankara'da radyodan da yayınlanan haftalık düzenli konserler vermeye başlamıştı. [1163] 1 Kasım 1924'te Osman Zeki Üngör'ün kurucu başkanlığında ve orkestranın üyelerinden oluşan bir eğitim kadrosuyla, Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve ortaöğretime müzik öğretmeni yetiştirmeye başlamıştı. Aynı tarihlerde *Türk Beşleri* olarak anılacak öğrenciler de

[1160] Gökalp'in bu düşünceyi Rus Türkologlardan aldığına dair bir fikirbirliği vardır.
[1161] Gökalp'in Musiki fikri şiddetli bir tartışmayı da alevlendirmiş ve Servet-i Fünün'da Rauf Yekta bu iddianın hakikatlere uymadığını iddia ederek karşı bir argüman geliştirmişti. "Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikîmiz Hakkındaki Fikirleri", **Servet-i Fünun,** 1923, S.6, s.91. Bu konuda detaylı bir okuma için bkz. İrfan Yiğit, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Yasaklar", İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019
[1162] Gökalp, "Bedii Türkçülük", a.g.e., 1968, s. 125-134
[1163] "Muzika-i Hümayun Ankara'da", **Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası** (cso.gov.tr), erişim tarihi: 20/02/2021

Avrupa'ya müzik eğitimine gönderilmeye başlanacak ve Gökalp'in çerçevesini çizdiği sentez müzikal anlayışı inşa edeceklerdi. [1164]

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde musikiye gösterilen özenin altında yatan düşünce, müziğin diğer sanatlara oranla, duyuşsal olanın en yakınında olmasıyla ilintiliydi. Bir başka deyişle, aranılan ruhun kendini en saf biçimde açığa çıkaracağı form müzikti; zira resim ya da edebiyat gibi mimetik/sembolik bir ara katmana ve kitap, tuval vs. gibi nesnel araçlara ihtiyaç duymuyordu. Ruh hali üzerindeki doğrudan etkisi ile algı mekanizmasını değiştirebiliyor, bütünselliği bozulmadan hafızada kaldığı için hızla yayılıyordu. Ahmet Adnan Saygun'un belirttiği üzere, bu dönemde söz konusu olan, musikinin "Sanat değeri değil ruhlar üzerindeki etkisi", dolayısıyla ideolojik olarak araçsallaşabilmesiydi.[1165] 1934 Kasım'ında *Cumhuriyet* gazetesinde Ahmet Ağaoğlu ile yaptığı mülakatta, Prof. İsmail Bey şöyle diyordu:

> Musiki ile diğer sanatlar arasındaki fark şudur ki; musiki doğrudan doğruya ruha hitap eder, ruhla onun arasında âdeta maddi bir alaka kurulur. Çünki musikinin ahengini yaratan ihtizazlar (titreşim) dimağa çarparlar ve orada aynı ihtizazları yaratır. İşte bunun içindir ki bütün sanatlardan daha müessii (dokunaklı) olur ve tesirleri de daha doğrudan doğruyadır. Musikinin ictimai terbiyedeki o yüksek rolü bundandır. O hem ruhu ifade eder hem de onu yapar. [1166]

Musiki tartışması aslında Millî Mücadele yıllarından beri devam etmekle birlikte, dönemin zaruri koşulları gereğince su yüzüne çıkamamıştı. Tartışmanın kökeninde yer alan önemli konulardan biri, milletin ruhunu yaratan ve yansıtan İstiklal Marşı'ydı. 1921'te kabul edilen Mehmet Akif Ersoy'un şiiri için açılan beste yarışması, savaşın şiddetlenmesi dolayısıyla tamamlanamamış ve 1924'e kadar marş, Trakya'da Ahmet Yekda, Ege'de İsmail Zühdü, İstanbul çevresinde ise Ali Rıfat (Çağatay) Bey'in besteleriyle, farklı farklı okunmaya devam etmişti. 1924 yılında, içinde (Ali Rıfat'ın kardeşi) Maarif Vekili Samih Rıfat Bey'in de bulunduğu bir komisyon kurularak, Ali Rıfat Bey'in bestesinin İstiklal Marşı olarak tavsiyesi kabul edilmişti.[1167] Fakat bu alaturka beste acemaşiran makamındaydı ve Cumhuriyet'in dinamizmini yansıtmak için fazla yavaştı. Üstüne üstlük bir marş formunda da değildi.

[1164] Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses.
[1165] Bülent Aksoy, "Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde Farklılaşma Olgusu", **Cumhuriyet'in Sesleri,** Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 32
[1166] Ahmet Ağaoğlu, "İçtimai Musahabeler, Milli Musikiyi Yaratmada İlham ve Heyecan Kaynağımız" **Cumhuriyet**, 8 Teşrinisani (Kasım) 1934, Y.11. N.3766, s. 7
[1167] Ersin Antep, "Osman Zeki Üngör ve Mûsıkî İnkılâbı", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 63-70

Marşın bestesi kadar güftesinin de Cumhuriyet'in kurucu değerleriyle ilişkisi sorunlu bulunuyordu. 13 Kasım 1925'te Hars Müdürlüğü, İstiklal Marşı'nın değiştirilmesi için bir yarışma açıldığını duyurmuştu. Yarışmanın şartname taslağını yazan Hars Müdürü Hamit Zübeyir (Koşay) Bey'in tuttuğu notlardan anlaşıldığı üzere, Mehmet Akif'in şiirinde Türk kelimesinin kullanılmaması ve "Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar" gibi ibareler rahatsızlık yaratıyordu. Buna göre, Âkif Bey'in İstiklal Marşı, mücadele günlerinin bir hatırası olarak yaşamalı ve merasimlerde söylenmeliydi. Bununla birlikte resmi devlet marşının güftesi, "Yüce Türk Milleti'nin metin gaye ile yürüdüğünü […] Cumhuriyetten istidlal ettiğimiz manayı […] Türk Milleti'ni saâdete ulaştıranlara umum tarzda şükranı ifade etmelidir" deniyordu. Yarışmanın gazetelerde yayımlanan şartnamesinde de "Milli marşın güftesinin vakûr, bestesinin de güfteye uyacak surette vakûr aynı zamanda ümit saçacak surette neşeli ve tasannulardan (yapmacıklık) ayrı olması lazım" geldiğine dair bir madde yer alıyordu.[1168] 1930 yılına kadar İstiklal Marşı'nın Ali Rıfat Bey bestesi ile icra edilmesinden anlaşıldığı kadarıyla, 1925'teki bu yarışma sonuçsuz kalmıştı. Nihayet Ankara ve çevresinde de zaten Osman Zeki Bey'in Ankara Palas'ta düzenlenen bir baloda icra ettiği ve Mustafa Kemal'in çok beğendiği marş çalmaya devam ediyordu. Zeki Bey'in Cumhuriyet Marşı adıyla çaldığı bu beste, 1930'da Samih Rifat Bey'in vekillikten ayrılmasıyla birlikte, Maarif Vekâleti'nin resmi kurumlara gönderdiği tamim gereği İstiklal Marşı olarak kullanılmaya başlanmıştı.[1169] Bu marş, Mehmet Akif'in aruz vezni ile yazdığı şiirin, Osman Zeki ve Edgar Manas'ın armonize ettiği bir bestenin üstüne bindirilmesiyle oluşuyordu.[1170] Söz ve müzik arasındaki uyuşmazlığı (prozodi) ile ancak eğitimli kimselerin layıkıyla icra edebileceği bir bireşim olan İstiklal Marşı, bu anlamıyla Türk modernleşmesinin de kristalize bir alegorisiydi.

Bu dönemde yeni bir kutuplaşmaya neden olan alaturka-alafranga tartışmasının ilk fişeği, Mustafa Kemal'in 9 Ağustos 1928'de Sarayburnu Gazinosu'nda yaptığı konuşmadan sonra atılmıştı. Mustafa Kemal, Harf İnkılabını tanıtmak için yapacağı konuşma öncesinde, Mısırlı sanatçı Münire El Mehdiyye, İtalyan Orkestrası ve Eyüp Musiki Cemiyeti'nin konserini halkla birlikte dinlemişti. Her ne kadar bu konserin

[1168] Bekir Şahin, "İstiklal Marşı'nı Değiştirme Girişimleri ve Belgeleri (1925)", **Mehmet Akif Ersoy, Millî Mücadele ve İstiklal Savaşı**, TYB Vakfı, Mehmet Akif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara, 2011, s. 63-92
[1169] Antep, a.g.e., 2009
[1170] Yılmaz Öztuna, **Sadettin Arel**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s.80

tesadüfi olduğunu ifade etse de konuşmasından anlaşılacağı üzere, söylemine fiili bir örnek göstermek adına bu etkinliği kullandığı anlaşılabiliyordu. Mustafa Kemal o gece halka şöyle seslenmişti:

> Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım san'atkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bir musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda (İtalyan Orkestrası'nı kastederek) medeni dünyanın musikisi de işitildi Bu ana kadar şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen satırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk, fıtraten şen, satırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fârikı olmamak, kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, artık Türk şendir, fıtratında olduğu gibi artık Türk şendir. Çünkü ona ilişmenin hatarnâk olduğunu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir. [1171]

Musikinin ruhun örgütlenmesinde oynadığı kritik rolün bilinciyle CHF, 1931'deki parti programına "Güzel San'atlara, bilhassa musikiye inkılâbımızın yüksek tecellisi ile mütenasip bir surette, ehemmiyet vereceğiz" maddesini yazmıştı.[1172] Mustafa Kemal'de 1 Kasım 1934'te mecliste yaptığı açılış konuşmasında, bu meseleyi yeniden gündeme getirerek şöyle diyordu:

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.[1173]

Bu konuşmanın ertesi günü, Matbuaat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör, Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya'ya, "Paşa bunu söylediyse herhalde alaturkanın yasak edilmesini istiyor, yaparsanız hoşuna gider" diyerek, Oransay'ın ifadesiyle, Kaya'yı "yanıltıp

[1171] "Türk Yazı İnkılâbı Hakkındaki Konuşması" **ASD**, 2006, C.II, s. 272
[1172] "CHF Nizamnamesi ve Programı", T.B.M.M. Matbaası, Ankara, Madde, 3, s. 36, T.B.M.M. Kütüphanesi, YER: 75-3956, DEM: 75-5818
[1173] **ASD**, 2006, C.III, s. 394

kışkırtmıştı."[1174] Bunun üzere Dâhiliye Vekâleti 3 Kasım'da yayınladığı bildiride, "Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşatlarından (doğru yolu göstermek) ilham alarak, bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniği ile bestelenmiş musiki parçalarının Garp tekniğini bilen sanatkârlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir" diye ilan ediyordu.[1175]



Resim 188. Orhan Ural, "Pazarola Hasan Bey", Son Posta, 4 Birincikanun (Aralık) 1934, s. 7. [1176]

8 Kasım'da *Cumhuriyet*'te çıkan bir haberde 'radyo şirketi' temsilcisi, "Büyük Önderin irşadını dünyaya duyurduktan sonra aynı gece derhal bu işarete itba ederek (takip) alaturka yayını programdan çıkarttıkları" beyanatını vermişti. Habere göre, zaten iki saat süre ayrılan alaturka neşriyatı, okunması üç dakika süren parçaların kısalığı yüzünden ıstırap haline gelmişti. Bu iki saati doldurmak için, basit hesapla radyo şirketi ayda altı yüz esere ihtiyaç duyuyordu. Oysa bir bestekâr bir senede bile bu kadar eser veremezdi. Haberden anlaşıldığına göre, aniden gelen bu yasağa hazırlıksız yakalanan radyo, bu iki saati doldurabilmek için spikerlerinden birini mikrofonuyla birlikte bir sinema salonu locasına göndermişti. Spiker, "Şubert'in

[1174] "Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri". **Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını** 1. İstanbul, 2007, s. 64-65. Gültekin Oransay, **Atatürk ile Küğ- Belgeler ve Veriler, Küğ** Yayını, İzmir, 1985, s. 49

[1175] Uygur Kocabaşoğlu, **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Ankara, 1980, s. 92, Akt. Ahıska, a.g.e., 2005

[1176] Karikatür alt yazısı; -Bunu gördün mü Hasan B.? Alaturka çalgıyı idare eden budur; adına def derler. –Öyle ise hemen defolsun.

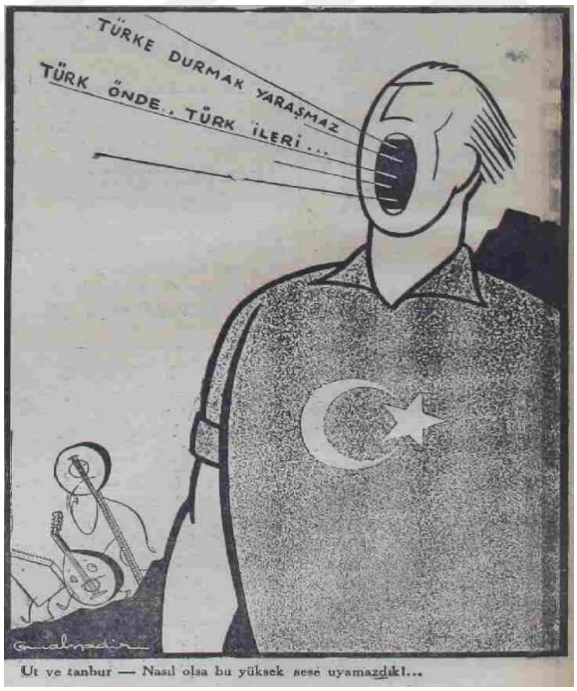
(Franz Peter Schubert) *Bitmemiş Senfoni*" adlı filminin gösterimi esnasında, hikâyenin "safahatını (gelişimini) tafsilatlı biçimde naklederken" aynı anda salondaki musikiyi de yayınlayabilmişlerdi. Devlet radyosunda bir klasik haline gelecek olan bu yeni program formatını kıvançla anlatan radyo görevlisi, ertesi akşam da Şehir Tiyatrosu'ndan 'Madam Sen Jen Piyesi'ni vereceklerini söylüyordu. [1177] Mustafa Kemal'in sözlerinin bürokratik çekirdeği oluşturan kadrolarda bir kafa karışıklığı yarattığı ve telaşlı çabalarından anlaşıldığı kadarıyla, gösterildiği vehmedilen hedefe kestirmeden varma endişesiyle cezri kararlar aldıklarını görmek zor değildi. Sadi Yaver Ataman'ın yazdığına göre, Mustafa Kemal de bu konuda "sözlerinin yanlış anlaşıldığını" şöyle ifade ediyordu:

> Ben demek istedim ki; bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini Avrupalı 'ya dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.[1178]

Ankara'da kendisine bağlı bir fasıl heyeti olduğu gibi bu musikiye merakı da bilinen Mustafa Kemal, alaturka meselesini yönetici kadroların galeyana gelmesi ile savunsa da aynı dönemde vuku bulan diğer olaylar ve demeçlerden anlaşıldığı kadarıyla, meselenin 'yanlış anlaşılma'dan daha kapsamlı bir program dâhilinde yürütüldüğü aşikârdı. Cemal Granda hatıratında, Atatürk'ün "dil konusunda olduğu gibi müzik konusunda da kendi alışkanlıklarını çiğnemiş olmasına rağmen, özel hayatında ve sofrasında alaturkalıktan kurtulamadığını" yazıyordu. Dolmabahçe Sarayı'ndaki bir gecede Yunus Nadi'nin, "Paşam ne olur alaturka şarkılardan bizi mahrum bırakmasınlar, zevkimize duygularımıza el atıldığı için çok üzülüyor ve inciniyoruz" yakınması karşısında Atatürk şöyle cevap veriyordu: "Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir."[1179] Granda'nın hatıratından anlaşılabileceği üzere, Mustafa Kemal bu yasağa velvele gerekçesiyle müdahale edemeyecek kadar çekingen davranmayı seçmemişti ki zaten böyle bir gerekçe göstermek, en basit ifadeyle safdillik olurdu. Bu nokta da Mustafa Kemal'in, militarist modernleşmenin yan

[1177] "Çalgılı Yerlerden de Eski Musiki Kaldırılacak", **Cumhuriyet**, 8 Teşrinisani (Kasım) 1934, Y.11, N.3766, s. 1 / 7
[1178] Sadi Yaver Ataman, **Atatürk ve Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, s. 20
[1179] Cemal Granda, **Atatürk'ün Uşağı İdim**, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973, s.122

etkilerinden birisi olan bu durumu stratejik bir manevrayla kullandığı anlaşılıyordu. Yasağı kadronun yanlış anlaması, Mustafa Kemal'in hassas bir meseledeki payını azaltmakla birlikte, radikalizmin halk nezdindeki refleksif tepkilerine karşı da hiyerarşik bir tampon oluşturuyordu. Modernleşme ikonunun bir başkumandan olması vesilesi ile söylediği her şeyin şaşmaz doğrulukta emirler olarak telakki edilmesi, kısa vadede kesin çözümler sunuyor olsa da zihinsel tabiiyeti yeniden üretmesi bağlamında, modernitenin mantığına pek uygun değildi. Bu durum aklın tek yol gösteren olarak ısrarla öne çıkarılmasına rağmen bağımsızlaşması ya da özgürleşmesini değil, kanalize edilmesini ve bir çerçeve içinde kalmasını dayatıyordu. Nihayetinde ortaya kaçınılmaz olarak, aklı emirle özgürleştirmeye çalışan bir totoloji çıkıyor, buna mukabil modernleşme ikonu fetişleştirilerek, temsilin temsiline neden oluyordu. Bir başka deyişle Mustafa Kemal moderni, kadro ise onun modernliğini temsil ediyordu. Bununla birlikte, alaturka bahsinde olduğu gibi Mustafa Kemal'in özel ve kamusal hayatının zaman zaman üst üste geçmesi, söylemin bu tek karakter üzerinden meşrulaştırılması adına ciddi sıkıntılar da yaratacaktı.



Resim 189. Cemal Nadir, Karikatür, **Akşam**, 7 Teşrinisani (Kasım) 1934, Sene 17, No. 5767, s.1 [1180]

Alaturka yasağının hemen ardından, 26 Kasım 1934'te aralarında Cemal Reşit Rey'in de bulunduğu bir komisyon, musiki inkılâbının nasıl yapılacağını belirlemek üzere

[1180] Karikatür altyazısı: Ut ve Tanbur- Nasıl olsa bu yüksek sese uyamazdık!...

Maarif Vekâleti'nde toplanmıştı.[1181] Fakat bu çetrefilli inkılâbın nasıl yapılacağına dair kimsenin tutarlı bir fikri yoktu. Katoğlu'nun ifadesiyle, komisyonda bir ara "memlekette tek sesli müziğin yasaklanması" bile teklif edilmişti. [1182] Bu teklif, Rey'in, "bir çoban, faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?" itirazı ardından geri çekilmişti.[1183] Bu toplantıyı müteakiben, 27 Aralık'ta *Cumhuriyet* gazetesi, "Türk ruhuna, halk duygularına en uygun musiki örneğini bulmak" amacıyla "Yeni İnkılâp yolunda büyük bir ulusal musiki müsabakası" açtığını ilan ederek, "beynelmilel musiki tekniği ile yapılacak fakat ulusal bir karakter taşıyacak" eserler arandığını yazıyordu. İlana göre bu eserler, "Boğaziçi'nin cennete açılmış yeşil bir balkon gibi sırtlarında ölen bir akşamı, kan ve kemikle yaptığımız Çanakkale'yi, Dumlupınar'ı, nazlı İzmir'in hicranını, bir Efenin dağlara dirsek vuran serâzatlığını, bir öksüzün ince ve sessiz tasasını" anlatmalı ve "Onda, insanlık ve hayatla beraber kendimizi, Türkü, Türk ruhunu" bulmalıydık. [1184] Bir medeniyet ölçütü olarak taraf belirleyen bu tartışma, zaman zaman propagandanın sınırlarını grotesk bir farsa dönüştürecek kadar genişletiyordu. Örneğin 22 Mart 1934 tarihli *Akşam* gazetesinin memleket haberleri köşesinde yayımlanan, *Babaeski 15 Gün Etsiz Kaldı* başlıklı haberde, belediyenin belirlediği fiyatları kabul etmeyen kasapların koyun kesmeyip halkı etsiz bıraktıklarını yazarak başladığı sütunu, kar fırtınasından dolayı kasabayı kurtların bastığı, tilkilerin mahalle arasına kadar girdiğini aktararak bitiriyordu. Trajikomik olan ise bu iki haberin ortasında, Halk Fırkası Gençler Koro ve Saz Heyeti'nin büyük bir faaliyetle çalıştıklarının, vilayetin ve Alpullu Şeker Fabrikası'nın da desteğiyle bir salon inşa edilerek güzel müsamereler verileceğinin, fotoğraf ile birlikte duyurulmasıydı. Birbiriyle alakasız görülen bu haberlerde Babaeski, etsiz kalmış ve kar fırtınasında kurtlar basmış olsa dahi, modern musiki faaliyetinden ödün vermeyen bir iştiyaka sahip olduğundan, takdire şayan bir belde olarak dikkat çekiyordu.

[1181] Maarif Vekili Abidin Özmen, Cemal Reşit Rey, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Şevket Taşkıran, Cezmi Erinç'den oluşan bu komisyonun toplantısı ardından, bütün güzel sanatlar şubelerinin müstakil bir genel müdürlüğün altında toplanması kararlaştırılır ve 1935'te Ar Genel Direktörlüğü kurulur. Akt. Murat Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesinde Eğitim, Kültür, Sanat" **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Sina Akşin (yay. yön.) Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 393-469

[1182] Oransay, a.g.e., 1985, s. 79

[1183] Katoğlu, a.g.e., 1990

[1184] "Yeni İnkılâp yolunda büyük bir ulusal musiki müsabakası" **Cumhuriyet**, 27 Birincikanun (Aralık) 1934, N.3815, s.1



AKŞAM

Memleket haberleri

Babaeski 15 gün etsiz kaldı

Bu sene kurtlar kasaba civarına kadar geldi, sürek avı yapılacak

Babaeski (Hususi) — Babaeski 15 gün etsiz kalmıştır. Şimdiye kadar en ucuz eti burası yerken buradaki kasaplar belediyenin koymuş olduğu 35 kuruş narhı kâfi görmemişler, ve daha fazlaya satmak istemişlerdir. Fakat belediye buna müsaade etmediğinden kasaplar kontrattan ve halkı etsiz bırakmışlardır.

Gençler çalışıyor

Babaeski halk fırkasının gençlik kısmı büyük bir faaliyetle çalışıyor. Vilâyet meclisi bu kısım için 1934 bütçesinde 1300 lira tahsisat kabul etmiştir. Alpullu şeker fabrikası da azami müzahereti göstereceğini müdür Şefik bey vadetmiştir. Yakında güzel bir salon vücuda getirilecektir. Salonun ihtiyaca kâfi gelecek bir sahnesi de olacak, güzel müsamereler verilecektir.

Babaeskide kurtlar

Bu sene Babaeskide kış çok şiddetli geçmiş, kasaba civarında kurtların dolaştığı görülmüştür. Hattâ bol kar yağdığı sırada köylerden pancar parası almağa giden Deli Sabri isminde bir adam

Yukarıda : Babaeski gençlerinden bir grup, aşağıda : Halk fırkası gençlik kısmı koro ve saz heyeti

Mandıra civarında bir kurt sürüsünün hücumuna maruz kalmış ve bir ağaç tepesine çıkarak dört saat orada oturmuş, aç kurtlar da şikârının yere inmesini muannidane bir surette beklemişlerdir. Tesadüfen uzaktan geçen bir kaç köylü vaziyeti görerek köye haber vermişler jandarmalar silâlarla gelerek donmuş adamı yarı ölü bir halde kurtarmışlardır.

— Kar esnasında tilkiler mahalle aralarına kadar inmişlerdir. Bu vaziyet yüzünden yakında bir sürek avı yapılacaktır.

Bu sene şiddetli geçen kıştan sonra bir haftadanberi havalar tamamile düzelmiştir. Herkes tarla işlerile uğraşmaktadır. Trakyada umumi müfettişlik kurulacağı haberi bütün halk arasında büyük bir sevinç uyandırmıştır.

Resim 190. Gazete Kupürü, **Akşam**, 22 Mart 1934 Perşembe, Sene 16, No. 5550 s. 6.

Cumhuriyet gazetesinin 7 Mayıs 1933 tarihli sayısında da Yeşil Hilal Cemiyeti ikinci reisi Doktor İbrahim Zati Bey'in, "İçkiyi teşvik eder mahiyette gördüğü incesaza hücum ederek, şiddetli bir mücadele" açtığını yazıyordu. Habere göre Zati Bey, "Bu musikinin etrafa mütemadiyen melankoli ve bedbinlik saçtığını, eski bir devrin enkazı olduğunu, ancak bazı yüksek kabiliyetlerin yardımile yaşıyabildiğini, bunlar istisna edildiği takdirde diğer incesaz sanatkârlarının içkisiz dinlenemediğini" iddia ediyordu. [1185] İsmail Hakkı Bey'e göre ise alaturka, müdahale etmek lazım gelen bir irtica müziğiydi. [1186] Bu söylemlerde de tekrar eden örüntü, Batı cephesindekilerin kahir ekseriyetinin kendi pozisyonlarını kurarken, daima Şarkın iptidailiği, geri kalmışlığı, serkeşliği vb. gibi temellük edilmek istenen değerlerin dışında kalmış olmasını vurgulamasıydı. Bir anlamda Batıcılığın ilk şartı, opera dinleyicisi olmaktan çok alaturka karşıtı olmaktı. Bu karşıtlığı rasyonel bir temele oturtmaya çalışan görüşler de vardı. Örneğin *Cumhuriyet* gazetesinde *Çalgılı yerlerden eski musiki kalkacak* haberiyle aynı gün Ahmet Ağaoğlu, *İçtimai Musahabeler* (toplumsal konuşmalar) adlı köşesinde müzik hocası Prof. İsmail Bey'e şu soruyu soruyordu:

[1185] Haberin devamında Zati Bey'in fikirleri hakkında fikri sorulan Rauf Bey yine aksi iddialarla alaturka müziğin itibarını korumaya çalışır. "İncesaz Kalkmalı mı?" **Cumhuriyet,** 7 Mayıs 1933, Y.9. N.3231, s. 1

[1186] Füsun Üstel, "Musiki İnkılabı ve Aydınlar", **Tarih ve Toplum**, İstanbul, 1993, S. 113, S. 38-46

> Neden Şark musikisi elemli, kederli, hüzünlü, yeknesak […] Neden garp musikisi canlı, şetaretli zevkli. Birisi hayata karşı âdeta usanç ve bıkkınlık veriyor ve insana bedbinlik telkin ederek saâdeti hayatın haricinde arattırıyor. Ötekisi ise yaşama şevkini ve hevesi veriyor?

İsmail Bey'in sorunun böyle sorulmasına dair bir itirazı yoktu. Dolayısıyla oryantalist söylemin omurgası olan, iyi/kötü ya da aydınlık/karanlık dikotomisi, elemli / neşeli kipinde yeniden üretiliyor ve geçerli bir hipotez olarak sorgulanmaya başlanıyordu. İsmail Bey, bu soruya kısmen tarihi fakat daha çok coğrafi bir açıdan yaklaşarak, bir anlamda topografyanın terbiyevi etkisinin, ruhlar üzerindeki tezahürü bağlamında bir cevap veriyordu. Bununla beraber İsmail Bey'in cevabında dikkat çeken, manzaranın ruhu şekillendirdiği ve bir görme, algılama tarzı yaratmış olduğu fikrinin esas kabul edilmesine rağmen, bizde bu sürecin ters çevrilerek işlenmesinin doğru olacağını savunmasıydı. Bir başka deyişle, tarih ile coğrafya yer değiştiriyordu ve biz Cumhuriyet'in şekillendirdiği ruhu, manzaraya tatbik etmek ya da bu ruhu onda yaratmak zorundaydık.

> Şarkta yeknesak ve mehip manzaraların verdiği usanç ve bıkkınlık, ezici ve öldürücü istibdatın yarattığı durgunluk, ruhlarda tabiatile feryat ve enin, tazallüm ve şikâyet, hayattan bizarlık gibi akisler çıkarır. Buna mukabil garpteki oynak ve sevimli tabiî manzaralarla daimî bir mücadele akıntısının; muvaffakiyet ve felaket, kahramanlık, korkaklık, sadakat ve ihanet, fedakârlık ve hotkâmlık gibi değişen dalgaları, ruh üzerine kâh şetaret ve kâh yeis, kâh heyecan ve kâh ümitsizlik, kâh pereştiş ve hayranlık, kâh nefret ve hiddet gibi akisler yapar. İşte bu iki mütezat tesirler manzumelerdir ki iki musiki arasındaki farkları yapar. Fakat bu demek değildir ki, biz garp musikisini alamayız, kendi musikimizle mezcedemeyiz. Hayır! Bilakis, almalıyız, alacağız ve muvaffak olacağız! Almalıyız. Çünkü biz de garp beşeriyeti ailesi içine sokulduk. Bu musikiyi yaratmış olan unsurları benimsedik, mücadele yaşayış tarzımız oldu. İstibdat yıkıldı eski şartlar değişti. Artık inlemek feryat etmek, ağlamak bize yakışmaz. [1187]

Maarif Kanunu ardından, musiki mektebi Darülelhan'ın Şark Musikisi Şubesi'nin kapatılmasıyla başlayan (29 Aralık 1926) ve 1936'ya kadar devam eden bu süreç, alaturkanın, radyo, eğlence yerleri ve ders müfredatlarından çıkarılmasını kapsayarak, kamusal alandan topyekûn tasfiye edilmesine neden olmuştu. Bununla birlikte alaturka, Tanzimat Dönemi'inde olduğu gibi yine ev toplantılarında artan bir yoğunlukla icra ediliyordu. Evlerinde fasıl heyeti toplayamayan halkın büyük kısmı ise eğer radyolarını bedesten mezatında elden çıkarmadılarsa, Mısır'dan gelen uzun dalga yayınları ile melodram ihtiyaçlarını karşılıyorlardı. Mısır radyosunun yarattığı

[1187] Ağaoğlu, a.g.e., 1934

aşinalık, kısa bir süre sonra radyodan tanınan seslerin başrollerde oynadığı Mısır filmlerinin gösterilmesiyle birlikte, âdeta bir hummaya dönüşerek salonlar önünde uzun kuyrukların oluşmasına neden olacaktı. Peyami Safa 1936'da "Türk sazendesi ve hanendesini susturup da zevkimize uymayan musikinin revacına meydan vermek, bu san'at işini tekrar Arab saçı gibi doluyor ve kördüğüm haline sokuyor" diye uyarıyordu. Safa'ya göre, alaturka musiki yasak edildikten sonra Türk halkı, Mısır radyosundan gelen Arab sesini, kendi sesi zannetmeğe başlamıştı. Henüz doğmayan Avrupai ve muasır Türk musikisi yerine, halkın Arab musikisile gıdalanması ve zevkini terbiye etmesi, eski alaturka musikimizden bin kat daha zararlıydı. Mısır radyosunun Türk samiasına (işitme / kulak) her gece yaptığı bu Arap aşısının tesirlerinden halkı uzaklaştırmak için, radyolarda halk türkülerine ayrılan yer genişletilmeliydi.[1188] Safa'nın çözüm önerisi, aslında bu dönemde gayriihtiyari vuku bulmakta olan bir başka kısıtlamaya dairdi. Zira alaturka yasağı, bazı çevrelerce itaatkâr bir görev bilinciyle genişletilerek, halk müziğine de sirayet ettirilmiş, hatta Cemal Reşit Rey'in *Lüküs Hayat* ile *Deli Dolu* operetlerinden, gazel ile birlikte zurna parçalarının da çıkarılmasına kadar ilerlemişti.[1189] Her ne kadar bazı halk türküleri hâlâ çalınabiliyor olsa da yasağın kapsamı konusundaki belirsizlik, ciddi bir kafa karışıklığı yaratıyordu. Nihayet müziğin avam ile havas arasındaki sınırının nereden çizildiği pek belli olmadığından, riske girmek istemeyen kimi zevat, Batı müziği formu dışındaki tüm türleri külliyen reddediyordu. Kocabaşoğlu'nun yazdığına göre, Tamburacı Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinleyen Mustafa Kemal, bu türkülerin radyodan halka dinletilip dinletilmediğini sorduğunda Pehlivan, "Gazi hazretleri siz radyoda Türk müziğini yayınlanmasını yasaklattınız, buna imkân bulamıyoruz" diye cevap vermişti. Bunun üzerine Mustafa Kemal, "Bunu da yanlış anladılar" diyerek Pehlivan'ın derhal radyoya gitmesini ve türkülerin yayınlanmasını emretmişti.[1190] Ahıskalı'nın isabetle tespit ettiği üzere, bu noktada 'yabancı' ve 'milli' kavramlarının tersine çevrilişi çarpıcıydı.[1191] Nitekim her ne kadar reddedilmeye çalışılsa da yerel olan alaturka hatta kimi durumlarda türkü, milli kültürden arındırılması gereken zararlı ve yabancı bir etki olarak kodlanıyor; yabancı olan Batılı armonik müzik ise 'milli' kültüre uyumlu olarak yüceltiliyordu.

[1188] Peyami Safa, "Hadiseler Arasında- Mısır Radyosu" **Cumhuriyet**, 6 Ağustos 1936, S. 4933, s.3
[1189] Oransay, a.g.e., 1985, s. 78
[1190] Ahıska, a.g.e., 2005, s. 128
[1191] Ahıska, a.g.e., 2005, s. 128

Ahıska'nın ifadesiyle bu; "aynı anda hem Şarkiyatçı Batılı sınıflandırmalara karşı bir isyan hem de Batı medeniyetini öğrenilebilecek bir tekniğe ya da kendine mal edecek bir nesneye indirgeyen Garbiyatçı politik öznelliğin dinamiğinin görülebileceği" bir durumdu.[1192] Ahıska'nın tersine çevirmenin nedeni olarak gösterdiği, "tekniği kendine mal etmek için geçmişine karşı duyulan hınç ve öteki gibi olma hırsı", Gökalp'in evrimci kültürel sürecinin iki ucunun, radikal bir hızlandırmayla birbirine bağlanmasının neticesiydi. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1929 yılında *Vossische Zeitung* muhabirine verdiği demeç, "fikirlerinin babası" Ziya Gökalp'ı musiki konusunda da dikkatle dinlediğini göstermekle birlikte, değişim konusundaki acilci tavrını da açığa çıkarıyordu.[1193]

> Montesquieu'nün bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.
> Muhabir: Biz garplılara göre şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki; şarkın yegâne anlıyamadığımız bir fenni varsa, o da onun musikiciliğidir.
> Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir: Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakikî musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.
> Muhabir: Bu nağmelerin ıslahıyla terakki ettirilmesi mümkün değil midir?
> Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zamanlar geçti?
> Muhabir: Dört yüz sene kadar geçti.
> Bizim bu kadar zaman beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.[1194]

Röportajın çarpıcı olan son cümlesi, yetişme ve yakalama çabasıyla krize müdahale gerekliliğini, siyasi ve kültürel manevranın meşruiyetini sağlayan bir zemine oturtuyordu. Geri kalmışlık ya da eksikliğin yarattığı derin uçurumun üzerine kurularak, milli kimliğe doğru uzanan bir köprü vazifesi gören bu zemin, bir yandan radikalizmi onaylarken diğer yandan da uçurumu derinleştirmeye devam ediyordu. Nitekim boşluğun dolması ya da köprünün geçilmesi, bu aşamada devrimlerin sürekliliği için bir tehditti. Dolayısıyla, eksikliğe ya da uçuruma dair bir korkuyu canlı tuttuğu, endişeyi beslediği ölçüde, iktidarın ve güdümündeki sanatın beslendiği bir kaynak olarak varlığını sürdürecekti. Erken Cumhuriyet'in kurucu pratiklerinden olan bu eyleme biçiminin kendini ürettiği zemin, kuruluş aşaması geride kaldığında

[1192] Ahıska, a.g.e., 2005, s.128
[1193] "Bedenimin babası Ali Rıza Efendi, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp'tır", Akt. Salim Çonoğlu, "Sunuş", Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2019
[1194] **ASD**, 2006, C.III, s.123

patolojik bir hale gelmişti bile. Bir başka deyişle, geri kalmışlık hücresi metastaz ederek bünyeyi sarmış ve kimliğin, sosyal dokunun, sanatın, velhasıl bütün bir kültürel üretimin kendini bu illetin kötü etkilerinden kurtulmada gösterdiği yararlılık ile değerlendireceği bir eşik haline gelmişti. Gökalp'in potlaç şölenleri üzerinden demokratik bilinci temellendirmesi gibi geri kalmışlık fikri de ilerleyen yıllarda Türk sanatının içine sinen pathosformel bir süreklilik sağlayacaktı. Bundan dolayı da sanatçının ve düşünürün çile odasına dönüşerek, sanatın ideale doğru saflaşmasının en önemli merhalelerinden birisi haline gelecekti. Bu çileyi doldurmayan ya da böyle bir çilenin gerekliliğini sorgulayanlar ise Tanpınar'ın deyişiyle, "sükût suikastına" uğrayarak uzaklaştırma cezası alacaklardı.

5.5. Erken Cumhuriyet ve "Mürteci Mimari"

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültür politikasının özünde, hasta ve yaşlı Osmanlı'nın defnedilmesi ardından matem havasının dağıtılması ve Cumhuriyet dinamizminin, Türk'ün şen şakrak ruhunda yankılanması vardı. Bu ruhun, sadece sanat yapıtlarında görünür kılınan soyut bir duyuş ile değil, halkın gündelik yaşamını düzenleyen mekânsal pratiklerin maddi işlerliği ile de üretilmesi gerekiyordu. Parklar, meydanlar, opera ve sergi salonları, kamu idare binaları gibi yeni Cumhuriyet'in mekânları, yeni vatandaşın birbirleriyle olduğu kadar, laik devlet ile olan ilişkisini de biçimlendirecek bir mühendisliğe sahip olmalıydı. Bununla birlikte, mekânın davranışsal etkisinin ön plana alındığı mimarlık ve şehircilik anlayışının başat hale gelmesi, yine 1930'lu yılları bulacak ve Erken Cumhuriyet Mimarisi geç Osmanlı'dan devralınan, Milli Mimari Rönesans'ının eklektik (seçmeci) anlayışını bir süre daha uygulamaya devam edecekti. İttihat Terakki'nin siyasal rejiminin mimari uzantısı olan bu anlayışın ana motifi Türkçülük olmasına karşın, bütünü açısından Osmanlıcılığın ayağa kaldırılmasını hedefliyordu. "Temel fikir; klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurlar (kubbe, dirsek, kemer, geniş çatı ve tezyinat gibi.) ile yeni inşaat tekniklerini (beton, demir, çelik) birleştirmekti"[1195]

[1195] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 31



Resim 191. Guilio Mongeri, Ziraat Bankası Binası, Ankara, 1926-1929 [1196]

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kesilip atılmamasına neden olan ise Sibel Bozdoğan'ın ifadesiyle, "Osmanlı mimarisinin Türkleştirilmesiydi." Bu anlamda Cumhuriyet, 1. Ulusal Mimari Akımı olarak adlandırılan bu eğilimin başladığı saflaştırma işlemine, kendi politik yörüngesiyle paralel kalabildiği noktaya kadar göz yummuştu; zira biçimsel bir Türk dağarcığı oluşturduğu için, inkılâbın yükünü hafifletiyordu. Bununla birlikte Bozdoğan'ın vurguladığı üzere:

> İdeolojilerin birbiri ile rekabet ettiği bir dönemde meşruiyet arayışı içinde olan cumhuriyet liderleri, üstü kapalı olarak (ve stratejik anlamda), bu üslubun İslam'a ve sultana yaptığı örtük göndermelerin, bu simgelere hâlâ bağlı olan gelenekçi halka cazip geleceğini anlamış olmalıydılar.[1197]

Bozdoğan, bu üsluptaki binaların çoğuna Atatürk'ün de benzer bir niyetle benimsediği Gazi sıfatının ad olarak verilmesinden anlaşılabileceği gibi bu dönemde milliyetçiliğin dini terimlerle ifade edilmesinin yaygın olduğunu söyler.[1198] Milliyetçiliğin dinin yerini almaya başlamasının erken evrelerinde bu iki kavramın palimpsest çakışmasının başka tezahürleri de vardı. Örneğin 1930'da Ankara'da açılan Türk Ocağı binasına dair teşkilatın yayın organı Türk Yurdu'nda çıkan bir

[1196] Metin Sözen, Mete Tapan, **50 Yılın Türk Mimarisi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,1973, 2. bsm, s. 138
[1197] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 34
[1198] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 58

yazıda, "Türk'ün kâbesi olan Ankara'nın bir tepeciğinde, bu milli arafatında yükselen bu bina, Türk'ün seciye ve milli bir eseridir ve her şeyden evvel maddenin ruh ile imtizaç ettiği tılsımlı bir eserdir" deniyordu. Bozdoğan'nın yazdığına göre, üslup açısından Osmanlı olan bu binanın Türklüğünün, Milli Mimari Rönesans'ı karşısında eleştirel seslerin gittikçe yükseldiği bir dönemde vurgulanması, Kemalist kültürün ilk on yılında karmaşık ve birbiriyle çatışma halindeki alt akımların varlığına işaret ettiğini gösteriyordu.[1199]



Resim 192. Hüseyin Tahirzade (Behzad), "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" 1339 1923[1200]

1929'da mimarlık eğitimi için akademiye kaydolan Behçet Ünsal, o dönemde Ernst Egli atölyesinde kübik, Guilio Mongeri atölyesinde Avrupa-Latin, Vedat (Tek) Bey atölyesinde ise Milli Mimari anlayışının hâkim olduğunu ifade eder. Vedat Bey'in

[1199] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 58

[1200] Batı tekniği ile ışık gölge etkilerinin gözetilerek yapıldığı portre, Osmanlı-Selçuklu tezhip ve minyatür anlayışı ile süslenmiştir. Sol dairede "zafer", sağda "sulh" yazan resim, miladi 1923, rumi 1339 (Elibal bu tarihi 1341 olarak yazar) tarihleri yazmaktadır. Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, 1.bsm, s. 196.

Haydarpaşa Vapur İskelesi veya Sultanahmet Tapu Dairesi ya da Mongeri'nin Ankara Ziraat ve İş Bankası binalarını, Milli Mimarinin anlaşılması için örnek olarak gösteren Ünsal, "bu millî stilin nasıl bir şey" olduğunu şöyle açıklar:

> Bina taş yapı karakterinde olacaktı, yapı taş olmasa bile sunî taş taksimatı yapılacaktı, kapı ve pencereler sepet kulbu, Sinan veya Bursa kemeri ile kapatılacaktı. Cephede kemer alınlıkları kabartma ornemanlarla veya çini ile kaplanacaktı. Elektrik lâmbaları fener şeklinde teçhiz edilecekti, bilhassa giriş kapısı iki yanına fener asılacaktı. Binada stalaktit-baklava başlıklı kolon veya plastrlar kullanılacaktı. İç mimaride ahşap ve çini lambrilerde klasik Osmanlı motif-desen ve renkleri uygulanacak, tavanlarda alçı ve kartonpiyerlerde aynı desende motifler tekrarlanacaktı. Parmaklıklar ve merdivenler taş veya mermerden olacak ve Osmanlı şebekeleri ve babaları ile biçimlenecekti. Döşemelere umumî mahallerde mermer, odalarda tahta kaplanacaktı. Çatı saçaklı olacaktı, saçaklar ahşap kaplanacak ve çok çıkıntılı olacaktı; çatının başlarını veya ortasına kubbeler kondurulacaktı. Kısacası teknik yeni de olsa stil tarihsel biçimde sunulacaktı. Bunlar dış görünüşlerdi ve binaya giydirilen bir kılıftı. Peki, plân ne olacaktı. Planda Türklüğün ne olduğu belirlenmemişti. Esasen planın anaçlığı bahis konusu değildi. Mongeri planları değil de evvelâ fasadları görelim kuzum derdi. Zira mimarî, fasad sanatçılığı olarak yorumlanıyordu; ona öncelik tanınmıştı. Fasadlar, daha doğrusu esas fasad, ümit verici ise plan yoklaması yapılırdı. Plan kritiğinde ise daha ziyade espasların ve kayıp sahalarla nafî sahaların birbiri ile orantısına, esas girişin biçimlenmesine ve esas merdivenin durumuna bakılırdı. Yani daha ziyade plan estetiği üzerinde durulurdu. Vaziyet planı ise pek aranmazdı. Vedat Bey siz iyi bir proje yapmaya bakın, iyi bir proje nereye olsa uyar demişti. [1201]

Ünsal'ın fasad sanatçılığı tarifinde bir kez daha ortaya çıkan, erken dönemin göstermeci, kanıtlamacı anlayışının devralınmış sürekliliği ve keskin kırılmalarla sürekli başa dönen bir tarih bilincinin, her safhada geleneği, geçmişin hayaletiyle yeniden icat etmeye çalışmasının sonucuydu. Bu anlayışın hedefi, Geç Osmanlı levanten mimarlarının nevi şahsına münhasır üslubunu, Sinan ve Bursa kılavuzlarıyla çizilmiş bir Türk estetiği ile temize çekmekti. Nitekim 1900'lerin başlarında, August C.F. Jachmund'un Oryantalist Sirkeci Garı ile Batı'ya ve Otto Ritter-Helmuth Cuno'nun Bavyera üslubundaki Haydarpaşa Garı ile Doğu'ya açılan İstanbul'un Boğaz hattındaki köşk ve yalıları ise Raimondo d'Aronco'nun Art Nouveau stili ile tezyin ediliyordu. İstanbul'da özellikle sivil mimari, büyük oranda 20. yüzyıl başından itibaren, sanat, zanaat ve sanayi arasındaki yeni tür ilişkileri kuran Art Nouveau (Yeni Sanat) üslubunun etkisi altındaydı. Avrupa'da bir aydın hareketi olarak başlayan ve 'herkes için sanat/ her şeyde sanat' sloganıyla bütüncül bir tasarım estetiği hedefleyen bu üslup, Osmanlı'ya gündelik eşyalar ardından mimariye de sıçrayan, ithal bir moda

[1201] Behçet Ünsal, "Mimarlığımız 1923-1950- Forum", **Mimarlık,** 1973, Y.11, S.2, N.112, s.34-45

olarak gelmişti. İstiklal Caddesi başta olmak üzere Beyoğlu, Şişli ve Boğaz'daki yapılar, Afife Batur'un tarifiyle, İtalyan Floreale'sini, Olbrich'in geometrisini, Horta'nın enteriyor ve vitraylarını, Mackintosh'un pencere ve parmaklıklarını, Castel Beranger'in demir kapılarını anımsatan zengin stilistik çeşitlemelerle dolu bir Art Nouveau anlayışı ile yapılmıştı. Batur'a göre, İstanbul Art Nouveau'sunun zaman zaman eklektisizme varan sentetik yapısı, mimarların farklı ülkelerden, farklı yorumlar taşıyarak gelmiş olmasından kaynaklanıyordu.[1202] Dolayısıyla Birinci Ulusal Mimari akımının temsilcisi olacak olan genç mimarlar, İstanbul'un bu çok yüzlü kozmopolit görünümünü, 1800'lerin ikinci yarısında yeniden keşfedilmiş ve köken arayışının başlangıç noktası olarak konumlandırılmış olan Bursa'nın kadim yapı usullerine göre yeniden biçimlendirmeyi hedeflemişlerdi. 1867 Paris ve 1873 Viyana Sergisi'nde görülen, 'Osmanlı Neo-Klasik Mimarlığının' ilk denemeleri de Leon Parvillée'nin 1863'te Bursa'da yaptığı çalışmalara dayanıyordu. Leon Parvillée, 1855 depreminde hasar gören yapılar ve özellikle Çelebi Mehmet Külliyesi içindeki Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'nin onarımı için, Ahmet Vefik Paşa'nın davetiyle 1863'te kente gelmiş ve bir dizi yenileme faaliyeti yürütmüştü. Bununla birlikte Parvillée, bu tartışmalı onarımlardan daha çok Osmanlı Türk mimarisinin sistematik bir tasnifle kuramsallaşmasında, Bursa üzerinden oluşturmaya çalıştığı 'tarz-ı kadim' prensipleri ile anılıyordu.[1203] 1886'da II. Abdülhamid'in emriyle Söğüt havalisine doğru gerçekleştirilen fotoğraf gezisinde, bir kez daha kültürel kökenin kaynağı olarak gösterilen Bursa, 1894'te Pierre Loti'nin *Revue de Paris'*te yayımlanan *La Mosquée Verte* (Yeşil Cami) başlıklı yazısında, büyüleyici güzelliğiyle "Osmanlının beşiği" olarak anılıyordu.[1204] Aynı dönemde Osman Hamdi resimlerinde de Bursa ve Yeşil Cami, Osmanlı sanatında Türk öğelerin ayrıştırılmasında önemli bir dekor olarak kullanılmıştı. Çelik'in yazdığına göre, 1906'nın sonunda *İkdam*'da bir yazı dizisi kaleme alan ilk Osmanlı sanat ve mimarlık tarihçisi Celal Esad (Arseven):

> Osmanlı mimarisinin kaynaklarını Bursa'daki 14-15. yy. anıtlarına atfederek ve geleneği Selçuk ve Bizans dönemlerine bağlayarak, Avrupa sanat tarihinin

[1202] Afife Batur, "İstanbul Art Nouveau'su", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, C.IV, s. 1086-1088
[1203] Miyuki Aoki, "Leon Parvillée, Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı", İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002
[1204] Pierre Loti "La Mosquée Verte", Revue de Paris, C.1, N. 8, 15 Temmuz 1894, Akt. Zeynep Çelik, **Avrupa Şark'ı Bilmez,** Zeynep Çelik (der.), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 32

> gelenekleriyle paralel bir kronolojik gelişme ortaya koyuyordu. […] Gelişimin zirve noktası ise Mimar Sinan'ın damgasını vurduğu 16. yüzyıldı.[1205]

Celal Esad'ın serisinin 1907 tarihli son yazısı da mimarinin levantenler tarafından nasıl bozulduğuna dair bir eleştiri ile bitiyordu. Esad'a göre, Osmanlı mimarisi namına bir eser yapmayı arzu eden mimarlar, evvelce kopyaları alınmış eserlerden parçaları yan yana getirdikleri için kısımları ayrı ayrı benzeyen fakat bütününün ahenk ve irtibatında Osmanlı sanatına benzemeyen bir taklitten ibaret kalıyorlardı. Esad'ın ifadesiyle, bunu bir Türk hattatının yazdığı yazı ile bir ecnebinin o yazıyı resim gibi taklit eylemesine teşbih etmek hatalı olmazdı.[1206]

Birinci Ulusal Mimari, 1908'den itibaren Türklüğün kavramsal muğlaklığına fasad düzeyinde bir çözüm önerisi getirmiş olmakla birlikte, bu kez zamanın ruhuna cevap verecek bir plan kriziyle karşı karşıya kalmıştı. Esat'tan yaklaşık yirmi yıl sonra, 1928'de Ahmet Haşim, otel, banka, mektep, iskeleler gibi İstanbul'u dolduran yeni yapıları, "dışarıdan minaresi ve içeriden minberi eksik birer cami karikatürü" olmakla itham ediyordu.[1207] Haşim'e göre: "Traşlı, parlak çehreli yeni erkekler ve kürkleri içinden bakan yeni kadınlar için cami biçiminde sinema, türbe şeklinde hâl inşası ile maziye dönüş bir soysuzlaşma bir irticaydı(r)."[1208] "Arkaya baka baka, yere yuvarlanmaksızın, istenilen istikamette kaç adım gidilebilir?" diye soran Haşim, sözde yenilik taraftarı İttihat Terakki'nin mazi hayranlığıyla, "mimariye cübbe ve sarık giydirerek, türbe ve medreseyi taklit ettiği" bu anlayışı, *Mürteci Mimari* olarak tanımlıyordu. Zira her sanattan daha fazla hayat ve âdetleri kopya eden mimari, eskiden imanların en kuvvetlisi din olduğu için, şaheser mabet ve türbeler inşa edebilmişti. Fakat "bu mimarî ancak, yaşlı çınarların gölge saldığı meydanlarda, palabıyıklı süvarilerin cirit oynadığı, davulların gümbürdediği, kırmızı ve yeşil bayrakların, havalarda sırma ve ipeklerini dalgalandırdıkları bir âlemde mâna alır(dı)." Nasıl ki Sultan Selim Devri'nin kıyafeti, şimdiki tekdüze kıyafetimize göre çok daha cazip görünmesine rağmen, canlandırılması gülünç ise dini mimariyi de canlandırmak gülünçtü, çünkü bu cins kuvvetlere asrımız baş eğmiyordu. Dolayısıyla: "Bu ölüyü diriltmeye kalkışmak, hayatı bir mezarlığa ve yaşayanları da ölülere

[1205] Zeynep Çelik, a.g.e., 2020, s. 28-29
[1206] Celal Esad, "Osmanlı Mimarisi" **İkdam**, No.4523, 3 Ocak 1907, s. 3-4. Akt. Çelik, a.g.e., 2020, s. 127-133
[1207] Ahmet Haşim, "Yeni Bina" Gurabâhâne-**i Laklakan**, **Üç Eser**, MEGSB Yayınları, İstanbul,1988 s. 154-157
[1208] Ahmet Haşim, "Mürteci Mimari", 1988, s. 151-154

döndürmeyi istemek gibi uğursuz ve boş bir hevesten başka bir şey değildi." [1209] Nitekim 1920'lerin sonlarına doğru, Cumhuriyet kadrolarında rahatsızlığa neden olan da bu yönelimin, modern olarak kabul edilmesine karşın asrileşme ufkunun Batıya ilerleyen mutlak perspektifinde, kurtulmak istediği yakın tarihe doğru kaçma noktaları yaratan, bir başka deyişle, saf kökene doğru uzanan kanallardan Şark kültürüne de hava aldıran yan etkisiydi.[1210]

5.6. Yeni Mimari ve "Betonun Arzuladığı Biçim"

Erken Cumhuriyet Dönemi, yeni "Türkiye'nin Kalbi Ankara"ya doğru büyük bir göçün önünü açarken, diğer taraftan da tabiri caizse İstanbul'un kanını çekerek gittikçe metruklaşan bir yıkıntı haline gelmesine neden oluyordu. İstanbul'un hâlihazırda savaşlar ve ekonomik buhranlardan dolayı uzunca bir süredir bakımsız kalmış olan anıtsal yapıları da saltanatın çöküşüne dair güçlü görsel semboller olarak dokunulmadan duruyordu. Nur Altınyıldız Artun'un ifadesiyle, Cumhuriyet yöneticileri, "İstanbul'u Osmanlı İmparatorluğu'ndan nasıl devraldılarsa aynı şekilde harabiyetiyle muhafaza ettiler; zira harabeler, kentin mimarlık mirası konusunda çelişkili tutumlar sergilemek için uygun bir mazeret sağlıyordu." Osmanlı geçmişinin mimari mirası, bir yandan yeni devletin hak iddiasını desteklerken diğer yandan ise reddedilen bir tarihi temsil ettiği için, enkaz halinde uzakta tutuluyordu.[1211] Altınyıldız'ın da işaret ettiği üzere, eski başkentin çöküntü alanı haline gelmesi yeni başkentin imarı için meşruiyet üreten bir kıyaslamaya neden olduğundan dolayı 1930'lara kadar İstanbul'a dokunulmamıştı. Bozdoğan'ın ifadesiyle, Ankara'nın görsel ve yazılı temsillerinde, "eskiye karşı yeni kurgusu kapsamlı biçimde kullanılmıştı ve İstanbul her bakımdan Ankara'nın ötekisi rolünü oynamaya memur edilmişti. Yeni başkentin 'saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi' eski başkentin kozmopolit kirlenmişliği ve soysuzlaşmışlığı" ile karşı karşıya konuyordu.[1212] Ankara ise 1920'lerin başından beri geçici çözümlerle plansız genişleyen bir şehirdi.

[1209] Haşim a.g.e., 1988
[1210] Bozdoğan, Osmanlı canlandırmacılığının "tarihselci" olduğu, dolayısıyla "modern olmadığı" şeklindeki yaygın varsayımın, bu terimlerin anlamına ilişkin ciddi bir araştırmadan çok, mimari kültürün formel-stilistik önyargılarının semptomu olduğunu söyler. "Bu tür bir varsayım, tarihselciliğin tarihsel formlarla hiçbir ilgisi olmadığını gözden kaçırır: tarihselcilik, mimarinin daha geniş bir tarihsel projeyle irtibatlandırılmasına karşılık gelir ve bu haliyle de bizzatihi modern bilincin işaretidir." Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 66
[1211] Nur Altınyıldız Artun, **Muhafaza, Mimarlık,** Bilge Bal (der.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 56
[1212] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 82

Cumhuriyet'in ilanı ardından, modern Türkiye'nin öncülü olacak bu taşra kasabasının ütopik dönüşümü için, 1924 ve 25 yıllarında Carl Christoph Lörcher'e iki plan hazırlatılmıştı. Kale'ye doğru tırmanan bir Ankara tasarlayan Lörcher, rejimin sembolik yükselişinin şehir siluetinde de görünür olmasını hedefliyordu. Yükselen Cumhuriyet'in kültürel kökleri ise aynı bölgede yer alan Augustus Tapınağı ve Julianus Sütünü gibi Roma kalıntılarına bağlanarak, Türk medeniyetinin İslam öncesi izlerini somutlaştıran tarihsel kanıtlar olarak sunuluyordu. Planın en önemli ayağı şehir merkezinin konumlandırılmasıydı. Meclisin bulunduğu Hâkimiyeti Milliye Meydanı (Ulus) civarına inşa edilecek idari kurumlarla çevrelenmesi tasarlanan şehir merkezi, böylece kamusal hayatın kesişim noktasına da devleti yerleştirecek, bir başka deyişle, kültür, eğitim, sağlık, sanayi vb. gibi tayin edilmiş alanlardan gelen bütün yollar, meclis iradesi ve devlete çıkacaktı. Bu plan öngörülenden daha hızlı yoğunlaşan nüfusun ihtiyaçları karşısında yetersiz bulunmuş olsa da Lörcher'in iktidarın kent mekânlarındaki ideolojik temsiline dair tasarladığı temel prensipler benimsenmişti.[1213] Bununla birlikte, Cumhuriyet'in ardından Ankara'ya taşınan Ulusal Mimari üslubu ile kent planına yansıyan ideolojik temsil kodları arasındaki uyumsuzluk daha o zaman fark edilmişti. Lörcher 1925 yılında yayımlanan bir makalesinde bu sorunu şöyle tarif ediyordu:

> İnşa tarzı son derece basit olup, kerpiç tuğla örgü yarım kargir duvar üzerine kerpiç sıva ve beyaz kireç badanadan oluşur. Yeni kamu binaları ise kesme granit taşı ile inşa edilmekte ve kısmen de sıva ile kaplanmaktadır. Sadece betonarme konstrüksiyon ile inşa edilen örnekler de mevcuttur. Bütün çabalar, yeniçağı temsil edecek ulusal bir üslup oluşturmaya yönelik; ne var ki, başlangıç pek de sevindirici değil. Mevcut geleneksel yapılara dair ayrıntılı bilimsel araştırmalar ve eğitim konularında eksiklikler gözlenmekte. Kentsel düşünme ve duyarlılık ise henüz söz konusu bile değil.[1214]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da kentin gelişimini üç evre ve kahramanı Selma Hanım ile cisimleşen üç farklı zihniyetle betimleyen alegorik romanı *Ankara*'da, Erken Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kentsel gelişimi ve canlandırmacı mimarlığa karşı yükselen rahatsızlığı, Haşim'i andıracak biçimde, şöyle tarif ediyordu:

> Yeni Ankara, baş döndürücü bir suretle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalar üzerinde, apartmanlar, evler,

[1213] Detaylı bir okuma için bkz. Ali Cengizkan, "Ankara'nın İlk Planı; 1924-25 Lörcher Planı Kentsel mekân özellikleri, 1932 Jansen Planı'na ve bugüne katkıları, etki ve kalıntıları", Ankara Enstitüsü Vakfı, Arkadaş Yayıncılık, 2004

[1214] Levent Uluiş, "Anti Modernist ve Otoriter Eğilimleri Yansıtan Bir Şehir Tahayyülü", **Toplumsal Tarih**, Temmuz 2009, S. 187, s. 73-82

> resmi binalar, sanki yerden fışkırırcasına yükseliyordu. Bunların her biri, yapanın bilgisine ve yaptıranın zevkine göre birtakım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine hâkim olan bir exotique mimari tarzının sırıttığı da aşikârdı. Meselâ, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rast gelmemek mümkün değildi. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında birer derebeyi şatosunu andırıyordu Şehir içindeki, apartmanların, resmi binaların ise Hint racalarının saraylarından farkı yoktu. Bazıları da ogival pencereleri, yeşil renkli, yaldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı idi. [1215]

Yakup Kadri'nin romanının ikinci dönemine konu olan 20'lerin son çeyreğinde inkılâplar da olanca hızıyla devam ediyor ve Osmanlı mirası sadece kurumsal olarak değil gündelik hayattan da hızla tasfiye ediliyordu. Milliyetçiliğin erken dönem muğlaklığı aşılmaya başlanmış ve Türklük büyük oranda dini motiflerden bağımsız bir berraklığa bürünmeye başlamıştı. Bu bağlamda, geleneğin gündelik yaşam ve kent mekânındaki izlerinin de ortadan kaldırılması gerekiyordu. Sedat Hakkı Eldem'in yazdığına göre, daha 1926'da simge binalardan olan Ankara Palas ve Mimar Vedat Bey, Cumhuriyet yöneticilerinin gözünden düşmüştü. Mongeri'nin "kuleli Osmanlı" tarzındaki "Gazi Köşkü" projesi ise aynı nedenlerle onay alamamıştı.[1216] Tinselliği kamusal alanda asgari düzeye çeken yeni Cumhuriyet'in süsten arındırılmış mimarisi ile ceketli ve traşlı adamları, aynı sosyopolitik amaçlara hizmet etmek için aynı düzeyde siyasallaştırılmıştı. Erken Cumhuriyet'in irtica sembolü görerek yasakladığı fes, cübbe ve sarık, mimaride kubbe, kemer ve saçağa denk geliyordu. 1927'de Meclis'te okuduğu söylevde Mustafa Kemal, iki yıl evvel uygulamaya konulan şapka kanunu ile ilgili şöyle diyordu:

> Efendiler, milletimizin başında, cehalet, gaflet ve taassubun ve ilerleme ve medeniyet düşmanlığının alametifarikası gibi kabul olunan fesi atarak, onun yerine, bütün medeni âlemce başlık olarak kullanılan şapkayı giymek ve bu suretle Türk milletinin medeni toplumlardan zihniyet itibariyle de hiçbir farkı olmadığını göstermek lüzumlu idi.[1217]

Yakup Kadri'ye göre de ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan bulan cereyan, (Ulusal Mimarlık) yerini birdenbire modern mimariye bırakmış, kuleler yıkılmaya, saçaklar ortadan kalkmaya, velhasıl bina cepheleri, sakalını bıyığını tıraş

[1215] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1981, s. 127
[1216] Sedat Hakkı Eldem, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", **Mimarlık**, S.11-12, Kasım-Aralık 1973, s. 5-11
[1217] **Nutuk**, 2015, s. 664

eden adamların yüzleri gibi değişip, sadeleşmeye başlamıştı. 1930'ların başına gelindiğinde, Mimar Behçet ve Bedrettin'in *Mimar* dergisinde çıkan yazıları, yeni mimarinin biçimsel özellikleri ile kıyafet inkılâbını şöyle ilişkilendiriyordu:

> Türk İnkılâp mimarlığı eski Osmanlı mimarlığından başka bir varlık olacaktır. O mimarinin kubbesi, alçılı penceresi, bütün bir şekil ve hayatile bir tarih olmuştur. Terakki yolunda geri dönmek yoktur. Durmak bile gerilemek demektir. Eski elemanlar, Selçuk ve Osmanlı motifleri; öteden beri yapılan tecrübelerden sonra bugünkü zaman için değersiz oldukları görülüyor. Eskiden kuvvet almak faideli olabilir; fakat bugünleri «Orta zaman» lara sürüklemek manasızdır. Eski sanat muhipleri arada sırada bu mimarî tarzının (Modernize) edilmesi tecrübesini istiyorlar. Yüce Türk milleti kıyafette inkılâp yaparken fesi asrileştirmeği düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılâbı yaparken birtakım işaretlerle eskiyi yenileştirmeği düşünmedi. Lâtin harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıkî bir yol üzerinde yürüyorlar.[1218]

Bozdoğan'ın ifadesiyle, *Mimar* dergisinde çıkan bu bir dizi paradigmatik yazıda Mimar Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, inkılâp başlığını Le Corbusier'in *Villa Savoie* fotoğrafı ile yan yana koyarak, modern kanonik formları inkılâp sözüne bağlıyorlardı. Yazı içinde ise kubbe, süs ve çininin reddi ile şapka ve Latin alfabesi arasında açık bir analoji kurarak bu fikri pekiştiriyorlardı.[1219] Dolayısıyla, potin, pantolon, ceket ve şems-i siperli şapkaların dönüştürücü görsel gücüne ne şekilde inanılıyorsa, kubbeli, kemerli yapıların yerine, "damını yıldızlı göklere açarak hava ve ziyayı bağrında toplıyan" yapıların "İnkılâbı hislendireceğine" o derece inanılıyordu. [1220]

1927'de Hermann Jansen'in, "himaye ararcasına Kale'nin etrafına" tırmanmak yerine düzlüğe yayılan yeni şehir planı ve Hakkı Eldem'in "Ankara -Viyana Kübik Mimarisi" olarak tanımladığı yeni anlayış ile müstakil bir Ankara imar edilmeye başlanmıştı. [1221] Aynı tarihlerde Savunma Bakanlığı binasını inşa eden Avusturyalı Mimar Clemens Holzmeister'in önerisiyle, modern okul binalarına danışmanlık yapması için Maarif Vekâleti'nin Ankara Tatbikat Bürosu baş mimarlığı ve 1926'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alan Sanayi-i Nefise mimarlık şubesinin yürütücülüğü görevine, İsviçreli mimar Ernst A. Egli getirilmişti. Mustafa Cezar'ın yazdığına göre, aynı yıl Namık İsmail de Akademi'de müdürlük görevine başlamış ve

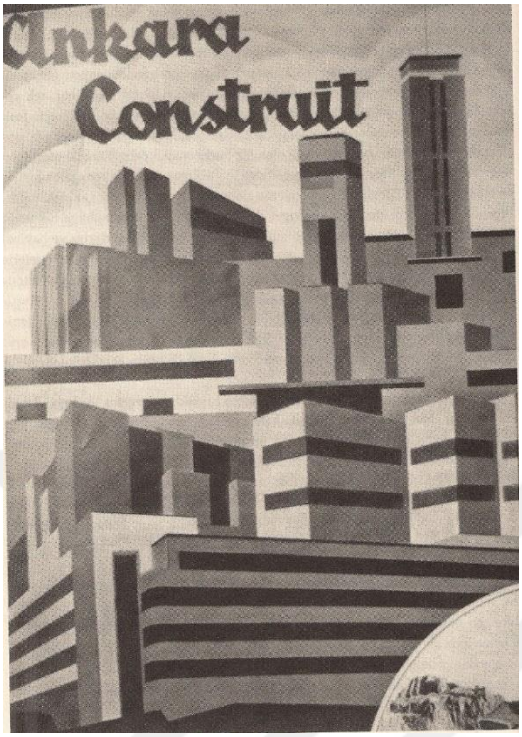
[1218] Mimar Behçet ve Bedrettin, "Türk İnkılâp Mimarisi", **Mimar**, Y.3, C. 1933, S. 1933-9-10 (33-34) 1933, s.265-266.
[1219] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 74
[1220] Mimar Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta İnkılâp," **Mimar**, C. 1933, S. 1933-8 (32) 1933, s.245-247
[1221]"Eski Ankara Nasıl Gençleşiyor" **Haftalık Yeni Hayat**, 15 Ağustos 1936, 26/8. Eldem, a.g.e., 1973

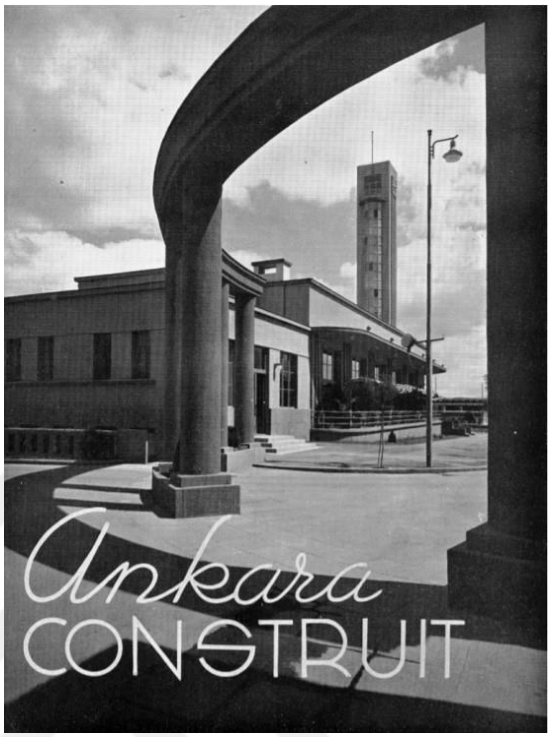
bazı yabancı hocalara, akademide giriştiği reformlar için görevler vermişti. Dolayısıyla Egli'nin mimarlık şubesinde hayata geçirdiği yeni eğitim anlayışını mümkün kılan, Cezar'a göre, Namık İsmail'in çalışmalarıydı.[1222] "Biçim-işlev arasındaki organik bütünleşme düşünülmeden, akademizmin katı anlayışı ile yürütülen mimarlık eğitimini" Orta Avrupa'daki *Technische Hochschule* (teknik enstitü) anlayışına göre düzenleyen Egli ile birlikte eğitime; "biçime fonksiyondan varılacağı, gereksinimlerin yapıyı şekillendireceği düşüncesi ve Bina Bilgisi dersi" girmişti.[1223] İnci Aslanoğlu'na göre Egli, yapıyı çevresi ile birlikte düşünmenin önemini ilk vurgulayan mimarlardandı ve geleneksel Türk mimarlığından öğeler kullanarak taklide düşmek yerine, binalarını çağdaş uluslararası mimarlık ilkeleriyle biçimlendirmeyi yeğlemişti.[1224] Böylece Hermann Jansen'den başlayarak, Holzmeister, Egli ile birlikte Weimar Cumhuriyeti'nden Martin Wagner, Bruno Taout, Martin Esaesser, Franz Hillinger, Wilhelm ve Margarete Schütte Lithostky gibi mimar ve plancılar, iki dünya savaşı arasında "Kemalist Türkiye'nin gerçek 'mimarları' oldular."[1225]

Egli'nin ön plana çıktığı ve büyük oranda devlet patronajı ile ülkeye girerek 1940'lı yıllara kadar sürdürülen bu Bauhaus esinli uluslararası üslubun anahtar kavramları, kübizm zarfında düşünülen işlevsellik ve rasyonaliteydi. Gelenekle ilişkilenebilecek her türlü sembolik gösterge dışlanmış ve akılcılıkla birleşerek ya da eşitlenerek kültürler üstü evrensel bir uygarlığın görsel biçimi kabul edilen geometrik düz beyaz formlar, pencere blokları, çatısız damlar ve beton neredeyse dogmatik hale gelmişti. Mimar Behçet Ünsal 1935'te yayımlanan yazısında, barok ve rokokonun kıvrımda aradığı güzelliğin gereci olan alçıyı baş belası olarak görüyor ve demirin, taşın bu nevi yoğurulmuş biçimlerini yalancılıkla suçluyordu. Ünsal'a göre, o dönem bütün bir hayat, elbise, reverans ve hareketler kıvrımlıydı ve kıvrım, bozulan, el etek öpen insanın haleti ruhiyesinin ifadesiydi. Tahtayı, taşı ve sıvayı mermer gibi göstermek isteyen soysuz bir harsın eseriydi. Bugünkü mimarlıkta ise takma gösteriş değil, çıplak vücut güzelliği aranıyordu. Yeni mimarlık doğruluk gerektiriyordu ve bu doğruluğun gereci, bünyesi itibariyle köşeli ve mikâp (küp) şekillere uygun olan beton ve demirdi.

[1222] Cezar, a.g.e.,1983, s.23-24
[1223] İnci Aslanoğlu, "Ernst A. Egli: Mimar, Eğitimci, Kent Plancısı", **Mimarlık**, Y.22, S.209 (11-12) 1984, s.15-19
[1224] Aslanoğlu, a.g.e., 1984
[1225] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s.86

Betonun arzuladığı biçimi bulmak, icat edebilmek gerekiyordu. Dolayısıyla yeni mimarlığın amacı, kübizm (cubisme) değil gerçekçilikti (rationalisme).[1226]





Resim 193. "Ankara Construit", Grafik. **La Turquie Kemaliste**, 1935, n. 6

Resim 194. "Ankara Construit", Şevki Balmumcu'nun 1933'te yaptığı Sergi Evi, La Turquie Kemaliste, The **Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Turkey, Iss. N. 28, 2017.

Apartman bloklarından, devlet dairelerine kadar aynı görsel gramerle inşa edilen bu binaların, ilerlemeci, pozitivist ilkelerin evrensel standartlarını koruyabilme, yaygınlaştırabilme ve en önemlisi de eskiyi dönüştürebilme gücüne sahip olduğuna inanılıyordu. *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi, 18 Eylül 1930'da Ludwig Hilberseimer'den 'hülasatan' (özetle) tercüme edilmiş, *Modern Şehir Mimarisi* başlıklı yazıda bu anlayışı şöyle tarif ediyordu:

> Yeni miymari bilvasıtalıktan kurtulmak ister, her şeyi aslına irca etmeğe çalışır. Doğrudan doğruluğu katiliği sever. Bu günkü insanın yaşam şeklinin bir ifadesidir: sübjektif ve ferdi değil, objektif ve kolektiftir […] Maddeye bir fikre göre şekil verir. Maddenin bir fikre göre şekil alması demek aynı zamanda fikrin maddenin kanunlarına göre şekil alması demektir. Bu iki unsurun maddenin ve fikrin tek şekilde birleşmesinden miymari eseri doğar […] üslup bir gaye değil, ictimai, iktisadi ve teknik şartların bir neticesidir […] Miymari ancak kendi içine kendi unsurlarına dayanabilir. Bir eserde aranılan vahdeti ancak vuzuh, miymari mantık ve maksada

[1226] Mimar Behçet Ünsal, "Mimarlıkta Gerçeklik," **Mimar**, 1935-04 (52), s. 116-120

> sadakat temin edebilirler. Tıpkı bir makine, bir vapur, bir otomobil, bir tayyare, bir köprü inşa eden mühendis gibi miymar da eserini yaratırken aynı rasyonel düşünüş, katiyet ve iktisadilikle hareket etmelidir […] Yaratacağı eseri ameli bir istimal eşyası gibi telakki etmelidir […] ancak bu sayede miymar kendisini tezyini süslerden ve lüzumsuz ici bicilerden kurtarabilir. Çünkü tezyini süsler miymari eksikliklerin boşluklarını doldurmak için kullanılan vasıtalardır. [1227]

Bu kısa pasaj, sadece modernist mimari anlayışın sınırlarını değil, aynı zamanda ulus devletin yeni vatandaşının nasıl bir toplumsal mühendislikle inşa edildiğini de gösteriyordu. Aka Gündüz 17 Ekim 1931'de çarpıcı biçimde şöyle yazıyordu: "İnkâr etmiyoruz ki eski Ankara'yı emekle, tahammülle, zorla modern Ankara yapmağa çalışıyoruz. Fakat bu kâfi gelmiyor, Ankara sakinini de, emekle, vasıta ile ve hatta zorla Ankaralı yapmak mecburiyetindeyiz."[1228] Nitekim 1930'lı yılların başından itibaren, şemsiye ile kaldırımda nasıl yürüneceğinden, okul koridorlarının terbiyevi mahiyette tezyinine, iktisadi menfaatleri müşterek işçi memur ikametgâhlarının ahlak üzerindeki etkisinden, sağlık ve sıhhatine kadar oldukça geniş bir perspektifte ele alınan yazılar ile yeni mimari, yeni vatandaşı ve muasır hayatını bizatihi üreten bir aygıt olarak savunuluyordu. [1229] Bu bağlamda Cumhuriyet'in üzerinde en hassasiyetle durduğu konulardan birisi, beden terbiyesiydi. On yılda her yaştan on beş milyon genç yaratma hedefinin arkasında işleyen öjenik saflaştırma tınısı bir yana bırakılırsa, dinamik, güçlü ve sıhhatli bedenler, yeni devletin ideolojik dinamizmini de ete kemiğe büründüren bir imge sunuyordu. Hasta ve yaşlı Osmanlı'nın yerine gelen genç ve enerjik Cumhuriyet'in bu imgeyi üretirken sıklıkla başvurduğu meşruiyet kaynağı, halk sağlığı meselesiydi. 1935'te *Yedigün* dergisinde yayımlanan bir yazıda Dr. Ali Rıdvan, kadınların hâlâ kullanmakta olduğu çarşaf ve peçeyi, güneşin bütün faydalı ışıklarını geri atan sağlık düşmanı bir ölüm örtüsü olarak tanımlıyordu.[1230] Benzer biçimde, yeni mimarinin bol ışıklı, havalandırmalı planları, öncelikle sıhhat bakımından elzemdi. İkincisi, bu binaların süssüz, eklentisiz, yalın fakat orantılı ve sağlam yapıları ile aynı biçimde orantılı ve sağlam bedenler ve süssüz kadınlar

[1227] "Modern Şehir Mimarisi", **Hâkimiyet-i Milliye**, No: 3299, Onbirinci Sene, Perşembe, 18 Eylül 1930, s. 4
[1228] Aka Gündüz, "Ankara'yı Sevenler Cemiyeti" **Hâkimiyet-i Milliye**, Cumartesi, 17 Teşrinievvel (Ekim) 1931, No. 3685, s. 2
[1229] Mimar Şahabettin, "Şehir Mimarisinde Usuller", **Mimar,** 1933-08 (32), s. 242-244. Zeki Selah, "Mektep Binlarında Estetik", **Mimar,** 1931-8, s. 251-253. Zeki Selah, "Müşterek İkametgâhlar", Mimar, 1931-3, s. 97-98
[1230] Ali Rıdvan, "İstanbul Kara Çarşaftan Ne Zaman Kurtulacak" **Yedigün**, 24 Temmuz 1935, N. 124, s.9. Akt. Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 98

arasında görsel bir analoji vardı. Bozdoğan'ın ifadesiyle, "Her ikisi de geleneksel muadilleriyle karşılaştırılan modern kadın imajları ile modern mimari imajları arasında birçok dolaysız bağ kuruluyordu." 1935 Ağustos'unda *Yenigün* mecmuasında Hikmet Feridun imzasıyla yayımlanan bir haberde, Doktor Saadet Kâmil ve Bahariye'de yaptırdığı Röntgen Apartmanı fotoğraflarının montajlanarak sunulması bu analojinin en açık örneklerinden biriydi. [1231] Haberde, babasının kasa anahtarını yutan 'hınzır yumurcağı' tedavi eden Bayan Saadet Kamil'in kırk kiloluk kurşun önlüğü ile son sistem röntgen makinası önünde duruşunu hayranlıkla seyreden Hikmet Feridun, aklına çarşaflı, güngörmez, kafes arkası imparatorluk zamanının zavallı kadınlarını getiriyor ve aradaki fark ile iftihar ediyordu. "Kurşun gömlekler içinde bu röntgen mütehassısı Türk kadını, önümde canlı bir Türkiye propaganda heykeli gibi duruyor" diye yazan Feridun, haberin devamında, Bayan Saadet ile doktorluk mesleğinin zorlukları üzerine bir sohbete başlıyordu. Bununla birlikte sohbetin tonu, Bayan Saadet'in kadavralar, teşrih, kanser kokusu gibi mesleğin 'epi kötü' iç tarafıyla nasıl başa çıktığı ve röntgen uzmanlığının cilt üzerindeki etkilerinden bir kadın olarak çekinip çekinmediği gibi yine kadınlığın duyusal ve bedensel hassasiyetlerine dair bir ön kabulü bariz biçimde barındırıyordu. Bir anlamıyla Doktor Saadet, sadece mesleki başarısı ve azmi ile değil, kadınsı kabul edilen duyusal, bedensel hassasiyetlerinin de dışında kalabilmiş bir Türkiye propagandasıydı. Nihayet *La Turquie Kemaliste* dergisinin hemen her sayısında ve resim, fotoğraf ve sinema gibi mecralarda propagandası yapılan kadın figürleri, tenselliği ve tinselliği olabildiğince azaltılmış, fenni işlerle iştigal ederken gösterilen bir görsellik rejimiyle sunuluyordu.

[1231] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s.100



Rontgen mütehassısı Bayan Saadet Kâmil Yedigün objektifi karşısında

BAYAN SAADET

Apartıman Yaptıran Kadın Doktor

Fotoğraflar: YEDİGÜN — SUAD

Yazan: Hikmet Feridun

— Ah bayan doktor... Sormayınız başımıza gelenleri.. Şu hınzır yumurcak yok mu... şu hınzır yumurcak?.. Sen tut, evde başka şey yokmuş gibi kasanın anahtarını yut.. Olur iş değil... Kendisine birşeyler olacak diye mi korkayım.. Kasanın anahtarı yok, kasayı açamıyorum diye mi yanayım.. Şuna bir rontgenle baktırmak istiyoruz.

Rontgen mütehassısı Bayan Saadet Kâmil bunları dikkatle dinledi. Babasının kasasının anahtarını yutan yumurcak hiç o taraflarda değildi. Yuttuğu şeyden hiç de pişman görünmüyordu. Bilâkis memnundu..

Öyle ya neden utansın? Kasa anahtarı bu.. Hesapta kömürlüğün, 100 numaranın anahtarını da yutmak var. Bayan Saadet Kâmil üstündeki beyaz doktor gömleğini düzeltti. Bunun üzerine de kauçuk, baştan aşağı kurşun bir önlük giydi. Çividen çıkarılırken bu önlüğü şöyle bir yoklayacak oldum. En aşağı 40 kilo var..

— Müthiş ağırl dedim.

Bayan Saadet ve Kadıköyündeki meşhur Rontgen apartımanı

— Yalnız kurşundur.. Üstü kauçuk.. diye cevap verdi.

Bundan sonra kurşundan eldivenler de giyildi.

Bu sırada yumurcak da karanlık rontgen dairesine girmiş hayran hayran bir parmağının ucu burnunda makinaları seyrediyordu.

Bu önümde kurşun önlüğü sırtında, kurşun eldivenleri elinde,en son sistem rontgen makinasının önünde duran genç kadına baktım. Aklıma çarşaflı, feraceli, gün görmez, kafes arkası, imparatorluk zamanının zavallı kadınları geldi. Aradaki farkı düşündüm de iftihar ettim. Kurşun gömlekler içindeki bu rontgen mütehassısı - Türk kadını önümde canlı, bir Türkiye propaganda heykeli gibi duruyordu.

İşini bitirdikten sonra:

— Evet, dedi, anahtar ince bağırsaklara gelmiş.. Merak edilecek birşey yok..

Müşterilerinden biraz ara bulduktan sonra konuşmağa başladık:

— Evet.. Böyle iğne yutanlar, anahtar yutanlar, yüzük yutanlar bize çok

Resim 195. Hikmet Feridun, "Bayan Saadet: Apartman Yaptıran Kadın Doktor", **Yenigün 5**, 14 Ağustos 1935, N.127, s. 7-9.

Ankara romanında Selma Hanım'ın Yenişehir'deki sembolik uyanışı, Cumhuriyet'in ikinci evresinde kadının ev içindeki ictimai mevkiine dair bir başka uyanış metaforuydu. Selma Hanım'ın ikinci kocasının evinde gözlerini açtığı "mustatil (dikdörtgen) pencereli" yatak odasından, Lüküs Hayat'ın librettosundaki "nikel kübik mobilyalar"la dolu apartman dairesine kadar ulaşan bu anlayış, mimariyle birlikte gelişecek olan yeni toplumsal kodların, görece en dirençli kabul edilen mahrem hayata uzandığının bir göstergesiydi. [1232] Yeni Cumhuriyet de II. Meşrutiyet gibi kadının merkezde olduğu bir ev idaresini esas alıyordu; fakat yeni mimari ile birlikte yükü görece hafifleyecekti. Osmanlının geleneksel ev içlerinde, bazı paşa konakları dışında kadınlara müstakil mekânlar ayrılmazdı. Yatak odası, genelde yaşam alanları içindeki yüklükten çıkarılıp sedire ya da yere serilen döşekler, minderler, yastıklarla her gece düzülen ve her sabah kaldırılarak oluşturulan bir ev içi ritüeliydi. Yemek ise gündelik sosyal hayatın bir parçası olmaktan çok, ihtiyaç gidermek için gerçekleştirilen ve yere kurulan sofralarda, konuşmanın dahi makbul sayılmadığı, hızla gerçekleştirilen bir

[1232] Karaosmanoğlu, a.g.e., 1981, s. 93

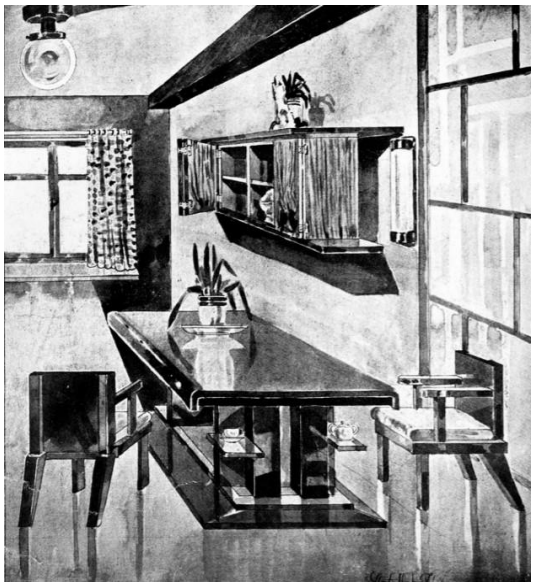
faaliyetti. Halkın dışarıda yemek yeme alışkanlığı olmadığı gibi zaten yemek servisi yapan lokantaların da kahir ekseriyeti meyhaneden türemiş ve müşterisini çoğunlukla erkeklerin oluşturduğu mekânlar olduğundan, aile ile gidilmeye pek uygun bulunmuyordu. Nitekim 1920'lerin son çeyreğinden itibaren, Ankara ve İstanbul başta olmak üzere, çeşitli şehirlerde alafranga sofra adabıyla hizmet veren Cumhuriyet lokantaları, gazinolar, gar ve tren lokantaları gibi mekânlar, kentli aileleri de hedefleyerek açılmaya başlamıştı. Bu mekânlar, sadece yemek servisi yapan yerler değil, aynı zamanda adab-ı muaşeretin öğrenildiği ve kültür normlarının üretildiği biopolitik mekânlardı. Kamusal alanda dönüştürülen bu normların, ev içlerinde de bir anlamda sağlamasının yapılması ya da pekiştirilmesi gerekiyordu. 1933'te ilk baskısı yapılan ve uzun yıllar çok satanlar listesinden eksik olmayan Fahriye Nedim'in *Alaturka ve Alafranga Mükemmel Yemek Kitabı*, bu dönüşümün bir anlamda kılavuzluğunu üstlenmişti. Bu kitap, Cumhuriyet kadınına sadece alaturka ve alafranga yemek ve tatlı tarifleri, pişirme ve sunum tekniklerini vermekle kalmıyor, aynı zamanda ev ekonomisinin de kadının asli görevlerinden birisi olduğunu teyit ediyordu. Aynı tarihlerde açılan Kız Enstitüleri de benzer biçimde, asri kadının ev içi görevlerini ulusal bir milli kimlik yaratmak konusundaki hassasiyetler doğrultusunda, 'fenni' olarak biçimlendiren bir anlayışa sahiptiler. Kadın imgesi, büyük oranda modernleşmenin turnusol kâğıdı gibi kullanılmışsa da kamusal hayatta kapladığı alan, ancak birincil vazifesinin dışında ayırabildiği zaman, bir başka deyişle, evden uzaklaşabildiği mesafe kadardı. Peyami Safa, *Modern Türk Kızı*'nı tarif ederken, "ezelden ebede kadar her kadının olduğu gibi modern Türk kızının ve kadınının da karargâhı evidir" diye yazıyordu. Safa'ya göre: "Bu evden içeri, hava, güneş, kitap ve radyo vasıtasıyla dışarıdaki büyük tabiatın ve cemiyetin nimetleri, alakaları ve heyecanları" dolacaktı.[1233] 1930'lu yıllardan itibaren gittikçe daha büyük bir iştiyakla sahip olunan radyolar ile birlikte, ev içi hayatın fonunu doldurmaya başlayan gündelik fakat didaktik programlar, işleyen evi, bir çeşit uzaktan eğitim mekânı haline getiriyordu. Ahıska'nın tespitiyle bu konuşmalarda, aile, beden, çocuk, gençlik, ideal, neşe, cilt güzelliği, aşk, kadınlık vs. gibi sürekli tekrar eden temalarla sık sık erkeklerle özdeşleşen alanların dışına çıkılıyordu. Bundan dolayı Ahıska, özel alanda alımlanan samimi ve duyulara hitap eden sesin dolayımıyla radyoda, bedenlerle ilgilenen anaç bir otoritenin ağır bastığını iddia eder. [1234] Bu anlamda da radyo,

[1233] Peyami Safa, "Modern Türk Kızı IV", **Modern Türkiye Mecmuası 1**, 1938, N. 6, s. 9
[1234] Ahıska, a.g.e., 2005, s. 220-221

kadının karargâhını terk etmeden, asri hayatın evin içine girmesine arabuluculuk ediyordu. İç ve dış ayrımını mümkün olduğunca geçirgen (transparan) hale getiren bu yönelim, mimariye de geniş balkonlu, geniş pencereli, ışığı bol mekânlar olarak tahvil ediliyor ve sokak yani kamusal ile özel alanın arasındaki çizgi de gittikçe inceliyordu. Böylece sokakta üretilen kolektivitenin kapının önünde kalması engelleniyor ve ev içlerinde devam eden yaşam da aynı biçimde normatif ve hesaplanabilir hale getirilmeye çalışılıyordu. *Mimar* dergisinin 1931 tarihli ilk sayısında yayımlanan yazıların, sinema, lokanta, şehircilik ve ev içlerinin düzenlenmesi gibi mimarinin davranış ve mekân yaratma hedefi ile doğrudan temas içinde kaldığı alanlarda yoğunlaşması bile, yeni mimari anlayışın kendine biçtiği rolün başlangıcını göstermesi bakımından bir ipucu sayılabilirdi. Bu sayıda yayımlanan, *Binanın İçinde Mimar* başlıklı yazıda Aptullah Ziya, mimarın evin içi ile daha ziyade meşgul olması gerektiğini söylüyordu. Ziya'ya göre mimar artık: "Evimizi; yağmura, güneşe karşı bizi muhafaza için yapıp giden bir amele değil, bize içtimai hayatımızda yol gösteren bir mütefekkir […] cemiyet hayatına veçhe veren bir âlimdir." [1235] Aptullah Ziya daha sonra, gelinler, güveyler, babalar ve analarla yaşanılan konak ve köşk devrinin öldüğünü ilan ederek, yirminci asrın hayatı dediği çekirdek bir ailenin apartman dairesini tarife geçiyordu. Bu daire betiminde Le Corbusier'in 1923 tarihli *Vers Une Architecture,* (Bir Mimarlığa Doğru) adlı manifesto niteliği taşıyan kitabında "yaşam makinası" olarak gördüğü ev ya da "oturma makinası" olarak gördüğü koltuk gibi metaforik kipte üretilen yeni mimari anlayışın izlerini görmek mümkündü. [1236] Bu anlamda Ziya'nın metaforik makinası, sadece sıhhat ve konforu değil, aynı zamanda kentli bir tavrı da üretiyordu. Erkeği yazıhaneye kadını da dikiş odasına yerleştiren Ziya, çalışma masasındaki küllüğün duracağı yerden, yemek masası etrafındaki sandalyelerin sırt eğimine hatta misafirin geçireceği süreye kadar, mimari mekân ve beden terbiyesi arasında bir dönüşüm ilişkisi kurarak evi yapılandırıyordu. Geometrik/aritmetik formüllerle hesap ettiği bu makinada üretilen yaşam, aynı zamanda bu formüllerin sistematik iktisadi mantığını da gündelik kamusal ilişkilerde bir kent(li) bilinci oluşturacak biçimde tekrar ediyordu.

[1235] Mimar Aptullah Ziya, "Binanın İçinde Mimar", **Mimar**, 1931-1, s. 14-20
[1236] Le Corbusier, Towards **a New Architecture**, Frederick Etchells (trns), J. Rodker Publ. London, 1931, p. 95





Resim 196. Aptullah Ziya, Misafir Odası, "Binanın İçinde Mimar", **Mimar,** a.g.y., 1931

Resim 197. Aptullah Ziya, Yemek Odası, "Binanın İçinde Mimar", **Mimar,** a.g.y., 1931

Hikmet Feridun'un 1935'te *Akşam* gazetesinde yayımlanan, "Kübik köşklerden birinden bir kübik köpek çıktı, kübik kübik havladı" başlıklı yazısı, bu mimarinin sıradan insanların gündelik alışkanlıkları karşısında yarattığı modern şok deneyimini, kinayeli bir kara mizah diliyle haberleştiriyordu. Bostancı ve Suadiye gibi Osmanlı'nın sayfiye yerlerindeki değişimi anlatan yazısında Feridun, eski ahşap köşkler ve kübik binaların, "çarliston kılıklı delikanlılarla, entarisi sırtında, takkesi kafasında, çubuğu ağzında eski zaman paşaları gibi yan yana" durduğunu yazıyordu. Feridun ve arkadaşı, rasathane zannedip içine girdikleri bir köşkte, banyoyu mutfakla, koridoru kilerle, misafir odasını başka bir odayla karıştırıyorlar ve yaşadıkları şaşkınlıktan dolayı çıkış kapısını bulamadıkları için akla karayı seçiyorlardı. Feridun, bir başkasına daha girmeye yeltendiklerinde ise "yerde yürüyen uzun bir sopayı" andıran bir köpeğin, tuhaf bir havlayışla kendilerini kaçırdığını şöyle yazıyordu: "Kübik köşkten çıkan kübik köpek, kübik kübik havlarken biz de kübik kübik kaçtık." Feridun'un yazısı her ne kadar dönemin alametifarikası olan kübik sözcüğünün üstündeki asrilik cilasını kazıyormuş gibi görünse de niyeti, eğreti modernizmin alegorisiydi. Bu kısa yazının altında, mekân için çarpışan saltanatın ahşabı ile cumhuriyetin betonu kadar bu binaların sahipleri ve temsil ettikleri vardı. Feridun'un yazısının sonu, oldukça tehlikeli bir zihinsel virajı, kıvrak bir hamleyle alan zekice bir gönderme içeriyordu.

> Yalnız tuhaf bir manzara gözüme ilişti. Bu kübik kübik köşklerin yanında çıngıraklarını çıngırdata çıngırdata otlayan koyunlar. Bir yanda Avrupai bir manzara. Öte yanda bir köy manzarası. Bir noktaya şaştım. Bu kadar kübik binalar, kübik caddeler arasındaki koyunlar niçin kübik değiller. İnsan burda dört ayaklı, tek başlı, iki gözlü koyunu görünce yadırgıyor. Çarpuk çurpukluğa o derece alışıyor ki doğru dürüst bir şey görünce bir tuhaflıyor. Her ne ise arkadaşıma baktım. Bir tuhaf yürüyor. Doğru yürüsene dedim… Yürümem kübikleşti diyerek topallamaya başladı. [1237]

Feridun'un köşkler arasında gördüğü köy manzarası ve koyun sürüsü, saray ve cumhuriyet elitlerinin sembolik mekân tutma yarışına eşit uzaklıkta bulunan bir halk alegorisi olarak okunmaya müsait bir meseldi. Kübik caddeler ve kübik köpekler gibi belirli bir yaşam tarzını imleyen sembollere kıyasla "doğru dürüst" bulunan bu koyun sürüsüne itibari iade ediliyordu; fakat nihayet bu bir sürüydü. Dolayısıyla yazının tamamında devam eden sarkastik dil, yazının sonundaki gibi neredeyse okuyanın niyetine göre bir bağlama oturabilecek bir analojik açıklık sunuyordu.



Bostancı, Suadiye değişiyor..

Kübik köşklerden birinden bir kübik köpek çıktı, kübik kübik havladı..

Usta başı gülümsedi "Siz burayı mutfak mı sandınız? Burası köşkün banyo dairesi yahu.. „

Suadiye ve Bostancıda yeni yapılan köşklerin baş altısı

Resim 198. Gazete Kupürü, **Akşam,** 1 Kanunisani (Ocak) 1935 Salı, Y. 17, N. 5822, s. 7.

5.7. Tarihin Bronz Dökümü Olarak Anıtlar ve Heykeller

1920'lerin son çeyreğinde itibaren hızla 'inkişaf eden' Ankara, Gar Mevkiinden yukarıya doğru yumuşak bir eğimle tırmanan, geniş bulvarlı, bol ışık, bol hava düsturuna uygun serilmiş alçak katlı dokusu içinden haşmetle yükselen kamu binaları

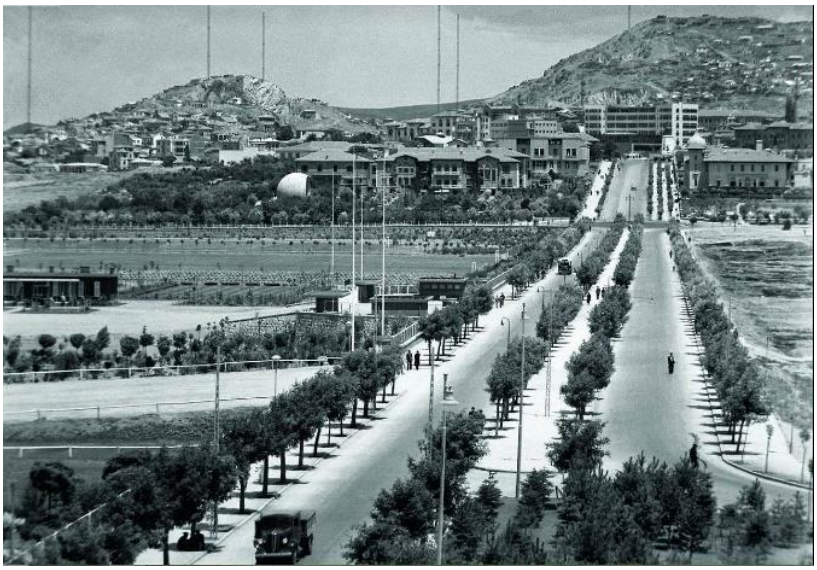
[1237] Hikmet Feridun, "Kübik köşklerden birinden bir kübik köpek çıktı, kübik kübik havladı" **Akşam**, 1 Kanunisani (Ocak) 1935 Salı, Y. 17, N. 5822, s. 7

ile ideolojik peyzajı tahkim eden Atatürk anıtlarının çizdiği bir şehir silueti sunuyordu. Abdülhak Şinasi, 1933 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan *Ankara'nın Güzellikleri* başlıklı yazısında, 'fazilet, asalet ve istirahat membaı' olarak gördüğü kenti şöyle tarif ediyordu:

> Kalabalık şehirlerin dar, izdihamlı sokaklarında gürültüleri, adiliğin patırtıları ve hamâkatın şamataları ne kadar iğrençtir? Yaygaracı ırkların doldurdukları mahallelerin ne cehennem kesildiğini bilenler bu sükûnet halini bir cennet sayarlar. Ankara'nın geniş ve asude caddelerinde insan sürünmeden, çarpmadan yürümek zevkini tadıyor ve insanlığa döndüğünü duyuyor.[1238]

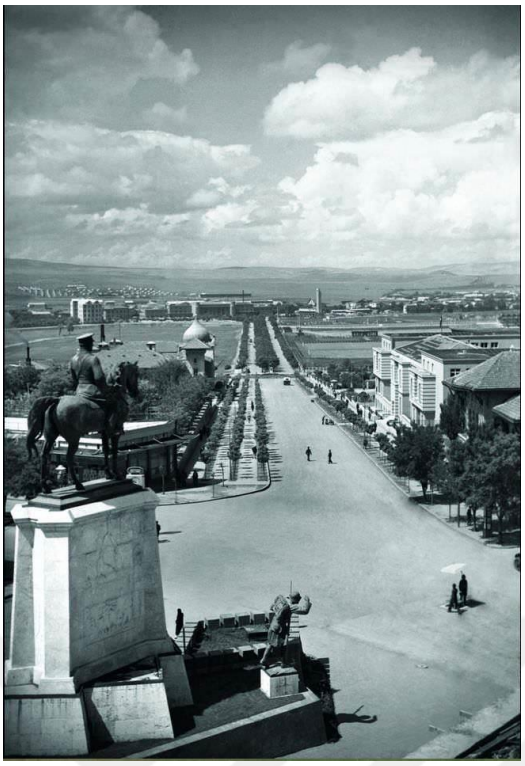
1934 yılında ise Kemalist devrimi yurtdışında tanıtmak için çıkarılmaya başlanan *La Turquie Kemaliste* dergisinin ilk sayısında Falih Rıfkı, İstanbul'un 'sihirli güzelliğine' rağmen bu şehre çağırdığı yabancıların ne göreceğini şöyle yazıyordu:

> Ancak Ankara'ya gelirseniz bambaşka eşsiz, benzersiz bir şey göreceksiniz: Bir milletin yeniden doğuşu ve milletçe bir Rönesans! Buna Ankara'nın her yerinde, her zaman her dakika şahit olacaksınız. Bu yeniden doğuş elle tutulur gibidir, arkasından sürüklenirsiniz. Çünkü bu çıplak sarı topraklarda, bu kıraç bozkırda yepyeni bir ruh yaşamağa başlamıştır. Ve göreceksiniz ki genç, yepyeni bir idealin coşkunluğu içinde bir millet ayağa kalkmaktadır. O millet ki bazı yazarlar çoktan ölü saymağa yeltenmişlerdi. Ve söyleyin, yaşamdan, umuttan, cesaretten, ülkü ve geleceğe imandan, daha güzel, daha kuvvetli ne vardır bu dünyada?[1239]



Resim 199. Anonim, "Cumhuriyet Bulvarı", Ankara (Gar'dan Ulus'a) 1930 c. S/B Fotoğraf

[1238] Abdülhak Şinasi, "Ankara'nın Güzellikleri", **Varlık**, 15 Ağustos 1933, S.3, s. 37-40. Akt. Zeynep Yasa Yaman, "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", **Sanat Dünyamız**, S. 89, 2003, s. 217-229
[1239] Falih Rıfkı, "Ankara'ya Gelmeli" Aydemir Balkan (çev.), **La Turquie Kemaliste**, 1934, F.1, s.11



Resim 200. Anonim, "Cumhuriyet Bulvarı" Ankara, (Ulus'tan Gar'a Doğru), S/B Fotoğraf, **La Turquie Kamaliste** 1937, N.6, s.30 [1240]



Resim 201. "Cumhuriyet'in Canlı Eserleri" Foto kolaj, **Yedigün Mecmuası**, 1937 [1241]

[1240] 1935' te Arapça olduğu gerekçesiyle Kemal ismi öz Türkçe kale anlamına gelen Kamâl ile değiştirilmiş ve Mustafa Kamâl adıyla yeni bir kimlik belgesi düzenlenmişti. 1938'e kadar kullanılan bu isim değişikliğinden dolayı 1934'te çıkarılmaya başlayan La Turquie Kemaliste dergisi de 7. sayıdan itibaren La Turquie Kamaliste adıyla çıkmaya başlamıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Mehmet Alkan, "Mustafa'dan Kamâl'a Atatürk'ün İsimleri", **Toplumsal Tarih**, Aralık 2010, S. 204, s. 56-62

[1241] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 321

Şinasi ve Atay'ın tonuna benzer yazıların sıklıkla süreli yayınlarda kendine yer bulduğu Ankara, bir idealin cisimleşerek Türk mucizesinin seyredilebileceği kent olarak sunuluyordu. Musiki devrimini rasyonalize eden Dr. İsmail'in kastettiği de tam olarak buydu. Ankara, tarih ile coğrafyanın yer değiştirdiği şehirdi ve Cumhuriyet'in şekillendirdiği ruh, Ankara manzarasına tatbik edilmişti.[1242] Bununla beraber her iki yazının da âdeta aklamaya çalıştığı ve söylemin sinik atmosferini oluşturan hissiyat, Ankara'nın boşluğuydu. Şehir bir anlamda, ideolojinin zihinsel işleyişinin mekâna yansıyan izdüşümü gibi toplumsal akışın gerçek zamanlı ihtiyaçlarına cevap vermekten çok bir gelecek projeksiyonu ile "Ankara sakinini (zorla) Ankaralı yapmak" için çalışan fütürist bir makine gibiydi. Nitekim 1920-1940 yılları arasını konu alan *Memleketimden İnsan Manzaraları* kitabında Nazım Hikmet, aynı Ankara Garı'ndan şehire bakarak şöyle söylüyordu:

Issızdı caddeler:
belki erken,
belki geç,
belki ölü bir saat,
belki duvarların arkasına çekilmiş hayat.
Yığın yığın,
kat kat
mermer
beton
ve asfalt.
Ve heykel
ve heykel
ve heykel,
insan yok fakat.
Ve sonra bozkır:
en beklenilmedik yerde.
ve her şeye rağmen
şehrin içine kadar giren, […] [1243]

Nazım Hikmet'in keskin bir karşıtlıkla bozkır çağrışımına bağlayarak insansızlık ya da ıssızlık olarak gördüğü modern Ankara manzarasının en baskın unsurları, Atatürk heykelleriydi. Nitekim Cumhuriyet'in kamusal alana eklediği mimari arayüzün yanında muhakkak ki en yeni bileşen, Türk halkının tarihten beri yabancı olduğu plastik form olan heykellerdi. Bununla birlikte yeni rejim, heykel konusunda da radikal bir tavır benimsemiş ve Ankara'ya 1927'de sadece bir ay içinde üç büyük heykel dikilmişti. Bunlar, Pietro Canonica'nın yaptığı Etnografya Müzesi önündeki

[1242] Bkz. bu çalışma, 4.7.3. Tensiz Melodilerin Islahı
[1243] Nazım Hikmet, a.g.e., 2008, s. 1207

Atlı Atatürk (29 Ekim) ve Sıhhiye Zafer Anıtı (4 Kasım) ile Hâkimiyet'i Milliye Meydanı'ndaki (Ulus) Heinrich Krippel'in Zafer Abidesi'ydi (24 Kasım). 1934'te Josef Thorak ve Anton Hanak'ın yaptıkları Güven Park Anıtı tamamlandığında, Ulus'tan buraya kadar olan birkaç km'lik bir alanın siyasi topoğrafyasını, yeni rejim ve mutlak hâkimi olan Mustafa Kemal imgesi biçimlendiriyordu.

Charles Fuller'ın yaptığı Abdülaziz'in atlı heykelinin başına gelenlerden sonra heykel, kendi başına bir form olarak kamuya açık alanlarda görülmemişti. Şeker Ahmet Paşa'nın 1875'da düzenlediği sergide heykeller olmasına ve Sanayi-i Nefise'nin açıldığı yıl Beyoğlu'nda İtalyanlar balmumu heykellerin gösterildiği bir sergi açmış olmasına rağmen sanatçıları gayrimüslim olduğu ve kapalı mekânlarda bulunduğundan mutaassıp şimşekleri pek çekmemişlerdi. [1244] II. Abdülhamid zamanı ve İttihat Terakki rejimi esnasında anıt niteliğinde bazı yapıların üzerinde stilize kabartma motifler seçilebiliyordu, fakat bu motifler daha çok anıtın kurgusuna anlatı desteği veren ikincil dereceden girişimlerdi. Nitekim Osmanlılar mezar taşlarından ya da yazı sanatının antropomorfik biçimler almasından dolayı, bu tip figüratifin arkasından dolanan benzeşimli denemelere yabancı değildi. Bununla birlikte tepkiye neden olan, tıpkı resimde olduğu gibi gerçekçi bir anlayışla yapılmış ve müstakilen ayakta duran, "yere gölge düşüren" figürlerdi. [1245] Bunlar, geleneğin insanı konumlandırdığı bakış açısını krize sokuyor ve putperestlikle ilişkilendiriliyordu. Bir başka ifadeyle insan sanatsal olarak, ancak sembolize ya da stilize edildiği ve inancın teamülleriyle çelişmediği sürece kendine yer bulabilirdi. Mustafa Kemal'in Bursa Şark Tiyatrosu'nda (Setbaşı) yaptığı ve Türk heykel kronolojisinde başlangıç noktası olarak konumlanan kısa konuşmada, heykel düğümü tam da bu noktadan çözülmeye başlanacaktı. Batı Anadolu gezileri kapsamında 22 Ocak 1923'te bulunduğu Bursa'da yapılan toplantı, kısa bir 'mukaddeme' ardından Gazi'nin isteğiyle 'hasbihale' dönmüştü. "Hazirunun ne gibi hususatta tereddüde düştüklerini ve kendilerinden, hangi meseleyi öğrenmek istediklerini" sual eden Mustafa Kemal'e zevatın sorduğu yirmi kadar soru içinde verilen ilk cevap 'abidat' (abide-anıt) hususundaydı. Bursa'nın Yunan işgalinden kurtulması üzerinden henüz dört ay geçmiş, Cumhuriyet'in ilanına dokuz ve ilk anıt heykelin yapılmasına iki yıl varken (Ağustos 1925- Sarayburnu) Bursa ahalisinin merakını celbeden bu ilk soru, Mustafa Kemal'in

[1244] Cezar, a.g.e., 1995, s. 432
[1245] Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, s. 8

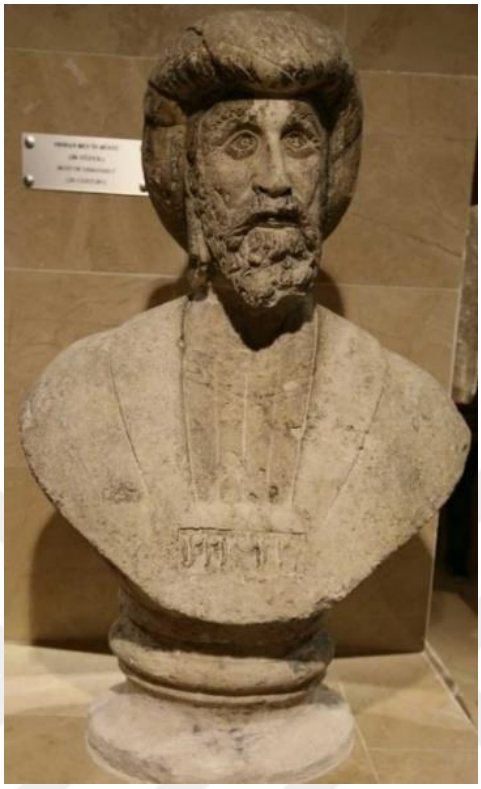
heykel üzerindeki mutaassıp örtüyü kaldırarak kamuya açmak için gerekli olan söyleme uç verecek bir zemini hazırlıyordu. Bu kısa cevabın esas tonunu veren, "mütemeddin (medeni) müterakki (ilerlemiş) ve mütekâmil (gelişmiş)" olmanın 'kuşkusuz' heykel yapma ve heykeltıraş yetiştirmeyle bağlanmasıydı. Meselenin dine aykırılığını savunanlar, "Şer-i hükümleri yeterince bilmeyen" ve aslında "İslamı tahkir eden" (aşağılayan) kişilerdi. "Milletimiz din ve dil gibi kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz" diyen Mustafa Kemal, "mütekâmil olmak için muhtaç" olunan şeyleri ise şöyle sıralıyordu:

> Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide (gelişme yolu) yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, evsafı hakikiyesile (esas nitelikleriyle) mütemeddin ve müterakki olmaya lâyıktır ve olacaktır.[1246]

Mustafa Kemal'e göre, "bu işe çoktan başlanmıştı" ve Sivas Erzurum arasında hâlihazırda 'güzel' bir heykel vardı. Her ne kadar kayıt altına alınmış konuşmada bu heykelin kimi betimlediğine dair bir açıklama bulunmasa da muhtemel hedefi, konuşma sonrası devam edecek bir tartışmaya argüman desteği sunmaktı. Zira bu heykel, Bursalıların tarihsel bağ kurabilecekleri bir Osman Gazi büstüydü. Cumhuriyet öncesinin kamusal alana dikilen ilk figüratif heykeli olarak bilinen bu büst, 1916 yılında Vali Muammer Bey ve Kaymakam Serezli Nebi Bey'in

[1246] "Abidattan bahseden arkadaşımızın maksadı heykel olsa gerektir. Dünyada mütemeddin, müterakki ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemehâl heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir. Âbidatın şuraya buraya hatıratı tarihiye olarak rekzinin mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriyyeyi lâyıkiyle tetebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı Peygamberin dini İslâmı tesisinden bu âna kadar bin üçyüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti peygamberin evamiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tariki hakka davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayiki İslâmiye tamamiyle anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaati vicdaniye kuvvetli hadisat ile de teeyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taâbbüdünü farz ve zannetmek âlemi İslâmı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltıraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hatıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas 'dan Erzurum 'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesadüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı münhasırdır? Seyahat edenler pek âlâ bilirler ki, Mısır 'da birçok eâzımın heykelleri vardır. Milletimiz din ve dil gibi kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz, insanlar mütekâmil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide yeri yoktur. Hâlbuki bizim milletimiz, evsafı hakikiyesile mütemeddin ve müterakki olmaya lâyıktır ve olacaktır." Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II, s. 69

girişimleriyle Keverek adlı bir taş ustasına yaptırılmıştı. Hafik, Zara yolu üstünde kamuya açık bir alana dikilen büstün açılışını da müftü Rauf Efendi yapmıştı. [1247]



Resim 202. Keverek, "Osman Bey Büstü", 1916, 90 x 63 cm., Sivas Arkeoloji Müzesi [1248]

Mustafa Kemal'in Bursa konuşmasının stratejik bir hedef doğrultusunda yapılmış olabileceğini düşündüren, bir başka anıt meselesi daha vardı. Bu konuşmadan kısa bir süre önce, 27 Eylül 1922'de yerel *Ertuğrul* gazetesi, Yunanlıların çekilmesi sırasında hayatını kaybeden on dört askerle ilgili belediyeye bir çağrıda bulunmuş ve şükran borcunun ödenmesini istemişti.[1249] *Ertuğrul* gazetesi doğrudan bir anıt yapımını dillendirmemiş olsa da Tuğgeneral İsmail Hakkı Fanti ve askeri Doktor Şevki Uludağ bu konuda bir proje hazırlamış ve aynı gazetenin 30 Ekim 1924 tarihli sayısında bu anıtın projesi yayımlanmıştı. Tophane semtinde bulunan Osman Gazi Türbesi'nin başına dikilen bu anıtın, hangi tarihte dikildiğine dair kesin bir bilgi olmamasına rağmen kitabesinde Hicri ve Rumi olarak, kurtuluş günü olan 11 Ekim

[1247] Osman Ergin, "Türkiye'de Dikilen İlk Heykel" **Tarih Dünyası,** 1950, C.2, s.14, s.586-590. Yaklaşık sekiz metrelik bir sütün üzerine konulan ve kıyafet, yüz hatları, sakal gibi detayların görülebildiği bu heykel 1936 yılına kadar dayanabilmişti.
[1248] https://sivas.ktb.gov.tr/TR-278740/arkeoloji-muzesi.html
[1249] Kâzım Baykal, **Bursa ve Anıtları,** Taç Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, 3.bsm, s. 230

1922 tarihi yazıyordu. [1250] Kitabede geçen, "Osmânlı hükûmeti nihâyet bularak yerine Hükûmet-i Cumhûriyemiz teessüs etmiştir' ibaresinden anlaşıldığı kadarıyla anıt, Cumhuriyet'in ilanından sonra dikilmişti. Bununla birlikte rik'a harflerle yazılmış kitabede, 'Hükümeti Cümhuriyemiz' ibaresinin sülüs harfleyazılı olması da kitabenin sonradan eklenmiş ya da düzeltilmiş olabileceğini akla getiriyordu. (kitabede alttan dördüncü satır) [1251] Anıtı, askerlerin aziz ruhlarına ödenen şükran borcu dışında stratejik hale getiren ise bu askerlerin hayatlarını kaybettikleri Hacivat Köprüsü civarından buraya nakledilmiş ve Osmanlı'nın kurucusunun mezarı başına gömülmüş olmalarıydı. Dört parçalı anıtın üzerindeki top mermisi ve alttaki bloğun dört yanına işlenen hilali yukardan gelerek delen ok figürü de yeni rejimin güç alegorilerinden birisi olarak dikkat çekiyordu. Böylece Kurtuluş Savaşı, başlangıç olarak tarihin sıfır noktasını yeniden tanımlıyordu. Benzer biçimde Nijat Sirel ve Mahir Toprak'ın 1931'de yaptığı Gazi Anıtı'nın kaidesinde de 1922 tarihi vardı.[1252]

Yeni rejimin anıt politikasının stratejik yer seçimlerine dair bir başka dikkat çekici örnek, Cumhuriyet sonrası yapılan ikinci büyük anıtın, bir diğer 'mukaddes' belde olan Konya'ya dikilmesiydi. Bursa'da saltanatın kurucusunun başına dikilen abideden sonra, Kurtuluş Savaşı sırasında hilafet yanlısı üç büyük ayaklanmayla anılan Konya'ya, Cumhuriyet'in üçüncü yıldönümünde (29 Ekim 1926) Krippel'e yaptırılan bir anıt dikilmişti.[1253] Sarayburnu'nda yüzünü "sine-i millete" dönen sivil Mustafa Kemal heykelinin aksine Konya'daki, mareşal kıyafeti ve kınından çıkmış kılıcının kabzasını tutan bir poz ile dikilen ilk asker Atatürk anıtıydı. Bu anıt da

[1250] Baykal, a.g.e., 1993, s. 55
[1251] Baykal, a.g.e., 1993, s. 174
[1252] Nitekim Mustafa Kemal, Bursa'nın kurtuluşunun ikinci yılı münasebetiyle yaptığı bir başka ziyarette şöyle sesleniyordu: "Bursa 'nın taşı, toprağı ve baştan nihayete kadar bütün ahalisi Türk olduktan sonra geçirdiği kederleri hatırlatmak isterim. Ecdadımız Türkler buraya sahip olup yerleştikten sonra kaç Türk tacidarı, kaç Osmanlı şehzadesi taç ve taht, saltanat kavgasiyle Bursa 'ya hücum etmişler; yakmışlar, yıkmışlar, ahalisini soymuşlardır. Zavallı Bursa ve Bursalılar bu saltanat düşkünlerinin baziçesi halinde ne acı günler geçirmiştir. Efendiler, bir memleketin, bir memleket halkının düşmandan zarar görmesi acıdır. Fakat kendi ırkından büyük tanıdığı ve başlarında taşıdığı insanlardan vefasızlık, felâket görmesi ondan daha acıdır. Bu kalp ve vicdanlar için unulmaz yaradır. Kardeşler, Bursa 'nın kurtuluş gününde; kurtulduğu felâketin hakikî müsebbiplerini de hatırlamak onları ilelebet tel 'in etmek lâzımdır." "Bursalılarla Konuşma", 11/09/1924, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II, s. 189
[1253] Konya'ya bağlı Bozkır ilçesinde vuku bulduğu için bu isimle bilinen ilk ayaklanma 26 Eylül- 4 Ekim, ikincisi ise 20 Ekim- 4 Kasım 1919 tarihleri arasında Damat Ferid Paşa hükümetinin organize ettiği ve Kuvay-i Milliye'ye karşı gerçekleştirilen ilk teşebbüstür. Detaylı bir okuma için bkz. Taha Niyazi Karaca, "Millî Mücadele'de Bozkır İsyanları", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2004, C.1, S.16, s. 169-190. Konya'daki üçüncü büyük isyan ise 2 Ekim-22 Kasım 1920'de Delibaş Ayaklanması olarak bilinen ve çok sayıda Kuvay-i Milliye taraftarının öldürüldüğü ayaklanmadır. Bkz. **Türk İstiklâl Harbi, V, İstiklâl Harbinde Ayaklanmalar (1919-1921),** Genelkurmay Basımevi, Ankara,1974, s. 52-55 ve 187

Sarayburnu'nda olduğu gibi Birinci Ulusal Mimarlık akımına uygun bir kaide üzerine yükseliyordu.[1254] Bununla birlikte Konya'daki kaide, Şişli Hürriyet Anıtı'nı da yapan Mimar Muzaffer'in 1917 yılında diktiği Ziraat Abidesi'ydi.[1255] Anıt bütün olarak incelendiğinde, Erken Cumhuriyet'in sentezci anlayışını taç kapılı, kemerli kaidesiyle Selçuklu sanatına bağlamakla kalmıyor, basık kubbenin üzerinde yeni rejimin âlemi gibi yükselen bir Mustafa Kemal imgesiyle güçlü bir görsel manifesto haline geliyordu. Mustafa Kemal'in 1919-1938 yılları arasında yaptığı söylev ve demeçlerin yerleri ve mahiyetlerine bakıldığında, Bursa ve Konya'ya ihtimam göstermiş olduğu ortaya çıkıyordu. Bu konuşmalarda Bursa'da saltanat, Konya'da din vurgusu özellikle dikkat çekiyordu. Mustafa Kemal iki şehirde de ülkü yaymakla görevli öğretmenler ve Türk Ocağı mensuplarıyla birden fazla kez toplanmış, özellikle Konya'da kadınlara mahsus söylevler vermişti.[1256] Nitekim Konya Anıtı'nın resmi açılışında da anıtın iki yanında beyaz tüller içinde iki genç kadın, 'Cumhuriyet 've 'Hürriyet'i temsilen duruyordu.[1257] İlerleyen tarihlerde bu koreografi heykel gruplarına dönüşecek ve Mustafa Kemal'in etrafında modern Türk kadını figürleri, benzer sembolik anlamlarla yontulmaya başlanacaktı. Bu bağlamda da erken dönem anıtların buralara dikilmesinin, mahalli idareciler ve belediye yetkililerinin çabaları ve azimleri dışında başka ivedi nedenlerle ilişkili olduğu ortaya çıkıyordu. *Cumhuriyet* gazetesinin 17 Haziran 1965 tarihli bir haberinde, "İlk heykel fikrinin Konya'dan geldiği ve Konya heykeli için Belediye reisi Kâzım Bey'in Gazi'den izin alarak anıtı diktiği" yazıyordu.[1258] Dolayısıyla Kazım Bey'in anıt konusundaki ısrarcı kararlılığı, kentin tarihsel bellekteki sakıncalı izinin silinmesine dair bir aidiyet ya da bağlılık beyanı olarak dikkat çekiyordu.

[1254] Sarayburnu anıtının kaidesinin arka kısmında bulunan bu bölüm daha sonra kaldırılmıştır.
[1255] Gezer, a.g.e., 1973, s. 63
[1256] "Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri'nde Ankara'dan sonra en fazla bahsi geçen şehirlerin başında Bursa ve Konya vardır. Detaylı bir okuma için bkz. **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri"**, Nimet Arsan, Sadi Borak, Utkan Kocatürk (der.), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2006
[1257] Gezer, a.g.e.,1984
[1258] Elibal, a.g.e., 1973, s. 197



Resim 203. Bursa Şehitler Abidesi, S/B Fotoğraf (anonim)1930 c.[1259]



Resim 204. Konya Anıtı'nın Açılış Töreni, 29 Ekim 1926, S/B Kartpostal, Salt Araştırma arşivi, Id. AHKON022[1260]

[1259] Anıt, 28 Ocak 2013 yılında "Osmanlı'ya hakaret ettiği gerekçesiyle" kaldırılmış ve günümüzde nerede olduğu belirli değildir. https://www.sozcu.com.tr/2013/gunun-icinden/sehitlik-aniti-kaldirildi-206293/ erişim tarihi: 04/04/2021

[1260] https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/98299 erişim tarihi: 20/9/2021

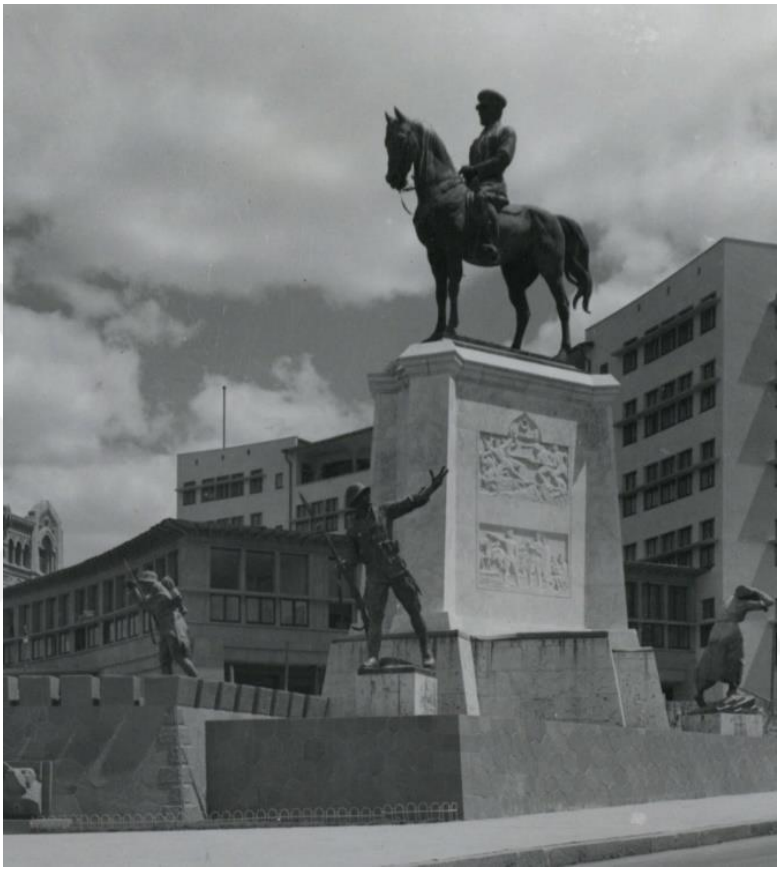
1925 ve 1935 arasında İstanbul ve Ankara başta olmak üzere ülkenin belli başlı merkezlerinde tabiri caizse bir heykel yarışı başlamıştı. Dikilen heykellerin hemen hepsi, aynı güç imgesini 'resmi' görsel gramere uygun ve ciddi bir üslupla devam ettiren anıt heykellerdi. Nitekim bürokrat ve belediyelerin heykel yarışı sonucunda uzun zaman Türkiye'de heykel denince ilk akla gelen, kaideler üstündeki haşmetli Atatürk anıtları olmuştu. Bu anıtların merkezinde olduğu meydanlar, 'Resmi Bayram' günlerinde, idari ve mülki erkân ile birlikte halkın katıldığı ve gösterişli törenlerle ulus bilincini, minnet ve şükran üzerine kuran bellek mekânlarıydı. 1930'lı yılların Ankara'sını anlatan gazeteci Altan Öymen, çocukluğunda Ulus'taki Atatürk Heykeli'ne asker selamı verdiği için aldığı övgülerden bahseder. Öymen'in hatıratında yazdığı bir anekdot ise anıt heykellerle yaratılan resmi Atatürk kültünün yeni vatandaşın muhayyilesinde nasıl bir etki bıraktığına dair çarpıcı bir örnek sunuyordu.

> Atatürk'ün kendisini de heykelleri gibi sanırdım. Boyu posuyla da herkesten büyük, değişik giysili, sert yüzlü, insanüstü biri gibi […] Daha sonraları bir gün babamla birlikte gezerken bir şey oldu. Herkes telaşlandı. Babam dedi ki: Bak bak, Atatürk. Baktım ama göremedim. Gösterdiği yerde yedi-sekiz kişi birlikte yürüyordu. Hangisi Atatürk'tü? Hiçbiri, o heykellere benzemiyordu. Babam: İşte, işte ortadaki, diyordu. Ortadaki, üstelik yanındakilerin bazısından daha kısa boyluydu. Yavaş yürüyordu. Yüzü de o kadar sert değildi, gülümsüyordu. Atatürk gerçekten o muydu? Önce inanamadım. Babamın ısrarı üzerine inanınca da doğrusu, biraz hayal kırıklığına uğradım.[1261]

Öymen anısını çocukluğuna dair naif bir parantez içinde anlatıyordu. Bununla birlikte Mustafa Kemal'in 1929'da resmi olarak kutlanan bir günü, (23 Nisan) dünyanın tek çocuk bayramı olarak ilan etmesinden anlaşılabileceği üzere, Cumhuriyet'in sıfırlanmış tarih anlatısının esas hedefi zaten çocuklar ve gençlerdi. Bununla birlikte yenilik söylemi de belleğin sıfırlandığı bir çocuksuluk analojisi ile sıklıkla tarih yazımında kullanılıyordu. Nitekim resmi ideolog Ziya Gökalp de Osmanlı enkazı arasından sapasağlam meydana çıkan Türk milletinin, genç, hatta henüz çocuk denecek bir yaşta olduğunu yazıyordu. Dolayısıyla bu heykellerin hedef kitlesi doğrudan çocuklarla birlikte, belleksiz bir tarihin çocukluğunu doldurmaktı. Nitekim Hâkimiyet-i Milliye (Ulus) Meydanı'nda Krippel'e yaptırılan Yenigün/Zafer Abidesi için kurulan komisyonun üyesi İsmail Habib'e (Sevük) göre, bu abide sadece bir sanat

[1261] Miyase İlknur, "Altan Öymen'le Dünden Bugüne" **Cumhuriyet,** 29 Ekim 2018, s.14

eseri değil, "bir tarih gibi" görülmeliydi. [1262] İstanbul'un işgali ardından Ankara'ya gelen Yunus Nadi'nin sahibi olduğu *Yenigün* gazetesinin açtığı kampanya ile tamamlanan anıt, gerçekten de sadece atlı bir Atatürk heykeli değil, iki asker ve bir kadın figürü ile birlikte, kaidesinde Kurtuluş Savaşı'nı betimleyen rölyefler ve metinlerle bezenmiş üç boyutlu bir tarih illüstrasyonuydu. [1263]



Resim 205. Ulus Zafer Anıtı, S/B fotoğraf (detay) t.y. Salt Araştırma arşivi, Id. AHANKA165[1264]

[1262] Klaus Kreiser, "Ulus'tan Bakanlıklar'a: Atatürk Döneminden Kalma İki Anıt", Zehra Aksu Yılmazer (çev.), **Bir Başkentin Oluşumu**, Goethe Institut, Ankara, 2011, s. 66-75

[1263] "Bu yazılarda, Kurtuluş Savaşı'nın asıl ve merkezi figürü ve 1919 yılında Erzurum Kongresi'nde seçilen milli önder sıfatıyla, özellikle Mustafa Kemal'in payı vurgulanmıştır. Mermer blok üzerinde, kaideyi çevreleyen kuşakta Atatürk'ün bir vecizesinden alıntı yapılmıştır: Türk Milleti, muzaffer istihlâs (bulmak, ayırmak, edinmek) ve istiklâl cidalini (kavga) ve muazzam asrî İnkılâplarını, en mânidar bir remz ile, en iyi ifade edebilecek şekli, yukarki hakiki timsalde bulur. Başkumandan Gazi Mustafa Kemal", Diğer yazılarda Atatürk ile bağlantılı olarak, üç tarihi olay hatırlatılmaktadır. Kaidenin ön cephesinde: "Artık bademâ, sine-i millette bir ferdi mücahit olarak çalışacağım. 8 Temmuz 1919, Erzurum.", "Bulunur kurtaracak bahtı kara maderini", Kaidenin sağ tarafında: "Düşman ordusunu vatanın harimi ismetinde boğarak, behemahal naili halâs ve istiklâl olacağız. 6 Ağustos 1919." Kaidenin sol tarafında: "Düşmanın anâsırı asliyesi imha edilmiştir. Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri. 1 Eylül 1922." Burcu Doğramacı, "Ankara Zafer Anıtı" **Bir Başkentin Oluşumu**, Goethe Institut, Ankara, 2011

[1264] https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/113042



Resim 206. Ankara Zafer Heykelinden, S/B Kartpostal, 1930 c.

Bursa Anıtı'ndaki hilali delen ok sembolizmi, Zafer Anıtı'nın kaidesinde (arka kısmı) devrilmiş çınardan filizlenen taze bir köke dönüşmüştü. Stilize kurt başları, tarih tezinin kurucu mitolojisini sabitliyordu. Ufku gözetleyen asker, rehavete kapılmayan ordunun daima tetikte olduğunu, elini geriye uzatmış asker ise harekete geçmeye hazır çoğunluğu hücuma kaldıracak inancı temsil ediyordu. Halk arasında Kuvây-i Milliye reislerinden Kara Fatma'yı sembolize ettiğine inanılan obüs mermisi sırtlamış kadın figürü ise halkın desteği ve ülkü birliğinin sembolüydü.[1265] Bir anlamda minyatür ile kurulan anlatının temsil rejimi ve hiyerarşik düzenini devam ettiren bu anıt etrafında atılacak bir tur ile yakın tarihin kristalize bir imgesi oluşturulabilirdi. "Anıtkabir inşa edilinceye kadar Ankara'nın devlet merasimlerinin yapıldığı resmi olmayan simgesi olarak işlev görmüş" olan bu anıt, aynı zamanda kendisinden sonra yapılacak benzer anıtlar içinde bir ilk örnekti. [1266] Söz konusu törenlerin heykellller karşısında gerçekleştirilen belirli ritüelleri içermesi, (Öymen'in heykele asker selamı vermesi, okullarda bulunan büstlerin karşısında hazırola geçilmesi vb. gibi) heykelin doktriner anlatısının sadece izlenmesini değil, bedensel bir tepkiyi şartlandırmasını da beraberinde getirecekti. Bu anlamıyla da heykel, ideolojiyi sadece gösteren değil performe edilerek bedensel bir öğrenme alanının kalıcığıyla ilişkilendiren tam teşekküllü bir propaganda aracı haline geliyordu.

[1265] Ulus gazetesinin yaptığı habere göre bu figürün modeli Haymanalı Emir Hatun'dur. Ulus, 28 Temmuz 1938, s.7

[1266] Doğramacı, a.g.e., https://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/mon/trindex.htm, erişim tarihi:10/ 04/2021

Yenigün / Zafer Abidesi'nden sonra İtalyan Pietro Canonica'ya Taksim Meydanı için sipariş edilen (1 Aralık 1926) abide de Ulusal Mimari akımına uygun bir meydan çeşmesi olarak tasarlanan kaidenin üzerinde yükselecek ve dört cepheye yerleştirilen heykel gruplarından oluşacaktı.[1267] Sanatçının komisyona gönderdiği rapora göre anıt sadece: "Gazi Paşa hazretlerinin heykeli ile iktifa etmeyip millet arasında millî mücadele(yi) canlandıracak" bir mahiyette olacaktı.

> Kapının bir tarafında Cumhuriyet'in ilanını tasvir ediyorum, burada da önde Gazi, reis-i cumhur kıyafetiyle, arkada da Millî Mücadele'de kendisine en çok yardımı dokunmuş olan zevat vardır. Kapının iki tarafına Türkiye'nin iki alayını tasvir eden birer asker ile birer bayrak mevcuttur. Üst kısmının bir tarafında ağlayan diğer tarafında gülen bir Türk çehresi vardır. Abide yeşil ve kırmızıya benzeyen mermerden ve heykeller de bronzdan yapılacaktır.[1268]



Resim 207. Taksim Abidesi'nin Açılışı, S/B fotoğraf, 1928

[1267] Niyazi Ahmet Banoğlu, "Taksim Cumhuriyet Abidesi'nin Tarihçesi," Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Kasım 1992, S. 25, s.109-125

[1268] Mevlüt Çelebi, **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2006, s. 55

Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda Millî Mücadele komutanları İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'la beraber, Atatürk'ün sağ arkasındaki kasketli figür, Sovyet bir generale aitti. Kimliği tartışmalı olan bu figürün hemen önünde yer alan sivil giyimli figürün ise General Mihayl Vasilyeviç Frunze olduğu iddia edilmişti. [1269] İmren Arbaç'ın 2016 yılında yayımladığı makaleye göre, anıtta Frunze ve Kliment Varoşilov değil sadece dönemin büyükelçisi Semyon İlyiç Aralov figürü vardı. [1270] Üzerinde en fazla tartışılan heykel olan Taksim Anıtı, daha yapımı esnasında bile kalpak, apolet, kordon gibi detaylar sebebiyle küçük çaplı krizlere neden olmuştu. Her ne kadar Canonica, anıtın bir maketini Ankara'ya sunmuş ve onay almışsa da Maarif Vekâleti, komisyon ve sanatçı arasındaki talep yazışmaları dökümün yapıldığı 1928 yılına kadar sürmüştü.[1271] Torino'da yapılarak parçalar halinde İstanbul'a taşınan anıt, 9 Ağustos 1928'te görkemli bir törenle açılmıştı. Aynı gün İstanbul'da bulunan ve akşamında Sarayburnu Gazinosu'nda Harf İnkılâbını tanıtacak olan Mustafa Kemal, açılışa katılmamıştı. Başkomutanlık Meydan Muharebesi'nin ikinci yıldönümü olan 30 Ağustos 1924'te Dumlupınar Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı'nın temel atma töreni

[1269] Frunze, Lenin'in talimatıyla 13 Aralık 1021'de Ankara'ya gelerek Mustafa Kemal ile görüşmüştü. Bu görüşme Ankara ile Fransa arasındaki diplomatik temasların Sovyet hükümetinde yarattığı rahatsızlığın ardından aksayan10 milyon altın ruble ve silah desteğinin yeniden sağlanmasının önünü açmıştı. Detaylı bir okuma için bkz. Yavuz Aslan, **Mustafa Kemal, M. Frunze Görüşmeleri**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014

[1270] İmren Arbaç, "Taksim Cumhuriyet Anıtı'ında Rus Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü", Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi, 2017, C.1, S.1, s. 138-161

[1271] 9 Şubat 1928'de Hakkı Şinasi Paşa'nın başkanlığında toplanan komisyonun raporu Maarif Vekâleti ile olan tartışmaları bir karara bağlamıştı "Taksim'de dikilecek olan Gazi hazretleri ile kumandan paşalar ve zabit ve ne/erlerimizin ve efrad-ı ahalinin heykellerinin kalpaklı olarak yapılmayacağını ve bugünkü üniforma ile veyahut baş açık yapılacağına ve neticenin bildirilmesine dair Millî Eğitim Bakanlığı'nın telgrafı komisyonumuzun bugünkü toplantısında incelenmiştir. Taksim 'de vücuda getirilmesi kararlaştırılan eser münferit heykellerden ibaret veya münferit bir hâdiseyi temsil eden bir eser ve müessese olmayıp Millî Mücadeleye başlanmasıyla neticelenmesini temsil edecek büyük bir abidedir. Ve bu abide dört cepheli bir takın etrafında muhtelif tarihî hâdiseleri temsil eden birtakım heykeller ile süslenmiştir. Bu cephelerden birisi inhilâle sevk edilmek istenilen Türkiye'nin mukabil ihtilâl ile millî infialinin nasıl başladığını ve büyük Reisimizin bu yolda millete ne suretle önder olarak cihat arkadaşları ile nasıl mücadeleye atıldığını gösteren büyük hâdiseyi temsil eder. Burada tarihî hakikatlere boyun eğmek ve o günün kıyafetiyle içtimaî durumunu tespit etmek zaruridir. Tarihi, kimsenin tahrif etmeye salâhiyettar olmadığı düşünce ve kanaatiyle bu cephede Gazi Dumlupınar taarruzunda enstantane bir fotoğrafla Kocatepe'de tespit edilen meşhur harp kıyafetiyle temsil edilmiş ve erler de kabalaklı ve o günün kıyafetini taşıyarak gösterilmiştir. Diğer cephesi Cumhuriyet'in ilânını göstermektedir. Burada Gazi hazretleri arkadaşlarıyla sivil kıyafetle ve açık başlı olarak görünüyordu. Takız sol taraflarında bulunan Erkân-ı Harbiye Reisi muhterem Fevzi Paşa hazretleri ve yaverleri bugünkü askerî üniforma ile ve kasket ile yapılmıştır. Diğer iki cephede bulunan ve ellerinde sancak taşıyan askerler bugünkü üniforma ile ve başları demir miğferlidir. Heyet-i umumiyes-i bir tarihî devreyi canlandırdığı için bu abidenin başka türlü yapılmasının muvafık olmadığına, komisyonumuz sanatkârın vaktiyle bu şekilde açıklanan teklifini kabule şayan görmüş ve siparişini vermiştir. Esasen daha sipariş verilmeden Abide'nin maketi heykeltıraş Kanonika tarafından yapılarak Ankara'da yüksek makamlara arz edilmiş, tasvip ve muvafakat alınmıştır." Akt. Banoğlu. a.g.e., 1992

dışında Mustafa Kemal, hiçbir anıtın açılışına katılmamıştı.[1272] Sanatçılara poz verdiği ve onları evinde ağırladığı bilinen Mustafa Kemal'in açılışlara katılmamasının muhtemel iki nedeni vardı. Birincisi, gönüllü kampanyaları ile dikilen bu heykellerin Atatürk'ün şahsından çok temsil ettiği rejimin maneviyatına dair bir bağlılık iradesi olarak görülmesi gerekliliğiydi. Bununla beraber Mustafa Kemal'in önderlik vasfı bu heykeller ile betimlenen zamanın ötesindeydi. Bir başka deyişle Mustafa Kemal'in geçtiği tarihsel anları sabitleyen bu heykeller dikildiğinde, Reis-i Cumhur ileride dikilecek heykellerin konusunu oluşturacak olan tarihi inşa etmek ile meşguldü. İkincisi Taksim Anıtı'nın açılışında Mehmet Emin Yurdakul'un yaptığı konuşmada açık ediliyordu. Bu konuşma da Yurdakul, "Mikelenj'ın yonttuğu Musa heykeli nasıl bir ilhamın eseri ise bu büyük sanatkârın hemşehrisi Kanonica'nın tunçlara dil veren bir ruh ile canlandırdığı Mustafa Kemal'de aynı membaın bir harikasıdır. Çünkü Musa ve Mustafa Kemal aynı cinsten kurtarıcılardır"[1273] diye sesleniyordu. Firavunlara karşı milletini esaretten hürriyete taşımış bir ahir zaman peygamberi gibi sunulan Mustafa Kemal heykelleri, soyutlaşarak aşkın bir güç imgesi haline geliyor ve yaşarken mitleştiriliyordu.[1274] Nitekim tek bir figürde cisimleşen Erken Cumhuriyet'in omnipotent güç imgesi, Konya örneğinde olduğu gibi her hükümet meydanına neredeyse panoptik bir denetleme, disiplin kulesi gibi yerleştirilmişti. Büstler ve heykeller ile yaratılan bu güç imgesinin -Öymen'in hatıratında anlattığı biçimde- fiziki bir bedenle karşılaştırılması da gücün mistifiye edilerek yoğunlaştırılmasında tabiri caizse bir kısa devreye yol açabilirdi.

9 Ağustos'taki açılışta Gazi'yi temsilen Başkâtip Tevfik Bıyıkoğlu ile Başyaver Rüsuhi bulunuyordu. Meclis Başkanı Kazım Paşa'nın (Özalp) kestiği kurdelenin arkasında, zorunlu tutulan silindir şapkaları ve jaketayları ile Şükrü Kaya (Dâhiliye Mebusu), Saffet Arıkan (CHP Sekreteri), milletvekilleri, askeri erkân ve *Ayın Tarihi* mecmuasındaki habere göre, otuz bin vatandaş vardı.[1275] *Şehremaneti Mecmuası'*nın açılışla ilgili haberini kaleme alan Ali Suat, *İhtilali Cumhuriyet Abidesi'ni* şöyle tanıtıyordu:

[1272] Kürşat Nusret Erden, "30 Ağustos Zaferi'nin İlk Kutlanışı ve Dumlupınar Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı Temel Atma Töreni" https://www.dumlupinardandumlupinara.org.tr/temel-atma-toreni/, erişim tarihi: 20.04. 2021

[1273] Banoğlu, a.g.e., 1992

[1274] 2005 yılında Afyon Emirdağ'da Atatürk'ün zarar gören heykeli "maneviyatına uygun biçimde gömülmüştü". Bkz. Belma Akçura, Kaldırın **Şu Heykeli Buradan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s. 24-26

[1275] Gezer, a.g.e.,1973, s. 61

Altı asırlık bir tarihten beri bu abidenin remzi kadar Türk, bunun kadar yabancı eli karışmamış, sırf Türk, esaslarını teşkil eden ihtilali, mücahedesi, muzafferiyeti, İstiklali, muvaffakiyeti, mefahiri itibariyle baştanbaşa Türk, ruhu Türk, sergüzeşti Türk olan hiçbir tarihi vak'aya şahit olmamışızdır. Bu eseri bir vatan meydanına dikilmiş görmek için yıllarca çalışan Gazi'nin, şark ile garba birer Nusret bayrağı çekerek, şimal ile cenuba müteveccih iki devre ait nazarını işte bu abidede bütün haşmet ve azametiyle görüyoruz.[1276]



Resim 208. Taksim Anıtı'nın Açılışı, S/B fotoğraf, 1928, anonim, Cengiz Kahraman Arşivi, İst Dergi, S.2 [1277]

Ali Suat'ın 'Ruhu Türk, Sergüzeşti Türk' dediği bu heykelin bir İtalyan'a yaptırılmış olması ise hâlihazırda düşük yoğunluklu devam eden bir başka tartışmayı daha alevlendirecekti. [1278] Canonica'nın Taksim Anıtı ile ilgili eleştiriler, üç ayrı kanaldan ilerleyerek birikiyordu. Bunlardan ilki ve rejim için en sakıncalı kabul edileni heykelin astronomik maliyeti ile ilgiliydi. Banoğlu'nun yazdığına göre, Canonica ile anıt için toplamda 16.500 İngiliz lirası (yaklaşık 165.000 Türk lirası) karşılığında anlaşılmıştı.[1279] Dönemin koşullarında bu, ortalama bir devlet memurunun aylık maaşıyla kıyaslandığında devasa bir rakama denk geliyordu. 1929 tarihli *Resmî Gazete* 'ye göre devlet memurlarının ortalama maaşları 35-50 lira civarındaydı. (En

[1276] Gezer, a.g.e.,1973, s. 61

[1277] https://www.istdergi.com/sehir/mimari/cumhuriyet-anitinin-hikâyesi, erişim tarihi: 26/04/2021

[1278] Canonica'ya 1925'te sipariş edilen ve Roma'da yapılacak olan heykele asistanlık etmesi için akademinin açtığı sınavı Sabiha Ziya (Bengütaş) ve Hadi (Bara) adlı genç öğrenciler kazanmıştı. Her ne kadar fikri sorulan Canonica tercihini Hadi Bey'den yana kullanmış olsa da dönemin Maarif Vekili Necati Bey'in "müsavi (eşit) hukuka malik olan öğrenciler arasında kötü tesir yapacağı" na dair komisyona yazdığı görüş yazısından sonra Sabiha Ziya Roma'ya gönderilmişti. 22 Temmuz 1927 tarihli Maarif Vekâleti evrakına göre gönderilmesi uygun bulunan genç heykeltıraşlar Roma'ya vardığında büyük oranda tamamlanmış bir heykelle karşılaşmışlardı. Akt. Banoğlu, a.g.e., 1992

[1279] Banoğlu, a.g.e., 1992, Elibal, a.g.e., 1973, s. 206. 1928 yılında 1 İngiliz sterlini 9.57 Türk lirasına karşılık gelir. Bkz. Yahya Sezai Temel, **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)** İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 149. Mevlüt Çelebi aynı rakamı Türk lirası olarak verir. Bkz. "Taksim Cumhuriyet Anıtı", **Atatürk Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı, Atatürk Kültür, Dil Tarih Yüksek Kurumu, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Taksim_Cumhuriyet_Anıtı erişim tarihi: 25/04/2021, Gezer'e göre anıtın maliyeti 140.000 liradır. Bkz. Gezer, a.g.e., s. 60

yüksek 150, en düşük 10 lira) Örneğin Güzel Sanatlar Akademisi'nde 9. dereceden bir muallimin maaşı 45 liraydı.[1280] Sarayburnu Anıtı için Krippel'e 15.000 lira ödenmişti. [1281] 1932'te *Servet-i Fünün* mecmuası, Ahmet Rasim büstü için Matbuat Cemiyeti'nin Ali Hadi Bara'ya 30 lira verdiğini yazıyor ve Kanonika'ya ödenen para ile kıyaslayarak "Ayıptır" başlığını atıyordu. [1282] 27 Şubat 1929'da *Cumhuriyet* gazetesi, 'hamiyetli bir Türk kadınının' 80.000 liralık 'büyük' servetini belediyeye bağışladığını manşetten veriyordu.[1283] Oysa Canonica'yla sadece Taksim Anıtı için 160.000, İzmir Anıtı içinse 150.000 lira karşılığında sözleşme imzalanmıştı. Mevlüt Çelebi'nin yazdığına göre, 1926 ile 1928 arasında, "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri'nin dikilecek heykeli için iştirak bedelidir. İstanbul'un kıymet bilir halkı adına Büyük Gazi'nin Taksim'de dikilmesi kararlaştırılmış heykeli îmali masrafı" yazılı bağış makbuzlarıyla toplanabilen 122.800 liraydı.[1284] Bununla birlikte anıt komisyonundan Berc Keresteciyan'ın 11 Mart 1929 tarihli raporuna göre, son taksitin ödenmesi konusunda Canonica ile ihtilafa düşülmüştü. Dönemin gazetelerinde söz konusu ihtilafla ilgili muhtelif haberlerden anlaşıldığı kadarıyla mesele, kaidede kullanılan taşla ilgiliydi. 9 Mart 1929 tarihli *Vakit* gazetesinin haberinde, Darülfünun jeoloji muallimi Ahmet Malik Bey'in abide komisyonuna sunduğu rapordan bahsediliyordu. Habere göre, "M. Kanonika hatadan hataya düşmektedir" diyen Malik Bey, sanatkâr ile daha evvel de hararetli tartışmalara girmişti. Anıtın 'küşadından' (dikilişi) birkaç gün sonra yaptığı tetkikte Malik Bey, kaidenin granit yerine kırmızı renkli bir kalker ile yapıldığını görünce hayretler içinde kalmıştı. Taşı yakından tetkik ettiğinde ise hayreti büsbütün katlanmıştı; zira bu 'mütecanis' (tek tür) olmayan bir kalker, yani 'köşeli çakılların çimento ile birleşmesinden hâsıl breş' denilen taştı. Üstüne üstlük bu tabî çimento, taşın arasına yeterince nüfuz etmediğinden oluşan çatlaklar, macun ve alçıyla doldurularak kapatılmıştı. Abide artık yapıldığı için bu hususta nazarı dikkati celbetmenin faydasız olduğunu düşünen Halid Bey muhabire, "Netekim bende sükût ettim" dediğini söyledikten sonra da dayanamayıp Tokatlıyan'da bir müsamerede rastladığı Şehremini Beyefendi'ye bu konuyu beyan

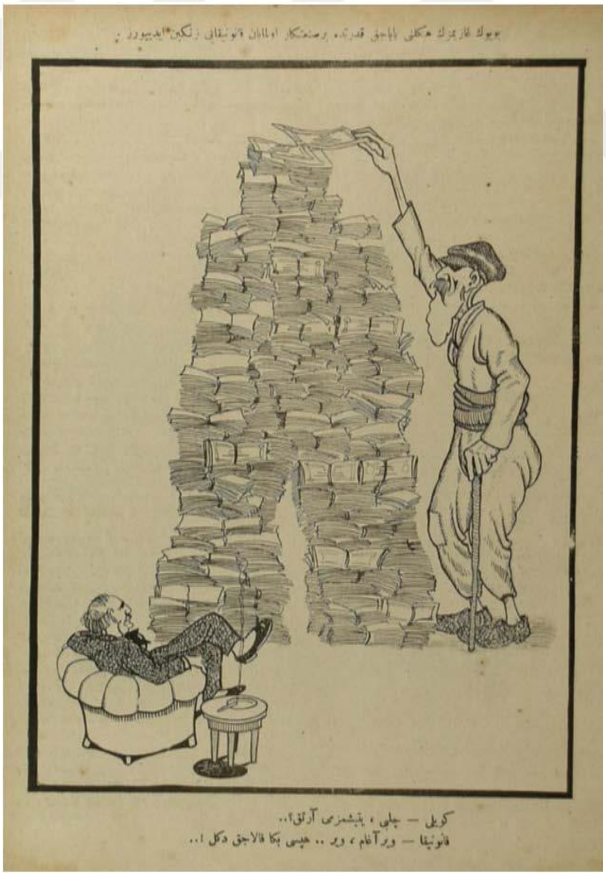
[1280] Resmî Gazete, 7 Teşrinievvel 1336 (30 Haziran 1929), S.1229, s. 7721. https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/1229.pdf erişim tarihi: 25/04/2021
[1281] Kıvanç Osma, **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2003, s. 32-33
[1282] R.F. "Ayıptır", **Servet-i Fünun (Uyanış)** 24 Kasım 1932, N.1891, s.6
[1283] **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1929, Çarşamba, S. 5, N. 1728, s.1
[1284] Çelebi a.g.e., 2006

ettiğini belirtiyordu. [1285] Kaide taşının dikildiği gün dökülmeye başlamasından dolayı çiçek bozuğu bir insan yüzünü andırdığı için yarattığı hoşnutsuzluk, komisyon tarafından da paylaşılıyordu. Nitekim 6 Mart 1929 tarihli *Vakit* gazetesi, Canonica'nın İstanbul'a gelerek "ebediyen payidar bir eser" dediği raporunu komisyona sunduğunu yazıyordu.[1286] Aynı tarihlerde gazetelerde yer alan ilanlara bakılırsa, Canonica haricen yaptığı Atatürk büstünün kopyalarını Tayyare Cemiyeti üzerinden sattığı bir başka kaynak daha yaratmıştı.[1287] Bununla birlikte 30 Mayıs 1932 tarihli Milliyet haberine göre, hâlâ halledilmemiş olan sorun için belediye son taksitin ödenmeyeceğini, meselenin sözleşmedeki bir maddeye göre bilirkişiye bırakılacağını yazıyordu.[1288] 1933'lerde mahkeme yolunun açılmasıyla artık üstü örtülemez olan ihtilaf, açıktan yükselen eleştirilerin artmasına neden olmuştu. Bununla birlikte ortaya çıkmadan evvel de komisyonda bu minvalde bir tartışmanın yolsuzluk imasıyla gündeme geldiği, Keresteciyan'ın 1929 tarihli raporunda geçiyordu. Keresteciyan; "bir sinsi serserinin Mösyö Kanonika'ya müracaat ederek muhterem Reisimiz ve dolayısıyla komisyonumuza hitaben birtakım saçma sapan isnâdatta bulunmuş" olduğunu belirtiyordu.[1289] Bu isnadın ne olduğuna dair bir açıklama olmasa da komisyon haricinde de bu nevi ithamların ciddi bir rahatsızlığa neden olduğu anlaşılıyordu. Nitekim *Yeni Kalem* dergisinin 1927 Şubat sayısında yayımlanan bir Canonica karikatürü dolayısıyla sorumlu müdür Yusuf Ziya'nın hapse mahkûm edilmiş olması, rejimin bu hususstaki sorgulamaları şedit biçimde engellemeye çalıştığını gösteriyordu. İmzasız olan bu karikatür, "Artistik bakımdan yeteneksiz Canonica Gazi'mizin heykelini yapacak… Biz de O'nu zengin ediyoruz!" üst yazısıyla yayımlanmıştı. Karikatürde, insan biçimini andıran bir para yığınının üstüne banknot koyan köylü, -Daha yetmedi mi bayım diye sesleniyor; koltukta oturan Canonica ise, -Biraz daha İhtiyar, biraz daha!.. Hepsi benim cebime gitmeyecek" diye cevap veriyordu. [1290] Faik Gür'ün 8 Ocak 1928 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi haberinden aktardığına göre, mahkeme heyeti ile Yusuf Ziya arasında geçen diyalog şöyleydi:

[1285] "Abide komisyonuna verilen rapor", **Vakit,** 3 Mart 1929 Cumartesi, Y.12, S.4014, s.1, 4
[1286] "M. Kanonika" **Vakit**, 6 Mart 1929, Çarşamba, Y.12, S.4011, s.3
[1287] "Türk Tayyare Cemiyeti Sevk Müdürlüğünden" **Akşam,** 23 Ağustos 1929, S.11. N.391, s.8 **Cumhuriyet**, 31Ağustos 1929, Y.6, N.1908, s. 6
[1288] **Milliyet**, 30 Mayıs 1932 Pazartesi, Y.7, S. 2262, s.3. 10 Temmuz 1939 tarihli **Tan** gazetesinde yer alana habere göre bu sorunun halli için bir başka komisyon daha kurulması kararlaştırılmıştı. Tan, Y.5. N.1414, S.1-10
[1289] Banoğlu, a.g.e., 1992
[1290] Faik Gür, "Sculpting the Nation in Early Republican Turkey," **Historical Research**, University of London, V. 86, Iss. 232, May 2013, p.p. 342-372. Türkçe çeviri için bkz. Sosyoloji Dergisi, Akın Evren (çev.), 2014-2015, S. 31-32, s. 135-173

> Hâkim: Eğer tüm para Canonica'nın cebine gitmiyorsa peki kimin cebine gidiyor? Ziya: Sayın Hâkim! Heykelin nakliyesi gibi diğer masraflar kastediliyor! Hâkim: Eğer gerçek maksadınız o olsa öyle söylemez miydiniz? Nedir sizin gerçek hedefiniz? Ziya: Cumhurbaşkanımız Gazi'nin heykelini eğer bir yabancı yapacaksa onun herkesten daha büyük olması gerekir. Oysa Canonica bu nitelikte değil! Bir Avrupalı kadar iyi olmasa da bir yerel sanatçı onun ruhunu daha iyi verebilir. Biz, bunu savunuyoruz Hâkim: Herkes bu görüşte mi? Ziya: Herkesin değil benim kendi görüşüm! Hâkim: Bu karikatürde, Hükümeti yolsuzluk imasıyla aşağılamakla suçlanıyorsunuz. [1291]

Bu olaydan anlaşılacağı üzere rejim, anıt hususunda mali hesapların sorgulanmasından ve imalardan hoşnut değildi. Yusuf Ziya ise suçlamayı oldukça politik bir hamleyle savuşturuyor ve savunmasını isnat edilen suçtan hayli farklı bir söyleme, yerli ruh yabancı artist sorununa, "biz bunu savunuyoruz" diyerek dayandırıyordu. Yusuf Ziya'nın ardından konuştuğu 'biz' hattı, dönemin hassas halet-i ruhiyesi içinde oldukça korunaklı bir mevkiiydi.



Resim 209. İmzasız, "Artistik bakımdan yeteneksiz Canonica Gazi'mizin heykelini yapacak" Yeni Kalem, Şubat 1927

[1291] Gür, a.g.e., 2013



Resim 210. Anonim, Krippel'in yaptığı Sarayburnu Anıtı'nın açılış günü, S/B Fotoğraf, **L'Illustration**,16 Ekim 1926 Cumartesi, S. 84, N. 4363, s. 1

Canonica ve Krippel'e karşı yöneltilen eleştirilerin ikinci dalgasını işte bu hat belirliyordu. Avni Lifij, Krippel'in Zafer Abidesi'nin henüz konuşulduğu günlerde bu meseleyi, "Sanayi-i Nefise tarihine karşı bir vazife olarak" gördüğünü beyan ederek vazifeyi ifâ adına, *Tanin* gazetesinin 27 Eylül 1924 tarihli sayısında bir makale kaleme almıştı. "Zavallı düşündüğünü söylemiş, ne yapsın ki dinleyen bulunmamış desinler" diyerek bitirdiği bu makale, 1930'larda belirginleşecek olan 'biz' hattını çizen entelektüel bir öncüydü. "Böyle bir gaye için yapılacak eserlerin üstadkari (maharetli) olmasından ziyade ruhun coşkunluğunu aksettirecek mahiyette bulunmasının şart" olduğunu yazan Lifij, yabancılara yaptırılmış eserlerin gelecek nesillerde uyandıracağı düşünceyi şöyle tarif ediyordu:

> Bu abideyi, iyi kötü bizim sanatkârlarımız yapmalıdır. Tasavvur edilsin; bir memleketi gezerken bu yolda muazzam bir eser görsek ve neye işaret olduğunu sorsak, vaktiyle bir büyük galibiyetin hatırası olarak dikilmiş, lakin yabancılara yaptırılmış olduğunu söyleseler aklımıza ne gelir? Bu adamlarda parlak bir zafer kazanacak cesaret varmış, lakin onu kendi elleriyle tasvir ve teşhir edecek cesaret-i medeniye hiç imiş. Adaleleri kuvvetli fakat dimağları zayıfmış demez miyiz? […]

> Bakınız bu neye benzer: Üzerinize hücum eden birkaç mütecavazi (saldırgan) birer ikişer tokatla dağıtıyor ve pek küstah görünen birini de ayağınızın altında eziyorsunuz, sonra yine onlara. 'Efendiler, celâdetimin (yiğitliğimin) sillelerimdeki kahharlığın öyle bir hikâyesini isterim ki ilelebet bana şeref, size zillet bahşetsin'. Rica ederim, bunu yapacak kim, hangi millet vardır?[1292]

Lifij, 22 Nisan 1926'da ise Sarayburnu Anıtı'nın, nispetsiz ve "Asaletten ari bir halde, gayri bedii bir hareketle gözleri rencide" ettiğini yazıyordu. Lifij'in, "canını sıkan' ve "nahoş bir kabadayılık hissi" veren bu "tunç kütlesi" heykel, Gazi'nin "Beutype" (güzel, mütenasip vücut) mevcudiyetine uymuyordu.[1293] Ahmet Haşim de Sarayburnu Anıtı için bir eleştiri kaleme alarak, anıtı aynı biçimde ruhtan yoksun bir "bronz yığını" olarak tanımlamıştı. Taksim Anıtı'nın yapılmasından önce yürütülen kampanya sırasında ise Mithat Cemal Kuntay "Kanonika'ya şöyle sesleniyordu: "Herkes gibi elbette bilirsin, O'nu kimdir, Lâkin O 'nu sen anlayamazsın O, bizimdir. Bilmem ki bu ellerle O temsil edilir mi?" [1294] 1930'larda bu düşünceye Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara gibi heykeltıraşların da katılmasıyla, günlük ve süreli yayınlar üzerinden ciddi bir kamuoyu oluşacaktı. Bununla beraber yine de Alman Krippel, İtalyan Canonica kadar rahatsızlık yaratmamıştı. Sarayburnu Anıtı için önce "elverir ki aynı hataya bir daha düşmeyelim" diyen Ahmet Haşim, 1928 tarihli *Gurabâhâne-i Laklakan* kitabında yer alan bir başka yazıda, gördüğü fotoğrafların kendisini aldattığını ifade ederek şöyle diyordu: [1295]

> Krippel'in eseri inkâra uğramış mazlum bir şaheser olmamakla birlikte bir acemi işi değildir. Gölge ve ışığı ustaca tezatlarda toplayan çehre üzerindeki haşin hayat tecellisi, bele dayanan sağ elin kabarık damarlarında akan o sarsıcı kudret akımı, eserin karşısına gelenin ruhunda hiffet ve kayıtsızlığa imkân bırakmıyor. Eserin münakaşaya konu teşkil edebilecek yegâne zaafı duruşudur. Krippel tunçta teksif edeceği mucizevî hayatın mâna ve mahiyetinden habersizmiş gibi heykele, İsveç beden terbiyesi usulünü icat eden Müller'e yakışır bir cimnastik vaziyeti vermiş bulunuyor.[1296]

Canonica ve Taksim Anıtı içinse Krippel'e gösterdiği estetik hoşgörüyü bir kenara bırakıyor ve çok daha sert bir dille, "keşke İnönü'den bir kaya parçasını söküp buraya

[1292] Avni Lifij, "Zafer Abidesi", **Tanin**, 27 Eylül 1924, **Sanat Yazıları**, s. 149-154
[1293] Avni Lifij, "Gazi'mizin Heykeli Münasebetiyle" **Vakit**, 22 Nisan 1926, **Sanat Yazıları**, s. 258-264
[1294]Demir Aytaç, "Mithat Cemal Kuntay ve... Heykeltıraş Kanonika'ya, Taksim'deki Abidenin Önünde", **Bütün Dünya**, Kasım 2003, s. 60-64
[1295] Elibal, a.g.e., 1973, s. 251
[1296] Ahmet Haşim, "Krippel'in Eseri", **Gurabâhâne-i Laklakan**, s. 138-141

oturta idik" diyordu.[1297] Canonica'ya karşı yapılan diğer eleştirilere bakıldığında, Haşim'in tavrının paylaşıldığı da ortaya çıkıyordu. Bu tavrın nedenini ise Lifij 'üzerimize hücum eden birkaç mütecevazi'den bahsederken sezdirmişti. Nitekim eleştirilerin üçüncü ve kısmen daha hissi olan derin dalgası da buradan yükseliyordu. O tarihte Alman ve Avusturyalılar dışında sipariş alan tek yabancı İtalyan Canonica'ydı. Örneğin 1922'de İngiliz Başbakanı Winston Churchill'in yeğeni olan Clara Sheridan'ın büst teklifi kesin bir tavırla reddedilmişti. Sheridan Lozan Konferansı'ndan hemen sonra, kendi ifadesiyle 'hala yanan' İzmir'e ulaşmış ve Uşakizade Konağı'nda Mustafa Kemal'le görüşmeyi başarabilmişti. Bu görüşme de Mustafa Kemal'in ilgisini çekmiş olan Lenin ve H.H. Asquith (1908-1916 arası İngiliz Başbakan) büstü de dâhil çalışmalarının fotoğraflarından oluşan bir koleksiyonu göstererek kendisinin de bir büstünü yapmak istediğini söylemişti. Mustafa Kemal'in "Belki… Düşüneyim de" diye cevap vermesine rağmen -o tarihte henüz eşi olmayan- ev sahibesi Latife Hanım, albümü hiç bakmadan masanın üstüne fırlatarak teklifin kati biçimde reddedilmesini sağlamıştı.[1298] Bu reddin arkasında Sheridan'ın İngiliz olmasının etkisi muhakkaktı. Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilanından sonra Kemalist Türkiye'nin Alman-Avusturyalı sanatçılara teslim edilmiş olmasına rağmen erken dönemde ciddi tepkilerin gelmemesi de bu ülkelerin kamuoyundaki dost algısıyla ilgiliydi. İtalyanlar ise Kurtuluş Savaşı sırasında Çanakkale'den Antalya'nın doğu sınırına kadar Akdeniz'i işgal etmiş olmakla birlikte, halka kötü muamele eden Yunan askerlerinin bölgeye girişlerine engel olduklarından dolayı sempati ile karşılanıyorlardı. II. İnönü Zaferi'nden sonra ise İngiltere'nin bu bölgeleri Yunanistan'a vâdettiği ortaya çıkınca bölgeden çekilmişlerdi. Bu süre zarfında hastaneler ve okullar açarak halkın ihtiyacını karşılayan, hatta Kuvayi-i Milliye birliklerinin Anadolu'ya geçmesi ve silah sevkiyatında el altından lojistik destek veren İtalyanlar, kamuoyunda ehven-i şer (kötünün iyisi) olarak algılanıyorlardı.[1299] Dolayısıyla Taksim Anıtı, Mussolini ve Mustafa Kemal'in karşılıklı telgraflarıyla

[1297] Akt. Zühtü Müridoğlu, "Zühtü Mürioğlu'nun Fikirleri" **Ar,** Nisan 1938, s. 19-20. Mithat Cemal Kuntay'da anıtın açılışından sonra yazdığı bir başka şiirde hayalkırıklığını şöyle dile getiriyordu: "Ne zamandır beklerdik, o heykel bu mudur? Söndü sandıkları fecri yakan el bu mudur?" Akt. Aytaç, a.g.e., 2003

[1298] Clara Sheridan, "Gazi'nin Heykelini Yapacaktım", **Kemalizm Dergisi**, Aralık 1963, Y. 2, S. 17, s. 3-22, Akt. Elibal, a.g.e., 1973, s. 203

[1299] Detaylı bir okuma için bkz. Mevlüt Çelebi, **Millî Mücadele Döneminde Türk-İtalyan İlişkileri**, Dış İşleri Bakanlığı, Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayını, Ankara, 1998. Aynı adlı bir makale için bkz. **Belleten,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998, C. LXII, S.237, s. 157-206, https://belleten.gov.tr/tam-metin/2451/tur, erişim tarihi: 21/04/2021

sıcak bir diplomasi yaratmış olsa da Krippel'e mırıltı düzeyinde gösterilen düşük yoğunluklu tepkiye oranla Canonica'ya karşı itirazların çok daha acımasız bir tonla dile getirilebilmesinde bu algının payı vardı. [1300]

Canonica'ya İzmir Anıtı'nın sipariş edilmesinden birkaç ay sonra, 29 Ekim 1930'da Akademi'nin emekli estetik hocası Muallim Vahit bir yazı kaleme almıştı. Taksim Meydanı'na "şeref veren" bu abidenin "maruf" sanatkârı "Sinyor Kanonika"ya övgüler düzen Vahit Bey'e göre: "Sanatkâr taze hayat bulmuş olan Türkiye'nin halas ve istiklal tarihini gelecek nesillere zarif ve bedii bir sadelikte göstermek istemiş ve gerçekten muvaffak" olmuştu.[1301] Bu yazıdan on gün sonra *Son Posta* gazetesinde K.E. imzasıyla yayımlanan bir başka yazı ise "İzmir Abidesi'nin Mösyö Kanonika'ya havale edildiğine kızıp dururken" Muallim Vahit'in "bağıra bağıra çaldığı bu methiye davulunun gürültüsünden" duyduğu rahatsızlığı dile getiriyordu. K.E.'ye göre, bazılarının gözünde ecnebi pirelerini deve gören bir gözlük vardı ve bu gözlük, tek göze takıldığında bile öteki gözün doğruyu biraz olsun görmesini engelleyen bir ecnebiperestliğe neden oluyordu. K.E., Muallim Vahit'in yazısını okuyanın, "Kanonikanın Kayseri'de doğmuş Ankara'da okumuş, milli harpte dört yerinden kurşun yemiş, halisüddem (safkan) bir vatan kahramanı olduğuna" inanır diyordu. Yazara göre, M. Kanonika'nın heykelinde en başta Gazi'nin çehreleri birbirine benzemiyordu. Kocatepe'den alınan fotoğrafı kopya ederken elindeki sigarayı yapmadığı için kol ifadesiz kalmıştı. Beyoğlu cephesindeki heykelin sağ elinin üç parmağının açık, ikisinin kapalı oluşu ise sanatkârın Papa diyarı mahsulü olduğunun en açık deliliydi. K.E., Ankara Etnografya müzesi önündeki heykelde yer alan kaide kabartmalarını kastederek şöyle diyordu: "Bir yığın parasını aldığı bir milletin bayrağının ne şekilde hangi tarafa müteveccih olduğunu dahi tetkike lüzum görmemiş olan bu sinyorun acaba Türk ruhundan Türk zaferinden ne anlamış olması ihtimali vardır?" Ayrıca "inkâr olunamaz bir gerçek daha" vardı ki "Mösyö Kanonika bize sattığı abideleri yaparken bir san'at adamından çok bir bezirgân hissi ile hareket etmişti." Eğer Vahid Bey gibi senelerce akademide sanat tarihi okutmuş bir müderrisin kaleminden böyle "fisebilullah (Tanrı yolunda-karşılıksız) methiyeler"

[1300] Gezer, a.g.e.,1973, s. 61-62
[1301] Vahit, "Cumhuriyet Abidesi", **Milliyet**, 29 Ekim 1930, Y.5, S.1695, s.4

yağarsa, İzmir Abidesi'nin de aynı zata ihale edilmesi çok görülmez ve Türk evlatlarından hiçbir vakit sanatkâr yetişemezdi.[1302]

Cumhuriyet ilan edildiğinde kırkıncı yılını doldurmuş bulunan Sanayi-i Nefise'de sınırlı sayıda heykeltıraş vardı. Bunlar, Roma'da eğitimini tamamlamış olan Yervant Osgan'ın ilk öğrencilerinden olan, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mesrur İzzet ile Özsoy'un öğrencisi olan Mahir Tomruk ve eğitimini 1915'de Almanya'da alan Nijat Sirel'di.[1303] Cumhuriyet'in ilk kuşak heykeltıraşları olan ve 1920'lerin başından itibaren Avrupa'ya giden sanatçılar da kısa sürelerle de olsa İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuşlardı.[1304] Cumhuriyet'in ilanından hemen önce, 14 Ekim 1923'te Ankara'da gerçekleşen sergide yer alan Mustafa Kemal'in 'ilk teşhir edilen' büstünü Nijet Bey (Sirel) yapmıştı. [1305] Kamusal alana dikilecek bir Atatürk heykeli yapmaya nail olan ilk sanatçı ise Kenan Ali Bey'di (Yontunç). 1921'de girdiği Sanayi-i Nefise'de aldığı bir yıllık eğitimin ardından kendi hesabına Münih'e giden Kenan Ali, Prof. Schveger'in atölyesinde ve bir süre de İtalya'da çalıştıktan sonra, 1925'te Türkiye'ye dönerek Erenköy İlkokulu'nda öğretmenliğe başlamıştı.[1306] 1926'da Seyr-i Sefain (Deniz Yolları) Müdürü Sadullah Bey'in teklifiyle, Karaköy/Galata turistler yolcu salonuna konulmak üzere bir Atatürk büstü yapmıştı. Yontunç, 1978'de *Sanat Çevresi* dergisine yazdığı yazıda, Atatürk'ün bu büstün fotoğrafını gördükten sonra, kendisini çağırarak taltif ettiğini söylüyordu. 1928'de ise (kayınpederi) Kazım Paşa'nın (Sevüktekin) Ankara'daki evinde, Gazi'nin kendisine gece dokuzdan sabahın altısına kadar aralıkla poz verdiğini, büstü tamamladıktan sonra ise "İşte Bu Ben'im!.." dediğini anlatıyordu. Nitekim habere göre bu büst, 1943 yılında Devlet Anıtlar Jürisi tarafından, "Ata'ya en çok benzeyen portre / büst" olarak kabul edilerek çoğaltılmış ve tüm kültür kuruluşlarına önerilmişti. 1928'in Eylül ayında, Kazım Paşa'nın evinde düzenlenen düğün merasiminde Yontunç ve Mustafa Kemal yeniden karşılaşmıştı.[1307]

[1302] K.E. "Türk Evlatlarından Kuvvetli Sanatkâr Niçin Yetişmiyor? Muallim Vahit Bey'in Taksim Heykeli Hakkındaki Yazısının Hataları", **Son Posta,** 9 Kasım 1930, N.105, s.4

[1303] Gezer, a.g.e., s. 28-46, Mustafa Cezar aynı dönemde Mehmed Bahri ve Basri Bey adlı iki heykeltıraştan daha bahseder. Bkz. Cezar, "19. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastiği Sorunu" **Hürriyet Gösteri**, 1986, S.66, s. 83-85

[1304] Ratip Aşir Acudoğlu (1898-1957), Kenan Ali Yontunç (1904- 1995) Mustafa Nusret Suman (1905-1978), Ali Hadi Bara (1906-1971), Zühtü Müridoğlu (1906-1992), Sabiha Ziya Bengütaş (1910-1992) ve Nermin Faruki (1914- 1991)

[1305] Mustafa Kemal'in ilk teşhir edilen büstü, Cumhuriyet'in ilanından hemen önce 14 Ekim 1923'te Ankara'da gerçekleşen sergide Nijet Sirel'in yaptığı büsttür. **Hâkimiyet-i Milliye**, 15 Teşrinievvel 1923

[1306] Gezer, a.g.e.,1973, s. 104. Elibal, a.g.e., 1973, s. 257

[1307] Yontunç 1978 tarihli yazısında her iki karşılaşmanın da Kazım Paşa'nın evinde olduğunu ifade etmesine karşın, 10 Kasım 1962 tarihinde Cumhuriyet'te yazdığı daha eski bir yazıda, maskı

Bu karşılaşmada aralarında geçen bir diyalog ise Türk heykeltıraşlığının ikinci dönüm noktası olarak yazılacaktı. Yontunç bu diyaloğu şöyle aktarıyordu:

> Bir ara dönemin Maarif Vekili Necati Bey: 'Paşam bir anlaşmaya varmak üzereyiz. Heykeltıraş Canonica'ya bütün vilayetlerimiz için heykellerinizi yaptıracağız' dediğinde hemen atıldım. Paşam dedim müsaade buyurulursa arz edeyim. Timurlenk'in ve Cengiz'in heykelleri yapılmadı. Namları da henüz unutulmuş değildir. Sizin askeri dehanızın ötesinde büyük İnkılâpçılığınız geliyor. Eğer heykelleriniz yapılacak ise onları ancak biz Türk sanatçıları duyarak yaparız. Gerçi bugün için tam olarak yetişmiş sayılamayız. Daha ilerde yetişecek sanatçılar içlerindeki ateş ve sevgi ile sizi ebedileştireceklerdir. Müsadenizle bir misal arz edeyim. Aslında güzel sanatların bu kolu bizde yenidir. Mesela bize has bir hamaset destanını, edip ve şairlerimiz zayıftır diye Danınçiyo'yamı yazdıralım. Büyük insan beni dikkatle dinledikten sonra Necati Bey'e dönerek: 'Çocuk doğru söylüyor, bu işi durdurun heykelleri bizim sanatçılarımız yapsınlar' dedi.[1308]



Resim 211. Kenan Yontunç, "Atatürk Büstü", S/B Fotoğraf, 9 x 14 cm., Salt Araştırma, Seyr-i Sefain Koleksiyonu, İd. AINSSH001[1309]

Çankaya'da yaptığını, düğün merasiminin ise Ordu evinin bulunduğu yerdeki Hale adlı bir lokalde gerçekleştiğini ve söz konusu diyaloğun burda vuku bulduğunu söyler. Kenan Yontunç "Atatürk ve Heykel" **Cumhuriyet**, 10 Kasım 1962 Cumartesi, Y. 39 S. 13747, s. 5. Bu metinde 1978 tarihli Sanat Çevresi'nde yazdığı yazı esas alınmıştır.

[1308] Kenan Yontunç, "İşte Bu Ben'im" **Sanat Çevresi**, Kasım 1978, S.1, s. 9-10

[1309] https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/123804

Bu görüşmeden bir yıl sonra Canonica'nın 75.000 lira istediği Amasya Anıtı, Kenan Ali Bey'e 7000 liraya yaptırılarak, 1929 Ekim'inde ilk yerli anıt olarak dikildi.[1310] Bu anıtın gazetelere konu olmasından on gün sonra *Cumhuriyet* gazetesi, Bursa'da yapılacak anıtın 45.000 liraya, bir başka Türk heykeltıraş Nijat (Sirel) Bey'e ihale edildiği haberini veriyordu.[1311] 1926'dan 1938'e kadar yapılan belli başlı 39 anıt ve büstün, 11 tanesi yabancı, (Krippel 5, Canonica 4, Thorak/Hanak 2) 13 tanesi Kenan Yontunç, kalan 15 tanesi ise Ali Hadi Bara, (5) Nusret Suman (5), Nijet Sirel (3), Zühtü Müridoğlu (2) tarafından yapılmıştı.[1312] Kenan Ali Yontunç, Atatürk'ün ölümüne kadar, anıt piyasasının üçte birine hâkimdi. Her ne kadar yabancı sanatçılarla karşılaştırıldığında Kenan Ali'ye verilen siparişler maddi açıdan kıyaslanamayacak derecede düşük maliyetli olsa da dönemin heykeltıraşları için tek geçim kaynağı olan (memuriyet hariç) anıt pastasının bu nevi bölüşümü, dikkatleri Kenan Ali Bey'e yöneltmişti. Sadece 1929'ta üç büyük heykelin ihale edildiği Kenan Ali'nin bu heykelleri yabancılara yaptırdığına dair bir haber, 21 Aralık 1930 tarihli *Edirne Postası* adlı yerel bir gazetede yayımlanmıştı. 29 Ekim'de dikilmiş olması gereken heykelin sadece kaidesinin yapılmış olduğunu söyleyen gazete, "heykelin diğer bir heykeltıraşa imal ettirilmesi hususuna teşebbüs edildiği de istihbaratımız cümlesindendir" diye yazıyordu.[1313] 15 Ocak 1931'de aynı gazetede yer alan, "Gazi heykeli Kenan Ali B. tarafından Peşte'ye ısmarlanmış" başlıklı haberde, Vilayetin de gecikmeden dolayı sanatçıyı protesto ederek tazminat talebinde bulunduğu belirtiliyordu.[1314] 'Heykel Meselesi'nin peşini bırakmayan gazete, mermerden yapılması taahhüt edilmiş heykelin, "sanatçının uygun mermer bulamamış" olduğundan, bronz olarak Peşte 'de yaptırıldığını tekrar ediyordu. [1315] 18 Temmuz

[1310] "Heykeltraş Kenan B. Gazimizin Mükemmel Bir Heykelini Yaptı" **Cumhuriyet**, 3 Teşrinievvel (Ekim) 1929, Y.6 S. 1941, s.1. "Amasya'da Gazi Heykeli" **Vakit,** 21 Teşrinisani (Ekim) 1929 Perşembe, Y.13.S.4262, s.1

[1311] "Bursa'da Gazi Hz.'nın Heykeli" **Cumhuriyet,** 31 Teşrinievvel (Ekim)1929 Perşembe, Y.6, S.1968, s.1.

[1312] Bkz. Ekler.4

[1313] 1939 yılında Nihat Sırrı Örik, "güzel eserlerini bildiği" Kenan Yontunç'un Edirne heykeli için "acemilik devirlerinde yapmış olduğunu belli" diye yazar. Örik'e göre Kenan Bey, Gazi Mustafa Kemal'i bütün sıhhatine, kudretine, çevikliğine ve gençliğine malik olduğu o yıllarda yüzü buruşuk, sırtı adeta kanbur, vücudu öne eğik ve kollarını hemen dizlerine yaklaşmış bir halde" gösteriyordu. Nihat Sırrı Örik, **Anadoluda: Yol Notları**, Kanaat Kitabevi, 1939, s. 74

[1314] Ercan Yılmaz, "Edirne Atatürk Anıtı" **Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi**, 2018, C.2, S.5, s. 46-79

[1315] Cumhuriyet gazetesinin 3 Ekim 1929 tarihli haberinden anlaşıldığına göre Amasya Heykeli'nin de mermerden yapılması kararlaştırılmış fakat bronz döküm yapılmıştı. Kenan Ali'nin en bilinen iki mermer heykelinden ilki; Tekirdağ için birebir ölçüde yaptığı ve 1929'a tarihlenen (Elibal, s. 260) sivil Atatürk heykelidir. Bu heykel şu anda Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi'nde sergilenmektedir. İkincisi ise aynı heykelin Isparta'ya dikilen 1931 tarihli kopyasıdır. Belediye önünde

1931'de *Garip Bir İddia* başlığıyla *Cumhuriyet*'te yayımlanan bir haberden sonra ise Kenan Ali Bey'in heykel muamması, ulusal bir sanat meselesi olarak hararetli bir tartışmaya dönüşecekti. Habere göre, birkaç gün önce (11 Temmuz) *Münhner Nöyste Nahrihten* isimli bir Alman gazetesi, eskiden bir köy muallimi olan Kenan Ali'nin, Gros Ferdinand ismindeki bir heykeltıraşla teşriki mesai ettiğini, birçok şehirden alınan siparişleri güya bu Almanın yaptığını, Kenan Ali'nin ise "sen bir amelesin" diyerek adamın hakkını noksan verip kovduğunu yazıyordu. *Cumhuriyet*'e göre Kenan Ali, hakikaten birçok şehrimiz için heykeller yapmıştı; "Bittabi bu heykellerin kimin elinden çıktığı bilinemez"di.[1316] Aynı gün yayımlanan *Son Posta* gazetesi ise 100.000 Mark alan Kenan Ali'nin aralarındaki 'mukavele mucibince' ödemesi gereken 12.769 mark'ı ödemediği, sadece 1200 Lira verdiğini yazıyordu.[1317] Ertesi gün *Cumhuriyet*'e bir tavzih (açıklama) gönderen Kenan Ali, Grose'u, "perişan bir zavallıyı kurtaracağını" düşünerek çamurcu bir amele olarak işe aldığını fakat iki sene zarfında hırsızlığı kendine iş edinmiş bir adam olduğu kanaati hâsıl olunca, kovduğunu söylüyordu. Yarım sayfalık bu açıklamada gazete editörünün birkaç defa parantez içinde, "bu kelime çıkarılmıştır" notundan anlaşılacağı üzere, Kenan Ali'nin tepkisi hayli sertti. Nihayet *Cumhuriyet* de yazının sonunda, Başvekilin (İsmet Paşa) bile odasındaki Kanonika büstünü indirip yerine Kenan Ali'nin büstünü yerleştirdikten sonra, "Kıymetli san'atkarımız Kenan Ali Bey'e ittihafiyeli bir resmini ihda" ettiğini söyleyerek, sanatçının kıymettar olduğunu teslim ediyordu. [1318] *Vakit* gazetesinde *Bir San'at Dedikodusu* başlığıyla aynı gün çıkan haberde de Kenan Ali'nin aynı açıklaması vardı. Bununla beraber *Vakit* gazetesi yazarı, haberi biraz daha detaylandırıyor ve "Sivas Abidesi, İsmet Paşa'nın büstü ve diğer siparişleri" yaptığını iddia eden Ferdinand Gros'un, "yerleştirildiği pansiyondaki halıları çalınca" işten kovulduğunu naklediyordu.[1319] 23 Temmuz'da *Son Posta* gazetesine bu konuda bir mektup gönderen Sabiha Ziya (Bengütaş), Gros'u doğrulamakla kalmıyor, Kenan Ali'ye verilen ihalelerde de usulsüzlükler yapıldığını söylüyordu. Ziya'ya göre, heykel tahsisatları temin edilir edilmez Kenan Bey'e "ihbari keyfiyet (durum haber veriliyor) ediliyor" o da ufak bir ücret mukabilinde, Alman, Rus ve İtalyan işçilere

bulunan heykel otopark tadilati gerekçesiyle kaldırılmıştır. Heykelin yeri belli değildir. Isparta Günlük Gazete, 5 Nisan 2021

[1316] "Garip Bir İddia", **Cumhuriyet**, 18 Temmuz 1931 Cumartesi, Y.8, N.2585, s.1

[1317] "Bir Türk Heykeltraşı İtham Ediliyor", **Son Posta**, 18 Temmuz 1931 Cumartesi, S.351, s.2

[1318] "Kenan Ali B. Alman gazetesinin İddiasına Cevap Veriyor" **Cumhuriyet**, 19 Temmuz 1931 Pazar, Y.8, N.2586, s. 4

[1319] "Bir San'at Dedikodusu" Vakit, 19 Temmuz 1931 Pazar, Y. 14, S. 4857, s. 1-2

numuneler hazırlatırken, gayet az bir zamana sıkıştırılacak biçimde, "gazetenin lalettayin birisine ufak bir ilan" veriliyordu.[1320] Sabiha Ziya'nın mektubu şöyle devam ediyordu:

> Düşünülmez ki bu vatani san'at imtihanına girecek birkaç Türk evladı vardır. Bunlar kendi heyecanlarını bu az zaman içerisinde tespit edebilmek için geceli gündüzlü uğraşarak hazırladıkları eskisi münakasa ilan edilen vilayete beraberlerinde götürürler. İşin garip ve çirkin safhalarının aleni kısmı bundan sonra başlar […] Münakasaya (çekişme) iştirak edecek sanatkârlar bu hususta ehliyetnamelerini ispat etmek mecburiyetindeyken, Kenan Bey'de hiç böyle bir şey yoktur. Heykelin rekzi için tahsis edilen miktarın (yüzde) şu kadarını hükümetçe kefaleti muteber bir banka temin etmiş olmalıdır. Kenan Bey'de bu da yoktur. Buna mümasil birçok yoklar bir araya geldiği için oradaki heyeti tertibiye Kenan Bey lehine evvelce vermiş oldukları kararlarını söylemezler. Zevahiri bu kadarcık olsun kurtarmak mecburiyetini hissettiklerinden: Maşallah eserlerin hepsi güzel, hepsi kıymettar. Heyetimiz bunların tefrik meseleyi mühimmesini hemen yapamayacaktır. Onun için siz buralarda nafile yere otellerde rahatsız olmayın İstanbul'a teşrif edin. Hepinizin adresiniz bizde vardır biz kazanacak sanatkârlara malumat veririz! Denir ve diğer iştirak eden heveskârlar bu makul tavsiyenin samimiyetinden en ufak bir şüpheye düşmeyerek dönerler. Hâlbuki Kenan B. Orada ziyafetlerle geçen (2.3.) gün içerisinde avansını da aldıktan sonra döner.[1321]

Ziya'ya göre çamuru ecnebilere yaptırılan İsmet Paşa büstü de yarım saatlik poz için Paşa'nın tayin ederek gazetecilere haber verdiği gün ve saatte, Kenan Ali'nin "orasını burasını düzeltiyormuş gibi iki oynadıktan" sonra (büyük bir eser olarak) meydana gelmişti. Kendilerince "malum olan bu hakikati, efkârı umumiyeye şimdiye kadar duyurmaya" imkân olmadığını söyleyen Ziya, "menfaati müştereke" dolayısıyla "iştiraki mütekabile" esası aradan kalkana kadar, ecnebilerin de söyleyemediklerini iddia ederek, Kenan Bey'i açıklamaya davet ediyordu.[1322] 25 Temmuz'da Nurullah Cemal (Berk) Bey, Gros'un ve "samimiyetinden şüphe etmediği" Ziya Hanım'ın ifşalarının ne dereceye kadar haklı olduğunu bilemediğini, fakat "şüpheye düşürtecek mahiyette" olduğunu ifade ediyordu. Nurullah Bey, nasıl yapıldıkları bir yana, bir sanat münekkidi sıfatıyla bakıldığında, Kenan Ali'nin memleketin her yerine dikilen

[1320] Sabiha Hanım'ın şikâyeti muhtemelen kendisinin ve o sırada aynı ilde öğretmenlik yapan Ratip Aşir'in de yarışmaya dâhil olduğu Edirne Heykeli ile ilgiliydi. Vilayet'in 1929'da aldığı kararın ardından yarışmaya dair ilan yerel bir gazete olan Edirne Postası'nın 14 Şubat 1930'da tarihli nüshasında ilan edilmişti. Yarışmanın Kenan Ali'ye havale edildiği haberi ise üç hafta sonra aynı gazetenin 11 Mart sayılı nüshasında yayımlanmıştı. Detaylı bir okuma için bkz. Ercan Yılmaz, "Edirne Atatürk Anıtı" Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, 2018, C.2, S.5, s. 46-79

[1321] "Kenan Beyin Eserleri Kendisinin Değilmiş" **Son Posta**, 23 Temmuz 1931 Perşembe, N. 356, s.1-6

[1322] "Kenan Beyin Eserleri Kendisinin Değilmiş" **Son Posta**, 23 Temmuz 1931 Perşembe, N. 356, s.1-6

heykellerinde "plastik bir kıymet" göremediğini, diğer sanatkârların eserlerine tercih edecek bir hususiyet seçemediğini ifade ediyordu. O'na göre bu heykeller: "Küt, hareketsiz, gayri kâfi (yetersiz), muayyen, iptidai, iki üç kalıp üzerinden kopyaları çıkarılmış seri imal edilen işlerdi." Atölye bilgisinin maharetine tesadüf edemediğini söylediği Kenan Ali heykelleri, Nurullah Bey'e "Krippel'in acemi bir mukallidi gibi geliyor(du)." Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş(lar) Cemiyeti umumi kâtibi Nurullah Cemal Bey sözlerine şöyle devam ediyordu:

> Kenan Ali Bey'in sanatı hakkında daha sarih bir fikir sahibi olmamız için onu diğer işlerini görmemiz lazımdır. Bu kadar mühim abidlerin vücuda getirilmesini üzerine alan heykeltıraşın uzun ve çetin bir etüt devresinden geçmesi lazımdır. Bu itibarla mevzu bahis gencin etütlerini, taslaklarını, maketlerini hatta desenlerini de görmek isterim. Kenan Bey bize arayan ve çalışan bir artist olduğunu ispat etmediği, san'atın çetin sahasına bir iki kalıp numunesi ile çıktığı için onu tenkid edenlere ve edeceklere vasi bir saha açmış oldu. [1323]

Sabiha Ziya'nın mektubu ve Nurullah Bey'in açıklamaları ardından, Her Ferdinand Gros, 3 Ağustos 1931'de *Vakit* gazetesi yazıhanesine giderek, 'çamurcu amelesi' ve 'halı hırsızı' iddialarını yalanlayan sert bir cevap vermişti. Ferdinand Gros, Kenan Ali ile teşriki mesaisinin 1929 Mayıs'ında başladığını ve o zamandan beri atölyede meydana gelen "bütün taslaklar, ihzari ameliyeler (hazırlık çalışmaları) ve modellerin kâffesi'nin" (bütünü) kendisine ait olduğunu söylüyordu. Kanıt olarak da poz veren modeli, kendisini her gün ziyaret eden matbuat müdürlerini, çalışırken çekilen fotoğraflarını, Kenan Bey'in abideleri Gros'un yaptığını gayrı ihtiyari söylediği bir şahsı ve Esnaf Bankası Müdürü Faik Bey'in ifadelerini gösteriyordu. Gros (yapılmamış) Çanakkale Abidesi'nin bir modelini de Faik Bey'e hediye ettiğini iddia ediyordu. Gros'a göre, iki senelik zaman zarfında yapılmış eserlerde "sanatla ülfeti olan gözler hatalar görüyorlarsa, bunlar da Kenan Bey'in eserleri bir an evvel bitirmek üzere tazyik etmesinden ileri gelmişti(r)." Gros'un iddiaları karşısında *Vakit* yazarı ise -Nurullah Bey'i takiben- Akademi heykeltıraşlık muallimlerinin nezaret ve kontrolünde modelden yapılacak bir çalışmayı içeren müsabaka ile sanatkârların kudretinin ortaya çıkarılmasını öneriyordu.[1324] *Vakit* gazetesinin çağrısına ertesi gün hem sanatçılardan cevap hem de Gros'un şahit gösterdiği Faik Bey'den bir açıklama gelmişti. Faik Bey'e göre, "Her Gros'u Kenan Ali Bey'le mukayese etmek" doğru değildi. İşçi olarak atölyede çalışan adamın birdenbire efendisi kadar üstat olduğunu

[1323] "Heykel Dedikodusu Devam Ediyor", **Vakit**, 25 Temmuz 1931 Cumartesi, Y. 14, S. 4863, s.4
[1324] "Heykelleri Yapan Kim" **Vakit,** 3 Ağustos 1931 Pazartesi, Y. 14, S. 4872, s. 3

iddia etmesi garipti. Faik Bey, Her Gros'a, "egoistliği ve haksız hareketi terk etmesini" tavsiye diyordu. Her Gros, gazeteye gönderdiği mektupta, haberden duyduğu memnuniyeti dile getiriyor ve önerilen müsabakaya hazır olduğunu arz ediyordu. Gazeteye telefon eden Kenan Ali ise Dolmabahçe'de Kazım Paşa'nın (Kayınpederi) büstünü yapmaya başlayacağını, isteyen gazeteci ve sanat müntesiplerinin gelebileceğini söylüyordu. "Benim iktidarımı eserlerim gösteriyor, bundan sonra yapacağım eserler de bunu gösterecektir" diyen Kenan Ali, yakında güzellik kraliçeleri, Feriha, Mübeccel Namık ve Naşide Saffet Hanım'ların da büstlerini yapmak istediğini ilave ederek, "isteyen gelsin" diyordu.[1325] 6 Ağustos'ta Her Gros, Faik ve Kenan Ali Bey'lere bu kez bir büst fotoğrafıyla birlikte cevap veriyordu. "Ben heykeltıraş değilsem, Faik Bey'in bu heykelini kim yaptı?" diye soran Her Gros, heykeltıraşlığın doktor ve mümasili meslekler gibi diplomaya ihtiyacı olmadığını, bir san'at meselesi olduğunu ve Münih ve Düsseldorf'ta muhtelif heykeltıraşlarının yanında çalışmak suretile bu sanatı öğrendiğini ifade ediyordu.[1326] Kenan Bey'in, "kaçamak cevap verdiğini, bahsi (müsabaka) başka yollara sevk ettiğini" söylüyordu. Gros'a göre Kenan Bey, Kazım Paşa büstünü atölyesinde çalışan Hadi Bey isimli bir san'atkâra 100 lira karşılığında evvelden yaptırmıştı. "Artık bu hazır olduktan sonra, büstü yarım saat zarfında şöyle birkaç yerine dokunarak tamamlamak işten bile değildi."[1327] 8 Ağustos'ta Sabiha Hanım, Son Posta'ya bir mektup daha göndermiş ve Kenan Bey'den cevap bekleyerek nafile yere intizar ettiğini, kendisi gibi intizar edenlerin de en ufak bir izah göremediğini, Kenan Ali Bey'in böyle tehlikeli bir oyuna girişeceğini, kat'iyen ümid etmemekle birlikte, şöyle bir ricada bulunmak istediğini yazmıştı:

> Yapacağı herhangi bir eserin başlangıcından nihayetine kadar, bir müşahit sıfatile benim de bulunmama müsaade etsinler. Gerçi yapacaklarını söyledikleri Kazım Paşa heykelinin çamurunda gazeteci ve sanat müntesiplerinin bulunabileceklerini söylüyor ise de gününü tasrih etmiyorlar. Bu fırsattan istifade imkânını pek kuvvetli

[1325] "Müsabaka Teklifine Heykeltraşlar Ne Cevap Veriyorlar" **Vakit**, 4 Ağustos 1931 Salı, Y.14, S.4873, s. 3

[1326] Kenan Ali Yontunç'da resmi olarak sadece Rüşdiye (ortaokul) mezunudur. Nilüfer Öndin Sanayi-i Nefise'de mimarlık hariç resim, heykel ve tezyini sanat bölümlerinden 1926-1927 yılında mezun öğrencilerin ortadereceli kabul edildiğini yazar. Bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat**, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 147. Yontunç ise 1921'de Sanayi-i Nefise'ye girmiştir. İstanbul Sultanisi'nin 7. Sınıfından terk olduğu bilinen Yontunç'un mektebe bir yıl devam etmesinden anlaşılabileceği üzere, Paris ekolünü takip eden mektebin derslerine dışarıdan katılmış olması muhtemeldir. Nitekim Almanya ve İtalya'da da özel atölyelere devam etttiği bilinen sanatçı Osma'nın aktardığına göre bu durumu "Benim sanat diplomam yoktur. Zaten sanatta bitme, bitirme diye bir şey olamaz" diye ifade eder. Osma, a.g.e., s.210

[1327] "Alman İddiasında Israr Ediyor" **Vakit**, 6 Ağustos 1931 Perşembe, Y.14, S.4875, s. 3

göremediğimden çalışmaya başlayacakları günün tasrihine gazetenizin delaletini ricaya muztar kaldım.[1328]

Son Posta gazetesi ise konunun takipçisi olacaklarını hatta bu sanat müsabakasında Sabiha Hanım'ın *Son Posta'*yı temsil etmesini rica ettiklerini belirtiyorlardı. [1329] 1931 Yaz'ında Türk basınında Kenan Ali Yontunç'un estirdiği sanat dedikodusu devam ederken, aynı tarihlerde Erken Cumhuriyet'in en yetkin ve göz alıcı yerli anıtlarından birinin son aşamasına gelinmişti. Ali Nijat (Sirel) Bey'in, Mahir Toprak yardımıyla Bursa için yaptığı bu atlı Gazi Heykeli, 29 Ekim 1931'de açılacaktı. 14 Eylül 1931'de Ali Nijat, *Vakit* gazetesine verdiği mülakatta, gündemde olan heykel tartışmalarına atıfta bulunarak şöyle diyordu:

> Bu memleket dâhilinde böyle heykel dökülmeyeceğini iddia edenlere karşı bunun mümkün olduğunu ispat etmek için gördüğünüz heykel dökümhanesini bizzat tesis ettim. Tesadüf ettiğim müşkülât saymakla bitmez. Evvelâ mali müşkülât ki bu muazzam abideyi ecnebilerin yaptıkları fiyatın nısfına (yarı) ikmal ediyorum. Bunda kaidenin masrafı da dâhildir. Burada yerleşmiş olan M. Albert ismindeki mimar ustamın yanına Türk çocukları aldım ve gece gündüz yalnız başına çalışarak dökümü ikmal ettim. Hem de hepsini 12 parça olarak döktüm ki en büyük bir döküm demektir. Yalnız heykel 5 metredir. Kaide ile beraber 10 metreyi buluyor. Yarından itibaren çözülerek Bursa'ya nakledilecektir.[1330]

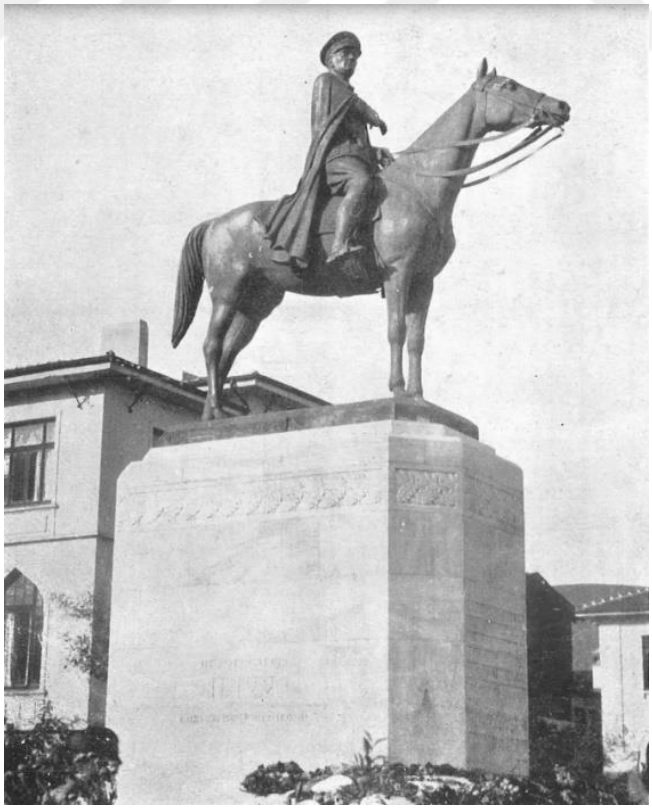
[1328] "Heykeltraş Sabiha Hanım Soruyor Heykeltraş Kenan B.nin İmtihanı Ne Zaman" **Son Posta**, 8 Ağustos 1931, S.371, s.1-3

[1329] Gültekin Elibal'ın yazdığına göre mevzu bahis Kazım Paşa büstü 1933 yılında yapılmıştı. Elibal, a.g.e., s. 258. Hüseyin Gezer 1973'te Cumhuriyet'in Ellinci Yılı için yayımlanan kitabında Yontunç'un heykel "uygulamalarını" genç sanatçılar ve hatta öğrencilere yaptırdığını yazarak söz konusu iddialarda taraf olduğunu belli eder. Gezer, a.g.e., 1973, s.105. Nitekim Nurullah Berk'te 1937 yılında bir sergi vesilesi ile yayımlanan "Türk Heykeltraşları" *kitabında* Erken Cumhuriyet'in en fazla sayıda heykel yapmış olan bu sanatkârından hiç bahsetmiyordu. Berk'in bu kitapta saydığı isimler şunlardır: "İhsan, Mahir, Nijat Sirel, Ratip Aşir, Sabiha Bengütaş, Nermin Sirel, İraida Barry, Ali Hadi, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman" Nurullah Berk, **Türk Heykeltraşları**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937. Akademi çevresinde makbul görülmese de Yontunç'a sağlanan devlet himayesi devam edecekti. Maarif Vekâleti anıt yarışmalara katılma şartlarını yeniden düzenlediği 1937 yılında Yontunç'a "daha evvel bu tip yarışmalara katılmış olduğu nazarı itibara alınarak" istisna bir izin verdi. 1943'te "her ne kadar rüşdiye mezunu ise de Bakanlıkça kendisine Milli müsabakalara katılma izni verilen" Yontunç akademinin heykel şubesine asistan olarak atandı. Gezer, a.g.e.,1973, s. 105

[1330] "Bursaya Dikilecek Heykel" **Vakit**, 14 Eylül 1931 Pazartesi, Y.14, S.4914, s.1



Resim 212. "Bursa'ya Dikilecek Heykel" Gazete Kupürü, Vakit, 14 Eylül 1931



Resim 213. Ali Nijat Sirel, Bursa Gazi Abidesi, 1932, S/B Fotoğraf, **Mimar**, Ocak 1932, s. 6

Heykel, doğuya bakan Mustafa Kemal'in eliyle batıyı işaret ettiği bir kurgu anlatı ile tasarlanmıştı. Bununla beraber *Mimar* dergisinin 1932 Ocak sayısındaki bir yazıya göre, meydanın vaziyeti icabı, heykelin cephesi şimal (kuzey) tarafına gelmiş, bundan dolayı da şarka doğru mümkün mertebe tevcih (yönlendirme) edilmişti. Şarka bakan Gazi'nin Garbı işaret eden 'kompozesi', pelerin vasıtasıyla dağınıklıktan kurtulmuş bir harekete malikti. At hareketsiz, heykel, azamî derecede teferruat, girinti ve çıkıntılardan azadeydi. Zira esas olan, "Gazi Hazretleri çehresi, yakın ve uzaktan ve her cihetten tamam olarak" gözükmesiydi. Heykelin teknik nitelikleri ve yapım safhalarını içeren tafsilatlı bir anlatımdan sonra yazar, sözlerini şöyle sonlandırıyordu:

> Bu sade, mütevazı, fakat o nisbette kudretli ve asîl eser bize Türk san'atkârının iş başına geçtiği azman her vesaitsizliğe ve her müşkülâta rağmen Türk ruhuna daha yakından, daha sıcak ve samimî hitap eden san'at eserleri başaracağını vazıhan anlatıyor. Artık Türk san'atkârı kendi memleketin meziyet, şeref ve harsını kendi eserlerile tesbit etmek, bu hususstaki umumî müsamaha ve ihmalleri telâfi etmek azmindedir.[1331]

Nurullah Berk de anıtı, Krippel ve Canonica ile kıyas etmek şöyle dursun, "faikıyetinin (üstünlük) pek kolaylıkla müşahede edilebileceği" bir yapıt olarak tanımlıyordu. Kimilerinin hareketsiz bulduğu heykel, "belki biraz daha elastikiyete muhtaç" olabilirdi, fakat mesleğin 'routine' kısmında yeterli mümareseyi (el alışkanlığı) elde edemeyen Türk sanatkârların bu gibi eserleri, imkânların çok dışına çıkan 'muvaffak' işlerdi.[1332] Elibal'a göre de bu anıt, Canonica'nın Etnografya Müzesi önündeki anıtına eşdeğerde bir yapıttı. Bu gibi heykellerden hareket beklemek de yersizdi, zira "sanatçı istese bile ancak kendi dışında engelleri aşması" gerekirdi.[1333]

[1331] Derginin cilt bilgilerinde bu makalenin yazarı Nijat Sirel olarak belirtilmektedir. Bununla birlikte yazının sonunda yer alan heykeltraşı "selamlıyoruz" ifadesinden anlaşıldığı üzere yazı editoryal mahiyettedir. "Gazi Abidesi", **Mimar**, Kanunusâni (Ocak) 1932, Y.2, s.1 (13) s. 4-6
[1332] Nurullah Berk, **Türk Heykeltraşları**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937, s. 27
[1333] Elibal, a.g.e.,1973, s. 229.



Resim 214**.** Anonim, Harbiye Atatürk Anıtı'nın ilk hali. 1937, S/B Fotoğraf

Zühdü Müridoğlu ve Hadi Bara'nın Harbiye Orduevi için 1937'de yaptıkları heykelin macerası da sanatçının isteği ya da arzusu ile resmi misyonun çatışmasını örnekler mahiyetteydi. Bara ve Müridoğlu yedek subaylıkları esnasında yaptıkları heykelin onaylanan maketi ardından, çalışmalarını neredeyse tamamlamak üzereydiler. Bu heykel, sağ eliyle dürbün tutan Gazi'nin, sol eliyle verdiği "İlk Hedefiniz Akdeniz'dir emrini betimliyordu. Bu esnada, 1. Ordu Komutanı Fahrettin Altay Paşa da genç sanatçıları ziyaret etmiş, çalışmalarını incelemiş ve beğenmiş olmasına rağmen, ertesi gün heykeldeki "büyük hatayı" fark etmişti. Kumanda sol elle verilemezdi. Bara ve Müridoğlu, önde olan sağ ayağın denge unsuru olarak sol kolun ileriye uzandığını açıklamaya çalışsalar da Paşa'yı ikna edememişlerdi. Heykelin fotoğrafları, o sıralar Dolmabahçe'de bulunan Atatürk'e gittiğinde ise sanatçılara bir telefon emri gelmiş ve dürbünün sol ele alınması istenmişti. 23 Nisan'da açılması planlanan anıtın bronz dökümcüsüne, heykelin sadece bacakları ve bele kadar olan kısmı gönderilebilmişti. Dökümcü ise işin bu şartlarda yetişemeyeceğine dair bir protestoyu noter kanalıyla göndermişti. Açılış günü geldiğinde kaidenin üstündeki heykel, bele kadar bronz döküm, kalanı ise bronza boyalı alçıydı. Açılıştan bir gün önce ağırlığa dayanamayan

alçı sırt kısmından çatlamış, fakat çatlak kapatılarak tekrar boyanmıştı. Açılış gününde heykelin üzerindeki bayrağı kaldırma işi Zeki Faik İzer'e verilmişti.[1334] 23 Nisan sabahı heykelin etrafını dolduran davetliler ve halkın huzurunda İstiklal Marşı okunduktan sonra Fahrettin Paşa kurdeleyi kesmiş, fakat Zeki Faik'in çabalarına rağmen bayrak alçıda kaymadığı için bir türlü kaldırılamamıştı. Bunun üzerine etraftan bir bayrak sopası bulan İzer, tekrarlanan İstiklal Marşı ardından bayrağı sopayla iterek kaldırmayı başarmış ve heykel açılabilmişti.[1335] Erken Cumhuriyet Dönemi sanatçılarının benzer hatıratlarından anlaşılacağı üzere, sanatçı kendi yaratıcı arzusunu işe koşamıyordu, zira 'resmi' bir misyon için, sınırları çizilmiş, sipariş bir bağlam içinde hizmet etmesi gerekiyordu. Bu bağlamın şeması ise hâlihazırdaki evrensel anıt gramerine göre belirlenmişti. Sirel'in 'eşdeğer' bulunduğu Canonica, "Türk ulusu ve Gazi Mustafa Kemal Paşa tarafından gerçekleştirilen savaştan etkilendim" diyerek anıtlarını savunurken bir yandan da Etnografya Müzesi önüne diktiği Gazi heykelinin kandura (yerel kıyafet) giydirilmiş bir kopyasını Irak'ta Kral Faysal için dikiyordu. [1336] Türk heykeltıraşlığının en yetkin yapıtlarından sayılan Bursa Abide'sinin ideolojinin ruhunu en sarih biçimde yakalayabildiği nokta, geometrik hareketsizliği, geniş ışık planları ve süsten ari olmakla sağladığı asaletiydi. Nitekim bu tarihten sonra Türk heykeltıraşların yaptığı anıtların da kahir ekseriyeti, resimde ve mimaride kübizm ile aranan aynı künt hissi ve geometrik sadeliği hedefleyecekti. Bununla birlikte *Mimar* dergisinin yazısında bahsettiği bir detay ile bu heykel, kendi başına bir zihniyet alegorisi olarak öne çıkıyordu. Rejim bu heykelin, kökeni II. Mahmud'a kadar uzanan bir görsel propaganda koduna sahip olmasını, yani yüzünü Doğululara dönmüş liderin, onlara Batıyı işaret etmesini istiyordu. Zira bütün inkılâpların batıya bakan ilericiliği, doğuda kalan gericiliğe ne oranda sırt çevirdiği ile ölçülüyordu. Fakat Bursa Hükümet Meydanı'nın vaziyet planı gibi memleketin hâlihazırdaki zihinsel vaziyeti icabıyla, ancak mümkün mertebe şarka döndürüp, mümkün mertebe garbı işaret ettirebilmişlerdi.

[1334] İzer'in 1933 tarihli İnkılâp Yolunda adlı resmindeki Atatürk'ün sol kolu ilerdedir. İzer'de bu fikri Ali Hadi Bara'dan aldığını söyler.

[1335] Sadi Kapısız, "Türk Resim Sanatının 65 Yaşındaki Genci: Zeki Faik İzer," **Hayat (Ayna) Aylık Dergi**, 1 Aralık 1970, S.1 s. 30-40, Akt. Elibal, a.g.e., 1973, s 244-245. Gezer'de bu olaydan bahsetmekle birlikte Müridoğlu ve İzer'in adlarını anmaz, bkz. Gezer, a.g.e., 1973, s. 82

[1336] Gür, a.g.e., 2013. Canonica'nın dünyanın farklı yerlerine diktiği heykeller için bkz. "Canonica throughout the World",
http://www.museocanonica.it/en/museo/figura_di_pietro_canonica/canonica_nel_mondo erişim tarihi: 01/05/2021



Resim 215. Canonica, (sol) Ankara Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı, 1927, S/B Kartpostal (detay) **Salt Araştırma**, Id. SRBH0207, (sağ) Canonica, Bağdat Kral Faysal Anıtı, 1933, S/B Kartpostal (detay) **Eldorado Photo**, Bağdat, N.187.

5.8. İnkılâbı Resmetmek

Top güllesinin düşeceği yeri hesap etmek için Osmanlı'ya teknik olarak giren perspektifli resim, Cumhuriyet ilan edildiğinde kabaca yetmiş yıllık bir tarihi birikime sahipti. Bu kısa süre içerisinde Osmanlı Türk sanatçısının karşısında, kendisine ayak bağı olduğuna inandığı Doğulu bir tasvir anlayışı ve hazmetmesi, kendi hamuruyla yoğurması gereken birkaç yüzyıllık Batılı resim geleneği vardı. Tanzimat'tan bu yana Osmanlı-Türk mütefekkiri ve yazarı ile birlikte sanatçısının da esas meşgalesini, bu geleneğin kilit taşı olan 'gerçek' fikri ve tezahürleri oluşturuyordu. Dünyanın bilinebilirliği düşüncesi salt felsefi düzeyde bir düşünme rejiminin değişimini beraberinde getirmiyor, modernitenin alametifarikası olan sekülarizmi, teknolojik ve bilimsel ilerlemeyi, iktisadi zihniyeti, velhasıl topyekûn bir rasyonalizasyon ile hedeflenen muasır medeniyetler sınıfına dâhil olmayı sağlıyordu. Bu anlamıyla da gerçek, 19. yüzyıldan itibaren toplumu başka bir zihinsel kıtaya taşıyan modernleşme düşüncesinin lokomotifiydi. Abdülhak Hamid Tarhan, geleneksel şiirin "safha-i irfana" ya da bilme ve anlamaya devrolduğunu söyleyerek bir dönemin poetikasını özetleyen *Na-kâfi* (yetersiz) şiirinde şöyle diyordu: "Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk,

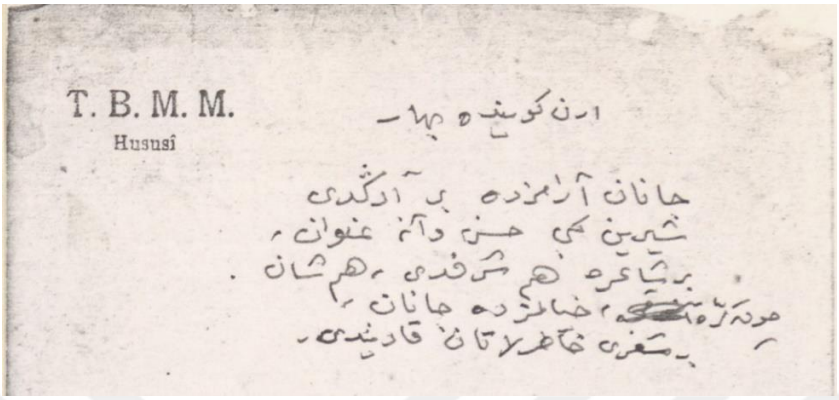
her ü merc ettik, Nedir şi'ri hakîki safha-ı irfâna dercettik. Bu yolda nakd-i vakti cem'i kuvvet birle harcettik."[1337] Resim sanatı da Şeker Ahmet Paşa'nın perspektif tercihinden 1914 Kuşağı'nın akademizm arayışlarına kadar aynı sınava çeşitli veçheleriyle tabi tutulmuştu. Bununla birlikte sanatsal bir metot olarak Cumhuriyet'in eşiğine kadar getirilen gerçekçiliğin resim sanatında karşılığı, daha çok fotoğrafik gerçekliği, deneyim ve sezgiyi de işin içine dâhil ederek yakalayabilme becerisinin baskın olduğu "teessürcü" bir tavrın yerleşmesine neden olmuştu. Bunda kuşkusuz Hikmet Onat'ın vurguladığı üzere, İstanbul'un tabiatının sanatçıları kendiliğinden bir empresyonizme götürmesinin etkisi vardı.[1338] Bununla birlikte, Paris'te eğitim alan sanatçıların bohem hayatın tazyikine karşı kendilerini atölyelere ve misyonlarına kapatmış olmalarına rağmen, içsel duyuşun altını çizen zamanın ruhunun resimlerine sızmasını engelleyememiş olmalarının payı büyüktü. Namık İsmail, kendi sanatsal gelişiminin ilk dönemi olarak sınıfladığı Paris yıllarındaki "hayalciliğini" şöyle yazıyordu:

> Paris'ten döndüğüm zaman yaptığım resimler zayıftı. Bunlarda his kuvvetliydi. Teknik zayıftı. Bunun sebebi, gençtim; çok okuyordum. O zaman hayattan alıcı vaziyetinde idim. Çok gördüm, fakat hiç çalışamadım. Yani dimağım elimden ilerideydi. Resimde tekniğim zayıftı. Teknik zayıf olduğu için şiir ve hayal tarafına kaçmışım. [1339]

Osmanlı'nın Tanzimat'tan bu yana devletin yeniden ayağa kaldırılması adına gerçekleştirmeye çalıştığı tüm toplumsal hareketlerin önderleri ve ilham kaynaklarının da şairler olması 14 Kuşağı'nın eğilimleri ile örtüşüyordu. Nitekim bu kuşak, imparatorluğun son büyük hamlesi için gerekli olan gücü, bu soyut duygudaşlığın üretilmesine bağlamıştı. Bununla birlikte aynı duygusal eğilim, yıkılışın kaçınılmaz olduğunun anlaşılması ardından trajediye karşı edilgen bir nostalji sığınağı haline gelecekti. Örneğin Yahya Kemal 1930'lar gibi görece geç bir tarihte bile "güzelliği cihanda bir saltanatın güzelliğiydi" dediği İstanbul'un, örtük bir (saltanat) imayla "bir daha böyle bahar göremeyeceğini", *T.B.M.M. Hususi* başlıklı resmi bir kâğıda el yazısıyla kaleme alıyordu.[1340] Kemal'in şiiri bilinçli bir tercihle bu kâğıda yazdığı söylenemezdi; bununla birlikte, "hazzıyla harap edanın gönülde

[1337] Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri III, Hep yahut Hiç/ İlham-ı Vatan**, İnci Enginün (haz.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 122
[1338] Berk, Gezer, a.g.e., 1973, s. 31
[1339] "Namık İsmail Kendi Kendisi İçin Ne Diyor" **Tan**, 3 Eylül 1935 Salı, Y. 11, S. 134-3437, s. 7
[1340] Yahya Kemal Beyatlı, "Erenköyü'nde Bahar", **Kendi Gök Kubbemiz**, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 5. bsm, 1974, s. 135

kalan akislerinden" bahsettiği belagat şaheseri bu şiirin bir Ankara antetlisi üzerindeki görünümü, bir çeşit "görüldü" damgası basılan zorunlu bir Cumhuriyet mahpusluğu hissine sahip olduğu fikrini uyandırıyordu.



Resim 216. Yahya Kemal'in el yazısı ile **Erenköyde Bahar** şiiri, Taha Toros Arşivi[1341]

Peyami Safa'ya atıfla, "Atatürk'ün bir kılıç vuruşuyla kökünden biçtikleri" arasında, bu kuşak rasyonalizminin dış çeperinde kendine yer bulabilen bu teessürcülük ya da sezgisellik de vardı. "Orijinal Türk tecrübesi" rasyonalizmi de sadeleştirmiş ve salt akılcı özüne geri çekmişti.[1342] Devrim, kendisini yansıtacak ve kitlelere taşıyacak yeni bir sanat dili arayışındaydı. Bununla birlikte diğer alanlarda olduğu gibi plastik sanatlarda da elde var olan, bir ayağı Osmanlı'daki Sanayi-i Nefise'nin 1914 Kuşağı sanatçılarıydı. Nitekim o tarihe kadar İstanbul dışına hatta bazıları mektebin dışına pek çıkmamış olan bu kuşak sanatçılar da Cumhuriyet'in ardından gözlerini yeni hami olan Ankara'ya çevirmişlerdi. Ada çamlıkları, ışıltılı Boğaz manzaraları ve kubbelerden mülhem yuvarlak formlarla çalışmaya alışık olan bu kuşağın karşısında şimdi çıplak Anadolu bozkırları ve yaban halk vardı. Bununla birlikte yeni Cumhuriyet'in inşacı ikonik karakterinin resimde belirmeye başlaması yine 1930'lu yılları bulacaktı. Bu süre içinde 14 Kuşağı sanatçılarının konu dağarcığında, büyülü İstanbul'un yerini Cumhuriyet'in ayağa kaldırdığı milletin yeni ideali, Kurtuluş Savaşı anlatıları ve inkılâpların görselleştirilmesi vardı. Bu aşama da gerçekçiliğin,

[1341] http://hdl.handle.net/11424/130703, erişim tarihi: 19.05.2021

[1342] Karl Popper'e göre: "Akıl" ve "akılcılık" (rasyonalizm) terimlerinin anlamı bulanıktır. Bunlar geniş anlamlarında, yani yalnız düşünce etkenliğini değil aynı zamanda gözlem ve deneyimi de kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. Bu sözleri akıldan çıkarmamak gerekir, çünkü "akıl" ve "akılcılık" sözleri çoğu zaman daha dar bir anlamda, "akıldışıcılığın" değil de "deneyciliğin" (ampirizm) karşıtı olarak kullanılırlar; bu anlamda kullanıldıkta, akılcılık, düşünceyi gözlem ve deneyimden üstün tutar. Karl Popper, **Açık Toplum ve Düşmanları**, Mete Tunçay (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, C.II, s. 197

üzerindeki bu atalet kaynağı teessürcü saplantıdan sıyrılması ve mevcut koşullar içinde yeni ve yaratıcı bir şekle bürünmesi gerekiyordu. Bu anlayışa 1914 Kuşağı sanatçıları içinde ilk sahip çıkanlardan birisi Namık İsmail olacaktı.

5.8.1. Berlin'de Bir Kızıl Türk, Namık İsmail ve Dışavurumculuk

Şişli Atölyesi için yapılan resimleri Celal Esad ile birlikte 1918'de Avrupa'ya götüren serginin komiseri olarak Berlin'e giden Namık İsmail, savaş bitince gerçekleşemeyen bu girişimin hemen ardından bir süre Berlin'de kalmıştı. Bu süre içinde Berlin Secession öncülerinden Lovis Corinth'in atölyesinde aldığı eğitimi, "resim hakkında ne öğrendimse onu Almanya'daki mesaime medyunum (borçluyum)" diyerek tarif ediyordu.[1343] Namık İsmail, Berlin'deki mesaisi ile Paris'te aldığı eğitimin eksik kalan teknik tarafını tamamlamış ve keskin renk planları, geniş fırça vuruşlarıyla uyguladığı dışavurumcu bir tavıra, empresyonist bir eğilimden doğru yükselmişti. Lovis Corint, İsmail'in yöneldiği bu tavrın simge isimlerinden biriydi. Nitekim Corint'in başarılı kariyeri de Académie Julian'dan geçen Paris akademik geleneği ile başlamış ve geç 19. yüzyılın Alman izlenimciliğinde öne çıkmıştı. Bu dönemde dışavurumculuk Corinth için Fransız fovistler ve primitiflerin yabancı etkilerini taşıyan bir sanattı. 1911'de bir kalp krizi sonucu kısmı felç geçirip özellikle el becerilerinin (motor beceriler) bir kısmını kaybettiğinde ise zorunlu bir dışavurumculuğa yönelmişti.[1344] Aynı tarihlerde hızla büyüyen ve âdeta geleneğin etrafını bir sarmaşık gibi kuşatan Alman dışavurumculuğunun çok parçalı gövdesi sayesinde Corint, izlenimci bir konu dağarcığına dışavurumcu bir yordam getiren özgün bir üslüp geliştirmişti. Türk sanatı da sıklıkla klasik akademizm misyonu ile çıkılan yolda tabiri caizse ne zaman kaybolsa, tasavvuf geleneğinden aşina olduğu izlenimci bir üsluba yani görünenin gelip geçiciliği fikrine meylediyordu. Halil Dikmen'in ifadesiyle bu "akademik olmuş empresyonizm"di.[1345] Namık İsmail'in Berlin'de keşfettiği ise Corinth'in bir başka aşamaya taşıdığı bu gelişim hattı ile birlikte, sanatkârların kendi zamanlarına ait oldukları, doğrudan doğruya mensup

[1343] Tan, 1935
[1344] Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts (ed.) **Lovis Corinth**. (Sergi Kataloğu) St. Louis Art Museum, Tate Gallery, London. Prestel Publ. Munich, 1996, s. 12. Holland Coter, "German Artists Haunted by Threatening World" **The New York Times**, 12 June 1992, Section C. p. 20. https://www.nytimes.com/1992/06/12/arts/review-art-german-artist-haunted-by-a-threatening-world.html erişim tarihi:30/05/2021
[1345] Berk, Gezer, a.g.e.,1973, s. 25

oldukları devrin ruhunu özetledikleri fikriydi.[1346] Savaş sonrası Almanya'nın buhranı içinde İsmail'in deneyimlediği, on yıllık kasırgasından geriye kalanların üç ayrı yönde ilerledikleri bir dışavurumculuktu. Richard Sheppard'ın ifadesiyle bu düşünce, (ekspresyonizm) zaten toplu halde savunulan bir ideoloji değil, yaratıcılıkları açısından bağımsız bireylerin bir etkileşimiydi.[1347] 1911 Temmuz'unda *Heidelberger Zeitung* gazetesinde Kurt Hiller, izlenimlerin önünde mumlu kâğıt gibi davrananları küçümseyen tepkiden başka birşey olmadıklarını yazıyordu. İzlenimciler, özden yoksun ve "kendilerini besleyen toplumun şeytaniliğini gizleyen" dış yüzeyler sunuyorlardı. Ortaklaşılan temel fikir, burjuva toplumunun bayağı değerlerine, duygulanım ve imgelemi hiçe sayarak zihin ve iradeyi meta üretimin hizmetine sunan kapitalizme karşı duyulan nefretti. Bu nefretin yoğunlaştırdığı bir enerji patlaması olan dışavurumculuk, iç işleyişleri farklı olan düşünce sistemleri arasında bölünmüş durumdaydı. Sheppard'ın "anarşist-hümanist" olarak tanımladığı bir grup, sıklıkla fantastik ütopyaya kayacak olan iyimser idealistlerdi. Bu grup, sanat eserinin öneminin ilettiği bilinçli mesajdan kaynaklandığını savunuyordu. Ludwig Rubiner'in *Şair Sanata El Atıyor* (Der Dichter greift in die Politik) başlıklı makalesini kendilerine manifesto belleyen "coşkun yıkıcılık" taraftarı diğer gruba göre sanat, "felaket iradesi" geliştirmeli ve gündelik hayata yoğun psişik enerjiler üreten imgeleri göndererek geleneksel kurumları tehdit etmeliydi. Üçüncü grup ise reformist ütopyacılığın "saflığından" ve yıkıcıların "insanüstü" planlarından kaçanların sığındığı Herwarth Walden'in *Sanat Anlayışı* (Das Verstehen der Kunst) adlı denemesi etrafında toplanacaktı. Walden'ın makalesi: "İnsanların kendi etraflarında ördükleri duvarları yerle bir edecek, 'genel(de) insan'ı meydana getiren 'duyum ve güdüleri' canlandıracak, dolayısıyla meçhul bir geleceğe ait ideal devrim ihtimalleriyle değil bireylerin psişik dönüşümüyle uğraşacak hayalci bir sanattan söz ediyordu." [1348] Savaş tüm toplum gibi dışavurumcu grupları da ezip geçmişti. Kısa bir süre içerisinde bir grup, insanın dürüstlüğü ve iyiliği üzerine kurulan ılımlı bir Komünizm hayaline, kimisi erken dönem nazizmin yükseleceği pre kapitalist bir reddiyeciliğe, diğerleri ise Weimar Cumhuriyeti'nde iktidarı ele geçiren sosyal demokratların (ya da orta sınıf sosyalizminin) yarattığı hayalkırıklığı ile radikal sola

[1346] Namık İsmail, "Sosyalizm ve Sanat: (1)". **Kurtuluş**, **İlim ve Sanat Mecmuası**. Eylül 1919, S.1. Akt. İleri, a.g.e., 2007, s. 76-80
[1347] Richard Sheppard, "Alman Dışavurumculuğu" Güzin Özkan (çev.), **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (der.), YKY, İstanbul, 2000, 4.bsm, s. 239-249
[1348] Sheppard, a.g.e., 2000

yanaşacaklardı. 9 Kasım 1918'de ilan edilen Weimar Cumhuriyeti'nin başkenti Berlin, kısa süre içinde monarşi karşıtlığında birleşen çok parçalı unsurların, siyasal, sosyal ve kültürel alandaki iç çatışmalarına sahne oldu. Bu gruplar arasında en etkili olanlar ise devrimin radikal Marksist bileşeni olan *Spartakusbund* (Spartakist Birlik) hareketiydi. Aynı yıllarda İttihat Terakki'nin mesleki teknik öğrenmek için gönderdiği çok sayıda işçi ve öğrenciden oluşan bir Türk kolonisi de Berlin ve Münih'te yaşıyordu. Mete Tunçay'ın yazdığına göre, 1918'de Türk öğrenciler ve işçiler, sosyalist fikirlerden etkilenerek Berlin Kantstrasse'de bir kulüp kurmuşlar, hatta 1 Mayıs 1919'da *Kurtuluş* adlı bir dergi de çıkarabilmişlerdi. Bununla beraber Tunçay'ın işaret ettiği gibi bu gençlerin Spartakusbund'ın özgün Marksizm anlayışı ile hareket ettiğini söylemek olası değildi. Zira dönemin Berlin'inde ayrışmalarına rağmen tüm sanatsal pratiklerin kapsayıcı bir dışavurumculuk parantezine alınması gibi kabaran sol hareketlerin de neredeyse hemen hepsini Spartakusbund ile ilişkilendiren bir eğilim sözkonusuydu.[1349] Nitekim aralarında Hamdullah Suphi, Vedat Nedim Tör, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Atıf Kansu gibi Erken Cumhuriyet'in bürokratik kadrolarında önemli roller oynayacak bu gençlerin ilk elden hedefi, burjuva kapitalizmine ve emperyalizme karşı durarak ülkelerinin geleceğini halk iktidarı üzerine kurmaktı. Bununla beraber bu kadroların merkezinde olduğu Erken Cumhuriyet'in söylemleri ile Almanya'da 1930'ların ilk yarısında işbaşına gelecek olan Nasyonal Sosyalist Parti'nin söylemleri arasındaki akrabalığın duygusal genetiğinde, dışavurumculuğun aynı kolundan alınan filizlerin kendi toplumlarının özgün karakterlerine aşılanması da vardı. Berlin'deki bu 'kızıl' Türklerin kurduğu kulübün üyeleri arasındaki tek sanatçı ise Namık İsmail'di. [1350]

Mustafa Kemal'in Bandırma Vapuru'yla yola çıktığı 16 Mayıs 1919'da Akdeniz Vapuru ile Haydarpaşa'ya inen bu gençlerin bir kısmı, *Türkiye İşçi Köylü Sosyalist Fırkası*'nı kurmak için derhal çalışmalara başlamışlardı.[1351] Parti'nin genel sekreteri olacak Dr. Şefik Hüsnü'nün yazdığına göre, Namık İsmail kendisi ile Abdülhak Şinasi aracılığıyla irtibata geçmiş ve Beşiktaş'taki atölyesinde haftada bir yapılan

[1349] Tunçay, a.g.e., 1989

[1350] Kulüp üyeleri, Ressam Namık İsmail. Eğitimciler: Ethem Nejat, İsmail Hakkı Hilmioğlu, Nafi Atuf Kansu. İktisatçılar: Vehbi Sarıdal, Vedat Nedim Tör, Nizamettin Âli Sav, Nurullah Esat Sümer, Mühendisler: İlhami Nafiz Pamir, Mümtaz Fazlı Taylan. Coğrafyacı: Hamit Sadi Selen. Hukukçu Mehmet Sadık Ahi (Eti). Baytarlar: Ali Cevdet, Selahattin Nejat Yalkı. Sosyolog: Servet Berkin, Mustafa Mermi. Edebiyatçı Lem'i Nihat ve talebe olarak kayıtlı İhsan Raif'tir. Mete Tunçay, "1918 Berlin'inde 18 Türk Spartakist'i", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, Mart 1989, S.205, s. 16-22

[1351] Tunaya, a.g.e., 1988, C.II, s. 494

toplantılara katılmasını sağlamıştı. [1352] Münevverler grubu olarak anılan bu 30-40 kişinin yaptığı toplantılarda nizamnamesinin hazırlanması ardından parti, Namık İsmail'in reisliği, Şefik Hüsnü'nün sekreterliğinde 22 Eylül 1919'da kurulmuştu.[1353] Aynı tarihte partinin yayın organı olan ve Rasih Nuri'nin "bilimsel sosyalizmi memlekete getiren ilk yayın" olarak tanımladığı *Kurtuluş,* yeniden yayımlanmaya başlanmış fakat işgal kuvvetlerinin sansürüne sadece beş sayı dayanabilmişti. [1354] Türkiye'yi geniş tabanlı bir halk hareketinin düzlüğe çıkaracağına, Bolşevik İhtilali'nin enternasyonel devrimin mukaddemesi olduğuna dair bir inançla yola çıkan genç münevverlerin reisi Namık İsmail, sanat anlayışını açıkladığı *Sanat ve Sosyalizm* adlı makaleyi 20 Eylül 1919 tarihli ilk sayıda yayımlamıştı. İsmail'e göre, muhakkak bir devrin sonunda bir diğerinin başında bulunuyorduk; insan toplumu derinden derine kaynıyor ve ütopi sandığımız hayaller bazen elle dokunabilecek kadar yüzeye çıkıyordu. İnsanlar artık hırs, kin değil hürriyet ve aşk istiyorlardı. Bütün insanlığa gelecekte bir mutluluk ve refah vaad eden, gücünü insanların temiz, cömert duygularından alan, yeni ve ateşli fikir akımları yakın göklerde şimşekler gibi dolaşıyordu. Bütün bu akımlar hep bir yere yönelmişti, "halka, çalışanların saltanatına."[1355] *Kurtuluş* her ne kadar bilimsel sosyalizm iddiasında olsa da Namık İsmail'in yazısının baskın tonu, sosyalizmi ve bu bağlamdaki sanatı, dini bir analojiye varacak denli iman ve inanç meselesi haline getiriyordu. İsmail'e göre, "büyük sanatlar bilmekle, anlamakla, düşünmekle değil köklü ve derin bir iman kuvvetiyle" yapılabilmekteydi. Anlayan fakat inanmayan bir bilgi, hiçbir vakit faal ve doyurucu olamıyordu. İsmail bu fikri şöyle açıklıyordu:

> Anatol Frans: anlıyorum, anlamaktan kurtulamıyorum ve bu bana değerli kuvvetler kaybettiriyor diyor ve Bonapart'tan söz ederken ekliyor: Anlamamak bazen dünyaları fethettiriyor bugünkü idealist bilgi ve derin (septisizmle) gıdalanan spekülatif zeka, ancak bir tenkit asrı bir sanayii vücuda getirebiliyor: Muhakkak ki sanat alemi düştüğü bu yerle beraberlikten yükselebilmesi için, hızını, kuvvetini alacağı bir fikir inkılâbı ve ruhları dolduran besleneceği bir imana muhtaçtır […] Hiç şüphesiz sosyalizm, peygamberler ile martirler (şehitler) ile son çağların çıkarabileceği şekilde ve diğerlerini izleyen bir dindir. Bu istila ve sirayet edici duygudaki din karakterini

[1352] Aclan Sayılgan, **Türkiye'de Sol Hareketler (1871-1972)**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1972, s. 101
[1353] Tunaya, a.g.e., 1988, C.II, s. 493
[1354] Rasih Nuri, İleri, (Önsöz) **Kurtuluş 1 Mayıs 1919- Şubat 1920,** Rasih Nuri İleri (der.), Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, İstanbul, 2007, s.23
[1355] Namık İsmail, "Sosyalizm ve Sanat: (1)". **Kurtuluş**, **İlim ve Sanat Mecmuası**. Eylül 1919, S.1. Akt. İleri, a.g.e., 2007, s. 76-80

> bariz biçimde görüyoruz. Sosyalizm bilgisinden, nazariyelerinden, mantığından çok ruhlara kutsi kuvvetlerle yerleşiyor. [1356]

Namık İsmail'in iman kuvveti ile kastettiği, irrasyonel bir aşkınlıktan çok romantik devrimci bir güdülenmeydi ve büyük oranda anarşist-hümanist dalgadan esinler taşıyordu. 20 Kasım 1919 tarihli üçüncü sayıda, muhtemelen bir sanatçıdan aldığı (ya da kurguladığı) eleştiri mektubuna cevaben yazdığı makalesinde meseleyi biraz daha derinleştirmeye çalışıyordu. Bununla beraber bu ikinci makale, ilkinin ütopyacı sakinliğine oranla, neredeyse akımın siyasal repertuarından kullanışlı her söylemi ortaya süren bir coşkunlukla yazılmıştı. Azizim hitabıyla yazısına başlayan İsmail öncelikle, "insanları değiştireceğinizi sanmayınız onlar tabiat gibidir, değişen yalnızca şekilleridir" diyor ve kuvvetlinin zayıfı her devirde ezdiğini ve yine ezeceğini söylüyordu. "İdealizmden bahsetmeyiniz, bu görüş, çemberi dar bir dürbünden bakmaya benzer" diyerek, sanatçılar için "evliyalık devrinin" bittiğini iddia ediyordu. "Görünmeyeni tatmak için görünenden tad almamak" gerektiğini düşünen İsmail'e göre: "Onların dış eşyaya diğerlerininkinden fazla duygulu olan beyinleri kendi içlerine dönemez(di)." İsmail'in burada bariz biçimde eleştirdiği, aklın duyguya baskın olduğu aydınlanmacı pozitivizm mantığı ve onun güdümündeki izlenimcilikti. "Dikkat ediniz, en emin sandığınız bilgi ve mantık esasları ne derece duygu kalıplarından geçmişlerdir" diye devam eden sanatçıya göre: "Toplumun biçimini değiştirmekle insanların olduklarından daha mutlu olabileceklerini sanmak delilik(ti)." Bu iki sayfalık yazı içinde coşkulu ve ani savrulmalar yaşayan İsmail, neredeyse bir çeşit bilinç akışına kendini kaptırmış gibi görünüyordu. Yazısının ilerleyen bölümünde dışavurumcu bir öznelliğin ve derin bir kendini var etme arzusunun kötümser bir betimine girişiyordu. "Cinnet, itidalden (ölçülülük) iyidir hatta şeref verici olabilir" diyen İsmail, "Ruso'nun (Rousseau), Bayron'un (Byron) Bodler'in (Baudelaire) sonsuz ye'sine (yeis-ümitsizlik) cinnet diyen büyük adamların" onların "düzenli dengesine hiçbir zaman malik" olamadıklarını söylüyordu. Eğitim fikirlerimizin üzerine o kadar çöküyordu ki "muhakememizin mekiği ancak aynı yuvalarda" gezebiliyor ve biraz kayması "beynin sakatlığından" şüphe ettiriyordu. Kişiye herkes düşmandı; "Toplum, ırk, aile, atalar hepsi hasis ve mütecessis birer düşman gibi bizi gözetliyorlar(dı)." İstiyorlardı ki adımlarımızı onların bastıkları izlere uyduralım. "Uzantısı olduğumuz ölüler bize ruhlarında

[1356] İsmail, a.g.e., 1919

biriktirdikleri ihtiyar ve korkak bir ihtiyatı miras bırakmışlar(dı).” Bu noktadan sonra ise büyük oranda Schopenhauer’un yaşamı can sıkıntısı ile acı arasında gidip gelen bir salınım olarak tarif ettiği karamsar arzu felsefesiyle doğrudan örtüşen bir savunu sunuyordu.[1357]

> İnsanların gerçekten istedikleri mutluluk, trajik yasalara tabidir. Biz bir azap uçurumunun kenarında yaşamaktayız. Bu uçurum bu günkü hayatımızla arzularımızın, umutlarımızın yöneldiği diğer bir hayatın arasında gider. Burası insanlığın azabı ve mutluluğun cesedile dolduğu gün, üzerinden aşabiliriz.

Yazının son bölümü ise en önemli itiraza bir cevaptı. “Sanat’ın süs değil ihtiyaç” olduğunu söyleyerek bu cevaba başlayan İsmail’e göre, sanatçılar teşvike muhtaç kimseler değillerdi. Yaradılışlarının zorlaması ile vakitleri dolan gebeler gibi nerede ne vakit olursa olsun doğurabilirlerdi. Bunu mazur gösterecek saikleri ise kabiliyetin derinliklerinde bekleyen baki kalma arzusunda aramak gerekirdi. Bu arzu, sanatçıyı en nankör zahmetlere bile katlandırabilirdi. Yazısının sonunda ise daha ümitli bir gelecek inancıyla şöyle diyordu: “Aziz dostum! İstemekten artık aciz ve yeknesak saatlerin verdiği rehavet ve ümitsizlik içinde bitmeyen günleri bekleyen aziz nesil! Müsterih ol… Eğer müstakbel cemiyet olacaksa orada sanat da olacaktır.”[1358]

Namık İsmail’in 1919’un sonlarında Osmanlı Türk sanatında açmaya çalıştığı bu sosyalist damar, o sırada resmen işgal edilmiş olan İstanbul’un üzerine çöken buhranda pek ses getirebilmiş değildi. Bu yazının daha sonra ilişkilendirileceği gibi Bolşevizme göz kırpan Kemalist devrime dair bir işaret fişeği niteliği taşıdığını da söylemek zordu. Zira bu sıralarda Millî Mücadele, Sivas Kongresi’ni henüz tamamlamış bir emekleme safhasındaydı. Kongrede alınan hilafet ve saltanatı koruma kararı ise Kemalist şafağın daha sökmediği bir alacakaranlığı gösteriyordu. Üstüne üstlük düzenli ordunun kurulması ardından Bolşevizmle olan sıcak temas askıya alınmış, nitekim kısa süre sonra da Komünizm tümden zararlı kabul edilip yeraltı faaliyetine dönüşmüştü. Namık İsmail’in ilk aşamada bahsettiği de zaten ulusun yakın zamandaki kurtuluş ümidinden daha çok, ütopik bir komün tahayyülüydü. İlk yazısında ısrarla üzerinde durduğu meseleler, Arts and Crafts akımının öncüsü William Morris’in modern kapitalizm öncesinin sanatsal üretim modelini

[1357] Detaylı bir okuma için bkz. Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Levent Özşar (çev.) Biblos Kitabevi, İstanbul

[1358] Namık İsmail, “Sosyalizm ve Sanat: (2)”. **Kurtuluş**, **İlim ve Sanat Mecmuası**. 20 Kasım 1919, S.3. Akt. İleri, a.g.e., 2007, s.137-143

çağrıştırıyordu.[1359] Bu bağlamda da baskın bir anti-modernite tınısı taşıyor, modernitenin araçsal akıl, eleştirisellik gibi temel dinamikleriyle zaman zaman çelişen bir söyleme bürünüyordu. Gündelik hayatın ihtiyaçları ve işlevsellik, "endüstri ve ticaret biçimine dökülmüş sanat", "zihnin üstüne çöken kalpsiz ve ulviyetsiz merkantalizm" gibi vurguları, zanaati ve el işçiliğini imtiyazlandıran bir yandan da Bauhaus'ın bütüncül sanat anlayışını çağrıştıran bir düşünceye kapı açıyordu.[1360] İkinci yazısında ise Alman dışavurumculuğunun referans noktalarını kateden; savaş sonrası yaşanan toplumsal yıkım, burjuva kapitalizminin yarattığı yabancılaşma ve rasyonel aklın çelik kafesine karşı arzunun irrasyonelitesi içinden yollar arayan güçlü bir eğilim seziliyordu.

Namık İsmail bu yazı yayımlandığında henüz yirmili yaşlarını tamamlamamıştı. Bu süre içinde Osmanlı'nın Batılılaşma misyoneri olarak gittiği Paris'in bohemyası içinden geçmiş, dünyayı tüm siyasal ve sosyal yapılarıyla temelden değiştiren bir savaş atlatmış, imparatorluklar devrinin çöküşü ve ulusların milliyetçi uyanışlarına şahit olmuş, yıkıntılar içinden yeniden ayağa kalkmaya çalışan ülkelerin direnişlerini ilk elden deneyimlemişti. İlk yazıda vurguladığı gibi "Sanatçılar yakınlarından geçen kuvvetli akımları emen duygulu pillere benzerler(di)."[1361] Bu bağlamda, kendisinin sanatı gibi düşünceleri de bu kısa zamandaki köklü değişimler ve savrulmaların izlerini taşıyordu. 1920'de Salih Fuad'ın, İsmail'in *Evler* resminin üslubuna illa bir isim verilecekse diyerek bir araya getirdiği "Juman Fovitist-Fotist" nitelemesi gibi bu yazı da ütopik komünizmden iman gücüne, zekâ ve kavrayıştan arzu ve cinnete kadar İsmail'in zihinsel dikiş izlerini açığa çıkaran bir kolaj gibi görünüyordu. *Evler*'in sergilendiği yıldan sonra yaptığı resimleri de kendi içlerinde farklı ekollere ayırmak

[1359] Detaylı bir okuma için bkz. William Morris, **News From Nowhere**, (İlk basım 1890), Penguin Classics, New Ed. 1993. Türkçe çevirisi için, **Hiçbir Yerden Haberler**, Melisa Pancar (çev.), İthaki Yayınları, İstanbul, 2020

[1360] Hikmet Feridun'un 1935 tarihli bir yazısında aktardığına göre Namık İsmail bu konuda şöyle diyordu: "Eskiden sanat, bilhassa resim, cemiyetin bir talebine, bir ihtiyacına cevap veren, fonksiyonu olan birşeydi: Mesela mabedin bir parçasını süslerdi. Bir duvarı örterdi. Resim bir lüzum için yapılırdı… Ve bir tabloya değil, sabit bir yere, bir hizmet görmek için tersim edilirdi. 17.inci asırda tablo resmi çıktı. Artık resim bir duvarı örtmek, bir mabedi süslemek, lüzumlu bir iş yapmak için tersim edilmiyordu. İşte sanat her şeyden tecrid edilerek başlıbaşına yapıldığı günden itibaren ölmeye başladı. Resim duvardan, kubbeden, binadan ayrıldığı gün dalından kopan yaprak gibi kurumaya başladı. Halbuki; cemiyetin faydalı sanata, yani bir binayı süslemek, bir binaya faydalı olmak için yapılan sanata, her zaman ihtiyacı vardır. Bu yüzden resim tablo şeklinde duvardan, kubbeden ve alel umum binadan ayrılınca onun yerine, duvar, kubbe, tavan ve bina tezyini ve tatbiki sanatlar inkişaf etmeye başladı. Demek ki cemiyet sanatın bir yere iltisakını istiyor." H.F. "Değerli Bir Ressam ve İdareci: Namık İsmail", 7 Gün, 17 Nisan 1935, Güler Bek Arat, "Siyasi Parti Başkanı, "Sosyalizm ve Sanat" Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Haziran 2016, C.33, S. 1, s.13-28

[1361] İsmail, **Sanat ve Sosyalizm** (1.) 1919

mümkündü. Bununla birlikte İsmail'in kariyeri, bu ekollerin kronolojik (çizgisel) bir ilerleyiş halinde dizilmesine imkân tanımıyordu. Nitekim Hikmet Onat ve Feyhaman Duran da onu hiçbir "okula" dâhil edememişti.[1362] Peyami Safa'nın yazdığına göre: "İçeri benliği büyük sanatkâr itiş kakışlarıyla tıka basa dolu olduğu halde, şuurunun kontrolünden ve iradesinin freninden başka hiçbir […] taşkın ifade dışarıya boşalmazdı."[1363] Almanya dönemi sonrası kendini tenkit ettiği hayalci şiirselliğe, *Mehtapta Cami* (1925) gibi sembolik yükü ağır bir resim ile geri dönebiliyor ya da yazısında himayeye ihtiyaç duymadığını belirtmesine rağmen, *Veliahd-ı Saltanat Devletlü Necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretleri* adlı bir resim ile dönemin tek sanat hamisini onurlandırabiliyordu.[1364] Bu anlamda da yazısında olduğu gibi resim kariyeri boyunca geçtiği ya da tenkit ettiği duraklara geri dönmekten çekinmeyen bir sanatçı olarak, Türk sanatında "yeniliğe açık" sıfatıyla anılan nevi şahsına münhasır bir konumu vardı.

Belirli konulara belirli bakış biçimleri ve belirli bir teknik yaklaşımın âdeta gayri ihtiyari sabitlendiği bu durum, aslında 1914 Kuşağı sanatçılarının kahir ekseriyetinde de benzerlik gösteriyordu. Açıkhava resimleri empresyonist, figür çalışmaları akademik, natürmortlar natüralist bir üslupla yapılıyordu. Bu bağlamda kendi kuşağının en genç sanatçısı olan Namık İsmail'in en önemli katkısı; pozitivizmden natüralizm ve izlenimciliğe uzanan bir sanat hattının itidal vaz'eden içekapanıklığını, geleneğe ve ölülere isyan çağrısı ile bir diğer hatta içerden bağlaması olmuştu. Bununla birlikte, Türk sanatının sınandığı gerçekçiliğin, optik doğruculuk bağlamında bir beceri kıstasından çıkarılarak toplumsal hayatın nabzıyla ölçülen başka bir müfredat ile sınanmasının yolunu açan da Namık İsmail'di. Halkın iktidarına dair deterministik inancı ile sanatı bireycilik batağına saplanmamış bir devrim ahlakının hizmetine sunuyordu. Bu bağlamda da Erken Cumhuriyet'in inşacı ya da geometrik kübizminin öncülerine -tereddütü baki kalacak da olsa- kendi kuşağını bağlayan bir uç olarak öne çıkacaktı.

[1362] Rona, a.g.e., 1992, s.22
[1363] Peyami Safa, "Namık İsmail", **Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 13-14
[1364] 1921 Galatasaray Sergisi, Akt. Taşdemir, a.g.e., s.71

5.8.2. Millî Mücadele Döneminde İstanbul'da Yön Bulmak

Mütareke İstanbul'unda tam bir karmaşa, belirsizlik ve gerginlik hâkimdi. Yerasimos'un ifadesiyle, "Türkler, Rumlar, Ermeniler ve diğerleri sadece panik içinde iletişim kurabiliyorlardı."[1365] Suat Aray'ın anılarında anlattığı, şehrin sokaklarını aniden boşaltan bir yanlış anlaşılma hadisesi, halkın haleti ruhiyesini göstermesi bakımından oldukça "dikkate şayan idi." Aray'ın yazdığına göre; Beyazıd Meydanı ya da Kapalıçarşı civarında çıkan bir arbede esnasında kavgaya karışanlardan birisi, polisi kastederek, *Geliyor!* diye bağırıp kaçmaya başlayınca çıkan panik, önce çarşıya sonra bölgeye yayılmış ve insanlar kaçışmaya başlamıştı.

> "Geliyor" avazesi ile Beyazıt'tan, çarşı içinden, Mahmutpaşa ve Bâbıâli'den halkın şuursuzca Köprü'ye (Galata) ve oradan da Beyoğlu'na doğru kaçtığı görüldü. Herkes bu bir tek kelimenin verdiği esrarengiz bir korkuyla her şeyini; işçi işini, dükkâncı dükkânını, satıcılar tablalarını bırakarak kaçıyorlar, kaçıyorlardı. Bu helecan ve heyecan saatlerce sürdü ve Boğaziçi'nde veya Şişli tepelerinde nihayet buldu.[1366]

Aray'ın ifadesiyle o gün "Türkler işgal kuvvetlerinden, Rumlar ve gayrimüslümler Türk ordusundan, hülasa herkes hayalinde kurduğu bir kuvvetten, bir yabancı veya düşmandan korkup kaçmıştı." Yunan Ordusu'nun Anadolu'daki ilerleyişi, Küçük Asya ile ilgili son pürüzün de kolayca halledileceği bir Helen rüyasına dönüşmüştü. Yerasimos'in aktardığına göre, işgalin simgesi olan Yunan zırhlısı Averof'un kartpostalının asılmadığı hiçbir Rum evi yoktu.[1367] Türkler ise İngiliz Muhipleri ve Wilson Prensipleri Cemiyeti etrafındaki mandacılar ile Kuvâ-yi Milliye taraftarları olarak bölünmüştü. Hürriyet ve İtilaf Fırkası üyesi Refik Halit Karay; bu gerginlik, belirsizlik ve karmaşa döneminde pozisyon almaya çalışan edebiyatçılardan biriydi. Karay, Posta Telgraf Genel Müdürlüğünü yaptığı sırada "Anadolu zorbaları" dediği Kuvâ-yi Milliye ile İstanbul'un temasını kesmek için elinden geleni yapıyor hatta devletten bu temasa imkân tanıyan memurların tutuklanmalarını talep ediyordu. İzmir'in işgal haberi ardından Sultanahmet'te kurulan siyah bayraklı kürsüde yaptığı konuşmada, "Gece en karanlık ve ebedi göründüğünde gün ışığı en yakındır" diyerek halkı gözyaşlarına boğan Halide Edip, bu mitingten birkaç ay sonra Mustafa Kemal'e Wilson Prensipleri Cemiyeti ve Amerikan mandasını savunan bir mektup yazmıştı.

[1365] Stefanos Yerasimos, "Yaşanan Kargaşada Genç ve Yaşlı Türkler", a.g.e, 1996, s.154
[1366] Suat Aray, **Bir Galatasaraylının Hatıraları**, TCDD Basımevi, İzmir, 1959, s. 137
[1367] "Yitik Bir Kentin Düşleri ve Kâbusları" Yerasimos, a.g.e., 1996, s. 134

[1368] Oldukça umutsuz ve kötümser bir ruh haline sahip olduğu anlaşılan mektubunda Edip, "kendimize bir istikamet tayini için Türk milletinin zarını atıp olumlu bir vaziyet almak zamanı geçmek üzere bulunduğundan Amerika mandasını ehveni şer olarak görüyoruz" diyordu. Edip'e göre: "Tarafgirlik, cehalet ve çok konuşmaktan başka müspet bir netice veren yeni bir hayat yaratamıyorduk […] Filipin gibi vahşi bir memleketi bugün kendi kendini idareye kâdir asri bir makine haline koyan Amerika, bu hususta çok işimize geliyor (du)." Tabi sakıncasız değildi; zira izzeti nefsimizden epeyce fedakârlık etmek zorunda kalacaktık. Buna rağmen, "on beş yirmi sene zahmet çektikten sonra her ferdi; tahsili, zihniyeti ile hakiki bağımsızlığı kafasında ve cebinde taşıyan bir Türkiye'yi ancak Yeni Dünya'nın (Amerika) kabiliyeti vücûda getirebilir(di)." Edip mektubunu şöyle bitiriyordu:

> İşte bütün bunlar karşısında, davamızda zahiri olabilmesi için, bu fırsat dakikalarını kaybetmeden, taksim ve dağılma korkusu karşısında, kendimizi Amerika'ya müracaata mecbur görüyoruz […] Türkiye'yi azim ve irade sahibi, geniş kafalı bir iki kişi belki kurtarabilir. Macera ve mücadele devri artık geçmiştir. Gelecek için gelişme ve birlik muharebesi açmaya mecburuz. Sınırlarında bu kadar çok evladı ölen zavallı memleketimizin fikir ve medeniyet muharebesinde kaç tane şehidi var? Biz Türkiye'nin hayırlı evlatlarından yarının kurucuları olmalarını istiyoruz. Rauf Bey kardeşimizle, sizin müştereken temelleri bile çöken zavallı memleketimiz için uzakları görerek düşünüp çalışmanızı bekliyoruz. Hürmetlerimi gönderir, muvaffakiyetinize dua ederim. Milli davada canıyla ve başıyla çalışanlar arasında sade bir Türk askeri tevazuu ile sizinle beraber olduğumu beyan ederim. [1369]

Osmanlı İmparatorluğu, "narin bir silüetin, gizlice bir İngiliz kruvazörüne binişi görünümü altında ruhunu teslim edene kadar, ulusal çatışmaların ülkeyi parçaladığı karanlık bir labirent, bir canavarlar galerisi görünümündeydi."[1370] Mütarekenin belirsiz kargaşa ortamında Osmanlı Türk sanatçıları için de Edip'in mektubunda bahsettiği gibi zarını atıp bir vaziyet almak zamanı gelmişti. Bununla birlikte *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* altında faaliyetlerini devam ettiren sanatçıların, 1919'da *Türk Ressamlar Cemiyeti* adını almalarına ve Türk Ocakları ile kurdukları temasa rağmen 1921'e kadar bu tüzüğü yayımlamamış olmalarından anlaşılabileceği gibi bu vaziyet pek kolay alınmamıştı.[1371] Zira Bilge Criss'in vurguladığı üzere, Mütareke İstanbul'unda milliyetçilik Kemalizm ile eş anlamlıydı. "Hem Anti-Kemalist hem de

[1368] Halide Edip Adıvar, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Çan Yayınları, İstanbul, 1962
[1369] Halide Edip'in 10 Ağustos 1919 tarihli mektubu, Nutuk, 2015, s. 94-97
[1370] Stefanos Yerasimos, "Yaşanan Kargaşada Genç ve Yaşlı Türkler", a.g.e, 1996, s. 160
[1371] Bu cemiyetin hükümet onaylı tüzüğü 1921 sergisinin kataloğunda yayımlandığı için sıklıkla kuruluş tarihi 1921 olarak kabul görmektedir. Edhem, a.g.e., 2019, s. 217

milliyetçi olmak gibi karışık tercihlere yer yoktu. Örneğin bir kimse saltanat ve halifelikle birlikte bağımsızlığı destekleyemezdi."[1372] Oysa Galatasaray Sergileri, *Veliahd-ı Saltanat Devletlü Necabetlü Abdülmecid Efendi Hazretleri'*nin himmetiyle gerçekleşiyordu ve benimsenen Türk sıfatı da esasında İttihatçı Pantürkist söylemin bir uzantısıydı. Çoğunluğu Sanayi-i Nefise hocalarından oluşan bu cemiyet, işgal yılları ve Kurtuluş Savaşı boyunca, "teşviksiz himayesiz maddi manevi her nevi müzaheretten (korumadan) mahrum" olduklarından yakınarak, "Türk'ün sanat hususundaki kabiliyetini göstermek için" Galatasaray'da çini vazolar içinde krizantemler ve ışıklı İstanbul manzaraları sergilemeye devam ediyordu.[1373] Bu sanatçıların himaye bekledikleri makam, çeşitli anlatılarda tekrar edildiği gibi Ankara Meclisi değildi. Zira meclis, ordunun ihtiyacını bile karşılamaktan bir hayli uzakta olduğundan dolayı çareyi Tekâlif-i Milliye (Ulusal Yükümlülük-1921) emirlerini yayımlamakta bulmuştu. Dolayısıyla sanatçıları himaye etmek bir yana bu emirlere göre halkın elindeki yiyecek, giyecek, makine, binek hayvan vs. gibi kullanılabilecek hemen herşeyin yarısının, geri ödenmek üzere orduya verilmesi isteniyordu. Sevr Antlaşması'nın imzalanmasından bir hafta sonra 1920 Salonu için *İleri* gazetesine yazdığı yazıda Ahmet Haşim kinayeli biçimde, "Memleketin enkazı mehafiri (övünülecek enkazı) üzerinde hâlâ ayakta duran sayılı şeref sütunlarından birisi ressamlarımızdır" diyordu.[1374] Charles King bu dönemde Türklerin hislerini şöyle tarif ettiklerini anlatır:

> Artık tam da geri döndürülemez bir maziye kaymakta olan hayali bir dünyayı hatırlamak, hatta o anın hasretini çekmek mümkündü. Bu anılarda en azından sultanlar, haremler ve paşalarla beylerin rahatını düşünmek anlamında Osmanlı'ya ait pek az şey vardı. Daha ziyade Boğaziçi'nde esen bir yel, eski bir ahşap ev, yaylalarda otlayan koyunlar ya da dönülmesine imkân olmayan uzak bir şehir hasretle yâd ediliyordu. [1375]

1920'de İnönü Savaşı kazanıldığında o vakte kadar bir avuç maceracı gibi görünen Kemalistler ciddiye alınmaya başlanmıştı. Mustafa Kemal'in Miralay İsmet Paşa'ya yazdığı telgrafta belirttiği gibi orada "yenilen sadece düşman değil milletin makûs talihiydi." 1920'den sonra değişmeye başlayan hava, İstanbul'da da direniş

[1372] Criss, a.g.e., 2018, s.70
[1373] Akşam, 26 Temmuz 1919, Akt. Ömer Taşdelen, "Türk Sanatında Galatasaray Sergileri" Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2003, s. 18
[1374] Ahmet Haşim, "Resim Sergisi" **İleri**, 17 Ağustos 1920, S. 930
[1375] King, a.g.e., 2016, s. 154

hareketlerini yaygınlaştırmaya başlamıştı. Bu hareketlerin bir ayağı, çeşitli yeraltı örgütlenmelerinin Anadolu'ya el altından silah, cephane ve insan taşımaları diğer ayağı ise Düvel-i Muazzama'ya karşı verilen kavganın propaganda faaliyetleriydi. Bu konuda da 1920-1923 yılları arasında, bu kez işgalci sansürünün makasıyla biçilen basının imdadına yine karikatüristler yetişecekti. Criss'in ifadesiyle, "Kuvayi-i Milliye yanlısı olup Yunan Ordusu'yla açıkça alay eden *Karagöz* dergisinde bu tarihlerde boş sütün nadiren görülüyordu […] Müttefik sansürcüleri Türk toplumunun ıstıraplarının karikatürlerle yansıtılmasını başyazarların milliyetçi fikirleri tartışma ve yorumlarına kıyasla daha az tehditkâr buluyorlardı."[1376] 1921 Ağustos'unda ise Milli Mücadele *Sakarya Melhame-i Kübrası*'nda "238 sene önce Viyana'da başlayan çekilmeyi durdurduğunda", İstanbul'da direnişe açıktan destek verenlerin sesi daha gür çıkmaya başlamıştı. [1377] Gazeteci Aleaddine Haidar bu dönemde İstanbul basınındaki sansüre karşı Anadolu'dan gelen gazetelere rağbetin arttığını şöyle ifade ediyordu: "Bütün bunların en gülüncü şudur ki, burada yasaklanan herşey Anadolu gazetelerinde basılıyor ve bu gazeteler birkaç gün sonra İstanbul sokaklarında bağıra çağıra satılıyor." [1378]

5 Mayıs 1921'de beyaz bir at üzerinde betimlediği tam sayfa bir Mustafa Kemal portresini basıp tarafını ilan ederek yayım hayatına başlayan Sedat Simavi'nin *Güleryüz* adlı gazetesi, Sakarya Savaşı ardından daha cesur bir yayın politikası izlemeye başlamıştı. 3 Ekim'de gazete *Güleryüz Pazartesi Nusha-i Mahsusası* adıyla yeni bir ek ile çıktı. Simavi ilk sayıda amaçlarını, "Akşam, Tercüman, İleri, Vakit, İkdam, Peyam ve Tevhid-i Efkâr(da) her gün halkı iğfal edici yanlış havadisler neşrederek herkesin gözünü boyamaya çalışan ve her gün artmakta olan bu şarlatanlığın önüne bir set çekmek" diye açıklıyordu. Fırkacılığı sevmemelerine rağmen bu dönemde "bi taraf kalmayı da münasip" görmediklerini belirten Simavi, gazetenin "bütün fırkaların mürevvic-i efkârı" (benimsediği düşüncelere açık) olacağını iddia ediyordu.[1379] *Güleryüz*'ün karikatürlerini Sedat Simavi ile birlikte Cevat Şakir (Kabaağaçlı) çiziyordu. Halikarnas Balıkçısı olarak tanınacak olan Cevad

[1376] Criss, a.g.e., 2018, s. 74

[1377] **Nutuk**, s. 463. Bu ifade dini kaynaklarda *har məgiddô* ya da *Armegedon* olarak geçen kıyamet savaşı anlamındadır., Kate Fleet, Suraiya Faroqhi, Reşat Kasaba, **The Cambridge History of Turkey**. Cambridge University Press, 2008, V. 4, s. 138

[1378] Aleaddine Haydar, "Lettre De Constantinople", Echos de I'Islam 45, 15 Şubat 1922, s. 26, Criss, a.g.e., 2018, s. 75

[1379] **Güleryüz Pazartesi Nusha-i Mahsusası**, 3 Ekim 1921. Akt. Gökhan Demirkol, "Kurtuluş Savaşı'nda Mizahın İki Cephesi, Güleryüz Aydede'ye Karşı," Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Güz 2015, S.41, s. 139-169

Şakir anılarında bu dönemi, çizerliğini ve sansürü aşmak için bulduğu yaratıcı yolu şöyle anlatıyordu:

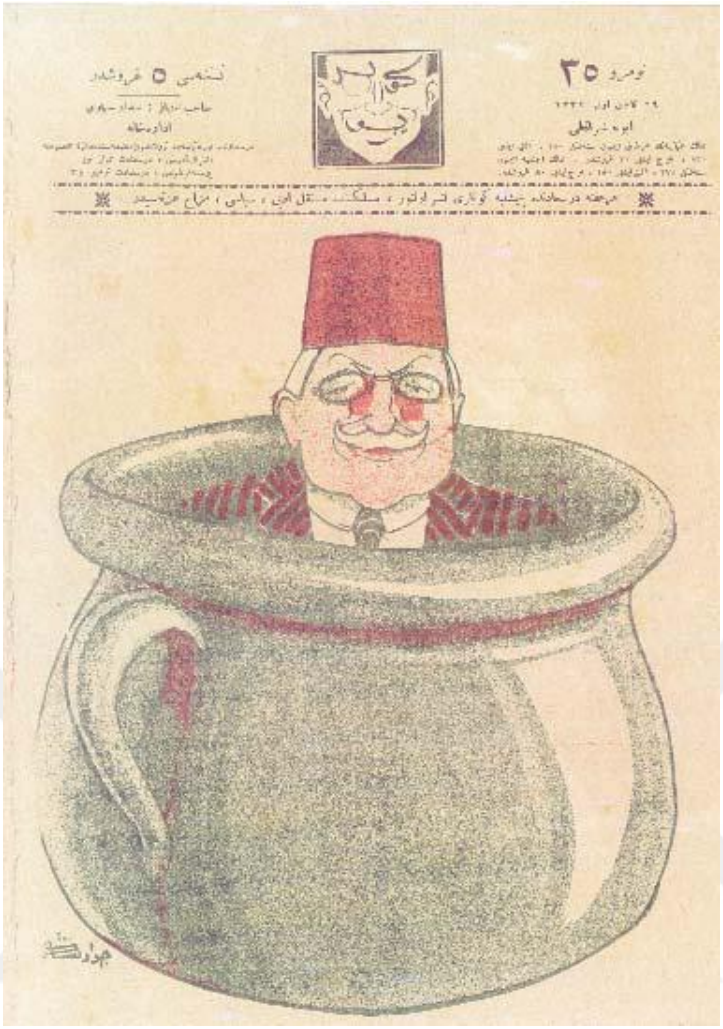
> Fırtınalarda hoşa giden bir irkiliş, bir kabarış vardır. Sanki yaratılış, Hayır! Böyle devam edemez! diye gürler, şimşekler çakar, rüzgâr hızına engel olan ne varsa topunu da söker, yere çarpar, geçer. Bir protesto halidir o. İşte o sıralarda Anadolu 'Büyük Hayır!'dı. İstanbul'dan kaçıp, koca 'Hayır'a katılan katılanaydı. Kaçamayanların yürekleri o koca 'Olmaz'la beraber çarpıyordu. Milli kuvvetler ilk İnönü Savaşını henüz yapmış ya da yapmak üzereydiler. Saraya ve işgal kuvvetlerine dayanan Ali Kemal'in borusu şiddetle ötüyor, kendisinden çok korkuluyordu. Diken'in ön sayfasında onun aleyhine bir karikatür basmaya karar verdim. […] Sedat Simavi'ye ne yapacağımı söyledim. Korktu. Korkmakta da haklıydı. 'Sorumluluğu üzerine alırsan ne istersen yap!' dedi […] Her basacağımız karikatürün ilk önce taslağını bir kâğıda çizip işgal kuvvetlerinin sansürüne gönderirdik. Sansür, resmi inceler ve basılmasına izin verdiğine dair, resmin üzerine damgasını basardı. Benim yapacağım karikatürün basılmasına izin vermeyeceğini biliyordum. Kâğıdın üzerine sonradan lastikle silinebilecek, suya sabuna dokunmaz bir resim yaptım. Resmi simsiyah bir 'konte' kalemiyle çizdim. Sansür izin damgasını bastı. Damga çıkmaz mürekkepliydi. Ben çizmiş olduğum resmi lastikle tamamen sildim, ondan sonra asıl bastıracağım karikatürü yaptım. Çinkografa gönderdim, klişesi geldi. Baskıya verdim. Gazete günü gelince satışa çıkarıldı. Kıyamet koptu […] O günden sonra basma izni için sansüre gönderilecek bütün resimlerin iki nüsha olarak çıkmaz mürekkeple yapılmasını; bir nüshasının sansürde kalacağını ilan ettiler. [1380]

Turgut Çeviker, Simavi ve Şakir'i "militan karikatürcüler" diye anarak, hoşgörü ile donanmış mizahı itip; yerginin, alayın, groteskin, yakıcı ve parçalayıcı etkisiyle saldırgan ve teşhirci bir karikatür ortaya koyduklarını söyler.[1381] Münir Süleyman Çapanoğlu ise Anadolu harekâtıyla alay eden "havlamalara" cevap veren *Diken* ve *Güleryüz* için, Beyoğlu'nun "sözüm yabana mizahçılıklarına meydan okuyarak hem kalem hem fırça hem espri ile tokatlayan dergilerdi" diye yazar. Fakat Çapanoğlu'na göre daha da önemlisi: "O kapkara günlerde böylece ruhlarımıza ferah verici damlalar serpmiş ve hıncımızı almış" olmalarıydı.[1382]

[1380] Cevad Şakir'in bahsettiği bu karikatür Diken dergisinde değil Güleryüz'de basılan Ali Kemal karikatürüdür. Halikarnas Balıkçısı, **Mavi Sürgün**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1998, s.35

[1381] Turgut Çeviker, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü**, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, C.III, s. 28

[1382] Münir Süleyman Çapanoğlu, Basın Tarihimizde Mizah Dergileri, Garanti Matbaası, İstanbul, 1970, s. 33-34



Resim 217. Cevat Şakir, **Ali Kemal Bey Hücre-i Mesaisinde**, Güleryüz, 29 Kânunuevvel (Aralık) 1337 (1921) N. 35, s. 1

Çapanoğlu'nun "havlama" diye andığı daha çok Yunan basını olsa da 1922 Ocak ayında Güleryüz'ün karşısına Ankara karşıtı olan yerli bir mizah dergisi çıkmıştı.[1383] Bu dergi, *Peyam-ı Sabah*'tan bu yana adı Ali Kemal'in "çırağı" olarak anılan R.H. Karay'ın sahibi olduğu *Aydede* dergisiydi. Aydede'nin ilk sayısının ilk karikatürünü ise o tarihte Sanayi-i Nefise Müdürü olan Cemil Cem Bey çizmişti. Cem'in karikatürü, Mütareke karmaşasında insanları vaziyet almaya çağıran Halide Edip'i çağrıştırır biçimde, "Hayat bir zar oyunudur" başlığını taşıyordu. Karikatürün alt yazısında ise bir kelime oyunuyla dönemin Millî Mücadele yanlısı Vahdet gazetesini kastederek, "dolu atıp bomboş" çıktığını söylüyordu. Cemil Cem, Aydede'nin ilk

[1383] Bu dönemde basın faaliyetleri konusunda detaylı bir okuma için bkz. Uygur Kocabaşoğlu, Aysun Akan, **Mütareke ve Millî Mücadele Basını: Direniş ile Teslimiyetin Sözcüleri ve "Mahşer"in 100 Atlısı**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2019

sayısından sonra çizmemiş olsa da yayımlanan bu karikatürle Millî Mücadele'ye dair tavrını ortaya koymuş oluyordu. Derginin ilk sayısı için yazdığı *Meslek Bahsi* başlıklı yazıda Karay da bir deve meseli ile dönemin tarafgirlik baskısına karşı alacağı tavrı ifade ederken; "İttihatçılık yokuş, itilafçılık iniş, milliyetçilik ise çöl" diye yazıyor ve "Allah hepsini ıslah etsin" diyordu. [1384] Bununla birlikte 2 Ocak'ta yazdığı "üç yola da hevessiz" akıllı devesi, 9 Ocak'taki üçüncü sayıda Ankara karşıtlarının yükünü taşımaya başlamıştı bile. Nitekim Karay'ın yazılarından çok memnun olan Sultan Vahdettin de Aydede'ye abone olup gönlünden kopan 200 lirayı dergiye bağışlamıştı.[1385] Rıfkı imzasıyla bu sayıda (3.) yayımlanan bir karikatürde Cevad Şakir'in lazımlığa oturtuğu Ali Kemal, Güleryüz harflerinden oluşan bir sima ile çizilen figürü, elinde *Peyam-i Eyyam* yazılı sopayla tartaklıyordu. Aydede'nin bu patavatsız mizah anlayışını sürdürdüğü yayımlarını konu eden Sedat Simavi 2 Şubat'ta, "Ah Anadolu güneşi! Sen İstanbul'un bir tanecik 'Aydede'sine ziya vermiyorsun bari bu kadar şiddetle çarpıp sersem etmesen!." yazıyordu.[1386] Aydede'nin Ankara ve Anadolu hareketine dair müstehzi dili, ilerleyen sayılarda da katlanarak artacak ve Ankara neredeyse her alanda yergi konusu olacaktı. Demirkol'un yazdığına göre, Refik Halid'in gözünde sadece Mustafa Kemal ve Ankara hükümeti değil ona destek olan herkes yanlış yola sapmıştı.[1387] Aydede'nin 3 Temmuz 1922 tarihli sayısında, derginin altıncı ayını kutlayan yazarçizerler birer çalgı aleti ile konser verir halde çizilmişti. Güleryüz'e oranla Aydede'nin kadrosu

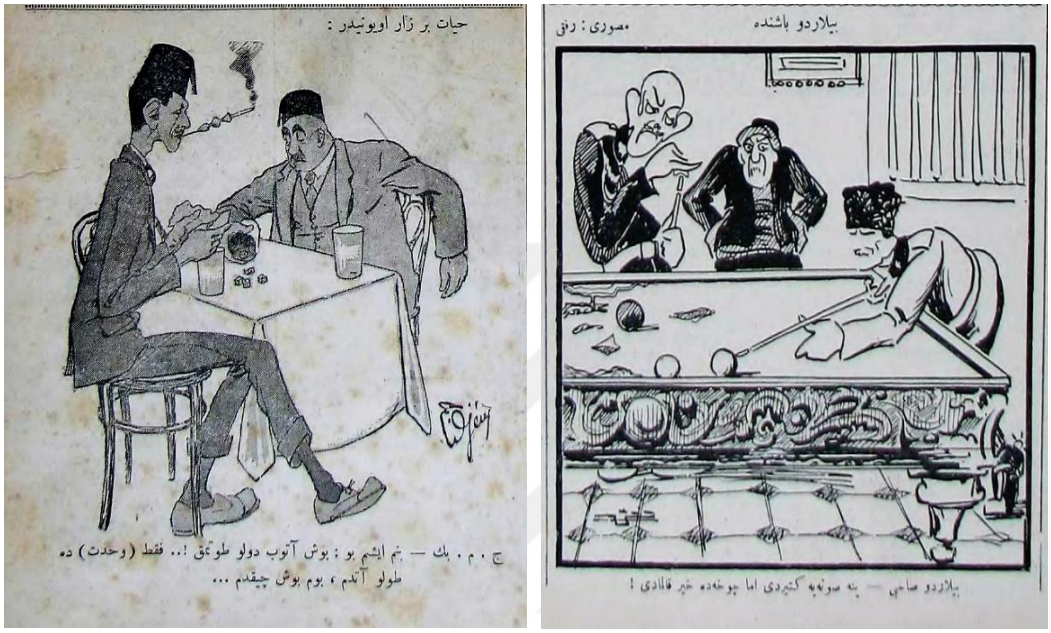
[1384] "Deveye sormuşlar: Yokuşu mu seversin, demişler, inişi mi? - Bu ikisinin ortası yok mu yahut düz başımıza mı yıkıldı? Demiş. Bu fıkra malumdur fakat daha akıllı bir deveye aynı suali: -Yokuşu mu seversin yoksa inişi mi? diye sordukları zaman daha hoş bir cevap vermiş: Allah üçünün de belasını versin! - Canım, demişler, biz sana iki sual sorduk, sen üçüne cevap veriyorsun, üçüncüsü de nedir? - Düzü unuttunuz mu, demiş, günlerce çöl ortasında bitip tükenmeden düz gitmekte sanki hoş bir şey mi? Onun gibi bana da: İttihatçılığı mı seversin, itilafçılığı mı? deseler o akıllı deve gibi: Allah üçünün de hakkından gelsin! diyeceğim. Malum a, üçüncüsü de milliyetçilik. Ankara ovalarında bitip tükenmeyen seferlerle yeknesak yaşamakta sanki hoş bir şey mi? İttihatçılık yokuş, itilafçılık iniş ise milliyetçilikte çöl, düzlük, ovadır. İşte bu hikmete mebnidir ki akıllı veya akıllanmış deve gibi bu üç yola da hevessiz, bu üç gidişten ve yürüyüşten de bezgin, zikzaklı bir yol, bir edebi ve mizah, yani nezih ve eğlenceli bir yol takip edecek ne onu ne bunu ne ötekini benimseyecek, her yolun kabahatini yüzüne vuracak, hulasa hiçbir şahsın, hiçbir deveci ile hiçbir kervanın yükünü sırtında taşımayacak, gönlünü ferah ve neşeli tutacak. Yine binaenaleyh ona -İttihatçılığı mı seversin, yoksa itilafçılığı mı? Diyecek olurlarsa, yokuştan, inişten ve sonu gelmez çölden bahsedilmiş gibi vereceği cevap şu olacaktır: Üçünün de hakkından Allah gelsin! Üçünü de Allah ıslah etsin!" **Aydede,** 2 Ocak 1922, S. 1. Akt. Demirkol, a.g.e., 2015

[1385] "Vahdettin Han'ın yazılarımı lezzetle okuduğunu bilmem başka fasıllarda yazdım mı idi? "Aydede" çıkarken bana abone bedeli olarak iki yüz lira göndermişti; parayı bir tarafa atıp saklamıştım, İstanbul'u terk ederken vapur biletimi padişahın o yüzerlik iki banknotuyla tedarik ettim; bu acayip bir tesadüftür." Refik Halid Karay, Minelbab İlelmihrab, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 354

[1386] Güleryüz, 2 Şubat 1922, S. 40. Akt.Demirkol, a.g.e., 2015

[1387] Demirkol, a.g.e., 2015

daha kalabalık görünüyordu. Bu isimlerin arasında ilerleyen yıllarda kimisi ikonik hale gelecek inkılâp resimleri yapan Ramiz Gökçe, Ahmet Münif Fehim'in yanı sıra, 1926'da İsmet Paşa'nın desteğiyle Paris'e gönderilen Ratip Tayir Burak ve Müstakillerin kurucularından Çallı'nın öğrencisi Hasan Fahrettin Arkunlar da vardı. [1388]



Resim 218. Cemil Cem Bey, "Hayat Bir Zar Oyunudur", **Aydede**, 2 Kanunisani (Ocak) 1338 (1922). S.1, s.1[1389]

Resim 219. A. Rıfkı, "Bilardo Başında", **Aydede**, 10 Ağustos 1922, N. 64, s.1[1390]

[1388] Derginin yazarları arasında Osman Cemal (Kaygılı), Orhan Seyfi (Orhon), Halil Nihat (Boztepe), Fazıl Ahmet (Aykaç), Mahmud Sadık, Abdülbaki Fevzi, Yusuf Ziya (Ortaç), Selami İzze (Sedes), Ercüment Ekrem (Talu), Rıza Tevfik (Bölükbaşı), Reşad Nuri (Güntekin), Ali Haydar, Mehmet Sıtkı, Güzide Sabri, Fahrünnisa Fahreddin, Enis Behiç, İdris Sabih, Burhanettin Ali, Mücella Fetanet, Ahmet Nurettin, Fahreddin Nazım, Selahaddin Rıfat ve Vedat Örfi (Bengü) vardır. Baş çizeri Ahmed Rıfkı Bey'dir. Diğer çizerleri arasında Ahmed Münif Fehim (Özarman), Mehmet İzzettin, Ramiz (Gökçe), Ratip Tahir (Burak), Hasan Fahrettin, Zeki Cemal (Bakiçelebioğlu), İsmail Hakkı, Hüsamettin Haşim, Fikret, Mahmut (Esat), Hasan Rasim (Us), Selâheddin, Mazhar Nazım (Resmor), Fikri, M. Kemal, Mümtaz, Refik, Muhittin, Şerafettin, Nissa, Cemal, A. (Elif), Kâzım, Saim, Cemil Cem bulunmaktadır. **Aydede 1922 1, Refik Halid Karay**, Mustafa Apaydın (haz.), İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2013, s. 13-16

[1389] Karikatür alt yazısı: "Benim işim bu: Boş atıp dolu tutmak! Fakat (vahdet) de dolu attım bomboş çıktım." Cem'in parantez içine aldığı Vahdet ile kastettiği muhtemelen 21 Şubat ile 12 Nisan 1921 tarihleri arasında yayımlanabilen Millî Mücadele taraftarı olan gazetedir.

[1390] Karikatür alt yazısı: "Yine soteye getirdi ama çuhada hayır kalmadı."

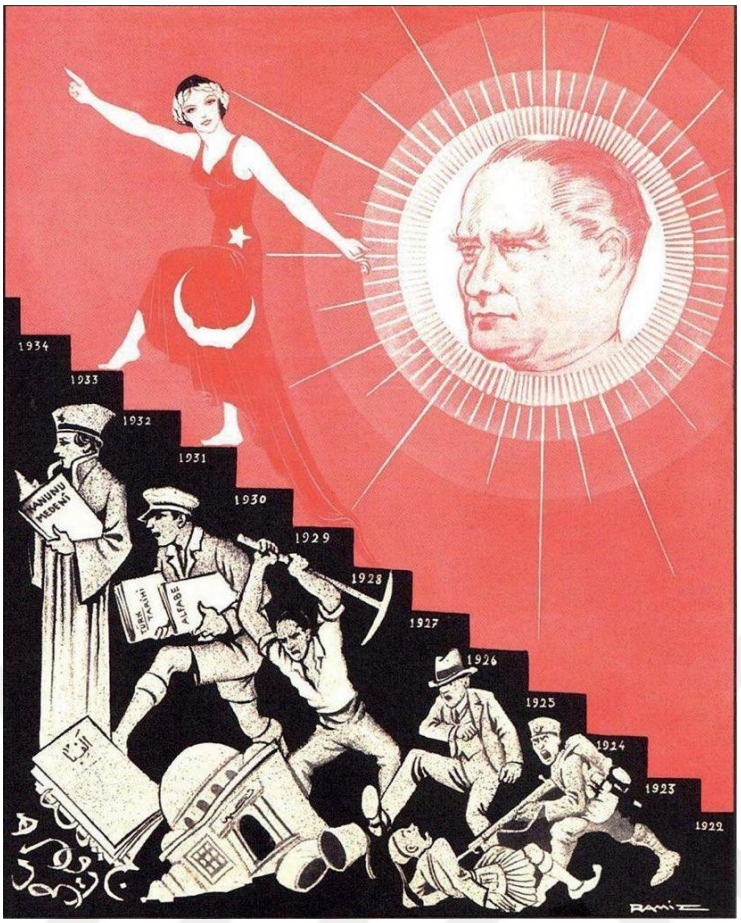


Resim 220. A. Rıfkı, "Türkiye'nin efendisi köylüdür (Reis Paşa'nın nutkundan)", **Aydede,** 9 Mart 1922, S.2.[1391]



Resim 221. A. Rıfkı, "Altıncı ayın ikmali münasebetile (Aydede) konseri", 3 Temmuz 1922, S. 53, s.1.[1392]

[1391] Karikatür alt yazısı: "Köylü, Çifte çubuğa biraz da onlar baksa da bizde efendiliğimizi bilsek."
[1392] 1-Ressam Haydar Bey, 2-Osman Cemal Bey, 3-Ressam Salahattin Bey, 4-Abdülbaki Fevzi Bey, 5-İdare Müdürü Ali Ulvi Bey, 6-Ressam İsmail Hakkı Bey, 7-Ressam Ahmet Münif Bey, 8-Ressam Rıfkı Bey, 9-Ressam Ramiz Bey, 10-Tabi' Mihran Efendi, 11-Feylozof (Bölükbaşı), 12-Matbaa Makinecisi, 13-Aydede Sabihi. Demirkol, a.g.e., 2015



Resim 222. Ramiz Gökçe, "1922'de başlıyan zafer hâlâ devam ediyor! Bu güneş yolumu aydınlattıkça ilerliyeceğim!" **Akbaba**, 30 Ağustos 1933, S.39, s.1



Resim 223. Ratip Tayir Burak, "Ergenekon II", 1935, t. ü. y. 222 x150 cm., ARHM

9 Eylül 1922'de İzmir'de fiilen sona eren Kurtuluş Savaşı ile aynı gün Refik Halit ve daha sonra "hain" sıfatı ile anılacak olan Ahmet Rıfkı yurtdışına kaçmıştı.[1393] 6 Kasım'da Ali Kemal, Beyoğlu'nda bir berberde "kıstırılarak" İstiklal Mahkemesi'nde yargılanmak üzere tevkif edildi ve İzmit'e gönderildi. Dönemin haber alma şubesi başkanı Rahmi Apak, Ali Kemal'in burada (Sakallı) Nurettin Paşa'nın azmettirmesiyle feci şekilde linç edilerek öldürüldüğü ve cesedinin istasyona asıldığını anlatır. [1394] Falih Rıfkı Atay'ın yazdığına göre bu eylem:

> Lousanne'ya (Lozan) gitmek üzere akşam İzmit'e gelecek olan İsmet Paşa ve arkadaşlarına bir şenlik tertibi idi. İsmet Paşa daha uzaktan meşalelerle aydınlanan korkunç sehpayı görünce yüzünü asmış, başını eğmiş ve hiç bakmayarak aralarında yalnız kalacakları binaya kadar öyle gitmiş. Orada Nurettin Paşa'ya söylemediğini bırakmamış. Mustafa Kemal de bu vakadan tiksinerek bahsederdi.[1395]

Ali Kemal'in feci sonu Aydede'nin yurtta kalan son azılı muhaliflerinden Feylesof Rıza Tevfik'in de (Bölükbaşı) İngiliz himayesine sığınarak Mısır'a kaçmasına neden olacaktı.[1396] Milli Mücadele'ye en ağır eleştirileri yapmış olan üç ismin haricinde "suya sabuna pek dokunmayan" diğerleri Ankara'nın hışmına uğramamıştı. [1397] Hatta bu dergiye çalışmış olan ressam ve çizerlerle birlikte Reşad Nuri (Güntekin), Yusuf Ziya (Ortaç) gibi isimler, yeni rejimin en ateşli savunucuları olarak öne çıkarak çeşitli kamu görevlerinde Cumhuriyet ideolojisine hizmet etmişlerdi. Öyle görünüyordu ki rejim bu isimlerin kendilerine eklenmiş olan sakıncalı künyeden kurtulmak adına propagandanın alevini harlamasını stratejik olarak kullanıyordu. Yakup Kadri'nin yazdığına göre, yirmi yıllık sürgünün ardından Refik Halit'te yazdığı *Deli* adlı küçük komedyanın bir şekilde Mustafa Kemal'in eline geçmesi sayesinde affedilmişti.

> Bir akşam, Atatürk, sofraya oturduğumuz sırada: Çocuklar, demişti, size bu akşam tadına doyum olmaz bir 'ziyafeti edebiye' çekeceğim ve elinde tuttuğu cep dergisi kıtasında bir kitabı göstererek: Bu, diye ilave etmişti, Refik Halit'in, yirmi yıllık bir akıl hastasının, şuuru yerine gelip kendini baştanbaşa değişmiş bir Türkiye içinde bulunca, tekrar delirişini gösteren bir tiyatro piyesidir ve gözlüğünü takarak bizzat kendisi okumağa başlamıştı.[1398]

[1393] Ahmet Rıfkı 1913'te kapatılan Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın üyesiydi. Abdülhamid döneminde Sinop'a sürgün edilen Rıfkı 1920'de ise İslamcı Tarikat-ı Salahiye Cemiyeti üyeleri arasındaydı. Hüsrev Hatemi, "Sosyalist ve Bektaşi Şair: Ahmed Rıfkı Bey", **Dergâh**, Kasım 1991, C.II, S.21

[1394] Rahmi Apak, **Yetmişlik Bir Subayın Hatıraları**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1988

[1395] Falih Rıfkı Atay, **Çankaya,** Bateş, İstanbul, 1980, s. 342

[1396] Abdullah Uçman, "Rıza Tevfik Bölükbaşı", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2008, C. 35, S.68-70

[1397] Kocabaşoğlu, Akan a.g.e, 2019

[1398] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 87

Atatürk'ün "gözlerinden yaşlar gelesiye kadar" gülerek okuduğu piyesin sonunda dans eden gençlerin arasına katılan dede "onlar gibi tepinmeye" başlayınca, ailenin çağırdığı doktor "bundan böyle iyileşmez çünkü zır deli" diyordu. Mustafa Kemal bu 'ziyafeti edebiye'nin ardından, "yazık oldu şuna" diye söylenerek İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya, "ne yapacaksak yapalım, onun bir an evvel memlekete dönmesinin çaresine bakalım" talimatını vermişti. Şükrü Kaya'nın bir sınır karakoluna gelip teslim olmasını istediği Refik Halit'in bu öneriyi kabul etmemesi ardından iş Meclis'e dayanacak ve çıkan bir umumi af ile Refik Halid ve diğer Yüzellilikler'in memlekete dönmesinin yolu açılacaktı. [1399]

Mütareke döneminde "İstanbul'dan kaçıp, koca 'Hayır'a katılan" tek ressam Cemal Tollu'ydu. 1919-1920 ders yılı sonunda Divanyolu'nda bulunan Sanayi-i Nefise Mektebi (Sıhhiye Müzesi) İtalyanlar tarafından işgal edildiğinde 21 yaşında olan Tollu kendi ifadesiyle, "hürriyet ve istiklalini kaybetmiş bir memlekette daha fazla kalamayacağına" karar vermişti. Tollu, 13 Şubat 1921'de dede yadigari saatini satıp, Ümit adlı vapurla Karadeniz'e açılarak İnebolu yolunu tutmuştu. [1400] İnebolu Ankara arasında (350 km.) kağnılarla cepheye mühimmat sevkiyatı için kullanılan *İstiklal Yolu*'nu yürüyen Tollu, Ankara'da Zabit Namzetleri Talimgâhı'nda aldığı eğitimin ardından, süvari teğmeni olarak savaşın sonuna kadar cephede görev yapmıştı. Cevad Şakir'in bahsettiği gibi "yürekleri o koca 'Olmaz'la beraber" çarpmasına rağmen kaçamayanların ya da kaçmayanların arasında "büyük hayır"ı ilk seslendiren ise Çallı İbrahim ve Sami Bey olacaktı. Şevket Süreyya Aydemir "düşmana karşı ilk silahlar"ın 1919 Mayıs'ının sonunda Aydın ve Ödemiş'te yaşayan zeybeklerin isyanı ile patladığını yazar. [1401] Bu olaydan birkaç ay sonra açılan Galatasaray Sergisi'nde teşhir edilen bir Çallı resminde ise konu (yine) zeybeklerdi.[1402] Fakat sanat tarihi yazımında sıklıkla 1926 tarihli resim ile karıştırılarak Kurtuluş Savaşı ile ilişkilendirilmiş olan

[1399] Düşmanla iş birliği yaptığı gerekçesiyle Kurtuluş Savası sonrasında sürgün edilenler. İçişleri Bakanlığı'nın hazırladığı ilk liste 600 kişilik iken Lozan Antlaşması uyarınca bu sayı 150'ye düşürülmüştü. Aralarında Vahdettin'in maiyeti, Damat Ferit kabinesi, Çerkez Ethem ve avanesi gibi etkili isimlerin olduğu bu listedekiler 1927'de vatandaşlıktan çıkarıldılar. Detaylı bir okuma için bkz. **Tarih ve Toplum**, "Özel ek 150'likler Albümü", Ekim 1979, S.70, C. 12. Karaosmanoğulu, a.g.e., 1969, s. 89

[1400] Mehmet Cemal Tollu, Talimgâh'tan Güzel Sanatlar'a, Servet Avşar (haz.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s.21

[1401] Aydemir, a.g.e., 1992, C.II, s. 27

[1402] Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri 1916-1951**, YKY, İstanbul, 2003, s. 30

bu resim, muhtemelen *Gece Kadın Oynatan Zeybekler* adlı bir başka resimdi. [1403] Nitekim Aydın ve Ödemiş'te yaşanan olaylar, Mustafa Kemal ile arasında (henüz) bir bağlantının olmadığı münferit yerel çatışmalardı.[1404] O dönem R. H. Karay'ın başında bulunduğu Posta ve Telgraf Müdürlüğü'nden böylesi münferit olaylar değil, bizzat Mustafa Kemal'in yazdırdığı telgraflar bile geçemiyordu. İstanbul basınının o tarihte Anadolu'da vuku bulan direniş hareketlerini, aleyhte bile olsa işgalci sansürüne takılmadan haberleştirmesi kolay değildi. Dolayısıyla Çallı'nın bu olayların üzerinden henüz bir ay geçmişken haber alması ve bunları Kuvâ-yi Milliye'ye yorması mümkün görünmüyordu. Bununla birlikte Ayşenur Güler'in yazdığına göre, 1920'li yıllara ait bir deftere karaladığı eskizde "Kuvâ-yi Milliye Teşkilatı 336 (1920)" notu vardı.[1405] Dolayısıyla Çallı'nın 1920 gibi mücadelenin erken bir safhasında, Anadolu hareketine dair bir sempati besleyerek Millî Mücadele'yi desteklediği, fakat bunu açıktan dile getirmek ya da resimlemek konusunda çekimser kaldığı ortaya çıkıyordu. Çallı'nın Kurtuluş Savaşı'na dair yaptığı ilk resim, 1921'de benzer bir çekimserlikle Çemberlitaş Matbaa-i Osmaniye dairesinde kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti'nin açılış sergisinde teşhir edilmişti. Serbest Resim Atölyesi adıyla anılan bu sanatçı örgütlenmesi, sarayın sanat hamisi Abdülmecid Efendi ile doğrudan bağ kurmamasına karşın nizamnamesi aynı yılın Galatasaray Sergisi kataloğunda yayımlanmıştı.[1406] Buna göre mektebin tedrisati Sanayi-i Nefise'nin aynısıydı. Muallimleri ise yine Sanayi-i Nefise'den Heykeltraş İhsan, İbrahim Hikmet, Feyhaman, Şevket ve Sami Bey'di.[1407] Zeynep Yasa-Yaman'ın yazdığı üzere, "hükümetten ve hiçbir kurumdan destek almadan" var olmayı başardıklarını belirten Serbest Resim Atölyesi'nin üç amacı vardı.

> 1. Terbiye ve tedris,
> 2. Halkın duygularını okşayan, alakalarını daha ziyade davet eden mevzuları tersim etmek suretiyle onlarda sanata karşı bir incezab husule getirmek, tedricen mahiyeti hazırlamak, yükseltmek.
> 3. Tezyinatta ve lüks eşyanın şekil ve tarzında milli zevki hâkim kılmak; dolayısıyla da milli iktisadımıza hizmet etmek. [1408]

[1403] Tasvir-i Efkâr, 25 Temmuz 1919. Akt. Gül İrepoğlu, Feyhaman, Tifdruk Matbaası, İstanbul, 1986, s. 56
[1404] Aydemir, a.g.e.,1992, s.27
[1405] "Bu desen bugün Ankara Resim Heykel Müzesi'nde bulunan "Zeybekler Kurtuluş Savaşında" (Kuvâ-yı Milliye: Zeybekler) adlı 1926 tarihli resmin ön çalışmalarından biridir". Güler, a.g.e., s.228.
[1406] Zeynep Yasa-Yaman mektebin "Ruhi (Arel) Bey, Ahmed İhsan (Tokgöz) Bey, Turgut (Mustafa Turgut Tok'ad) Bey'lerin çabalarıyla kurulduğunu ve Alman ekolünü benimseyerek Sanayi-i Nefise'ye karşı olduğunu yazar. Yasa-Yaman, a.g.e., 2012, s. 144
[1407] Taşdemir, a.g.e., s.66-67
[1408] Yasa-Yaman, a.g.e., 2012, s. 144

Bununla birlikte ilan edilen amaçların hiçbiri, doğrudan sanat (yapma) arzusuyla ilişkilenebilecek, bu sanatçı topluluğunun ideolojisi ya da kültürel ve sanatsal biçeminin içini açıklıkla dolduracak bir mahiyette değildi. Bu amaçlar, sanatın kendisinden daha çok kamusal eğitim ve milli iktisat gibi toplumsal çıkarı ve halkın duygularını okşamak gibi popülist bir anlayışı önceleyecek biçimde kaleme alınmıştı. Yasa-Yaman'ın yazdığına göre, Yurt Gezileri fikri de öncelikle bu atölye sanatçıları tarafından düşünülmüştü.

> Anadolu'ya bir araştırma gezisine çıkmayı planlayan sanatçılar, bir taraftan halkın sanat beğenisine hizmet ederken diğer yandan da Türk yurdunun güzelliklerini görerek, yeni milli eserler meydana getirecekler, dönüşte yaptıklarını İstanbul halkıyla paylaşacaklardı. Ancak bu projelerini gerçekleştirebilmeleri için devletin ve İstanbul Belediyesi'nin desteği şarttı. [1409]

Hakkı Süha Gezgin'in 24 Mayıs 1921'de *Vakit* gazetesinde yayımlanan *Kalem ve Fırça* başlıklı yazısına göre, atölyenin açılış sergisi amacına uygun bir etki yaratabilmişti. Nitekim Süha, Çallı ve Sami Bey'in Çemberlitaş Sergisi'ndeki resimlerinin kendisini "çölde bir vaha kudretiyle kucakladığını" şöyle yazıyordu:

> Memleketimiz dünyada hiçbir kavmin karşılaşmadığı bir hengâmeyi yaşıyor […] Bütün manasıyla feryada hak kazanmış bulunuyoruz. Diğer taraftan yine hiçbir milletin tarihinde tesadüf edilmeyen bir varlıkla Anadolu'da bir avuç kahraman mekşuf perdeler arkasından desteklenen alçak bir düşmanı, inim inim inletiyor. Bunların […] bizim muhitimizde bıraktığı akisler nedir? İnsan bu suali kendi kendine irad edince etrafında gördüğü boşluktan utanıyor […] Sergi haberi bu suretle iki defa kıymet kazanmıştı. […] Akif'in kudretli şiirleri şöyle bir tarafa bırakılacak olursa ruhumuzu tatmin edecek meydanda bir şey kalmıyordu. Sergi, kızgın çölün birer dağ kadar büyük dalgaları içinde çabalayan varlığımı serin, gölgeli bir vaha kudretiyle kucakladı. Kapıdan girince her taraftan kaynayıp köpüren bir cidalin akisleri parıldıyordu. İşte Çallı İbrahim'in bediası. Sami Bey'in yüksek eserleri […] Hepsinin müşterek bir noktası var. Bir kağnı harabesi üzerine bağlanmış vücudu ihata eden insanlar ne aziz bir matem içinde. Hele Renk ve hava ne derin elemlerle mahmul. Gönlünün tellerinde ihtizaz istidadı olanlar bu levha karşısında neler duymazlar. Sami Bey'in levhalarında heyecanın ikinci merhalesini, zülmü takip eden kısmını görüyoruz. Buradan melal ve ızdırap yoktur. Renkler kuvvetli, manzara canlıdır. Çit hudutlu bağlar arasında yurdunu, ırzını müdafaa edenlerin çehresi ne kadar beliğ. İnsan temaşa ederken zeybeğin bir damla boyadan yaratılan gözlerine bu kahraman parıltının nasıl verildiğini hayretle düşünüyor.[1410]

[1409] Mehmet Mesih. "Serbest Resim Atölyesi Üçüncü Resim Sergisi", **Milli Mecmua**, 1924, S. 18. Akt. Yasa-Yaman, a.g.e., 2012, s. 145

[1410] Hakkı Süha Gezgin, "Kalem ve Fırça", **Vakit,** 15 Ramazan 1339 (24 Mayıs 1921), N. 1243. **İşgal Günlerinde İstanbul**, Nuri Sağlam (haz.), Kapı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 194-198



Resim 224. Sami Yetik, "Milli Mücadelede Zeybekler" 1920, 106 x 175 cm., t.ü.y., Özel Koleksiyon.[1411]

Süha'nın takdirine mazhar olan bu resimler, betiminden anlaşıldığı kadarıyla, Çallı'nın "İzmir'de Yunan Mezalimi" ve Yetik'in "Millî Mücadelede Zeybekler" adıyla anılan resimleriydi. Süha'nın bahsetmediği Sami Bey'in diğer resmi ise *Dergâh* dergisinde imzasız yayımlanan bir makaleye göre, "Aydın Önlerinde" adlı resimdi. Dergâh yazarı da Sami ve İbrahim Bey'in, "Türk ruhunun en hassas taraflarında fırtınalar koparan böyle mevzuları canlandırdıkları için pek çok tebrik ve takdire şayan" olduklarını ekliyordu.[1412] Süha ise yazısına, "Su-i tagaddinin (kötü beslenme) bütün harabisini taşıyan bu sanat kahramanları karşısında milletim namına yüzüm kızardı" diyerek devam ediyor ve "İstikbalin, rengi solmuş ceketleri, yıpranmış boyun bağları içinde didinmekten yılmayan bu zümrenin hakkını verse de kendi boyunlarındaki günahın bir zerresini bile" yıkayamayacağını belirtiyordu. Bu noktada yeniden görülebilecek olan kabahat motifi, bahse konu resimlerin ilettikleri mesajın sanatçıların pejmürdeliği ile çilekeş bir katman kazanıp yoğunlaşmasına neden oluyordu.

Bu sanatçılar birkaç sene evvel Şişli Atölyesi'nde benzer konulu resimler üretmişti. Bununla birlikte burada üretilen resimler, İttihat Terakki hamiliğinde kendilerine Viyana'dan getirilen muşambalar ve model olmak üzere emirlerine verilen askerler

[1411] Bu resim sanatçı tarafından 1336 olarak imzalanmıştır. Hicri hesaplama ile bu tarih 1917'ye denk geldiği için sanat tarihinde bu resmin yapılış tarihi 1917 olarak geçer. Osmanlı'da 1870'ten itibaren resmi olarak kullanılmaya başlanan Rumi takvime göre ise 1920'dir. 1917'de Millî Mücadelenin henüz başlamadığı düşünülecek olursa resmin Rumi takvime göre hesaplanışı sonucu çıkan 1920 tarihinde yapılmış olması muhtemeldir.

[1412] "İstanbul'un Onbeş Günü, Resim ve Yazı Sergisi", **Dergâh**, 1 Haziran 1337 (14 Haziran 1921) N. 4, C.1, s.64

gibi döneme göre cömert desteklerle üretildiği için sanat değerleri bakımından eksik bulunuyordu. Çemberlitaş Sergisi'ndeki benzer konulu resimler ise ışığın cilveleri, boyanın hamuru vb. gibi plastik değerleri ile değil, kazmasını nacağını kapan köylülerin kavgasını, sanat zümresi içine benzer bir yoksunluk analojisi ile taşıyan ressamların ülkücülüğü ile değer kazanıyordu. Nitekim Süha da "bizim memleketimizdeki gibi sanatkârlar yalnız kendi zevkleri için çalışırlarsa kıymetlerini ölçecek nasıl bir mikyas (ölçü aleti) bulunabilir?" diye soruyordu. Çemberlitaş Sergisi'nden birkaç ay sonra aynı isimlerin açtığı Galatasaray Sergisi için bir yazı kaleme alan Ahmet Haşim, "Ressamların bütün kuvvetlerini o ufak işte tüketerek bu yaz sergisine güneşte yanan sarp tepeye çıkanlar gibi bitap geldiklerini" yazıyor ve "bu dar nefesliliğe, bu takatsizliğe sebep ne olsa gerek?" diyordu. Haşim'e göre:

> Ağustos sonunda kapanmış olan bu seneki Galatasaray Sergisi, ziyaret edenlere şevksiz ve durgun bir toplanma hissi vermişti. Viran bir bahçe, yıkık bir duvar, kuru bir havuz gibi insana konuşmak, münakaşa etmek, hata ve meziyet üzerinde durup ısrar etmek değil, süküt etmek, varlık ve yokluk hakkındaki hazin düşüncelere dalmak ve nihayet uyumak arzusu veren o yorgun sergi. Uykuya takaddüm eden sar-i azim esnemek gibi bir şeydi.[1413]

Bu dönemde tabiri caizse Türk resminin makûs talihini bir nebze yerinden kımıldatan, 1922'de açılan 4. Galatasaray Sergisi'nde teşhir edilen İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in 'Üryan' resimleriydi. Bu resimlerle Türk sanatçısının neredeyse yarım asırdır yeraltı faaliyeti gibi devam ettirdiği çıplak konusu ilk kez su yüzüne çıkarak kamuya açılıyor ve Türk sanatında başka bir eşik aşılmış oluyordu. *Dergâh* için *Resmin Ruhiyatı ve Ressamlarımız* başlıklı bir makale kaleme alan Darülfünun Ruhiyat Muallimi Mustafa Şekib (Tunç), Çallı ve İsmail'i "toplumun gelenek ve göreneklerine aykırı, seyirciye çarpıcı gelen eserler veren iki yaramaz çocuğa" benzetmişti.[1414] Namık İsmail'in hem poz hem de renk itibariyle "muvaffak bir levha" olan bu resmi, "sanat âleminde emin bir ati ihzar (gelecek hazırlamak)" kabul edilmişti. [1415] Buna rağmen, Çallı'yla beraber Namık İsmail'in bu ikinci devrimci atağı, yine zamanın hengâmesi altında kalmış ve öne çıkamamıştı. *Dergâh*'ta çıkan bir yazıda Türk sanatçıları, "Paris'ten döndükleri gibi kaldıkları, seçtikleri resim konularında halkın duygularına, yaşantılarına hitap edemedikleri" konusunda

[1413] Ahmet Haşim, "Ressamlar Hakkında Bir Mütalaa", Dergâh**,** 10 Eylül 1921, S.10, s. 145
[1414] Mustafa Şekib, "Resmin Ruhiyatı ve Ressamlarımız", **Dergâh**, 20 Ağustos 1922, S. 33. Akr. Dal, a.g.e, s. 39
[1415] İkdam, Temmuz 1922, Akt. Taşdelen, s. 22

eleştiriliyor ve "toprağımız, yaşantımız, acılarımız ve abidelerimiz kaynak olarak kullanılmalıdır" deniliyordu.[1416] Sanatçıların milli konulara ağırlık vermeleri ve "zamanın vekaiini (olaylarını) tasvire himmet etmeleri" hususunda uyarıldıkları bu serginin açıldığı ay Türkiye, Milli Mücadele'nin bir yıldır sürdürdüğü son savaş hazırlıklarının tamamlandığı, tansiyonu yüksek bir dönemden geçiyordu. [1417] 14 Ağustos'ta kolordular gizlilik içinde yürüyüşe başlamıştı. Hedef saptırıp harekâtı gizlemek adına 20 Ağustos'ta *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi, Mustafa Kemal'in köşkte bir çay ziyafeti vereceğini ilan etmişti.[1418] Oysa o tarihte Mustafa Kemal cephe hattındaydı. Bu esnada karargâh ile bütün iletişim kesilmiş, hatta taarruz planından bile sadece kolordu komutanları haberdar edilmişti.[1419]

İstiklal Harbi'nin fiilen sona ermesinden üç gün sonra, o sırada Bursa'da bulunan Mustafa Kemal'i tebrik etmek için Darülfünün edebiyat müderrisi Yahya Kemal, felsefe müderrisleri Mustafa Şekip (Tunç), Mehmet Şemsettin (Günaltay) ve on öğrenciden oluşan bir heyet Bursa'ya gitmişti. Bu heyetle birlikte Bursa'ya giden beşyüz kadar öğretmenin içinde Avni Lifij, Harika Sirel çifti ve (Harika Hanım'ın kardeşi) Nijat Sirel'de vardı. Mustafa Kemal'in Şark Tiyatrosu'nda, "gerçek savaş şimdi başlıyor. Bundan sonra cehaletle savaşacaksınız, bu savaşın ordusu sizlersiniz" diye seslendiği irfan ordusunun neferlerinden olan Lifij, iki gün sonra Ankara'ya davet edilmişti. [1420] Ankara Harbiye Nezareti'nde dört ay misafir edilen Lifij, burada Mareşal Fevzi Çakmak ile birlikte *Karagün* ve *Akgün* adlı alegorileri için savaş

[1416] "Ressamlar Diyorlar ki", **Dergâh**, 1922, S.33, s. 129-130. Akt. Halil Özyiğit, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Basında Resim Eleştirisi" **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Mayıs 2017, S. 27, s. 174-196

[1417] Taşdemir, a.g.e., s. 22

[1418] "Mustafa Kemal Paşa Hazretleri Rical-i Siyasiye Köşklerinde bir Ziyafet Veriyorlar. Büyük Millet Meclisi Reisi Başkumandan Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri Ağustos'un yirmi birinci pazartesi günü öğleden sonra saat dörtte Çankaya'daki köşklerinde şehrimizin rical-i siyasiyesine bir ziyafet keşide edeceklerdir. Ziyafete bütün sefira ve rical-i siyasiye hazır bulunacaklardır. Birçok zevade dün bu hususda davet-i name gönderilmiştir", "Çay Ziyafeti", Hâkimiyet-i Milliye, 20 Ağustos 1922, s.1.

[1419] Çay'da toplanılmıştır. Fevzi Çakmak saldırı planını açıklamıştır. İsmet Paşa saldırıya karşıdır. Yakup Şevki Paşa, milletin varını yoğunu zar gibi atmanın tarihçe cinayet sayılacağını söyler. Mustafa Kemal: Milletin varı yoğu bundan mı ibarettir paşam? Evet! O halde kesin sonucu bununla almak zorundayız. Kolordu komutanı Kemalettin Sami Paşa bizim geri teşkilatının düşmanı 20 kilometreden fazla kovalayamayacağını söyler. Mustafa Kemal: Bizim geri teşkilatımız düşmanı 20 kilometreden fazla kovalayamaz mı? Hayır paşam! Demek düşmanı 20 kilometre içinde yok etmek zorundayız. Birinci ordu komutanı Nurettin Paşa ise henüz cepheye yeni geldiği bir fikri olmadığı cevabını verir. Fevzi Paşa: Mademki ordunun bana güveni yok, ben çekiliyorum diye istifasını verir. Mustafa Kemal de Genelkurmay başkanı çekildiğine göre kendisinin de komutanlık görevinde kalamayacağını bildirir. Telaşa düşen İsmet Paşa: Efendim bize fikrimizi sordunuz, söyledik. Yoksa hepimiz emrinizdeyiz, ne yolda isterseniz o yolda hareket ederiz, der. Saldırıya karar verilmiştir.", Falih Rıfkı Atay, **Çankaya**, İstanbul, s.357

[1420] Ömer Faruk Şerifoğlu, "Avni Lifij'i Yeniden Keşfetmek" **Avni Lifij Çağının Yenisi** (katalog), SSM, 2019, s. 42-62

alanlarını dolaşmış ve Çakmak Paşa'nın da bir portresini yapmıştı.[1421] 20 Temmuz 1923'de Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray'da açılan beşinci Sanayi-i Nefise sergisi, aynı zamanda zaferden sonra açılan ilk sergi olma özelliğini taşıyordu. Serginin tertip ve himaye heyeti bu kez Türk Ocağı üyelerinden oluşuyordu. Gazi Mustafa Kemal adına açılışta bulunan ocak üyesi Hamdullah Suphi yaptığı konuşmada şöyle diyordu:

> Bugün elli altmış senelik bir tarihi olan muassır ressamlığımız daha evvel başlamış olsa idi, o zaman koskoca bir mazi böyle şekilden mahrum hatıralar halinde kalmaz idi. Osmanlı tarihi, bir mezarlık duvarının penceresinden seyrettiğimiz büyük kavuklu bir mezar taşına benzer. Bu kavuğu resmeden el, yüze indiği vakit durdurulmuştur. Bütün Osmanlı tarihi, büyük bir kavuğun altında yüzü nakşedilmemiş olan bu taş vaziyetindedir. Ressamlarımıza uzak mazinin hilafına olarak yakın maziyi tespit etmeye başladıklarından dolayı müteşekkiriz.[1422]

Elif Naci 1933'de Milliyet için yazdığı yazıda Suphi'nin ayrıca, "Bellini'den başlayarak kendi Sanayi Nefise Mektebi'mize hoca olarak getirilen Valeri'ye kadar Türk mevzuunun Türk olmayanların fırçasından" çıktığını ve şimdi ressamlarımızın bu sahayı bizzat kendi ellerine aldıklarını ifade ederek onları tebrik ettiğini söylüyordu.[1423] Bunun ardından Gazi'nin telgrafını okuyan Suphi, ayrıca Gazi adına heyetin seçeceği üç eserin satın alınacağını vadediyordu. [1424] Bu sergiden çok kısa bir süre sonra ise yeni Türkiye'nin ilk milli sergisi Ankara'da Cumhuriyet'in ilanından on gün önce açılmıştı. 19 Ekim 1923'te Türk Ocağı binasında açılan bu sergide "yüreklere fahr-u inşirah verecek kıymette" 119 resim sergilenecekti. Hâkimiyet-i Milliye gazetesinin haberine göre açılışta, Gazi Mustafa Kemal, refika hanımefendi (Latife Hanım), icra vekilleri, mebuslar, ocaklılar ve birçok zevat bulunacaktı. Habere göre: "Derin bir mahrumiyet içinde senelerden beri çalışa çalışa bize bugün medeni milletlerin inkişaf etmiş ressamlığı arasında yüzümüz ağartacak muassır Türk ressamlığı vücûda getirmişler(di)." Türk Ocağı Sergisi, muasır Türk resminin Anadolu'da ilk teşhiriydi. Bu sergide yer alacak resimleri "hemen kâmilen satın almak için çok zevat ve müessesat talip bulunmaktaydı." Böylece "ilk defa onları

[1421] Kronoloji, **Avni Lifij Çağının Yenisi,** s 64
[1422] İkdam, 21 Temmuz 1923 Akt. Ömer Faruk Şerifoğlu, "1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet'in İlanı ve Yeni İdealler", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Ocak-Şubat 2017, S. 156, s. 42-63
[1423] Elif Naci, "On Yıl Zarfında Türkiye'de Resim Âleminde Neler Oldu? 1923-1933" **Milliyet**, 10. yıl özel eki, 29 Teşrinievvel (Ekim) 1933 Pazar, Y.8, S.2773, s. 19
[1424] Şerifoğlu'nun yazdığına göre bu yapıtlardan Sami Yetik ve İbrahim Çallı'nın hangi resimlerinin satın alındığına dair bir açıklama evrakta bulunmaz. Satın alınarak Ankara'ya gönderilen üçüncü yapıt ise Namık İsmail'in *Harman* adlı resmidir. Şerifoğlu, 2017

yüksek kabiliyetleri ile şayan-ı hürmet sanatlarıyla asla kabil-i telif olmayan mahrumiyet içinden kurtaracak el uzanmış" oluyordu. [1425] Bununla beraber Gazi Mustafa Kemal, meşguliyetleri yüzünden açılışa katılmamış fakat Hamdullah Suphi aracılığıyla tebriklerini ve ilk fırsatta ziyaret edeceği vaadini göndermişti. Açılıştan birkaç gün sonra sergiyi ziyaret eden Mustafa Kemal, kendisi ve hükümet adına birkaç resim satın almış ayrıca bazı meclis üyeleri ve bakanlıklar için resimler seçmişti. [1426] İlgili kişilere gönderilmek adına çoğaltılan 28 Ekim 1923 tarihli mektubunda, Türk ressamlığını seçkin bir yere getirmiş olan ressamlar hakkında hükümetin gerekli sahabet ve iltizamı gösterdiğini beyan eden Mustafa Kemal şöyle diyordu: "Milli hükümetin merkezine büyük bir ümit ile gelmiş, hakiki ve acı mahrumiyetlere rağmen sanatın şulesini söndürmemek için çok fedakârlıkla çalışan ressamlarımızın buradan münkesir olarak dönmemeleri hepimizce matlup ve mültezemdir."[1427] Bu sergide teşhir edilen resimler, Galatasaray'da gösterilen İstanbul'da seher ve gurup vakitleri, Ada gezintileri, şakayıklar, hatmi çiçekleri gibi bilindik bir konu repertuarından seçmelerdi. Hatta birçoğu, Galatasaray'daki sergiden doğrudan Ankara'ya taşınmıştı. 29 Agustos 1923'te Galatasaray Sergisi için *Tanin*'de bir yazı yayımlayan Lifij, "boğuşa boğuşa açılan bu beşinci sergi de iddia edildiği gibi fena değildir. Arkadaşlarımızın birkaçı sayesinde yine yüzümüzü ağartacak mahiyettedir" diye yazıyordu.[1428] 22 Ekim 1923'te yayımlanan yazısında ise kahir ekseriyeti aynı resimlerden oluşan Ankara Sergisi'ni, "Türkiye'nin yeni merkez idaresinde sınaat ve incelik vaatlerine doğru açılan ilk pencere" diye nitelendiriyordu. Lifij'e göre, bu pencereden "parlak bir fecrin belirdiği ufuklar ve o ufuklarda ati-i sanatımız (sanatımızın geleceği) için güzel ümitlerden hâsıl pembe bulutlar görünmüyor(du)." Birkaç hafta önce fena bulmadığı resimler, bu kez girizgâhta (pembe bulut benzetmesi ile) belirttiği üzere Lifij'de, Türk resminin artık öğrencilik devrini tamamlayarak kemale erdiği hissini uyandırmıştı. Lifij'in coşkusunu katlayan, muhtemelen yeni Türkiye'nin kalbinde açılan bu ilk serginin verdiği heyecan ve yeni haminin sanat dünyasında açacağı olanakların verdiği coşkuydu. Bu hami, çok kısa bir süre önce (13 Ağustos 1923) meclis kürsüsünden sanatçılara, "bu kudsî cidalin (kavganın) ilâhî teranelerini müebbet bir vatan aşkının vecdleriyle (coşkularıyla) daima terennüm

[1425] Hâkimiyet-i Milliye, 19 Ekim 1923
[1426] Zeynep YasaYaman bu sergideki tüm resimlerin satıldığını, Ömer Şerifoğlu ise sadece 60 resim satıldığını yazar.
[1427] Şerifoğlu, 2017
[1428] Avni Lifij, "Beşinci Resim Sergisi", **Tanin,** 29 Ağustos 1923, **Sanat Yazıları**, 120-126

(ifade) etmelidir" irşadında bulunmuştu.[1429] Lifij'in *Hâkimiyet-i Milliye*'de yazdığı bu yazı, gösterilen yolu kabul eden sanatçıların, benzer bir kavganın neferleri olarak asıl (kültür) savaşa ne denli hazırlıklı olduklarını, baskın bir kendini kanıtlama hissi ve coşkuyu hamasete vardıran bir milliyetçilikle dile getiriyordu:

> Bu demektir ki biz yalnız çelik ve ateşle anlaşır, halleşir, yalnız bu iki öldürücü kuvvetle iş görür, mevcudiyetini ispat eder adamlar değiliz. Milli şahsiyetimizin rengi yalnız adale kırmızısıdır sanılmasın, kuvvet beyan eden o rengin huşunetli (haşin) görünüşünü asabımızın rakik (nazik) şanjanlı, sedefli parlayışları tadil eder (düzeltir). Biz yalnızca kolumuzu kaldırıp indirmeyi ve her indirdikçe ezmeyi, kahretmeyi öğrenmiş değiliz. Dimağımızla etrafa marifet şuaları (ışıkları) salmayı da biliriz. Bu demektir ki biz o iki sadık eserimizi çelik ile ateşi lüzumu olmadığı zaman bir köşede sakin ve muti (uysal) bekletirken, kâinatı baştanbaşa dolduran güzelleri yudum yudum, tadına ere ere gözlerimizle biçmeyi, onlardan adığımız zevki hoş kisvelere bürüyerek meydana çıkarmayı da biliriz. Bu o demektir ki Şark'ı küçük görmek isteyen Garp'ın mefkûrecilik, gayeperverlik, kabiliyet-i teessüriyye dedikleri incelikler, hislilikler bizim kahflerimiz (sığınaklarımız) içinde de galeyan eder ve taşar, taşar da işte böyle renklerin ve hatların edebiyatı şeklinde zahir olur. Ortalığa bedii heyecanlar saçar ve en kuvvetli milletleri yakan kül eden korkunç bir cehennemden sapa sağlam çıkan asri bir semender, Türkiye yeni merkez idaresini ilan ettiği gün orada, o heyecanlardan bir demet yapar, bir meşher açar. Bu demektir ki […] cengâverliğin yanısıra incelik Türkiye'de yok değildir. Bu demektir ki Türk iri boylu, kalın kafa ve kollu, korkunç yüzlü bir dev değil, öyle devleri yapabileceğini yapan zarif endamlı, sevimli çehreli, nazik ve asil bir insandır. Velhasıl Türk Ocağı'ndaki sergiyi gezenler orada kendi ruhlarının şeklini görür, hassasiyetlerinin derecesini ölçerler.[1430]

Lifij'in yazısı dikkat çekici biçimde, yaklaşık yedi yıl sonra yayımlanacak olan Türk Tarih Tezi'ne neredeyse taslağı olacak kadar benziyordu. Zira niyeti, sadece Batılı değerler olarak kabul edilen hassasiyetlerin bizde de olduğunu göstermek değil, kısa süre önce aynı Batıyı dize getirmiş Türk kuvvetinin ya da özgün bir Türk kimliğinin bunlara içkin olduğunu ispat etmekti. Türkler Batıyla denk değil onlara göre fazlası olan bir milletti, zira "çelik ve ateşle halleşerek" mevcudiyetini zaten ortaya koymuştu. Varlığın fiziki koşulları ya da gövde, çelik ve ateşle vücûd bulmuş ve sıra bu gövdeye uygun bir ruhun üflenmesine gelmişti. Şimdiki savaş, Mustafa Kemal'in altını çizdiği üzere, cehalete karşı verilecek olan savaştı. Bu noktada da cehaletin kaynağı milletin eksikliği değil, potansiyelleri ve yeteneklerini açığa çıkarmasına engel olan eski düzenin baskısıydı. Elif Naci'nin Cumhuriyet'in onuncu yılı için kaleme aldığı yazıda belirttiği üzere, "taassubun dişleri arasında parça parça olmuş

[1429] ASD, 2006, C.I, s. 330
[1430] Avni Lifij, "Resim Sergisi Münasebetiyle", **Hakimiyet-i Milliye**, 22 Teşrinievvel (Ekim) 1923, **Sanat Yazıları**, s. 141-143

istidatlar her biri bu kabiliyetlerini başka yollarda israf etmek ıstırabında bulunmuşlardı." Naci'ye göre, kibrit kutularının üstündeki resimlerin bile kazındığı bir devirde resim, daha evvel tekevvün (varoluş) ve inkişaf mazhariyetinden uzak kalmıştı. Bin türlü müşkülât içinde kendisine yaşamak, nefes almak imkânını güçlükle bulabilen resim, taassubun sikleti altında gürbüzleşememişti. İşte şimdi, yeni devletin cömert hamiliği altında uzviyetimizde zaten var olan bu hassasiyet ve becerileri ortaya çıkarabilmiş; "başucunda bir mezar bekçisi gibi dikili duran taassup heyulasını defetmiş" ve "intibaha doğru gözlerimizin çapaklarını" silebilmiştik.[1431] Bu tarihten sonra, Ankara Sergileri mayıs aylarında düzenli olarak açılmaya başlamıştı. Cumhuriyet idealleri ve Yeni "Cumhuriyet'in Kalbi Ankara" bu sergilerde sıklıkla rastlanılan konular arasındaydı. İlk sergide olduğu gibi müteakip sergilerde de devlet erkânı ve hükümet, sanatçıların yapıtlarını satın almaya devam ederek 1950'li yıllara kadar sürecek olan devlet hamiliğini başlatmışlardı.

5.8.3. Sanatta Yol Ayrımları

Elif Naci'ye göre Ankara Sergisi'nden altı ay sonra: "Cumhuriyetten hız ve alev alarak coşkun bir aşkla ve imanla çalışan yeni nesil bomba gibi patlamıştı." Naci'nin "resim hayatımızın inkılâp günü" dediği patlama; Yeni Resim Cemiyeti'nin 15 Mayıs 1924'te Matbuat Cemiyeti salonunda açtığı sergiydi.[1432] Müstakiller'in temeli olarak kabul edilen bu cemiyet, o sıralar Sanayi-i Nefise'nin son sınıf öğrencilerinden: Şeref Kâmil (Akdik), Mahmud Cemaleddin (Cuda) Nurullah Cemal (Berk), Saim (Özeren), Cevad Hamid (Dereli), Turgut (Zaim), Refik Fazıl (Epikman) ve Sabih Bey tarafından Yerebatan'da ahşap bir konağın kiralanan ilk katında kurulmuştu. [1433] Naci'ye göre bu serginin yarattığı etki, Galatasaray Sergisi'ne katılan "eski nesil" ressamları gayrete getirmişti. "Gençlerden dersi ibret alan bu kafile artık, pöstekilere uzanmış çıplaklar, çini vazolara yerleştirilmiş krizantemleri bırakmışlar da biraz milli mevzulara rağbet göstermişlerdi." Naci'nin yazısından anlaşıldığı kadarıyla öğrenciler, hocalarının milli meseleleri resmetmek konusundaki çekimserliklerinden dolayı birikmiş bir tepkiyi dışa vurdukları kadar, hocalarının yeni sanat piyasasındaki baskın kontrollerinden de rahatsızdılar. "Üstatlar, o zaman hükümet ile ressamlar

[1431] Naci, a.g.y.,1933
[1432] Naci, a.g.y.,1933
[1433] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf, Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, YKY, İstanbul, 2018, 2. bsm, s. 36.

arasındaki münasebetin ön safında bulundukları için sergiye tahsis olunan paraları kendi diledikleri şekilde taksim ediyorlardı." Galatasaray Sergileri'ne yeni kuvvet veren gençliği ise mesaisine devam edecek kadar, yani tuval ve boya alacak kadar dahi düşünmüyorlardı. "Benizleri uçuk sanayi-i nefise çocukları gıdalarından arttırıp aldıkları boyalarla" çalışıyorlardı. Mayıs'taki sergilerini güzel resimlerle dolduran çocuklar Temmuz'a kadar yeniden çalışmış ve Galatasaray Sergisi için yeni işler üretmişlerdi. Naci'nin alındığı bir diğer mesele de bu sergi ile ilgiliydi. Zira katalogda "efendi" sıfatı ile anılmış ve salonun en karanlık köşelerine yerleştirilmişlerdi. Naci'nin bu sıfattan duyduğu rahatsızlık, toplumsal hayatta ünvanlarla birlikte düşünülen "tip'lerin yerleştiği ictimai mevki ile ilgiliydi. Bey ünvanı efkâr-ı umumiyede alafranga ve üst sınıf, efendi ise alaturka ve hizmet sınıfından olanlar ile ilişkilendiriliyordu. Galatasaray Sergileri kataloglarında ise bu ünvanlar sanatta rüştünü ispat ettiğine vehmedilen isimler için Bey; henüz talebe olanlar içinse Efendi olarak kullanılıyordu. Elif Naci bu sergiye katılan gençlerin henüz Bey'liğe terfi etmemiş, bir başka deyişle hocalarının gözünde henüz rüştünü ispat etmemiş olmalarını, inkâr olarak görüyordu. "O zaman ihmal ettikleri, aslında kendilerini yükselten, kuvvetlendiren ve sergilerini zenginleştiren" gençlikti. Naci, "evvelkileri gençliğe suikastle itham" etmediğini sadece "bir hakikati tarihin kulağını fısıldadığını" yazıyordu.

1924 yılının sonlarında, milli sanatın nasıl olması gerektiği konusunda ayrışmalar, tartışmalar ve bunlardan filizlenen yeni gruplar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bununla birlikte yeni arayışlara dair itici gücün, Türk Ressamlar Cemiyet'inin hükümetle yakın temasından kaynaklanan ekonomik ilişkileri bir başka deyişle tek kaynağı adil bölüştürmek konusundaki gönülsüz tavırları olması dikkat çekiciydi. Nitekim bu dönemde sanatçıların salt kendi meseleleri ve özgünlükleri ile değer bulacakları bir sanat piyasasından bahsetmek zaten mümkün değildi. Öznel yaklaşımlar ve buluşlar ancak yeni haminin çizdiği sınırlı alanın sorunlarına çözüm olduğu oranda yaratıcıydı. Eleştiri repertuarında sanatın görmesi gereken işlev tartışma konusu değildi. Harekete geçiren yenilik çabası, bu işlevin en etkili biçimde nasıl yerine getirileceğine dair arayışlardan ibaretti. 1924'ün Aralık ayında eskiler kuşağından Lifij'in başını çektiği bir başka cemiyet ile sanat camiası, aynı hedefe kilitlenmiş üçüncü bir kümeye daha bölünmüştü. Bu cemiyet; Avni Lifij, Hoca Ali Rıza, İsmail Hakkı, Ali Sami (Boyar) ve İhsan Ahmed Bey'den oluşuyordu. Nizamnamesinde, "bilhassa eski Türk sanayi-i tezyiniyesini asri bir şekilde inkişaf ettirmeyi […] muhtelif sanatkârlar arasında

teessüsü mültezem (lüzümlu) olan tesanüd ve muhadenetin (dayanışma ve dostluk) teminine çalışmayı mukaddes bir vazife" bileceğini ilan ediyordu.[1434] Lifij, aynı yılın sonlarında kaleme aldığı birkaç farklı yazıda yeni grubun ilkelerini ve kuruluş gerekçelerini temellendirmeye çalışıyordu. 18 Aralık 1924'te *Hâkimiyet-i Milliye*'de yazdığı yazıda, "sanat namına teşhir edilen ve çok kere gözleri inciten ucubeleri muhitimizden uzaklaştırmak için yeğane çarenin (diğer şubelerde olduğu gibi) Garp'ın teftişine sokmak" olduğunu savunuyordu. Lifij'e göre, güzellik namına meydana getirilen nispetsiz vücutlar, derme çatma ve renk ahenginden mahrum irili ufaklı satıhlarla, halkın bakir sanat telakkisi batıl âlemlere sevk ediliyor ve hükümetin iyi niyeti suistimal ediliyordu. Lifij bu yazıda, kendisini de dâhil ederek, sanayi-i nefiseyi (güzel sanatları) nasıl bir çarenin ciddiyete ulaştıracağını şöyle yazıyordu:

> Bundan maada (başka) bizleri hoca diye kabul eden ve bizi taklidi muvaffakiyet zanneden sanayi-i nefise talebesi bizden daha salahiyettar (yetkili) şahıslar tarafından tenvir (aydınlatma) olunmadıkça, hakiki sanatın ne olduğu kendilerine daha üstat ağızlardan telkin edilmedikçe emin olalım ne kendimiz terakki ederiz ne talebe bir şey öğrenir ne de halk ciddi bir sanat terbiyesi alır. [1435]

Lifij'e göre nefis sıfatına layık sanatlara her zamankinden daha ziyade muhtaçtık. Bu bizim için lüks değil ihtiyaçtı. En müessir propaganda vasıtası olacağı için bundan yan çizemezdik. Harb bitmiş değil sadece şekil değiştirmiş, "topsuz tüfeksiz sessiz sedasız ilm-ü irfan vadilerinde" devam ediyordu. Sakarya'da İnönü'de İzmir'de barut kokusu kalmamıştı ama Avrupa'dan Amerika'ya kadar bütün şehirlerde salon muharebesi yapıyorduk. Onbeş senedir beş kıtanın aleyhimize işleyen mühimmat fabrikaları, zaferden beri aleyhimize işleyen matbaalara dönüşmüştü. Oysa biz harbin bu ikinci şeklinde taarruza geçmek bir yana müdafaadan bile acizdik. "Sanatta terakkimizin numuneleri bunlardır" diye kendi aramızda teşhir ettiklerimizi meydana çıkarsak, davayı kaybedeceğimiz muhakkaktı. Sergilerimizde bu huzuru bulmanın tek yolu, Avrupa'yı teknik hususta bizi aydınlatacak bir hoca olarak kabul etmekti. Avrupa'dan bir mimar, bir heykeltraş, bir ressam ve bizim münevverlerimizden seçilecek bir başka ressamla daha oluşturulacak dört kişilik sergi komisyonuna, milli gayelerimiz ve hissiyatımıza mülayım gelen eserler sunulacak ve onlardan sadece sanat değerlerinin tayini istenecekti. Böylece genç sanatkârlarımız, hakiki sanatla

[1434] **Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti Nizamname-i Esasi ve Maksad-ı Teşkili**, Yenigün Matbaası, Ankara, 1924, **Sanat Yazıları,** s. 345
[1435] Avni Lifij, "Sanayi-i Nefisemizi Nasıl Bir Çare Ciddiyete İsal Eder?" **Hâkimiyet-i Milliye**, 18 Kânunuevvel (Aralık) 1924, **Sanat Yazıları**, s.164-167

sahteyi tefrik edecek (ayıracak) ve yeni yetişen istidatlarına salim bir istikamet vereceklerdi. Bu amaca eriştimiz gün, yabancı memleketlerde veyahut kendi toprağımızda kabil-i takdim (sunulabilir) eserlerden oluşmuş sergiler düzenleyerek "Türk'ün harpten başka birşeye kabiliyeti yoktur" diyenlere susturucu cevaplar verebilecektik.[1436] Bu yazıdan birkaç gün sonra, muhtemelen aldığı tepkilere cevaben *Kabahat Bizde Değildir* başlıklı bir yazı daha kaleme alan Lifij, Türk Ressamlar Cemiyeti ile neden ayrı düştükleri ve neden bu cemiyeti kurma ihtiyacı hissetiklerini yazıyordu. Buna göre, Türk Ressamlar Cemiyeti, birçok değişimden sonra mütareke ile beraber ortaya çıkarken, yalnızca beş kişiyi bağrına basmış ve etrafına huşunetli (haşin) nazarlar fırlatıp diş gıcırdatarak başka kimseyi semtine uğratmamıştı.

> Cemiyetin üyeleri hakem kendileri olurlar, eser intihabı (seçim) sırası kendilerine gelince kendi resimlerini beğenirler, hükümet namına iştiralar (satın almalar) mevzubahis olunca kendi imzalarıyla muvaşşah (süslenmiş) muşambaları ileri sürerler idi. Kolay muvaffakiyetler temin eden bu ta'biyenin (ekibin) henüz doğan sanata karşı açtığı ateşin ne kadar öldürücü olduğunu bildikleri halde tüyleri ürpertecek bir sinizm ile sistemlerine devam ederlerdi.[1437]



Resim 225. Feyhaman Duran, "Ressamlar Grubu", 1921, t.ü.y., 130 x 160 cm., MSGSÜ, İRHM, (soldan) S. Yetik, İ. Çallı, F. Duran, Ş. Dağ, H. Onat

[1436] Lifij, a.g.y.,1924
[1437] Avni Lifij, Kabahat Bizde Değildir." **Hâkimiyet-i Milliye**, 24 Kânunuevvel (Aralık) 1924, **Sanat Yazıları**, 168-171

Lifij'in "beş müjdelenmiş" (hamse-i mübeşşere) diye andığı Türk Ressamlar Cemiyeti'nin sanat pastasından kendine aldığı büyük payın rahatsızlığı, Galatasaray koridorlarında konuşulan şikâyetler arasında "facialı bir komediye" dönüşmüştü. "Elle tutulurcasına bariz haksızlıklar" karşısında sükûnetle geri çekilip "zor zapt edilen bir zindelikle" başka yerlerde gizlice toplanan gruplardan olan Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti, nihayet hızını almış ve "hiçbir küçüklüğe tenezzül etmeden" vakar ile yürümeye başlamıştı. Lifij, cemiyetin memlekete ilk hizmetini, "Türk Ressamlar Cemiyeti'nin kendini toplamasına vesile olması" olarak kaydediyordu. Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti, sergilerine alacakları eserlerin kıymet ve takdirini münevverlerimizden teşkil ve Avrupalı sanatkârlarca takviye edilmiş bir hakem heyetine bırakacaklarını ilan ederek, Türk Ressamlar Cemiyeti'ne meydan okuyordu.

> Muarızlarımızın (muhalif) bu ciddi teftişten kaçınmaları bizde cemiyetlerine ithal ettikleri salahın (iyileşme) zevahiri (görüntüyü) kurtarmak için müttehaz(edinilmiş) bir tedbirden başka bir şey olmadığı kanaatını hâsıl etti […] Muarızlarımızın sanayi-i nefisemizin ruhu demek olan bu prensibi redde taannütleri (dirençleri) ayrılığın devamını intaç ederse (doğurursa), efkâr-ı umumiyet hükmünü versin, kabahat bizde değildir.[1438]

1924'ün sonlarına doğru ayyuka çıkmaya başlayan bu nevi şikâyetler, Elif Naci'nin deyimiyle Galatasaray Sergileri'nin zevalini başlatmıştı. 1925 Sergisi'nde açıkça ortaya çıkmış olan bu zevalin malum sebebi şuydu:

> Yedi sene oldukça çalışarak sergiler vücuda getiren ressamlarmız biraz yorulmuşlar ve evvelce halka beğendirilmiş resimlerin âdeta birer kopyası mahiyetinde addedilebilecek eserler boyayıp teşhir etmeye ve bunlarla sergiler vücuda getirmeye başlamışlardı. Halk aldanmaz. Bellenmiş renkler, bellennmiş mevzular, bellenmiş efeler, ezbere hissini veren etütler. Bu sergiye karşı umumi nefret celp etmeye sebep olmuştu. [1439]

Avni Lifij'in 1925 yılı boyunca müteakip defalar yazdığı Batılı gözün teftişi, nihayet aynı sıralar İstanbul'da bulunan felsefe hocası Dr. Bouch'un 1925 Sergisi için *Frankfurter Zeitung*'da yazdığı yazı ile gerçek olmuştu. Bununla beraber Dr. Bouch kaleme aldığı eleştiri yazısında, sergiye Avrupalı gözü ile bakınca "Türk'e mahsus hususiyetin mevcut olmadığını" söylüyordu.

> Ressamda aradığım orijinalite ressamın şahsına makur kalmamalıdır. Temsil ettiği milletin orijinalitesinin ifadesi olmalıdır. Teknik lisanı sanattır. Ressamın hususiyeti ve asliyeti o kadar bariz olmalı ki o eseri sanaate dünyanın öbür ucunda da tesadüf edilse müessirin bir Türk olduğu anlaşılabilmelidir. Bu asliyet mahalli çeşme veya

[1438] Lifij, 1924
[1439] Naci, a.g.y., 1933

> kubbe resimleri yapmış olmakla temayüz ettirilemez. Zira mahalli şekilleri bir yabancı ressam da yapabilir […] Bir kademe daha yukarı çıkarsak enteresan levhalara tesadüf ederiz. Bu levhaların musavvirleri teknikte birer üstattırlar. Fakat çoğunda ressam o koca levhanın bir köşeciğinde olsun ruhunu (sikkede kullanılan bir tabirle) darbetmemiştir.[1440]

Her Bouch, sergide tek bir müstesna sanatçı haricinde "zikre şayan levhaları" yapmış olanların hepsinin, Avrupa'da eğitim almış ve Batı ekolünden isteyerek ya da istemeyerek müteessir olmuş olanlar olduğunu yazıyordu. Bununla birlikte bu isimler, "maalesef sadece resim tahsil etmemişler, Türk motiflerini de Avrupalı gözüyle görmeyi" öğrenmişlerdi. Avni Lifij'in aylardır "huzuru bulmak için tek yol" olarak önerdiği Batılı göz, aslında tam da Lifij'in nispetsizlikten ya da derme çatmalıktan bahsederek şikâyet ettiği, yeteri kadar fenni olmayan acemi bir talebeyi, müstesna seçmişti. Bouch'un "sergide gördüğüm en kuvvetli Türk ressamı" dediği, o yıl Sanayi-i Nefise'ye giren Eşref Efendi (Üren) adlı bir talebeydi. Batılı göz, bu talebenin mütevazı poşadlarının, Türk şaheser sanatı olmak üzere serginin üzerinde hükümran bulunduğu ve hocalarının resimlerinin fevkinde bir mevki aldığını iddia ediyordu.

> Eşref'in görüşlerinde bir asliyet var. Yalnız Eşref'in resimlerinde, zahiri (yapay) Türk motiflerinden istiane (yardım) eylemeksizin bir Türk menazırının ve Türk insanlarının asliyetini seyrettim. Eşref, Türk sanatına yolunu ve hedefini gösteren bir üstattır.[1441]

Doktor Bouch'un ayırdığı Eşref Üren, 1919'da Bursa'da resim yaparken izlediği Çallı'dan etkilenip ressam olmaya karar vermiş ve 1921'de başvurduğu Sanayi-i Nefise'ye 24 yaşında olduğu için ancak misafir öğrenci olarak kabul edilebilmişti.[1442] Yaşından dolayı arkadaşlarının "dede" diye çağırdığı Eşref, mektepteki eğitimden memnun kalmayarak ayrılmış ve Muazzez Efendi ile Feyhaman'dan dersler almıştı. Bu serginin açıldığı yıl ise (1925) 28 yaşındayken mektebe geri dönmüş ve asli öğrenci olarak kaydedilmişti.[1443] Türk resminin özgün sanatçılarından birisi kabul edilen Eşref Üren'in resimleri ne klasik akademizm ne empresyonizm içinde düşünülebiliyordu. Berk'e göre Üren'in "izlenimciliğe yönelen bir bakışı" vardı ama bu, "ilk bakışın, yüzeyde kalmış bir bakışın" etkisiydi. Bu etkiyi uyandıran ise konstrüktif bir desen kullanmaması, tuvale serpiştirdiği nesnelerin, biçimlerin peşin tasarlanmış bir tertip ve disipline girmemiş duygusunu vermesiydi. Nihayet biçimsel

[1440] Akt. Naci, a.g.y, 1933
[1441] Akt. Naci, a.g.y., 1933
[1442] Eşref, Üren, "Anne Ben Ressam Olacağım", **Cumhuriyet**, 14 Temmuz 1982
[1443] Sıtkı Erinç, İmren Erşen, **E. Üren,** Meteksan, İstanbul, 1989, s. 8

tertibin ille geometrik ya da konstrüktif olması şart koşulamayacağı için, Eşref'in resimleri "titreşimli renklendirme işçiliğine uygun, cana yakın" resimlerdi. [1444] Malik Aksel'de benzer biçimde, Eşref'in resimlerindeki titreyişten bahsederek ilk empresyonistleri hatırlatan "çizgisiz" resimler olduğunu söylüyordu.[1445] Her Bouch'un Türk sanatının geleceğini gösteren üstat olarak, akademik teamüllerin dışında kalmış alçak gönüllü Eşref Efendi'yi göstermesi büyük bir şaşkınlık yaratmıştı. Nitekim yarım asırdır çabalayan Türk ressamlarının büyük bir sadakat, ciddiyet ve misyon bilinciyle ülkeye getirmeye çalıştıkları üslubu, Her Bouch yabancılaşmayla itham ediyordu. Bu yazı üzerine en sert tepkilerden biri Sanayi-i Nefise Müdürü Nazmi Ziya'dan gelmişti. İkdam'da yayımlanan *İki Sual* başlıklı yazıda Ziya, "Türk sanatının bir Avrupalı tarafından tahkir (aşağılama) ve istihfaf (küçümseme) edilmesine" gazetenin nasıl aracılık edebildiği ve "Türk büyümüş ve en aşağı yirmi beş sene tahsil görmüş" ressamların anlayamadığı Türk ruh ve hissini, üç buçuk gün zarfında Doktor Bouch'un nasıl anladığını soruyordu. Elif Naci'nin aktardığına göre, "fazla sinirli yazılan bu makaleye aynı sinirin hâkim olduğu bir lisanla" cevap veren *Cumhuriyet* gazetesi, doktorun Almanya'da senelerden beri Türklerin lehinde makaleler yazan ve Türkiye'ye taalluk eden meseleleri Türk gibi müdafaa eden bir muharrir olduğunu söylüyordu. Elif Naci'de Doktor Bouch'a destek veriyor ve Türk ressamların, etrafı Avrupalı gözüyle görmüş olmaları hakikatini ecnebi ağzından işitmiş oldukları için, bu kadar sinirlendiklerini ifade ediyordu. Bir başka deyişle, Batılı ayna yine Türk'e görmek istediğini değil olmakta olanı göstermiş, Türkler bir kez daha "gerçeğin" duvarına çarpmışlardı.

1925'in sonlarına doğru Türk sanatı bütün şubeleriyle aynı 'yok'luk kapanına kısılmış gibi görünüyordu. Bununla birlikte Doktor Bouch, alışılmış olduğu üzere yabancı tekniğin eksikliğine değil aksine fazlasından kaynaklanan bir yokluğa işaret ediyordu. Zira Bouch'un eleştirisinden anlaşılacağı üzere, anılmaya değer bulunan eserler, tekniği doğru uygulamayı birincil hedef hatta neredeyse saplantı haline getirmiş olan hırstan dolayı özgün duyuşu bastırıp görünmez kılmıştı. Eşref'in Türk motiflerinden yardım almamasının belirtiliyor olması, diğerlerinin yerlilik adına bu motifleri dekoratif öğeler gibi kullandıkları için "göze batan yapaylığının" etkisiydi. Bu konuda bir uyarıyı 1923 yılında, "zihin fazla bir inkişafa mazhar olunca seciyeyi (karakter)

[1444] Berk, Gezer, a.g.e., 1973, s. 59
[1445] Malik Aksel "5. Devlet Resim Sergisi" **Ülkü,** 1. Birincikanun 1943, s. 53, s. 7-10

bozar" diyerek Gökalp de yapmıştı.[1446] Eşref'i sahih yapan da konusu ya da içeriği değil, teknik saplantıdan uzakta kalabilmesi, Aksel'in titreşim dediği, yani tıpkı müzikte olduğu gibi ruha çarpan akisleri fenni bir düzene tabi tutmadan, içinden geldiği gibi resim yapmasıydı. 1982'de *Cumhuriyet*'e yazdığı kısa yazıda Eşref Üren, "doğa ile cebelleşirken algılarımızdan bir damla fire" verilmemesi gerektiğini, yalnız duymanın da yetmeyeceğini, "duymak ve duyurmak" lazım geldiğini ifade ediyordu.[1447] Her Bouch'un kestiği bu damar, Türk sanatında neyin milli olduğu tartışmasının yapılmasına ve kaybedilen kanın yeniden nasıl kazanılacağına dair hararetli bir tartışmanın önünü açmıştı.

1920'lerin ortalarında üç sanat zümresi de aynı ufka bakarak, farklı meşrepler içinde çalışıyordu. Türk Ressamlar Cemiyet'i neredeyse yarım asırdır emek verdiği Batılı tekniği elden bırakmıyor ve 1921'de Gritchenko'yla yaptıkları sohbette söyledikleri üzere, "anatomi ve perspektifi resim sanatının grameri" kabul ediyorlardı. Rus sanatçının skolastik anlayıştan uzaklaşarak bakmalarını tavsiye ettiği gelenek, onlar için "garabet ve sakillikti." Nitekim daha sonra İbrahim Çallı da verdikleri mücadeleye atıfta bulunarak yürüdükleri yolun Golgotha olduğunu söylemişti.[1448] Dolayısıyla bu cemiyet, savaşarak elde ettiği akademik kazanımları korumak konusunda muhafazakârdı ve milli sanat, konu içerikleri ya da anlatılan hikâyelerle vücûd bulacaktı. Aynı kuşaktan olan Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti de kazanımlarını korumak hususunda büyük oranda benzerlikler taşımakla birlikte, tezyinat gibi kültür temelli bir şubeye sahip çıkarak, yerel kaynağı sistematize edip evrensel olduğu kabul edilen Batılı bir tekniğe tahvil etme yolunu seçmişti. Avni Lifij, aynı zamanda Sanayi-i Nefise'nin Tezyinat Şubesi muallimlerindendi fakat bu cemiyet de yerel kaynağın sakilliğini önkabul olarak benimsiyor ve bu hammaddeyi asri teknikle işlemeyi hedefliyordu. Gerçekte bu ayrışma, aynı dönemde daha geniş bir perspektifte devam eden kültürel politik yol ayrımının plastik sanat zümresindeki tezahürüydü.

[1446] "Fertte zihin ne ise cemiyette de medeniyet odur. Fertte seciye ne ise cemiyette de hars odur. Binaenaleyh, zihnin fazla inkişafı ferdî seciyeyi bozduğu gibi medeniyetin fazla bir inkişafı da milli harsı bozar." Gökalp, **Türkçülüğün Esasları,** 1968, s. 38

[1447] "Bugüne dek ne için resim yaptığımı hiç düşünmedim. Sormasaydılar, düşünmiyecektim de. Resim yapmak, acıkmak, nefes almak gibi bazı kişilerin elinde olmayan bir şey […] Bence resim yapmak ruhumuzla, bedenimizin elele vererek yaptığı bir öksürme, nefes alma, bir gıcık veya doymak gibi giderilmesi rahatlık getiren bir yaratma. Algılandığı yer doğa: doğanın binbir rengi, binbir biçimi, gün ışığının kaprisleriyle yüklü, ağız dolusu öpücüğü […] Kanımca, resim yaparken şu noktaya dikkat etmek lâzım: Doğa ile cebelleşirken algılarımızdan bir damla fire vermemek gerekir. Yalnız duymak da yetmez. Duymak ve duyurmak." Eşref Üren, "Sordular", **Cumhuriyet,** 9 Ekim 1982

[1448] Bkz. bu çalışma; 3.19. 1914 Kuşağının Sanat Anlayışı ve "Şark Ufuklarında Vuzûh"

Ulus devletin kaba inşaatını cumhuriyet öncesi dönemde başlatan Ziya Gökalp'ın Durkheim'den mülhem sosyolojisi, kuruluş aşamasında mümkün olduğunca içe kapanmayı tercih eden toplumsal mühendisliğin kendi dışındaki unsurlarla ilişkisini kaçınılmaz kılıyordu. Rejim için bir çeşit yeraltı zenginliği olarak kabul edilen milli kültür rezervine erişmek, kabaca altyüzyıllık tarihi katmanı aşacak derinlikte bir sondajı gerekli kılıyordu. Bu derinlik, Türklerin İslamiyet öncesine uzanması gereken ve Batılı kültürün beşiği olarak bellenen bir uygarlık anlatısına ulaşıyordu. Bu anlatı ise temel dinamiği geri kalmışlık olan yokluk söylemine de çare olabilecek bir potansiyele sahipti; zira safrası atıldıktan sonra ortaya çıkacak olan hâlihazırda saf bir medeniyet kaynağıydı. Oysa Gökalp sosyolojisi, bu kaynağa kaçınılmaz olarak sızmış İslam kültürünü reddetmiyordu. Gökalp'ın ölümü ardından (1924) kültür tartışmaları, sentezci formülünün öğeleri hangi zihinsel sabitlere bağladığına odaklanmaya başlamıştı. Türkiye, Sirkeci Garı gibi Batı'nın en ucundaki Doğulu mu? Haydarpaşa gibi Doğu'nun ucundaki Batılı mıydı? Bu soruya verilen cevap, düşünce kipini amaçlar ve araçlar bağlamında belirliyordu. Türk ruhu, Doğu'nun Batılısı ise Selahaddin Hilav'ın deyimiyle "yargılarla, düşünsel ve bilgisel etkinliğini yönlendirip "nasıl yaşamalı?" sorusuna; Batı'nın Doğulusu ise "kültürün yardımıyla niçin yaşamalı?" sorusuna cevap veriyordu.[1449] Türk Ressamlar Cemiyeti ile Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti arasındaki ayrışmanın kaynağında da bu soruya verilen cevabın düşünme kipi, önemli bir rol oynuyordu. 1920'lerin ikinci yarısından sonra milliyetçiliğin ibresi, aynı sıralar Mustafa Kemal'in kültür danışmanı olan Yusuf Akçura'ya doğru kayıyordu ve Gökalp ile aynı gemiyi yüzdürdüğüne inanılan Akçura'nın rotası başkaydı. Nitekim Akçura, Gökalp'ın cenazesinde şöyle söylüyordu: "Onun kuvvetli zekâsı, çok terkîbi (sentetik) ve akidevi (inançla ilgili) idi, benim çatlak kafam tahlil ve intikada (eleştirellik) meyyaldir."[1450] Tanıl Bora'nın ifadesiyle Gökalp alaylı bir sosyolog, Akçura ise tarihçiydi. Gökalp'ın milli mefküreyi sırrın açığa çıkarılmasında arayan "folklorik levazımcılığı" ve "dervişmeşrep" gelenekselciliğine, yeterince modernist ve inkılâpçı olmadığı şerhi düşülüyordu. Akçura ise, alt sınıfların entegrasyonunu (bütünleşme) hedefleyen

[1449] Selahattin Hilav, "Düşünce Tarihi 1908-1980" **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, C.IV, s. 367
[1450] Bora, a.g.e., 2017, s. 202

sosyal bir içerik taşıyordu ve "belki fazla modernist olduğu için, ideologtan ziyade tarih kültür teknisyeni" olarak kalmıştı.[1451]

Bu bağlamda 1925 yılında İstanbul Darülfünunu Tıp Fakültesi'nde kurulan bir merkez, Cumhuriyet'in kültür politikalarında izleyeceği yeni rotanın ipucunu veriyordu. Bu merkez, Türkiye Antropoloji Tetkikat Merkezi adını taşıyordu ve Anadolu topraklarında zafer kazanmış, gelişim sürecindeki milletin kendine özgü vasıflarını bilimsel düzeyde ortaya koymak istiyordu.

> Eğer bir millet suret-i Mahsusada tetkike şayan olmuş ise o da bu zafer ve inkişaf günlerinde bulunan bizim milletimizdir. O halde Türklerde birçok evsaf (nitelik) olmak lazım gelmez mi? Siyaset itibariyle milletler arasında ırkımıza raci olan bu mevki'i tesis etmek de öylece vazifemizdir.[1452]

Bu merkezde yetiştirilecek öğrenciler, Anadolu'nun dört bir yanına dağılarak incelemeler yapacak, böylece bir bilim ağı oluşturulacaktı.[1453] Zafer Toprak'ın yazdığına göre merkez, ilk dört yılı Karacahmet başta olmak üzere İstanbul'daki Müslüman mezarlarından toplanmış kafataslarını ölçerek ve Müslüman, Rum, Ermeni Musevi öğrencilerin gelişimlerine ait karşılaştırmalı incelemeler yaparak geçirmişti. Toprak'a göre 1930'lara gelindiğinde ulus inşası sürecinde köklü bir dönüşüme, bir yol ayrıma girilmiş ve sosyoloji yerini antropolojiye bırakmıştı.

> II. Meşrutiyet'in "sosyolojizmi" Fransız Devrimi'inden esinlenmiş ve 20'lerin Cumhuriyet'i vatandaşlık esası üzerine kurulu anayasal düzeni, laikliği giderek yücelten "civic" bir uluslaşmayı hedeflemişti. Ancak, 30'lu yılların İkinci Dünya Savaşı'na giden karanlık dönemine özgü ilkçi ya da Batı dilindeki termiyle "primordial" ulusal kimlik arayışı antropolojiyi gerektiriyordu […] Sosyoloji ve antropoloji Türkiye'de iki farklı uluslaşma kuramının sanki birer metaforuydu. İlkinde ulus yoktan varediliyor, ikincisinde ise geçmişin derinliklerinde "ırksal" bir köken aranıyordu. Bu nedenle sosyolojinin terkedilip antropolojinin benimsendiği bir evrende rejim de bir dönüşüme uğruyordu. Ülke giderek içine kapanıyor, "modernite" için kısa yol aranıyor, "otoriter" bir düzene geçiliyordu. [1454]

Bu düzen, kabaca 1920'lerin son çeyreğinde büyük oranda tamamlanmış "Kemalist ortodoksinin" kuruluşu esnasında devrim bekçiliğini yapmış Türk Ocakları'nın bile lağvedilmesine (1931) neden olmuştu. Gerekçeleri konusunda tartışmaların hâlâ devam ettiği Ocaklar'ın kapatılması, bir anlamda devletçi paradigmanın idealist

[1451] Bora, a.g.e., 2017, s. 203
[1452] Şevket Aziz Kansu, **Türk Antropoloji Enstitüsü Tarihçesi**, Maarif Matbası, İstanbul. Akt. Zafer Toprak, **Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji**, Doğan Kitap, İstanbul, 2012, s. 86-87
[1453] Toprak, a.g.e., 2012, s. 76
[1454] Toprak, a.g.e., 2012, s. 99

sosyoloji yerine pragmatist tarihe doğru kaymasının sonucuydu. Her ne kadar bu tarih anlayışının mimarları Ocak mensubu olsalar da Turancı fikirler ve muhafazakâr milliyetçilikle köprüleri atmış değillerdi. 90 gün CHF'ye muhalefet edebilmesine rağmen bir "hoşnutsuzlar zümresi" oluşturan Serbest Fırka, Türk Ocakları'nın gözde üyelerini barındırıyordu. Üstelik oldukça yaygın bir şube ağıyla yurdun her yerine yayılan Ocaklar'ın resmi söylemde yarattığı sapma, giderek devlet içinde devlet homurtularının duyulmasına yol açıyordu. Menemen Hadisesi ve Ağrı İsyanı (Aralık 1930) Ocaklar'ın işleyişindeki aksaklıkların göze batmasına neden olan iki temel hadise olmuştu. Mustafa Kemal, Menemen Hadisesi'nden sonra Türk Ocakları üyelerine şöyle sitem ediyordu: "Yobazlar devrimin yolunu tıkamak ve kendi düşüncelerini yaymak için köylere gidiyor, ama siz elinizi kolunuzu kavuşturup seyrediyorsunuz"[1455] Georgeon'un ifadesiyle, "Türk Ocağı gençliği çekmek ve örgütlenmeyi beceremememekle suçlanıyordu." Nitekim aynı dönem Ocak üyelerinin çoğu, gerçekten de Cumhuriyet'in kuruluş aşamasından beri sadakatle çalışıyor olmalarına rağmen artık orta yaş sınırına ulaşmış aydınlar zümresine mensuptular. Bu durum, devrimin birincil hedefi olan gençlikle kuşak çatışması yaşatıyor olması yanında, kuruluş aşamasından sonra geride bırakılan söylemler ve politik izleri taşıyor olmasından dolayı tazeliğini yitirmiş bir cemiyet algısı yaratmıştı. Georgeon, Türk Ocakları'nın başarısızlığının, 1929-1930 krizleri tarafından Türkiye'de toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde giderek sıkılaşan bir denetim oluşturan rejimin evrimiyle ilişkili olduğu kadar, aydın tabakanın devlet ile toplum arasında aracı bir güç olarak ortaya çıkma konusundaki yetersizliği olduğunun altını çizer. "İlk kuruldukları dönemde yaptıkları gibi reformların esin kaynağı olacaklarına neredeyse sürekli siyasal iktidarın kuyruğuna takılmışlardı."[1456] Nihayet 1931'de Türk Ocakları lağvedilerek bütün varlıkları CHF'ye aktarılmıştı. Kısa bir süre sonra ise Cumhuriyet'in pratik faydacılığı ve kestirme modernlik arayışına uyumlu çalışacak ve böylece "alt sınıf entegrasyonunu" etkin biçimde işleyebilecek olan Halkevleri'ne dönüşmüşlerdi. Ülke sathında neredeyse her mahallede açılan şubeleri ile çok daha sıkı dokunmuş bir örgütlenme sağlayan Halkevleri, bir yandan kültürel kaynağı yüzeye çıkaran sondaj istasyonları diğer yandan ise rezervin asıl sahibi halkı, bu kaynağı işleyecek teknik aşısına sahip aydınlarla buluşturan rafineriler gibi

[1455] François Georgeon, "Kemalist Dönemde Türk Ocakları", **Osmanlı Türk -Modernleşmesi 1900-1930**, Ali Berktay (çev.) YKY, İstanbul, 2016, s. 39-77
[1456] Georgeon, a.g.e., 2016

çalışıyordu. Bu dönüşüm, kültür politikalarının merkezinde yer alan ve hem Türk Ocakları hem de Halkevleri ile çeşitli veçhelerde bağları olan Türk ressamları ve etrafında örgütlendikleri cemiyetleri de aynı oranda etkilemişti. 1920'lerin son çeyreğine kadar yeni rejimle uyum içinde çalışan çoğunluğu 1914 Kuşağı sanatçılarından oluşan cemiyetler, 1930'lardan itibaren benzer gerekçelerle gözden düşmeye başlamıştı. Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüşmüştü. Bu ressamlar, "kutlu cidalin akislerini" tuvallerine taşımaya devam etseler de inkılâbın tazeliğini ve değişen gündelik hayatın ritmini aksettirmek konusunda eski duyarlılıkların muhafazakâr evreninden çıkabilmiş değillerdi. Türk Ocakları'nın iktidarın dümen suyunda kalıp reformlar için gerekli coşkunluğu ya da yeniyi üretememeleri gibi ressamlar da taklidin taklidi bir çembere sıkışmıştı. 1929'da açılan Galatasaray Sergisi için "aynı dersi tekrarlayan ezberciler" diyen Elif Naci, Çallı'nın neredeyse manolya ressamı olarak anılmasını sağlayacak çiçek natürmortları için atölyesine baharın gelmesini umduğunu belirterek; "Bu çiçekler döküldükten sonra Çallı'nın olgun meyvelerini bekleyebiliriz" diye yazacaktı.[1457]

5.9. Müstakiller ve Modernizmle İlk Temas

Türk resminin "münevver" sanatkârı Lifij, 1927'de *Türk Yurdu*'nda seri halde yayımlanan *Muasır Ressamlık ve Nazariyeleri* başlıklı yazısında, "zamanımızın fen, makine, riyazi (matematik) üzerine kurulan ve histen ziyade muhakemeye dayanan medeniyetinin" ressamlığı nasıl telakki ettiği ve ona neden ihtiyaç duyduğunu içeren bir tartışma yürütüyordu. Üç parçalık bu yazı dizisinde Lifij, Ingres'den kübizme kadar estetik modernizmin zihinsel dönüşümlerinin kısa bir özetini yapıyor ve sanata, makine devrinin içini boşalttığı insan ruhunu şairane hislerle yükleme görevini veriyordu. Bununla beraber yüklenecek olan bu ruh, eskinin boşluğunu dolduracak ya da onu ikame edecek bir yenileme değildi. "Yeni sanat olsa olsa yeni adamdan" çıkabilirdi. "Son zamanlarda sanatta herşey sevk-i tabiiden (içgüdü) bekleniyor […] şimdi ise nihayet derecede entelektüalizme insanını tatmin edecek mükemmel eser meydana çıkarmak için zekâdan yararlanmak zaruridir" diyen Lifij'e göre: "Yeni eser, tekemmül etmiş insanı hoşnut edecek tekemmül etmiş eser yapmazdan evvel, yeni

[1457] Naci, a.g.y., 1933

insanlar yetiştirmeyi gerektiriyor(du).”[1458] Kendi kuşağının sanat anlayışına oranla ilerici bir düşünceye sahip olan Lifij, eski insanı yeni fikirlerle imtizaç ettirmekten ziyade yeni ve modern bilincin gerektirdiği, yeni ve modern bir duyuşu yapılandırmaktan bahsediyordu. Nitekim bu, Çemberlitaş Atölyesi’nin kuruluş amaçlarını gerekçelendiren sanatçıların yazdığı gibi halkın hoşuna gidecek, duygularını okşayacak popülizmden bir hayli farklıydı. Amaç hâlâ sanatın kamusal fayda adına kullanılmasıydı. Fakat bu fayda mevcut olanı sağaltarak iyileştiren (kathartik) bir etkiye değil aksine zihinsel bir çaba ve çalışma gerektiren dinamik bir toplumsallık hedefine yöneliyordu. Lifij’in yazısının yayımlandığı ay açılan Ankara Sergisi’nde öne çıkan iki isim, Adnan Çoker’in deyimiyle Türk sanatında 20. yüzyılı başlatan ve 1940’lara kadar yeni adamın yeni sanatı olarak anılacak kübizmin işaret fişeğiydiler. Namık İsmail bu sergide öne çıkan Ali Avni ve Zeki Kocamemi’nin (genellemeci bir tavırla) kübizme yakıştırılan resimlerine, Meşaleciler’in dergisinde bir tenkit yazmıştı. “Yeni ve orijinal olmak kaygusu ile dâhi, sanatkâr, mecnun ve modacıdan mürekkep bu cuşan (coşkun) ve huruşan (şamatacı) kafileye artık sükûnet gelmeye başlamıştır” diyen İsmail’e göre bu hareketin alemdarı Picasso bile kübizm ve dadaizm devrinden sonra akademikten daha eski olan klasik resimler yapıyordu.[1459] İsmail’in vurguladığı gibi Picasso’nun 1917- 1925 arası yaptığı bazı resimler analitik kübizme oranla izleyici için daha tanınabilir figüratif resimlerdi. Fakat tespitinde gözden kaçırdığı (ya da tercih ettiği), Picasso’nun belirli bir akımın alemdarı olacak denli dogmatik olmayan bir araştırmacı olmasıydı. Bu küçük anektot, Pelvanoğlu’nun isabetle işaret ettiği gibi “Türk modernleşmesinin, kavramlarla değil sembollerle iş gördüğü için tamamlanamamış” olmasının sahih örneklerinden biriydi.[1460] Zira aynı yıllarda Picasso, herhangi bir akıma dâhil olmadığını, hatta bir üsluba takılı kalmanın herşeyi tek bir bakış açısına zorlayan tekrara yol açtığını söylüyordu.[1461] Dolayısıyla İsmail’in verdiği örnek, bir anlamda Picasso’nun ya da kübizmin mantığını yani göstereni kavramaktan çok gösterilenle ilgilenmek gibi bir yüzeyselliğe işaret ediyordu. Nitekim kübizm zaten içsel işleyişi gereği tek bir bakış açısı ya da perspektifi ve bu bağlamda da tek bir praksisi reddetmeyi vazediyordu. Picasso da yaptığı resimlerin biçimsel özellikleri bağlamında değil bu çoğul bakış

[1458] Avni Lifij, “Muasır Ressamlık ve Nazariyeleri” **Türk Yurdu**, Şubat- Mart-Mayıs 1927, S. 26-27-28, **Sanat Yazıları**, s. 303-330
[1459] Akt. Naci, a.g.y., 1933
[1460] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 39
[1461] https://www.pablo-ruiz-picasso.net/period-classicism.php, Erişim Tarihi: 20/06/2021

açısını içselleştirerek bir düşünme ve görme biçimi haline getirmesi ile kübistti. İsmail'in bu yazıyı yazdığı yıllarda Picasso, Andre Breton etkisi ile sürrealist resimler yapıyordu.

Eskilerin en yenilerinden sayılan Namık İsmail'in şamatacılıkla itham ettiği analitik geometrik anlayışın Türkiye'de ilk bütüncül gövde gösterisi, 1929'de Ankara Etnografya Müzesi'nde açılan bir sergi ile vukû bulmuştu. Bu sergiye iştirak edenler, üç ay sonra (15 Temmuz 1929) "muhitin sanata karşı lakaydisiyle (ilgisizlik) mücadele" ederek "samimiyet ve soy üzerine kurulmuş bir san'at çığırı" açmak hedefiyle Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kuracaktı.[1462] Müstakiller'in çoğunluğu, 1923'te Yeni Resim Cemiyeti adı altında biraraya gelerek hocalarına karşı bayrak açan fakat aynı yıllarda yurtdışına gönderilerek sahayı bir müddet daha eskilere terkeden sanatçılardı. Bunlardan; Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acudoğlu, Zeki Kocamemi ve Mahmud Cemalettin Cuda 1922'de Münih'e giderek, kendilerinden evvel orada bulunan Sabiha Bozcalı'nın yönlendirmesiyle Heinemann Atölyesi'ne girmişlerdi. Bununla beraber, "analitik bir sanat anlayışından çok akademizme yakın olan Cuda kısa bir süre sonra İstanbul'a geri dönmüştü." Münih Akademisi'nin 1923 yılında açtığı sınavı kazanamayan Türk öğrenciler, Heinemann Atölyesi'nin arttırdığı ücretleri karşılayamayınca, "Cumhuriyet dönemi resminin dönüm noktasını oluşturacak olan anlayışın eğitimini aldıkları Hans Hofmann atölyesine" girmişlerdi.[1463] Hofmann'da bu isimlerin hocaları gibi 1914'e kadar Paris'te kalmış ve empresyonistler, kübistler ile aynı havayı solumuştu. Bununla birlikte savaş yıllarında Alman sanat sahasını büyük bir enerjiyle dolduran dışavurumcu senteze, form öğretisiyle yönelmiş bir avangarddı. Nitekim Ali Avni ve Zeki Kocamemi'nin resimlerinin Paris'te okuyan çağdaşlarından tamamen farklı olmasının nedeni de buydu. Ali Artun'un yazdığına göre, Hoffmann akademizme, mimetik temsil-tasvir öğretisine karşıydı. Zira resmi, fragmanlardan oluşuyor, perspektifi parçalıyor, çerçeveden taşıyordu. "Ali Avni Çelebi'nin sanki farklı tabloların fragmanlarının bir kolajı gibi resmettiği Maskeli Balo hem estetiği hem de içeriği bakımından bu konuda son derece cesur bir örnekti." [1464] Türk sanatının başyapıtlarından sayılan bu resim, gerçekten de sırrı çözülmeye çalışılan enigmatik bir etkiye sahipti. Çelebi, Maskeli

[1462] Giray, a.g.e., 1997, s. 54
[1463] Pelvanoğlu, a.g.e., 2007, s. 36
[1464] Ali Artun, **Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 207

Balo'da; Afrika totemleri, Japon giysileri (kimono), elinde beyaz tenli bir maske tutan siyahi, ön planda kucaklaşan çift, kart oynayan kadın ve hepsinin ortasında bir panele çizilmiş "resim içinde resim" olan bir portreyi bir araya getiriyordu.[1465] Hepsinin aynı yüzeyde toplanması, Hofmann'ın daha sonra Amerikan soyut dışavurumcularının sloganı olacak *Push and Pull* (it ve çek) öğretisinin gerilimini taşıyordu. Hoffman'ın bu ünlü form öğretisi, biçim, renk ve boşluk arasındaki birbirine bağımlı ilişkiler ve temelde renklerin ışık değerlerinin (valör), resim yüzeyinde derinlik yaratılması amacıyla arttırılıp azaltılması üzerine kuruluydu. Hofmann'a göre resmin en yüksek yasası, resim düzleminin varlığının korunmasıydı. Bu varlık, onun temeli olan iki-boyutluluğuydu. Dolayısıyla bu yasaya göre resim düzlemi, perspektif illüzyonundan farklı olarak, yaratıcı süreç aracılığıyla üç boyutlu bir etki elde etmeliydi.[1466]



Resim 226. Ali Avni Çelebi, "Maskeli Balo", 1928, t.ü.y., 138 x 186 cm., MSGSÜ-İRHM

Çelebi'nin başarısı bu öğretiyi, form ile birlikte konuya da tahvil edebilmiş olmasıydı. Zeynep Yasa Yaman'a göre sanatçı, orta paneldeki portre ile resimsel düzenlemeyi farklı derinlikte üç parçaya ayırıyordu.

[1465] Zeynep Yasa Yaman, a.g.e., 2006, s. 76-77

[1466] Detaylı bir okuma için bkz. Michael Schreyach, "Re-created Flatness: Hans Hofmann's Concept of the Picture Plane as a Medium of Expression," **The Journal of Aesthetic Education**, 2015, 49(1), s. 44-67

> Resim, içindeki resmin ortasında portreleştirilmiş, masum görünüşlü çıplak genç kızın elinde opera dürbününe ya da küçük bir maskeye benzer nesne, sağında ve solunda ise Uzakdoğulu figürler bulunur. Elinde maske tutan sarı giysili bir kadın solda, birbirine sarılmış üç kişi sağdadır. Diğerinin arkadan sarıldığı kadın yüzünü yelpaze ile izleyiciden saklar. Sarmalanmanın arasında kalan beyaz giysili diğer figürün ise yüzü görülmez. Bu figürlerin tuval yüzeyindeki tabloya mı, yoksa resmin kendisine mi ait olduğu kuşku yaratıcı bir belirsizlikle verilmiştir. Resmi tam ortadan iki farklı alana ayıran diğer resmin arkasındaki devingen kaotik kalabalığın ne yaptığı yeterince belirgin değildir. Bu karmaşıklıktan sıyrılarak tablonun şasisine abanan ve öne doğru bakan figür, ön ve arka düzlem arasındaki kopuk ilişkiyi sağlayan bir enerji alanı yaratmaktadır. [1467]

Yasa-Yaman'ın tarifinden anlaşılabileceği üzere, Çelebi'nin yaratıcı bir belirsizlikle birbiri ile ilişkilendirdiği ya da kopardığı figürler, seyircinin algısında, tıpkı push and pull öğretisinde olduğu gibi kent mekânını dolduran insanların birbirleriyle kurduğu karmaşık yüzey ilişkilerini çağrıştırıyordu. Çelebi kadrajın dışında devam ettiği anlaşılan hareketin sinematografik bir karesini gösterirken, filmi ileri sarmayı aynı harekete kendi hayatının bir yerinden eklemlenen seyircinin zihnine bırakıyordu. Seyirci bakışını sağa sola kaydırarak Çelebi'nin çerçeve ile sınırladığından daha fazlasını görebiliyordu. Dolayısıyla bu resim, arkasında devam edenin bir kısmını gösterdiği için maskeli baloydu. Nihayet ifadesi okunabilen tek figürün elinde opera dürbünüyle orta alandaki panele çizilmiş bir portre olması, insan tekinin varlık arayışını (maskeli balo içinde) sadece konturlarıyla betimlenen trajik bir bitmemişliğe bağlıyordu. Bu anlamıyla da resimdeki dramatik etki, modern hayatın değer bunalımı içinde, herhangi bir nesne ya da bir sahne dekoru gibi olmalarıyla ilintili soğuk bir gerçeklik ile sağlanıyordu. Aynı dönemde Weimar Cumhuriyet'inde başka bir sanat sayfası açmış olan Yeni Nesnelciler de benzer metropol sahnelerinde, figürleri yığın kompozisyonlar içine sıkıştırarak, tekinsiz ve içsıkıntısıyla dolu resimler çiziyordu. Yeni Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) Çelebi'nin Münih'te olduğu 1925 yılında Gustav Friedrich Hartlaub'un Mannheim Sanat Müzesi'nde düzenlediği otuz iki

[1467] "Tablonun hemen önünde ve iki yanında farklı kültürlerden çiftler ve insanlar gösterilmiştir. Solda, elinde maske tutan, beline bir kumaş sarmış, üstü çıplak kara derili bir erkek vardır. Onun yanındaki çift, müziğin ritmine uymuş dans etmekte, bir yandan da tabloya bakmaktadırlar. Kadının yüzü görülmez ama şeffaf giysisinin altında vücudunun tüm hatları belirgindir. Ön düzlemde üç kişi oturur. Soldaki sarı giysili, belinde siyah kemer olan çıplak ayaklı figür iskambil falı bakar. Sağda Ingres'in Türk hamamında kolunu başının gerisine almış kadınları, onun ve Matisse'in odalıklarını anımsatan çıplak bir kadın, geriye attığı koluyla yüzünü saklayarak esmer tenli çıplak bir erkeğin kucağına uzanmıştır. Yanlarında yükselen silindirik form üzerindeki maskeli yüz, Afrika yerlilerinin totemlerini anımsatır. Zemin kırmızı bir bulanıklık içindedir. Tüm bu karmaşıklığın içinde resme hâkim olan ve erkeklerle birlikte yüzü açık olarak görünen tek kadın (belki de geleceğin kadını), resmin içindeki resimde portreleştirilmiş olan genç kızdır." Zeynep Yasa Yaman, a.g.e., 2006, s. 76-77

sanatçının yapıtlarıyla ilan edilmişti. Deubner'den aktaran Berksoy'un tarifiyle bu ressamlar, "çarpıcı çizgi kullanımı ve duygusuz yaklaşım prensibi ile konuyu analitik ve dolaysız bir tavırla izleyicinin karşısına çıkarıp ona kendi yaşamından bir kesiti ayna gibi göstermeyi" amaçlıyordu.[1468]

Giray'ın aktardığına göre Çelebi, resmin ilhamını "Münih'teki faşinglerden" aldığını söylüyordu. [1469] Orta Çağ karnavallarının uzantısı olan "Fasching", geleneksel olarak yılda bir kez yapılan maskeli şenliklerdi. Baskıcı toplumsal hiyerarşinin ve normların askıya alındığı, maskeli figürlerin, krallar, hükümet üyeleri ve din adamlarını parodileştirerek, siyasal ve toplumsal yapıyı tersine çevirdiği bu festivallerin esas amacı aslında otoriter düzenin halkta yarattığı basıncın havasını almaktı.[1470] Bununla birlikte maske, Çelebi'nin resminde sezdirdiği gibi arkasında olan gerçeği silmekten çok onu zihinsel olarak sabitliyor ve açığa çıkarıyordu. Bu dönemde Weimar Cumhuriyet'inin cehennemvari bir sirki andıran gerçekliğini tersyüz etmek için senede bir yapılan fashingler yetersiz kalmış ve bu etkinliklerin ruhu kabarelere taşınmıştı. Aynı dönem *Die Brücke* kuşağından Emile Nolde ve Ernst Ludwig Kirchner gibi dışavurumcuların yapıtlarında baskın biçimde görülen primitivizm eğilimi de toplumsal karşılığını içgüdüsel anarşizme duyulan bu arzudan alıyordu. Nitekim hali hazırda estetik modernizm, geç empresyonistlerle birlikte primitivizmi, akılcı aydınlanmanın tiranlığı karşısına güdüsel bir uyum reçetesi, öze dönüş yolu olarak sunmuştu. Uygarlığın kültür kefesinde ağır basan Almanya için ise primitivizm, işlenmesi kolay bir veri sunuyordu. Bununla beraber primitivizm her ne kadar türdeşi olan oryantalizm gibi açıktan bir karşı kültür kutbu olarak yaygınlaşmamış olsa da oldukça benzer bir zihinsel altyapıyı paylaşıyordu. Nitekim yazılarından anlaşılabileceği üzere *Die Brücke* grubunun özelinde de primitivizm, Afrika'nın yeni egzotizm kaynağı olarak bellenmesiyle ilişkilendiriliyordu.[1471] Sıklıkla bu repertuarı kullanan fovistler de benzer biçimde "vahşiler" olarak anılmıştı. Dolayısıyla Afrika motifleri, tiranik aydınlanmacı aklı bozuma uğratan vandallar olarak göründüğü için kullanışlıydı. Sanatın naif örtüsünün altında gizlenmeye

[1468] Funda Berksoy, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık İstanbul, 1998, s. 14

[1469] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 2008, s. 63

[1470] Orta Çağ festivalleri konusunda detaylı bir okuma için bkz. Mikhail Bahtin, **Rabelias ve Dünyası**, Çiçek Öztek (çev) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019

[1471] Bu konuda detaylı bir okuma için bkz. Völker Langbehn, "Picturing Race: Visuality and German Colonialism," German **Colonialism, Visual Culture and Modern Memory**, Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

çalışılsa da aslında bu oldukça sert bir ırkçılığı ve gelişmemişliğe karşı kültürel üstünlüğü göstermeye devam ediyordu. Bunun Avrupalı seyirci için gündelik hayatta bir karşılığı da vardı. Zira tuvallerde sıklıkla yer bulan Afrika sanatı, oryantalizmde olduğu gibi seyyahlarla değil, büyük oranda sömürge kolonilerinden gelen siyahlarla taşınmıştı. Bu insanların beyazlarla birlikte yaşıyor olması, kültürel bir etkileşimden daha çok ırkçı bir kimlik siyasetinin derinleşmesine yol açıyordu. 1900'lerin başlarında İstanbul'da egzotik odalık kartpostalları, doğunun "şeker kutusu"nu görmeye gelen seyyahlar için üretilirken, Almanya'da siyahi erkeklerin Batılı kıyafetler içinde çekilmiş fotoğraflarından oluşan "negro in pants" (pantalonlu siyah) kartpostalları, aynı müstehzi dil ile pazarlanıyordu. Bu kartpostallar, beyaz kadınları aryan ırkın sınırları içinde kalarak normları korumaları konusunda uyarıyordu. Benzer şekilde beyaz erkekler de siyah kadınların çıplak vücutlarına tırmanan yılan figürü gibi oldukça tanıdık pozlarla oluşturulmuş kartpostallarla 'yasak elma'ya karşı uyarılıyorlardı.[1472]

Bununla birlikte I. Dünya Savaşı sırasında yükselen ulusal bağımsızlık mücadeleleri, sömürgeciliğe önemli miktarda ivme kaybettirmişti. Bu dönemde siyahi kültür, Jazz ve Blues'un tohumunu atacak *Cake Walk* kabareleri ile primitivizmi tersyüz ederek Amerika'dan dünyaya yayılmaya başlamıştı.[1473] Amerikan köle çiftliklerinde beyazların giyim kuşamı ve âdetlerini alaya aldıkları ve kazananın sadece bir dilim kek ile ödüllendirildiği barınak eğlenceleri olan bu etkinlikler, giderek kentlere yayılan vodvillere dönüşmüştü.[1474] Cake Walk, Batılı sanatçıların lütüfkar bir iyiniyetle on yıllardır işlediği geleneksel Afrika dansları ve maskelerini aynı yöntemle fakat içinde mağduniyet barındırmadan beyazlara iade ediyordu. Bir başka ifadeyle siyahlar, bu kez yüzlerine kötü ruhları kovan tören masklarını değil beyazların ifade ve davranışlarını takınıyorlardı. Bu kumpanyalara daha sonra beyaz dansçı ve oyuncular da eklenmiş ve sahnede birbirlerinin yaptıklarını akseden bir koreografi ile sunulmaya başlanmıştı. İlk defa 1902'de Paris, Londra ve Berlin'e gelen bu

[1472] Birgit Haehnel, "The Black Jew: An Afterimage of German Colonialism," **German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory,** Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

[1473] Cake Walk ilk olarak Fransız sömürgelerinden gelenlerin yaşadığı Louisiana'da ortaya çıkmıştı. Cake Walk eğlenlerinin kendine mahsus nota düzeni ile icra edilen müziklerini temel alan Jazz'ın da doğum yeri burasıdır. Kısa bir özet için bkz.
https://americanhistory.si.edu/smithsonian-jazz/education/what-jazz erişim tarihi:01/07/2021

[1474] Giles Oakley, **The Devil's Music: A History of the Blues** Da Capo Press, Boston, MA. 1997, 2.ed. p. 31. Baldwin, Brooke. "The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality." Journal of Social History, vol. 15, no. 2, 1981, pp. 205-218. JSTOR, www.jstor.org/stable/3787107. erişim tarihi; 29 Haziran 2021

kumpanyalar "sapıkça" bulunmalarına karşın, ucube sirkleri (freak circus) ve insanat bahçeleri (human zoo) gibi etkinliklerle aşılanmış olan beyazlar tarafından büyük bir iştiyakla izleniyordu. [1475] Wiemar Dönemi'nin nazizme evrilmeden önceki son düzlüğünde, Alman metropollerinde arka arkaya açılan kabarelerde bir hummaya dönüşen eğlenceler, Fashing ile Cake Walk'ın ikiz ruhundan türeyen karnaval kokteylleri gibiydi. Bu kabareleri dolduran kahraman eskisi sakat askerler, fahişeliğe zorlanan siyah kadınlar, göçmenler, türedi savaş zenginleri ve düşkün aristokratlar, tersyüz bir hayatın gerçekliğini sahiplerine mahsus smokinleri giymiş ve onlar gibi dans etmeye çalışan eski pamuk köleleriyle birlikte yaşıyorlardı.



Resim 227. Primrose and West Kumpanyasına ait Cake Walk Afişi, Renkli Litografi, 76 x101 cm., Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. P759, no. 7

Bu bağlamda tıpkı Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* (Kaplumbağalı Adam) gibi yerli bir şablona oturtulmaya (zorlanan) çalışılarak, bir çeşit alegori haline getirilmiş olan *Maskeli Balo,* Çelebi'nin Alman toplumunun kültürel travmasını Hofmann'ın form öğretisi ile ele aldığı bir resimdi. 1928 Sergisi'nde bomba etkisi yaratmış olsa da aslında Hofmann okulunun, soyut dışavurumculuğa uzanacak hattının erken bir safhası ya da tabiri caizse embriyo evresinde yer alıyordu. Nitekim Çelebi, ilerleyen yıllarda ürettiği resimlerde de Türkiye'deki sanat ortamının içerik ya

[1475] Astrid Kusser, "Cakewalking the Anarchy of Empire around 1900", **German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory,** Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

da konu dayatması nedeniyle, bu anlayışın sınırlarını kısmen genişletebilen bir uslüpta sıkışıp kalmıştı. 1987'de Mehmet Ergüven ile yaptığı bir röportajda Mahmud Cuda, Çelebi ve Kocamemi'nin hocalarının anlayışını Türkiye'de devam ettiremediğini söylüyordu. Türkiye'ye döndüklerinde Çallı bu anlayışı inkâr etmiş hatta alay konusu edilmişlerdi. Cuda'ya göre, miraslarını devam ettirecek öğrenci yetiştiremedikleri için Hoffman'ın öğretisi, Çelebi ve Kocamemi ile sınırlı kalmıştı. Hofmann gelip öğrencilerinin Türkiye'de yaptıklarını görse şöyle derdi:

> Almanya'dan ayrıldılar, Türkiye'ye geldiler; Türkiye'de sanat yok, kültür yok ne müze var ne bir şey var, hiçbir şey yok; kaldılar ilerleyemediler" diyecekti. Biliyorsunuz Hitler'in zamanında birçok Profesör Türkiye'ye geldi. Adama milyonlar verildi, ama hiçbiri kalmadı. "Ben ilmimi kaybediyorum" dedi gitti adam. Yok, çünkü o çevre, o hava yok! Öyle söyleyecekti Hofmann.[1476]

Çelebi, 1930'da dönemin Türkiye'sindeki sanat çevresinden ümidi kesmiş ve Konya'daki görevinden istifa ederek Hofmann Atölyesi'ne dönmüştü. Zira Namık İsmail'in 1927'deki mektubuyla eğitim süreleri bitmeden Türkiye'ye çağrıldıkları sırada, Hofmann çok başarılı bulduğu öğrencisine asistanlık teklif etmişti. Çelebi, Türkiye'de geçen üç yılın ardından döndüğü atölyede kaldığı yerden eğitimine devam ederek asistanlığa başlamıştı. Fakat aynı yıl Hofmann da Berkeley'de (University of California) sanat bölümünü yöneten öğrencisi Worth Ryder'ın davetiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığı sanat seyahatlerine başlıyordu. Bu dönem, Orta Avrupa'da yükselen ırkçılık ve anti-semitizm nedeniyle birçok sanatçı ve aydının göç etmeye başladığı bir dönemdi. Hofmann bir Yahudi değildi fakat Yahudi çevresi içindeydi ve çok sayıda öğrencisi de vardı. Hatta ilerleyen yıllarda Nazilerin, yoz (dejenere) bularak resimlerini yok edecekleri sanatçıların çoğu bu çevre içindeydi. Nihayet 1932'de Münih'teki Okulu kapatıp New York'a göç etmeye karar vermişti.[1477] Çelebi ise hocasının gidişi ardından ayak sürüyerek Türkiye'ye geri dönmüş ve aynı yıl Glorya Sineması'nın locasında son yapıtlarını teşhir ettiği bir sergi açmıştı. Fikret Adil, 11 Eylül 1932 tarihli *Vakit* gazetesinde bu sergi ile ilgili şöyle diyordu: "Cadde-i Kebir'deki bir kunduracı dükkânında teşhir edilen Keriman Halis'in ayakkabılarını görmeye gelen kalabalığın onda biri sergisine gelse, Çelebi

[1476] Mehmet Ergüven, "Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi", **Gergedan**, 1987, Mayıs, N. 3, s. 39-43

[1477] Deborah Forman, "Hans Hofmann in Provincetown", **Resource Library**, New Britain Museum of American Art, 17 August 2011, http://www.tfaoi.com/aa/9aa/9aa616.htm, erişim tarihi: 01/07/2021, Herschel B Chipp, **Theories of Modern Art**, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1968, p. 511-512

resimden beklediği yeğane menfaat olan manevi hazzı almış olacaktı." Adil ile yaptığı sohbette Çelebi, sanata karşı lakaydinin bu kadar olacağını ümit etmediğini, zengin olsaydı eğer Yunanilerin halkı tiyatroya alıştırmak için kullandığı usul gibi her gelene para vereceğini söylüyordu. [1478] Çelebi bu tarihten sonra resim yapmaya devam etse de geçimini Kocamemi'yle birlikte kuş kafesi yaparak sağlamaya başlamıştı.[1479] Hoffman ise New York'a taşıdığı sanat okuluyla Amerikan soyut dışavurumculuğun en önemli hareket noktalarından birisi olacaktı.[1480]

Bir kanadında Hans Hofmann bulunan Müstakiller'in diğer kanadı ise grubun çoğunluğunu oluşturan Paris öğrencileriydi ve bu öğrencilerin aldığı eğitim hayli farklıydı. Müstakil Paris şubesine ilk olarak 1924 yılında Nurullah Berk kendi imkânlarıyla, Cevat Hamit Dereli, Muhittin Sebati, Şeref Kâmil Akdik, Mahmut Cemalettin Cuda ise Maarif Vekâleti'nin açtığı konkuru kazanarak gitmişti. Bu isimlere 1925'te Fahrettin Arkunlar, Ratip Aşir Acudoğlu ve 1927'de Hale Asaf da katılmıştı. Böylece İstanbul-Paris arasındaki sanat hattı, uzunca bir sessizlikten sonra yeniden kurulmuştu. Bu öğrencilerden Akdik, Dereli ve Epikman, Académie Julien'e giderek hocalarının hocası olan Jean Paul Laurens'ın oğlu Albert Laurens atölyesine devam etmeye başlamışlardı. Acudoğlu, Académie Julien'nın heykel şubesinde E. Bourdelle Atölyesi'ndeydi. Berk ve Cuda, hocaları gibi özel izinle École des Beux-Arts'da Ernst Laurens ve Lucian Simon'un; Hale Asaf ise *Academie de la Grande Chaumiére*'de André Lhote'un öğrencisi olmuştu. [1481] Dönemin Paris'i geç kübizm ve art déco etkisindeydi. Pelvanoğlu'nun yazdığına göre, Türk sanatçıların incelediği Vlaminck bu dönemde fovizmi bir kenara bırakmış Cezanne kaynaklı araştırmalar ve kübizme yönelmişti. Andrea Derain, Afrika sanatı ve Picasso kübizmiyle ilgileniyordu. Türk öğrencilerle aynı tarihlerde; Picasso, Robert ve Sonia Delaunay, Edouard Vuillard, Amadeo Modigliani, Georges Rouault, Constantine Brancusi, Chaim Soutine gibi sanatçılar Paris'te bulunuyorlardı.[1482]

[1478] FA (Fikret Adil), "Ali Avni'nin Resim Sergisini Görünüz", **Vakit,** 11 Eylül 1932, Y.15, S.5271, s. 7

[1479] Giray, a.g.e., 1997, s.61

[1480] 1945'te Clement Greenberg, Hofmann'ı "çağımızın en önemli sanat öğretmeni ilan" etti. Greenberg'e göre, modern sanata ilişkin görüşleri çağdaşlarından çok daha derine inmiş, söz konusu meseleleri Roger Fry, Mondrian, Kandinsky, Lhote, Ozenfant ve resimdeki son devrimi açıklamaya çalışan diğerlerinden çok daha iyi kavramıştı. Irving Sandler, "Hans Hoffman The Pedagogical Master", **Art In America**, 30 May 1973. https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-hans-hofmann-pedagogical-master-63547/ erşim tarihi: 2.07.2021

[1481] Pelvanoğlu, a.g.e., 2007, s. 39, Artun, a.g.e., 2007, s. 206

[1482] Pelvanoğlu, a.g.e, 2007, s. 36

1800'lerin sonlarında empresyonizmin altını oymaya başladığı klasik temsil anlayışı, aradan geçen yaklaşık elli yıl içinde neredeyse tamamen terkedilmişti. "Renk ve biçim, betimleme zorunluluğundan kurtarılmış, sanat da görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştı. Sanatçı belli bir uğraşın temsilcisi olarak bilinen birtakım ustalıklar göstermek zorunda değildi."[1483] T.S. Eliot 1919'da "heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu ona nesnel bir karşılık bulmaktır" diye yazıyordu. 20. yüzyıl sanatının kısa bir özeti olan bu cümle, beraberinde bir eğitim sorunu getirmişti. Akademi, temsil ve klasik deseni muhafazakâr biçimde korumaya devam ederek öğrencileri ustalıklar göstermeye zorluyordu. Fakat bu dönemde temsil, sadece öznelliğin önünde duran eski bir çit değildi. Aynı zamanda burjuva ahlakına yaslanarak toplumsal sınıfların eğitilmesi ya da burjuvanın kültürel sermayesinin tahkimini peşinden sürükleyen sakıncalı bir siyasal bagajı da vardı. Zira temsil, birkaç asırlık birikimi arkasından yerleşik bir eleştiri kültürü, tarih kategorileri ve sanatın değerini bu kıstasların otoritesi ile ölçen bir piyasa ekonomisini sürüklemişti. 20. yüzyıl modernizmi için bu kesinlikle uzak durulması gereken bir bataklıktı. Académie Julian içinse aynı dönem, sanatta meşruiyetin yegâne ölçüsü hâlâ Roma ödülünü kazanacak denli sağlam bir desen ve klasik kompozisyona sahip olmaktı. Artun'un altını çizdiği üzere, renkten çok desene dayanan bu akademik reçete, çağdaş olmasa bile kolayca aktarılabilecek, okullarda kolayca öğretilebilecek bir sanat bilgisiydi. 1914 öncesindeki ışıltılı günlerinden uzaklaşmış olsa da varlığını sürdüren Paris'in bohem hayatına, tıpkı hocaları gibi iltifat etmeyen Cumhuriyet öğrencileri, sanatçı değil "muallimlik tahsili" için gönderildiklerini, zorla da olsa akıllarında tutarak bu reçetenin uygulandığı Académie Julian'a devam etmişlerdi.[1484] Artun o dönemde Académie Julian'da eğitim alan Cumhuriyet burslularının, "yalnızca hocaları tarafından vazedilen sanatın toplumsal misyonunu değil aynı zaman da desen ile deha, akılcı formüller ile yetenek arasındaki çelişkiyi de bütünüyle benimsemiş olarak geri döndüklerini" yazar.[1485] Nitekim klasik reçeteyi uygulayarak misyonlarını tamamlamış ve Batı sanatının formüllerini öğrenmiş Müstakiller'in ülkeye döndükten sonra görevlendirildikleri kurumlarda uzun süre kalamamasının ardında, bu çelişkiye yataklık eden, sanatın formüllerle öğretilemeyeceği fikri vardı. "Öğrendikleri sanatı

[1483] Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü,** Cevad Çapan, Sadi Öziş (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015, 5. bsm, s. 154
[1484] Şarman, a.g.e., 2015, s. 23
[1485] Artun, a.g.e., 2007, s. 232

yazılarında akademizm olarak adlandırırken, öğretemeyeceklerine karar verdikleri sanatı modernizm olarak adlandırıyorlardı."[1486] Mahmud Cuda'ya göre, bilim akıl işiydi, müsbetti, öğretilebilirdi, sanatın ise mektebi olmazdı. Sanat doğuşa bağlı bir veriydi ve öğretilemezdi.[1487] Oysa Ali Sami Boyar'a göre ressamlık, "pehlivanlık boksörlük, tayyarecilik gibi bir şey(di)" ve bu yeni sanatın ismi modernizm değil olsa olsa "şarlatanizm" olabilirdi.[1488] Nilüfer Öndin'in aktardığına göre, Boyar için modernizm mektepsizlik demekti. "Modernistler mektebin ve resim ilminin aleyhinde olan insanlardır. Onlar için herkes ressamdır. Herkesin elinden çıkan iş bir sanat eseridir. Modernizm Avrupa'da bir kısım mahrumların uydurdukları bir ucubedir." [1489] Boyar'ın modernizme bu derece cepheden taarruz etmesinin arkasında kendi kuşağına dair ihtiyatlı tavrın, evlatlarına doğru örnek olmak isteyen otoriter baba eğiliminin, güçlü bir etkisi vardı. İhtiyatlıydı, zira memleketin bir atımlık barutla dirilmiş olması gibi sanat konusunda da ne savurabileceğimiz ve deneylerle harcayabileceğimiz insan kaynağımız ne de buna ayıracak vaktimiz vardı. "Bilmeden herşeye yenilik diye atılışlar bizim gibi işin başlangıcında olan bir millete fayda yerine zarar getirirdi." Üstelik kurulmakta olan millet, bütün kaynaklarını eğitime aktarmaya çalışırken, gençlerin Tanzimat mirasyedileri gibi başınabuyruk tavırlarla bu işin eğitiminin olamayacağını iddia etmeleri hiçbir şey değilse kadirbilmezlikti.

> Biz ununu elemiş, eleğini asmış bir millet değiliz. Bizim irfan sahasında ikmal edecek pek çok noksanlarımız vardır. Biz bütün gayretlerimizi bir araya toplayarak o eksikliklerimizi tamamlamaya çalışıyoruz. Garbin züppeliklerini kendilerine bırakalım. Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da, İtalya'da bu garip sanatın ve onu besleyen ticaretin yanında çok vakur, çok kudretli ve asil olan hakiki sanat vardır. Bilgili, duygulu bir ekseriyet daima onun hamisi ve hürmetkârıdır. Güzel Sanatlar Mektebimiz vazifesini hakkıyla ifa etmek istiyorsa Avrupa'yı ciddi tarafından görmeli, onların iyi örneklerini almalıdır. [1490]

Gerçekten de gençlerin kafalarında getirdiği fikirlerin ve Paris'in müstakil kalabilmeye izin veren sanat ortamının Türkiye'de bir zemini yoktu. Müstakiller, Mahmut Cuda'nın belirttiği üzere 1884 yılında kurulan *Société des Artistes Indépendants'ın* (Bağımsız Sanatçılar Birliği) ilkelerini takip ediyordu. Bu birlik, Salonu ve jürileri reddederek "sanat adına tüm sorumluluğun kendinde" olduğu kişisel

[1486] Artun, a.g.e., 2007, s. 239
[1487] Mahmud Cuda, **Bir Bardak Yağmur Suyu İçiver Gitsin**, Yaylacık Matbaası, İstanbul, 1973, s. 8
[1488] "Ali Sami Bey'le Bir Saat", **Akşam**, 25 Mayıs 1932, Y. 14, N. 4892, s. 6
[1489] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 168
[1490] Akt. Öndin, a.g.e., 2003, s. 168

yaratıcılık ve özgün yorumlara alan açan bir örgütlenmeydi. Cuda, Müstakiller adını almalarının nedenini, sanatçıların "kendi anlayışları doğrultusunda yapacakları çalışmalarda serbest bırakmak hatta desteklemek, fakat sanatçı olarak ortak hak ve yararlarımızı birlikte korumak" diye açıklıyordu.[1491] Bununla birlikte bu sanatçıların, devlete hizmet karşılığı ödemeleri gereken borca sahip olmaları bir yana zaten isteseler de devlet himayesi dışında bir sanat alanı yoktu. 26 Şubat 1931'de Fikret Adil *Vatan* gazetesinde şöyle diyordu: "Dört beş sene Avrupa muhitinde yaşıyan gençler, vatanlarına, yeniyi tamim etmenin, öğretmek hırsının verdiği bir tahassürle dönünce ne ile karşılaşıyorlar. HİÇ. TAM BİR BOŞLUK."[1492] 1933'te geçen on yılın muhasebesini yapan Elif Naci, "Bu memleket için bir galeri lazımdır, bu iddia on sene içinde kaç bin defa söylendi. Bağırıldı, çağırıldı. Sade ben beş senedir fikri sabit halinde bundan şikâyet ettim. Bu neşriyatın uyandırdığı akisler böyle bir galerinin hakikaten lüzumlu olduğu kanaatinden başka bir adım ileri gitmiş değildir" diye yazıyordu.[1493] Müstakiller'in Akademi Muallimler Meclisi ve Darülfünün Divanı'na ortak yazarak imzaladıkları 3 Aralık 1930 tarihli mektup, modernist arzuları ile devlete olan görev borçları ya da misyonları arasında sıkışıp kaldıklarının bariz bir ifadesiydi.

> Güzel Sanatlar Akademisi'nin senede bir ya da iki tane yetiştirdiği, en mümtaz talebeler sanatkâr mı, yoksa muallim mi olacaklardır? Muallim olacaklarsa: Akademi'den mezun herhangi bir talebe bu ehliyete haizdir. Eğer sanatkâr olacaklarsa: Evvelce tasarruf edilmiş olan semerenin alınabilmesi için ufak bir fedakârlık daha yapılarak onların eser verebilmeleri imkânını da temin etmek lazımdır […] Vekâlet hesabına tahsil eden talebelerin ifasına mecbur oldukları hizmete istisnai ve hususi bir şekil verilmeksizin sanat talebesini de tabi tutmak, herhangi bir şehirde terbiyevi resim dersi verdirmekle muvazzaf kılmak, ne masrafı koruyacak orta mektep muallimi ve ne de haftada iki buçuk günlük gibi az mesaisiyle Türk sanatını ihya edecek bir sanatkâr kazandırmaz.[1494]

Mektup, aldıkları eğitimle birlikte idealleri ve kendi anlayışlarını geliştirmek şöyle dursun, sadece resim yapmak için bile nice sıkıntıya düştükleri Anadolu kentlerinde, 1927'den beri çektikleri çileye hükümetin son vermesini rica ediyordu. Gerçekten de Vekâlet, geri çağırdığı öğrencileri, hangi gerekçelerle seçildiği belli olmayan yerlere atayarak, ülkenin dört bir yanına resim öğretmeni olarak göndermişti. Kocamemi Trabzon Lisesi, Çelebi, Konya Kız Öğretmen Okulu'ndaydı. Bunları müteakiben

[1491] Giray, a.g.e., 1997, s. 42
[1492] F.A. "Bir Resim Sergisi Açıldı, Gidip Görünüz, Gidip" 26 Şubat 1931. Akt. Pelvanoğlu, s. 55
[1493] Naci, a.g.y., 1933
[1494] Giray, a.g.e., 1997, s. 68

Paris'ten dönen Muhittin Sebati, Ankara Erkek Lisesi'nde göreve başlamıştı. Şeref Akdik, Sivas Lisesi'ndeydi. Heykel eğitimi alan Ratip Aşir Acudoğlu, Edirne Muallim Mektebi, Hale Asaf, Bursa Kız Öğretmen Okulu'na atanmıştı. Mahmut Cuda, Cevat Dereli ve Refik Epikman ise Akademi'de kendilerine kadro bulabilmişlerdi. Ali Avni Çelebi memlekette resime en uzak yerlerden birisi sayılan Konya'daki öğretmenliğinden neden istifa ettiğini şöyle anlatıyordu:

> Bekledim. Devletin vereceği tarihi amaçlı resimler olsun, onları tespit edelim yaşatalım istiyordum. Beni kız muallim mektebine tayin ettiler. Düşünün ki siz yüksek matematik okumuşsunuz, bu konuda Avrupa'da doktora yapmışsınız dönüşte bir ilkokula aritmetik dersi vermek üzere vazifelendirilmişsiniz. Aynı şey bu, sonuçta ne ben çocuklara uyabildim ne onlar beni anladı. İstifa ettim. [1495]

Hale Asaf da Bursa'da "sürgünde gibi" yaşıyordu.[1496] Nurullah Berk'in yazdığına göre, Türkiye'nin o sıralarda Hale'ye temin edebileceği en parlak mevki, Bursa'nın bir orta mektebinde resim öğretmenliği idi. "Hâlbuki Hale her sanatkârın muhayyelesinde tüten büyük maceraya, şöhret macerasına atılmak istiyordu. Bu ideal ile on iki yaşında çocuklara testi çizdirmek arasındaki farkı kayda bile lüzum yok"[1497] Müstakiller bu mektupla birlikte, eğitimleri ve yeteneklerinin daha verimli değerlendirilebilmesi adına bazı çözüm önerilerini de vekâlete sunmuşlardı. Giray'ın aktardığına göre: "Öğretmenlik uygun görülüyorsa en azından sanat merkezleri olan büyük şehirlere atanmalıydılar." O tarihte sadece İstanbul, Ankara ve İzmir'de böyle merkezlerin olduğu göz önüne alınırsa, sanatçılar en azından ücra Anadolu'ya gitmemeye bile razıydılar. Böylece, "yayınların ulaşabileceği, tartışmaların yapılabileceği ve resim çalışmalarının yadırganmayacağı bir ortamda" yaşayabileceklerdi. Ayrıca en önemli gereksinimleri olan gün ışığından faydalanabilmeleri için ders saatleri düşürülmeliydi. Bir başka öneri müzelerde görevlendirilmekti. Fakat Türk sanatının itilası namına en münasip ve makul olan, "Maarif namına yaptırılacak milli tablo, dekor ve abidelerde çalıştırılmak suretiyle istihdam" edilmekti.[1498] Maarif Vekâleti ise Müstakiller'in önerilerine şöyle cevap vermişti:

> Vekâlet, Güzel Sanatlar Akademisi'nin her gün biraz daha inkişafına çalışmaktadır. Sergileri himaye etmekte ve sanatkârların eserlerini satın alıp mekteplerde teşhir etmektedir. Serbest çalışamayan güzel sanatlar mensuplarını, mekteplere muallim

[1495] Çelebi ile görüşmeden Akt. Giray, a.g.e., 1997, s. 92
[1496] Pelvanoğlu, a.g.e., 2007, s. 77
[1497] Nurullah Berk, Sanat Konuşmaları, s. 114-115, Akt. Pelvanoğlu, a.g.e., 2007
[1498] Giray, a.g.e., 1997, s.68

> olarak tayin etmekte, münhasıran, Türk mimarlarının kullanılması için icap eden yerlere başvurmaktadır. Güzel sanatlar mensuplarının haklı her türlü şikâyetini dinlemekte ve yerine getirmektedir. Maarif vekâleti, güzel sanatlar işine layık olduğu ehemmiyeti fazlasıyla vermektedir. [1499]

Maarif Vekâleti açıkça elimizden daha fazlası gelmiyor diyor ve bu konuda Akademi'yi işaret ediyordu. Maarif'in kesin tavrı Müstakiller'in kendi aralarında ihtilafa düşmelerine neden olmuştu. Nurulah Berk ve 1931'de üye olmasına rağmen başından beri yazılarıyla bu grubu savunmuş olan Elif Naci, Müstakil ruha uygun düşmeyen bu dayatmaya direnmeyi tercih ederek, devletten himmet beklemeden sadece resim yapıp sergi açmayı savunuyordu.[1500] Cuda'nın başını çektiği grup ise esas amacın çalışma koşullarının iyileştirilmesi olduğu konusunda ısrarcıydı. Bu grup, tek geçim kaynağının şiddetini daha fazla çekmeden kendilerine verilen görevleri devam ettirmeyi ve hâlihazırda eldekini de kaybetmemeyi tercih ediyordu. Buna rağmen, çok geçmeden korktukları başına gelen sanatçılardan Mahmud Cuda, 1929'da Hale Asaf ile Akademi'deki kadrosunu becayiş ederek gittiği Bursa'daki görevinden istifa edecek, altı ay sonra bir ortaokulda görev yapmak üzere Kırklareli'ne gidecekti. Akademi kadrosundan el çektirilen Cevad Dereli, tıp fakültesine desinatör, Refik Epikman ise Gazi Eğitim Enstitüsü'ne kütüphaneci olarak sürgün edilmişti.[1501] Zeki Kocamemi de 1928'de Trabzon Lisesi'nden istifa etmiş ve ancak 1936 Reformu sonrası Akademi'nin mimari ve mobilya muallimliğine atanabilmişti. Bununla birlikte, Giray'ın deyimiyle "Kocamemi'ye uygun görülen yeni görev marangozluktu." [1502] Hale Asaf, akademide bir yıl görev yapabilmiş, daha sonra istifa ederek Paris'e gitmişti. Muhittin Sebati, Ankara Erkek Lisesi'indeki görevinden verem olduğu için 1931'de ayrılmış ve tedavisinin daha kolay yapılması amacıyla Eyüp Ortaokulu'na atanmıştı. Sanatoryuma başvurduğunda tedavi için çok geç kalındığının anlaşılması ardından, 1932 yılında hayatını kaybedecekti. Devlet burslusu olmadığı için daha cesur davranabilen Berk ise yeniden Paris'e giderek Lhote Atölyesi'ne devam edecekti.

1930'ların başında Maarif'in Müstakiller'e yaptığı balans ayarının, aynı tarihlerde Türk Ocakları'na da yapılmış olması, devletin antropoloji tabanlı yeni kültür politikasındaki sapmaları en aza indirmek için gerçekleştirdiği kritik müdahalelerden

[1499] Giray, a.g.e., 1997, s.68. Cezar, Kocamemi'nin Levy'e asistan olduğunu yazar.
[1500] Pelvanoğlu, a.g.e, 2007, s.48
[1501] Artun, a.g.e., 2017, s. 237
[1502] Giray, a.g.e., 1997, s. 122

biriydi. Aslında Müstakiller'in de önceliği, "sanat lakaydisiyle mücadele etmek" hedefinde görüleceği üzere, yapıttan önce izleyiciyi yaratmaya dönüktü. Bununla beraber rejimle ters düştükleri nokta metotlarıydı; zira dışarıdan içeriye ya da biçimden içeriğe doğru gidecek tümdengelen bir yöntem öneriyorlardı. Nitekim öğretmenliği kendi kıratlarına uygun bulmuyor olmalarının nedeni de kamusal pedagojinin aksi yönde bir çalışmayı şart koşuyor olmasıydı. Boyar'ın dışarıdan içeriye doğru gelen bu nevi etkiler üzerine yaptığı şiddetli muhalefetinde vurguladığı üzere bu, "doğmasını dört gözle beklediğimiz sanat yavrusunu ana karnında iken öldürür(dü)."[1503] Oysa o tarihte Boyar'ın doğmasını beklediği sanat, aslında kabaca yetmişbeş yıldır hayati desteğini Batı'dan alan bir küvözde yaşatılıyordu. Klasizm, romantizm, realizm, empresyonizm gibi eski reçetelerle gözlerini açması beklenen sanat, bu devirde de modernizmle hayata tutunuyordu. Deniz Artun'un aktardığına göre Epikman, Müstakiller'in sanatını yaşadıkları devrin sanatı sayıyordu. Modern devir sanatçısı, sanatı modern yaşamın gereksinimlerine göre yenileştirmeyi başararak kendisini önceki devirlerin sanatçılarından ayırmıştı. Epikman için: "Bugünkü sanatımızın durumu, Avrupada belirmiş olan cereyanlara tamamile uyumluydu."[1504] Gerçekten de yeni Türk sanatı Batıyla denk bir modernizm diline sahipti. Üstelik bu dil, Batı'nın yüzlerce yıllık akademik birikimini reddettiği için, geri kalmışlığın göstergelerini saklamaya ve görece eşzamanlı bir üretim pratiğine de izin veriyordu. Bununla beraber yeni rejimin bu aşamadaki önceliği bu nevi bir modernleşme değildi. Her ne kadar Tanzimat'tan beri devam eden yarışta arayı kapatmaya bir hayli yakın olsak da bu anlayışta yarışın bittiği yer, muasır Batı gibi olmak, dolayısıyla kaçınılmaz bir ikincilikti. Cumhuriyet ise Osmanlı'nın mirası ile birlikte bu nevi -mış gibi olunacak hedefleri de reddetmişti. Batı'ya gösterilecek olan, Türk'ün vakarlık kudreti ve milli uzviyetleri ile ulaştığı bir aydınlık, bir başka deyişle enerjisini kendi kendine üreten bağımsızlığıydı. Yaşar Nabi Nayır, *Ulus* gazetesinde, "sanat mazisi olmayan memleketimizde, istikbalde bu maziyi yaratmak için modernlikle başlamak kadar hatalı bir iş olamaz" diye veryansın ediyordu. Nayır'a göre modern sanatın başlıca iki kusuru vardı: "Uluslararası bir düşünüş ve telakkinin ifadesi olduğu için ulusal sanatın doğmasına ve sanat hareketlerinin halka yayılmasına mâni olmak." Sanatkârlarımız tarzlarının modellerini Garbtan seçerlerken kendi memleketlerini, onun ihtiyaçlarını

[1503] Boyar, a.g.e., 1959
[1504] Artun, a.g.e., 2007, s. 243

da biraz düşünmeliydiler.[1505] Elif Naci de 27 Şubat 1931'de Müstakillerin sergisi için şöyle yazıyordu:

> Dünküler de bugünküler de Avrupalı hocaların derslerini iyi ezberlemiş çocuklar gibi onu tekrarlayıp duruyorlar. Garbın rüzgârı ile insan sergilerimizde üşüyor. Empresyonizmi Türkiye hudutlarından içeri sokanlarla, son resim cereyanlarını memleketimize getirenler hep aynı yoldan geldiler. Aynı işi yaptılar. Beri taraftan Türk resmi, nezaketi humka (ahmaklığa) vardıran bir ev sahibi gibi bu kozmopolit misafirlerini hüsnü kabul etmekte berdevamdır […] Resmin eskisi, yenisi, klasiği, moderni olmaz. Sanat her devirde birdir. Elverir ki mahalli olsun, elverirki samimi olsun. Bizim müstakil arkadaşların teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar, Vatandaş Türkçe konuşalım! [1506]

Naci'nin yazısına itiraz 4 Mart'ta Fikret Adil'den gelmişti. "Acaba yerli resim Türkiye insanlarını ve manzaralarını gösteren resim midir, yoksa bir Türk tarafından yapılmış resim midir?" diye soran Adil, bu nokta-ı nazardan bakarsak Fatih'in resmini yapan Bellini'nin ya da Gritchenko'nun Türk olduklarını iddia edebiliriz diyordu. Adil'e göre seyyar bir Türk ressamının Floransa manzarasını yerli bulmamak, İstanbul'da annesinden zenci doğan bir bebeği Afrika'ya iade etmeye benzerdi. Buna göre, "Hale Hanım, Bursa'yı Paris'te, Mulenruju'da (Moulin Rouge) Bursa'da yapmışa benziyor" diyen Naci, bu sözlerle "yerli tablo meselesinde kendi kendini cerhetmiş oluyordu." Zira bu tek bir hakikat ifade ederdi ki o da iki resmin de tek bir fırçadan çıkmış olmasıydı. Paris'te ne ise Bursa'da da o olan sanatkâr, hususi bir şahsiyet sahibi olmak itibariyle yerliydi. Dolayısıyla sanatkârın yerli olması, mevzuunda (konusunda) değil ancak otantik (özgün) olması mukabili kabul edilebilirdi. [1507]

1930'ların ilk yarısında Müstakiller'in sanatına dair yapılan eleştirilerden anlaşıldığına göre, bu sanatçılar da hocaları ya da hocalarının hocaları gibi samimiyet sınavını verememişti. Teknik, biçim dili, konu vs. gibi meseleler dönüp dolaşıp aynı mihenk taşına çarpıyordu. Türk sanatı Epikman'ın söylediği gibi Batılı cereyanlarla tamamıyla uyumluydu; hiç değilse sanat alanında artık eksik kapatılmış ve Türkün harpten başka birşeye kabiliyeti yoktur diyenlere susturucu cevaplar verebilmiştik. Fakat tıpkı Goethe'nin Faust'u gibi ruhumuzu ya da şahsiyetimizi Mephisto'ya satarak Batılı bir kimliğe sahip olmuştuk. Dolayısıyla Naci'nin "samimi", Adil'in

[1505] Yaşar Nabi Nayır, "Sanatta Modernlik Meselesi", **Ulus**, 5 Sonkanun (Ocak) 1935, Cumartesi, Y.15, S.4832, s. 3-4
[1506] Elif Naci, "Müstakiller", **Milliyet,** 27 Şubat 1931, Cuma, Y.6, S. 1813, s. 4
[1507] FA. "Yerli Resim" **Vakit**, 4 Mart 1931, Çarşamba, Y.14, S. 4723, s. 2

"otantik" dediği, kimlikle takas ettiğimiz karakter kaybının farklı ifadeleriydi. Orhan Seyfi Orhon 1942'de Türkiye'de Resim başlıklı yazısında şöyle diyordu: "Bir müddetten beri Türkiye'de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik veya empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeye çalışır. Bizimle hiç alakası yoktur; Vatan güzelliklerine şaşı bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür." [1508]

Marshall Berman'ın vurguladığı üzere modern insanlar, modernleşmenin nesneleri oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada tutunabilecekleri bir yer bularak kendilerini evde hissetmek için çabalıyorlardı. [1509] Türk sanatçılarının evi ise uzunca bir süredir, Naci'nin sivri diliyle belirttiği gibi nezaketi ahmaklığa vardırmış kozmopolit bir işgale maruz kalmıştı. Bununla birlikte Hale Hanım'ın Bursa'da Mulenruj boyaması, Hale Hanım'ın tercihinden çok, evin içiyle dışı arasında bir fark olmamasından, daha doğrusu evin artık orada olmamasından kaynaklanıyordu. Müstakiller Türkiye'ye döndüklerinde hocaları gibi ucundan da olsa yakalamayı başarabildikleri bir gelenek yoktu. 1914 Kuşağı'nın samimiyet testinden Müstakiller'e oranla daha az hasarlı çıkması da bununla ilgiliydi. Nihayet Batılı modernizm de aynı dertten müstaripti, fakat en başından beri avangard, (yıkmaya çalışsa da) etrafını saran yapaylık ve yabancılaşmaya rağmen hakiki olanı arıyordu. Dellaloğlu'nun ifadesiyle, modernizm hem modernliğin içinden çıkan birşeydi hem de kabuğunu beğenmiyordu.

> Modernistler tam anlamıyla modernliğin "enfant terrible"leridir (yaramaz çocuk) Modernizm modernliği ne sever ne de tam anlamıyla terk eder. Modernizm ile modernlik arasında […] hem bir içkinlik hemde bir aşkınlık ilişkisi vardır. İçkinlik boyutuyla, modernizm mekânsal ve zamansal olarak modernliğin içinden çıkmış bir şeydir. Değerler anlamında onu beğenmez ve aşmak ister.[1510]

Müstakiller'in getirdiği ilk sanat dalgasının Türkiye'de çarparak kırılmasına neden olan, 1930'lara gelindiğinde etrafını saran yabancılaşma kabuğunun altındaki geleneğin neredeyse tamamen tasfiye edilmiş olmasıydı. Cumhuriyet, antropolojik temelli evi inşa etmek için yıktığı altyüzyıllık viranenin enkazını henüz kaldırabilmişti. Türk Ruhu artık Osmanlı çınarından filizlenen yeni bir dal değildi. Kemalizmin ikinci evresi hızla modernleşmek istiyordu ama Ahmet Oktay'ın

[1508] Orhan Seyfi Orhon, "Türkiye'de Resim", **Çınaraltı**, 6 Haziran 1942, S.37, s. 3
[1509] Marshall Berman, **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, Bülent Peker, Ümit Altuğ (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.11
[1510] Dellaloğlu, a.g.e., 2016, s. 50

ifadesiyle; "yıkımın edebiyat ve sanatının değil, dirimin edebiyat ve sanatının" peşinde olduğu için modernizme karşıydı. [1511] Erken Cumhuriyet'in paradoksal gibi görünen bu stratejisinin altında işleyen düşünce, hâlâ yabancı teknik, yerli içerik formülünü benimsiyordu. Buna karşın yerliliğin sınırları daha derinlerde aranmaya başlanmış, kökeni ve tanımı değişmişti. Zeynep Yasa Yaman'ın ifadesiyle:

> Bir ulus olarak Türkler, bir Türk olarak sanatçı, devrimin önerdiği ikilemi yaşamaktadır. Hem batılı düşünecek hem ulusal sanat yapacak hem de ülkesi sanatına bu yolla evrensel bir saygınlık kazandıracaktır. Bunu gönülden istemekle birlikte bu değişim süreci içinde kendisi de karmaşıktır. Türkiye Cumhuriyeti yenidir, öyleyse sanatı da yeni olacaktır.[1512]

Müstakiller'in ardından 1927'de Avrupa'ya gönderilen sanatçılardan Zeki Faik, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu ve Abidin Dino, 1933 yılında Müstakiller'in içerikte bıraktığı bu boşluğu doldurmak ve yeni ülkenin yeni sanatını yaratmak adına *d Grubu*'nu kurmuşlardı. Bu grubun içinde Müstakiller'in dernekçi yapısını eleştirerek ayrılan Nurullah Berk ve Elif Naci de vardı. d Grubu, Türk Tarih Tezi ile birlikte resmi düzeyde değişen milliyetçiliğin kültürel kaynaklarını kullanarak, ulusal sanatı daha çok Cezanne'nin biçimsel üslubu üzerinden çözümlemeye girişmişti. Böylece Cuda'nın "öğretilemeyen" dediği sanatçının içinden gelen ihtizaz ya da ruhun titreşimi, öncelikle içerik bağlamında izleyicinin ihtizazıyla eşleştirilecek, bu bağlantı üzerinden zaten kökeni bizde olan modern sanatın tanınabilmesi için gerekli idrak gücü yapılandırılabilecekti. Gruba daha sonra katılan Bedri Rahmi'nin bir şiirinde söylediği üzere, "en azından üç dilde kırmızı gülün adı var ya da keçiyi yardan uçuran bir tutam ottur demesini bilecek" olan sanatçılar da folklorik kültürü başka dillere çevirmeye yönelmişlerdi. [1513] Bir grup kübizm dilinin tabiri caizse farklı lehçeleri olan, Andre Lhote ve Fernand Leger'e, Bedri Rahmi'nin de içinde olduğu bir başka grup ise Alman dışavurumcuların tahta baskılarına benzeyen bir öze dönüş niyetiyle, yerli bir primitivizme yönelmişlerdi. 1930'lu yılların ikinci yarısından itibaren tabiri caizse ateşi sönmeye yüz tutan Müstakiller de halkın sanata karşı lakaydisi ile savundukları kıymeti bilinmeyen ya da anlaşılamayan sanatçı tavırlarını değiştirmiş görünüyorlardı. *Akşam* gazetesinin 25 Mart 1939 tarihli nüshasında Müstakiller'in sergisini anlatan yazar, "halkın ayağını alıştırmak için" buldukları yenilikleri sıralıyor,

---

[1511] Ahmet Oktay, **Türkiye'de Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Everest Yayınları, İstanbul, 2003, s. 401, 402

[1512] Zeynep Yasa Yaman, a.g.e, 2002, s. 21

[1513] Bedri Rahmi Eyüpoğlu, **Dol Karabakır Dol**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, 20. bsm, s. 166

bunlar için sanatçıları tebrik ediyordu. Duhuliyesiz olması, katalog dağıtılması, sanatkârların bizzat rehberlik etmesi bir yana yazarı en çok etkileyen, sanatçıların "halkın zevkine müracat etmek" için bir anket düzenlemiş olmalarıydı. Buna göre serginin girişinde yer alan bir kutudan aldıkları boş kâğıtlarla dolaşan izleyiciler, beğendikleri resimlerin numaralarını ve varsa yorumlarını bu kâğıtlara yazarak çıkıştaki kutulara atıyorlardı. [1514] Böylece 1935'te, "sanatlarından değil, fazla ileri görünmek övüncünden memleketleri hesabına biraz fedakârlık etseler ne kaybederler"[1515] diye yazan Yaşar Nabi'nin tavsiyesine uyarak, sanatlarını dehanın yaratıcı yalnızlığından halkın nabzına geri çekmişlerdi. Nitekim aynı dönem rejimle de yeniden uzlaşarak bu kez muallim değil ressam sıfatıyla Anadolu'ya dağılacaklar ve Türk Ruhu'nun tatbik edildiği manzaraları görselleştireceklerdi.

5.10. Lirizm ve Maşinizm

İstanbul Darülfünun'u müderrislerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 8 Haziran 1931'de *Demokrasi ve Sanat* başlıklı kitabını imzalayarak ithaf ettiği Nurullah Ataç'a şöyle sesleniyordu: "Muassır sanatı iki kelime ile anlamak istersek Lirizm ve Maşinizm demek lazım gelir […] Makina ile gönülün birleşmesinden başka bir şey olmıyan yeni cereyanı daha iyi ifade etmek mümkün değildir."[1516] 1930'ların ikinci yarısından sonra devlet himayesindeki sanatın gayri resmi manifestosu niteliğinde olan bu kitapta Baltacıoğlu, o vakte kadar çarpık çurpukluğu dışında pek anlaşılamamış kübizmi, yeni Cumhuriyet'in sanatsal sabiti olarak sunuyordu. Baltacıoğlu'na göre, sanatta kübizm, içtimaiyatta Durkheim'ı, ruhiyatta Freud'u, felsefede Bergson'u karşılıyordu.[1517] Kübizm, "geçmişin ikinci elden taklidini denemiş" akademizm ve "biçim ve oylumla ilişkisini keserek renk ve ışık oyunlarıyla yetinmiş" empresyonizmin çarpışmasından doğmuş bir sentezdi. [1518] Evrenseldi, zira "sanattan her türlü din, sınıf, an'ane ve mektep konvansiyonlarını" kaldırıyor ve insani mutalara (veri) dayanıyordu. Kübizmle birlikte "coğrafyaya, tarihe, iklime ait olan mütehavvil (değişken) unsurlar zaruri olarak silinecek, yerine ihsasi (duyumsal) fizyolojik mutalar geçecekti(r)."

[1514] Anonim, "Resim Heykel Sergileri Halk Tarafından Nasıl Rağbet Görür," **Akşam**, 25 Mart 1939 Cumartesi, Y. 21, N. 7340, s. 7
[1515] Nabi, a.g.y., 1935
[1516] Zeynep Yasa Yaman, "Demokrasi ve Sanat", Anadolu Üniversitesi Dergisi, Aralık 1993, S. 1, s. 183-196
[1517] Ali Artun, Çağdaş "Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim**, Kış 1998, S. 79, s. 50
[1518] Yaman, a.g.y., 1993

Böylece sanat, yeni Cumhuriyet gibi rasyonel ve işlevsel bir makine olarak aklîleşecek, gereksiz süslerden arınarak salt yapının sağlam çıplaklığını sunan bir doğruluk ve nihayet samimiyete erecekti. Bu bağlamda da kübizm, çok parçalı, çok sesli katılımcı demokrasinin bütün unsurları ve kurumlarının eşgüdümle işlemesinin sanattaki tezahürüydü.

> Demokrasi, müsavatçılık (eşitlik), halkçılık, şahsiyetçilik, müspetçilik sadece siyasi, ahlaki, ruhi, ilmi mefküreler değildir. Bunlar bir de bedii kıymetleri, bedii teknikleri taşıyan mefhumlardır. Yeni hayatın iyice anlaşılması için yeni ahlak, yeni hukuk, yeni idare ile birlikte yeni san'atın de iyice anlaşılması lazımdır. San'atta demokrasi devlet idaresinde demokrasi gibi insanların hürriyeti, saadeti ile alakadardır. İnkılâp parça, ek ve tavizat kabul etmeyen bir şeydir. Onun için her sahada hep birden ve bütün olarak vücude gelmeye layıktır.[1519]

Baltacıoğlu'nun tarif ettiği kübizm anlayışı, tam da yeni rejimin ters yüz etmek istediği coğrafya ve tarihi ya da neden sonuç ilişkisini rejimin istediği biçimde yapılandırabileceği evrensel bir anahtar sunuyordu. Zira Nilüfer Öndin'in deyimiyle, Cézanne'ın nesneleri küp, silindir ve koniler gibi ele almasıyla ortaya çıkan bu görme biçimi, doğayı duyusal olmaktan çıkartarak düşünsel bir anlayışın içine dâhil etmişti. Öndin, Batı sanatında bu üslubun tarihsel gelişimini şöyle özetler:

> Cézanne, nesneleri duyusal görünüşlerinden soyarak tuvaline aktarır. Cézanne'dan kalkan bu çizgi, kübizm ile nesnelerin analizi üzerinde yoğunlaşır ve giderek biçimin serbestleşmesine olanak tanır. Biçimin serbestleştirilmesiyle nesnenin içyapısının ortaya konması hedeflenir. Nesnenin içyapısını kavramak ise nesneyi göründüğü gibi ele almanın dışına çıkmaktır. Bu bağlamda, nesnenin düşünsel olarak kavranması, üç boyutluluğa bağlı olan optik yanılsamayı ortadan kaldırır. Amaç, nesnenin içyapısını, diğer bir deyişle özünü ortaya koymak olduğundan, kübizm yalnızca soyut biçimi değil, özsel biçimi de ortaya koymaya çalışır ve resim salt bir konstrüksiyona dönüşür.[1520]

Bununla beraber Cezanne'nin empresyonizm içinde mayaladığı kübizm, Avrupa'da iki ayrı istikamete yönelmişti.[1521] Bunlardan ilki Picasso ve Braque kolajları üzerinden dada ve Duchamp'a oradan da kavramsal sanata ilerleyecek olan hattı. Bu hat, kübizmin kaos ve kargaşaya meyilli diyonizyak yüzüydü. 1930'ların Türkiye'sinde, Cumhuriyet'in köken arayışına paralel biçimde aslına rücu ederek Cézanne'a yönelen kübik telakki için bu, kabul edilemez bir sapmaydı. Bedri Rahmi 1938'de yayımlanan bir yazısında yeni resimi, Cézanne ve onun yolundan gidenler ile (Cézanne'ın)

[1519] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Demokrasi ve Sanat**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931, s. 145.
[1520] Nilüfer Öndin, "Kübizm ve Türkiye", **Sanat Tarihi Dergisi**, Ekim 2005, S. XIV/2, s. 103-110
[1521] İpek Duben, Ders Notları II. Emaa Sanat Dergisi, Mart 2010, S. 11, s. 80- 105

arayışlarının bir tanesine saplanan "Picasso'nun ortaya çıkardığı göstermeden türeyen dadaistler, fütüristler ve sürrealistler" diye ayırıyordu. Bedri Rahmi için "sadelik, sayfiyet ve tazelik" olan Cézanne: "Descartes ölçüsüne ve tabiata her cismin nihayet hendesi şekillere, mesela kürelere, üstüvanelere (silindir), ehramlara (piramit) irca edebileceğine (döndürebileceğine) inanmış ve bunu resme tatbik etmişti." Maceracı bir plastik oyunbaz olan Picasso ise kübizmi "istismar etmiş" ve Cézanne'ın tabiat karşısında duyduğu ahengi sadece geometrik biçimleri kullanarak yaptığı mücerret (soyut) bir resim ortaya koymuştu. "Fakat Cézanne'daki tabiat dozunu koymadan, bu kılçıklı hendesenin yenir yutulur bir tarafı olmadığını anlayan ve bu sevdadan ilk önce vazgeçen bizzat Picasso olmuştu." [1522]

1930 ve 1950 yılları arasında sanat sütünlarında sıkça söz edilen kübik çarpıklık, âdeta resmi gökten yere indiren bir sanat peygamberi olan Cézanne ile değil ona ihanet ederek sanatın Yahuda'sına dönüşen Picasso ile özdeşleşiyordu. Bu dönemde yazılan yazıların kahir ekseriyetinde dikkati çeken en önemli unsur, Abidin Dino, Zekeriya ve Sabiha Sertel, Nazım Hikmet gibi dönemin sakıncalı yazarlarının, Picasso'nun Komünist Parti ile ilişkisini de hesaba katarak sanatçıyı savunan bir cephe oluşturmalarına karşın, devletçi eğilimleri ağır basan aydınların Picasso'yu modern avangardın günah keçisi ilan etmeleriydi. Nitekim 'kübik salgının' sona erdiği ve bambaşka bir ufukta ilerleyen 1940'ların sonundaki Türk sanatında bile Picasso hıncı henüz dinmiş değildi. 1947'de Vedat Nedim Tör'ün başında bulunduğu *Aile* dergisi münevverlerle bir anket yapıyor ve onlara metnin başına yerleştirilen bir Picasso resmine bakarak cevaplamaları için iki soru soruyordu;

1. Bu resimlere bakarken bedii bir zevk ve heyecan duyuyor musunuz?
2. Bu resimler nasıl bir sosyal veya psikolojik şartların mahsulü olabilir?

Ankete katılan münevverlerden Halide Edip bu sorulara şöyle cevap veriyordu: "Katiyen! Bunlar, bilhassa insan resimleri, insandan başka her şeye benziyor. İstikbali görmemek, önündeki karanlıktan tereddüde düşmüş olmak, yolunu kaybetmek ve asabi hasta olmak." Refik Halid Karay, zerre kadar heyecan duymadığını söyleyerek; "Bunlara böyle bir mahiyet atfedemem. Bu resimler deliliktir. Bence Picasso şudur: Deli deli tepeli, kulakları küpeli" diye cevap veriyordu. Müstakiller'den Edip Hakkı Köseoğlu'na göre de bunlardan "bedîî bir haz duyulmaz(dı) ve bu eserler asla gelecek nesillere kalamayacak(tı)." Karikatürist Selma Emiroğlu, bu resimleri karikatürist

[1522] Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yeniler ve Yeni Resim", **Ar**, Mart 1938, Y. 2, S.3, s. 6-9

eserlerine benzettiği için güleceği geldiğini söylüyor ve birgün sanatkârların bu acayip hastalıklardan kurtulup sahici sanata döneceklerine emin olduğunu ekliyordu. En sert tepkiyi veren ise Vedat Nedim Tör'dü. Tör, bu resimlerden "tiksinti" duyduğunu söylüyor ve "Picasso nevinden sanatkârlar, zamanın alelâcayipliğini sadist bir şekilde sömürüyorlar, bunlar sanatın karaborsacılarıdır" diyordu. Bunların dışında Necmettin Sadak ve Galip Arcan da Picasso'dan hazetmemişlerdi. Mustafa Şekip ve Vala Nurettin çekimserdi. Bedri Rahmi ve Prof. Bossert (o tarihte İ.Ü. Eski Ön Asya Dilleri Kürsü Başkanı olan Helmuth Theodor Bossert) ise müspet görüş bildiriyorlardı. [1523] Bu anketten kısa bir süre sonra, *Sanat ve Edebiyat* gazetesinde Suut Kemal Yetkin'e ithafen bir yazı yayımlayan Nurullah Berk, bir banka promosyonu olan ve modadan reçel tarifine kadar gündelik popüler içerikler sunan *Aile* dergisinin, Türk sanatının turnusol kâğıdı olmuş Picasso meselesinin halline çalışmasından duyduğu rahatsızlığı isim vermeden zikrediyordu. Bunun üzerine *Aile* dergisinin yayın kurulunda da olan Şevket Rado, 2 Ağustos'ta *Akşam* gazetesinde Berk'e bir cevap yazmıştı. Rado'ya göre, "otuz senedir deli mi veli mi olduğu anlaşılamamış" Picasso yüzünden asırlarca ciddiye alınan resim alay konusu olmuştu. Genç ressamlarımız Picasso'nun acayiplerine gittikçe değil kendi şahsiyetlerine döndükçe kazanıyor ve seviliyordı. Picasso turunç reçelinin yanına konulmuşsa bu itibar ona fazlaydı bile. Kendisine sorulsa pırasaların yanına konulmaktan zevk duyardı çünkü onun ismi ancak bu suretle dünyaya yayılmıştı.[1524] Sabahattin ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Picasso savunuları yazması ardından yükselen tepki, eleştiri sınırlarını aşarak âdeta şeytan taşlamaya dönüşüyordu. Bedri Rahmi *Varlık*'ta yayımlanan yazısında şöyle diyordu: "Şüphesiz burada da hâlâ yeni resme karşı koyan eski zaman artığı kafalar bize yeni güzellikler, yeni çizgiler bulmak için bütün hayatlarını harcamış, göz ve can nuru dökmüş canım insanlara taş atan budalalar, kıskançlar, ukalâlar var."[1525] Bunun üzerine Vedat Nedim Tör, *Aile* dergisinin bir sonraki sayısında eleştiri dozunu bir hayli yükselterek, "Biz, Picasso'yu modern olduğu için değil, soysuz, acayip ve insan düşmanı olduğu için sevmiyoruz" diye yazıyordu. Tör'e göre, Picasso'yu modernin mümessili saymakla moderne fenalık ettiklerinin farkında olmıyan bazı moda düşkünleri vardı. "Mânaya karşı saçmayı, güzele karşı acaib'i, şekle karşı biçimsizi, kompozisyona karşı gelişigüzeli, ölçüye karşı hercümerci ikame etmek istiyen sözde

[1523] Akt. Gökhan Akçura, Picasso ile Yunus Emre, **Virgül,** Nisan 2006, S. 94, s. 14-16
[1524] Şevket Rado, "Bir Ressamın Şikâyetleri" **Akşam**, 2 Ağustos 1947, Y. 29, s.10344, s.2
[1525] Akçura, a.g.y., 2006

modern sanat, sadece kararsız, huzursuz çağımızın saralı bir deprenişinden başka bir şey değildi(r).”[1526]

Baltacıoğlu’nun geri kalmışlık bilincinin üzerine yamanan evrensel kübizmi yerelleştiğinde, demokrasi ve eşitlikten çok safları sıklaştıran bir radikalliğe yol açmış gibi görünüyordu. Bu noktada nükseden yine hastalığı tedavi etmekten çok semptomu ortadan kaldırmaya yönelik aciliyetci tavırdı. Zira sapma olarak görülen bile o tarihte bir başka görme biçimine el vermiş ve tarihsel misyonunu tamamlamış bir anlayıştı. Nihayet Cezanne da tamamen yeni bir üslup olarak kübizmi ortaya çıkarmış değil, post-empresyonist menşeili bir arayışın içinden yakaladığı bir ipucunu çekmeye başlamıştı. Bu uç ile bir görsellik rejimi yaratan ya da bu uca ilk gömlek diken Picasso ve Braque’tı. Dolayısıyla kübizm zaten varılan bir nokta ya da erek değil modernizmin akışkan görünümlerinden biriydi ve bir başka görünüme uç veren yasaya tabiydi. Türk sanatı ise toplumu gibi emirle demokratikleşmeyi seçiyor ve bütün bir modernleşme serüveninin alter agosu olan otoriter baba iradesine ihtiyaç duyuyordu. Tör’ün modern sanat tanımında karşı karşıya getirdiği; mana-saçma, güzel-acayip, kompozisyon-gelişigüzel, ölçü-hercümerç gibi kavramsal çiftler, doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden, güzeli çirkinden ayıran tartışılmaz ve kesin bir yargıyla oluşturulmuştu. Bu kavram çiftlerinden anlaşılabileceği üzere Tör ve Erken Cumhuriyet kadrolarının makbul kabul ettikleri, ölçülü kompozisyon, manalı güzellikti. Lirizm ve Maşinizm’in kalbinin attığı nokta da burasıydı. Güzel olan salt duyuşsal değil, manalı da olmalı, bir başka deyişle zihinsel bir dolayıma uğrayarak kendinden başka bir anlam üretmeliydi. Üretilen anlam, kökensel duyuşun organik ya da yalın hali olsa bile, bu aşamaya ancak analitik bir bilinç ile varılabilirdi. Kompozisyon ise kaos değil kozmostu ve aynı biçimde ölçülebilir hesaplanabilir bir açıklığa kadar genişlemesine izin veriliyordu. Nihayet bu niyet, ulus inşasının sanatsal ufku olacak olan kübist paradigmanın sıfır noktasını ya da tabiri caizse büyük patlamasını (big bang) Cézanne’a sabitlemişti. Cézanne’ın Descartes’tan mülhem bir gerçeklik rejimiyle ele aldığı dünya görüşü, mükemmel bir simetriyle yeni devletin kilit taşı olan pozitivist akılcılık ile örtüşüyordu. Cezanne, doğaya yani aslında güzelliğin esas kaynağına bakıyor fakat bu bakıştan teessürcü bir etki çıkarmıyordu. Bir başka deyişle, doğaya ve bu bağlamda güzelliğe maruz kalan nesne değil akıl dolayımıyla onu bir hendese meselesi haline getiren özneydi. Bir yandan da “Cezanne’ın hacim ve kütleyi farklı

[1526] Akt. Akçura, a.g.y., 2006

yönlere doğru giden düzlemlerle hissettirme tekniği, Türkiye'de modern sanatın 60-70 yıllık modelaj ve menâzır (perspektif) eğitimini bir anda büsbütün heba olma tehlikesinden uzak tutuyordu."[1527]

Bu bağlamda kübizmin makbul kabul edilen diğer kolu, işte bu akılcılığın göstereni olan geometri ve konstrüksiyon üzerinden ilerleyerek, pürizm ve soyut sanata (ve minimalizme) uzanacak Apollon koluydu. Bu kol, I. Dünya Savaşı'nın ardında bıraktığı yıkıntıyı ayağa kaldırmak için girişilen "düzene dönüş" (rappel a l'ordre) çağrısının da seslendirildiği koldu. Mondrian'dan *De Stijl* hareketine, Bauhaus ve Vhukutemas'dan süprematizm ve Soyvet konstrüktivizmine kadar farklı yüzlere sahip olmakla birlikte, temelde logos (akıl) ve hesaplanabilirliğe dayanan antik form öğretisi, Platon idealizmi gibi klasik doktrinlerin üzerinde yükseliyordu. Geometrik kübizmin arkada çalışan evrensel işleyişiyle birlikte özgünlüğün kendini gösterebildiği yerli bir arayüze izin vermesi, kendi bağlamında modernleşirken (Batılılaşırken) Batı'dan bağımsızlaşmayı da getiren bir formül gibi kabul edilmesine ve iki dünya savaşı arasında Batı dışı toplumlarda hızla yayılmasına yol açmıştı. [1528] Bununla beraber Türkiye özelinde normatif hale gelerek aslından uzun yaşaması, kendi diyalektik dinamiği ve kavramsal derinliğini yitirerek yüzeye yayılan bir Art Deco diline dönüşmesine, asrileşmenin alametifarikası haline gelmesine neden olacaktı.[1529]

1930'ların Türkiye'sinde düzen ve akılcılık demek olan geometri, sihirli sözcüklerden biriydi. Bizzatihi ülkenin kurucu babası bile lise müfredatında okutulmak üzere bir geometri kitabı yazmıştı. Baltacıoğlu da kübizmi demokrasi ile eşitlerken, bu geometrik uyum ve armoni prensibi üzerinden ilerleyen bir toplumsal tahayyül ile hareket ediyordu. Üstelik Türkiye özelinde geometrik kübizm, Gökalp'in pürizmi çağrıştıran, yabancı etkilerden kurtulmuş saf kültür anlayışının araçsallaştırarak kendi bağlamına sorunsuzca oturtabileceği bir reçete sunuyordu. Örneğin Hikmet Feridun 1932'de, "Avrupalıların kübik kübik diye yırtım yırtım yırtındığı tarzı atalarımız senelerce evvel yapmış" diye yazıyordu. Feridun'a göre biz "kübizmin mucidi" ve

[1527] Koçak, a.g.e., 2009, s. 24

[1528] Detaylı bir okuma için bkz. Ali Artun, **Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 236- 245

[1529] Detaylı bir okuma için bkz. Ali Kayaalp, "Asrileşen İstanbul: 1923- 1940 Yılları Arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Deco", Yayımlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul, 2018

"mirasını yemiş bahtiyarlardık."[1530] Baltacıoğlu da 1938'de *Tan* gazetesinde "Tarih, kübizmi Türklerin keşfettiğini gösteriyor" diye yazıyordu. Nitekim kübik mimarinin ana vasıfları, klasik Türk mimarisinin zaten temel karakterleriydi. Baltacıoğlu, La Courbusier'in onbeşinci asrın Türk sanatını "ikinci bir Helenizm" olarak itiraf ettiğinin altını çizerek şöyle diyordu: "O devrin Türk yapıcıları Yunanlar gibi hacimlerin ornoman ve dekora muhtaç olmayan doğal güzelliklerini görmüşlerdi." Fakat La Courbusier'in benzetmesi doğru değildi, zira "Türk mimarisi ikinci Helenizm değil ilk kübizmdi." Bu bağlamda, "Türk mazisini yalnızca bir millet tarihi olarak değil insanlık vicdanına emanet ettiği değerler bakımından da tanımalıydık." [1531]



TAN

Tarih, Kübizmi Türklerin Keşfettiğini Gösteriyor

Bugünkü kübik mimarisinin ana vasıfları olan karakterler, eski Türk mimarisinin temelli karakterleridir.

Kültür tarihimizin bu eşsiz çağında Yenicami meydanının açılması ve Yenicami kemerinin korunması bir belediye ve mimar işinden çok geniş mâna anlatır ki bu zaman ve mekânda hep değer saçmış ve hep orijinal kalmış yaratıcı bir kudrete karşı duyduğumuz büyük saygının eseridir.

YAZAN:
İsmail Hakkı Baltacıoğlu

Yenicamiin umumi görünüşü

hiyat Fakültesi mecmuasında çıkan müteaddit etüdlerimizde ve Demokrasi ve Sanat adlı kitabımızda çıkan yazılarımızda ortaya koymuş

Resim 228. "Tarih, Kübizmi Türklerin Keşfettiğini Gösteriyor", **Tan**, 4 Haziran 938, Y.4 S.112, s. 5

Baltacıoğlu'nun geometrik kübizm telakkisini en yakından takip eden sanatçılardan birisi de "estetik modernizm karşısında örgütlenen klasizmi yeniden inşa hareketinin otoritesi André Lhote" öğrencisi olan Nurullah Berk'ti.[1532] Berk 1971 yılında, sanatı "form yapmak" olarak belirleyen hocası Lhote için şöyle yazıyordu:

> Kübizm ekolüne katılmıştı, Paris'e gelir gelmez […] Ne var ki o, Picasso, Gleizes ve Metzinger'in, Braque ve öteki Kübistlerin nesneleri parçalama, soyutlaştırma sistemine katılmıyordu. Hele, soyut eğiliminin kesin karşısında idi. En gerçekçi sanat yapıtı, yüksek planda olunca soyut bir şeydi onun için. Soyut olmayan bir tablo

[1530] Hikmet Feridun, "Miras Yedilik", **Akşam,** 21 Nisan 1932 Perşembe, Y.14, s. 4858, s.3
[1531] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Tarih, Kübizmi Türklerin Keşfettiğini Gösteriyor", **Tan**, 4 Haziran 938, Y.4 S.112, s. 5
[1532] Artun, a.g.e., 2021, s. 237

> düşünülemezdi. Tabiat görünülerini plastik anlayışla yorumlamak soyut bir çabaydı. Yüzde yüz soyut bir çabaya ayrıca soyut görünüş katma ne gerekti? Kübizm'e gelince, Lhote, bu eğilime insancıl, ılımlı bir nitelik aşılamak istiyordu. Onca tabiatı kübikleştirmek paramparça etmek değil, aksine, geometrik planda biçimlendirmek, stilize etmek, dekoratif süslemeci bir tatlılığa götürmekti […] Tatlı kıvrımlı, dekoratif çizgisi, empresyonistlerinkine yakın, sıcak ve soğuklarla ustaca oynayan bir paleti vardı.[1533]

Berk'in 1933'te yayımlanan *Modern Sanat* kitabında öne sürdüğü fikirler de büyük oranda Cézanne estetiği ve Lhote öğretilerine dayanıyordu. Berk'e göre, "insan nizam yapan hayvan" olduğu için "hendese ve riyaziyeyi icat" etmişti. Hendese ve riyaziyeyi doğuran ise hayattı dolayısıyla "hendesi şekiller hayatın kendisinin mücerret işaretleriydi." Bu bağlamda zaten bir hendese ilmi olan modern sanat, "ilmin şekillerde tecellisinden başka bir şey değildi." Sanat bir düşünme edimi, entelektüel bir uğraştı. Sanatçının görevi ise: "Bedii maksatlarla tabiatı hendeseye tercüme etmek, hendesi bir senteze sokmaktı." Berk sanatçının bunu nasıl yapacağını da açıklıyordu: "Muşambanın sathını, renk ve çizgilerle, gözde ve dimağda ahenk akisleri uyandıracak bir şekilde taksim ederek." [1534]

Zeynep Yasa Yaman, d Grubu'nun 1933-1936 yılları arasında sanatı konudan ayıklayarak, biçim, teknik ve düşünce işi olduğu konusunda ısrar ettiklerini, bununla beraber 1933-34 yıllarında açtıkları dört sergiden sonra yakınmaya ve yeterince ilgi görmediklerini düşünmeye başladıklarını belirtir.[1535] Bu dönem Mustafa Şekip'in ifadesiyle: "Son impresyonistlerin ifrata vardıkları ziya unsuruna karşı resmin elle tutulabilecek, dokunabilecek taraflarını tebarüz ettirmek (göstermek) isteyen ve en geniş telakkisi ile akademizmin hoyrat bir dirilişi haline gelen kübizmin, bir ifrattan diğer bir ifrata düşerek saplantılı bir moda haline geldiği" dönemdi.[1536] Bununla birlikte Şekip'in ifade ettiği aşırılık sorunu, Osmanlı Türk modernleşmesinde uğranılan hemen hemen her kavramsal durakta kendini gösteren bir sürekliliğe sahipti. Bu durumun kuşkusuz en önemli zihinsel dinamiklerinden birisi, iki yüzyıllık yetişme çabasının getirdiği aciliyetçi panik haliydi. Ferik İbrahim'in aldığı reel terbiyeye sadık kalmak adına Sultan Mecid'in çiçek bozuğu yüzünü boyayarak sürgün edilmesinden, Beşir Fuad'un intiharına, 1914 Kuşağı'nın ziya oyunlarının büyüsüne kapılarak

[1533] Nurullah Berk, **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat, Ankara, 1971, https://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-andré-lhote/3607 erişim tarihi: 01/08/2021
[1534] Ali Artun, "Hakkı Anlı ve Yerel Bir Modernizm Zamanı", **Sanat Dünyamız**, Güz 2007, S.102
[1535] Zeynep Yasa Yaman, **d Grubu**, YKY, İstanbul, 2002, s. 24
[1536] Mustafa Şekip Tunç, "Müstakillerin Sergisi Münasebetile" akt Öndin, a.g.e, 2003, s. 177

biçimleri eritmesinden, Alaturka yasağına kadar izlenebilecek bu aşırılık, son tahlilde tepeden inme modernleşmenin kültürel zemindeki artçı sarsıntılarıydı. Eric Auerbach, 1937 yılında Walter Benjamin'e yazdığı mektupta şöyle diyordu:

> (Atatürk) yaptığı herşeyi, bir yanda Avrupa demokrasilerine karşı, öte yandan da en Pan-İslamist sultanın ekonomisine karşı mücadele içinde yaptı; bunun sonucu, fanatik biçimde gelenek karşıtı bir milliyetçiliktir. Varolan bütün kültürel mirasın reddi, ilksel bir Türk kimliğiyle fantastik bir ilişkinin kurulması, nefret edilen ama yine de beğenilen bir Avrupa'ya karşı kendi silahlarıyla zafer kazanmak amacıyla Avrupai bir teknolojik modernleşme […] Sonuç: uç noktada milliyetçilik ama aynı zamanda tarihsel milli karakterin yıkılması.[1537]

"Ankara sakinini zorla Ankaralı yapma" hedefinde kristalleşmiş ifadesini bulan bu eğilimin, modernizmin çizgisel ilerleyişinde ivme yakalayabilmek adına zorla bükülmesi ya da hızlandırılması, içine düşülecek bir aşırılık çukuru yaratması yanında kendi aksini derinleştirmesini de sağlamıştı. Nitekim Ali Avni Çelebi'nin Maskeli Balo'sunun yarattığı enigmatik etki de bu çatlaktan sızıyordu. Türk resminde başka balo ve dans sahneleri de vardı; fakat hiçbiri bu resim gibi adını koymadan bütün niteliklerini maskeleyip ardını göstererek, üzerinde yükseldiği zihniyetin ne olduğunu izleyicinin bulmasına bırakan bir muamma ya da çağdaş tabirle deneyim sunmuyordu. Sibel Bozdoğan'ın ifadesiyle bu paradoksal kimlik inşası projesi, Salman Rüşdi'nin bir romanında (Şeytan Ayetleri) eski bir sömürgeden kalkıp Batı metropolüne göç eden, "kendisi hakkında uydurulmuş tasvirlere karşı koymak üzere kendi tasvirlerini uyduran ve kendisini olduğundan başka gösteren, dolayısıyla acınacak halde olduğu kadar bariz bir kahramanlıkta gösteren" roman karakterinin kimlik inşasına benziyordu. [1538]

5.11.Yuvarlak Kafalılar, Köylü Kübizmi

Kübizmin iki dünya savaşı arasında, uzak Asya'dan, Orta Doğu ve Amerika'ya yayılan geometrik kolu, ulus devlet inşasına zihinsel bir model olarak taşeronluk ediyordu. Dada'nın doğduğu Zürih'teki Cabaret Voltaire'in müdavimlerinden Lenin'in, henüz 1920'lerde bu kolu kolektif bir ütopya mühendisliği için kullanabilmiş olması, geometrik anlayışın başarısının en önemli kanıtıydı. Sovyet

[1537] Akt. Orhan Koçak, 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları, Türkiye'de Modern Siyasi Düşünce, C.II, Kemalizm, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, 8. Bsm, s. 370-418

[1538] Sibel Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel bir Bakış", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Mart 1998, s. 118-135

Ruhu, kübizmin geometrik soyutlamasından yola çıkarak devrim öncesi süprematist bir sıfır biçime varmış ve oradan konstrüktivizm ile özünü yeniden biçimlendirerek bir "Homo Sovieticus" yaratabilmişti.[1539] Bu bağlamda sıfır biçim, tam da yeni Cumhuriyet'in geçmişi silme arzusuna denk düşen mükemmel bir metafordu. Nitekim içinde aynı arzunun barındığı dil devriminin sanatsal biçimdeki karşılığı gibiydi. Bu bağlamda örneğin kübik mimarinin mutfakla banyoyu ayırt edilemeyecek kadar yerinden etmesi, sadece davranışı yeniden biçimlendirme niyetini taşımıyor, ezberlenmiş davranış ve bağlı kodların da sıfırlanmasını hedefliyordu. 1939'da *Ulus* gazetesinin sıhhat köşesinde yayımlanan *Kübik Hayat* başlıklı yazı, bu anlayışın kısa sürede ulaştığı uç noktayı göstermesi açısından oldukça ilginç bir veri sunuyordu. "Istanley" adında bir İngiliz âlimin keşfettiği mikroskobik canlıların (virüs) formlarını kübizme bağlayan yazara göre, bu keşif hayatın ilk şeklinin de son moda sanat gibi kübik olduğunu ispat ediyordu.

> Hayatın en küçük şekli hücre olduğu için, şimdiye kadar herkes hayatı, büsbütün yuvarlak değilse bile, ona yakın bir şekilde tasavvur ederdi. […] Halbuki hayatın ilk şekli öyle yuvarlak değil, kübik olduğu meydana çıkıyor. […] Bundan öteden beri bildiğimiz hücre şeklinin değiştiği manasını elbette çıkartamazsınız. Onun şekli gene bildiğiniz gibidir. Değişen şey hayatın ilk şeklidir. Yeni öğrenildiğine göre hayatın ilk şekli hücre değil, ondan daha küçük, pek çok küçük ve kübik cisimlerdir. Şimdiye kadar kübik cisimlerde hayat olamaz, diye bilinirdi. Bundan dolayı eski mısırlıların, kübik tarza benziyen, köşeli sanatlarına cansız diyenler bile olurdu.[1540]

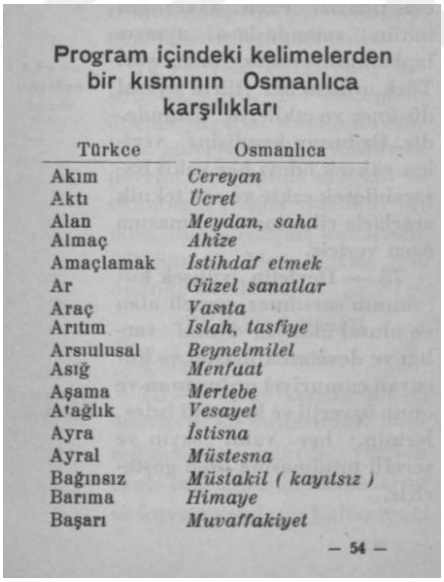
Yazarın bahsettiği alim, Amerikalı biyokimyager Wendell Stanley'di. Stanley, o tarihlerde tütün bitkisinde proteinlerin kristalleşmesi ile oluşan ve 'mozaik virüsü' denilen genetik yapı üzerine çalışıyordu. Bu yapının -aslında bir genetik bozukluk olmasına rağmen- kimyasal işleyişini, dönemin kültürel sentezinin modeli gibi gören yazar, yuvarlak ve kübik formlar üzerinden bir dirim alegorisine girişiyordu. "Hayatın aslı yuvarlak olursa o yuvarlak mutlaka kendinden önce yaşamış bir yuvarlaktan gelir. Hâlbuki kübik olunca hiç cansız bir cisim, toplana toplana kendi kendine kübik olur."[1541] Dönemin eleştiri repertuarında sıkça karşılaşılan buluş nosyonunun, bu

[1539] Homo Sovieticus, kolektivitenin bir parçası olarak ilerleme, sosyal adalet, sosyal eşitlik mantığını cisimleştiren ve yeni evrensel insanı amaçlayan sosyolojik bir kavram olarak ortaya atılmış olmasına rağmen komünizmin çökmesi ardından eski sosyalist ülkelerin insanları arasında mevcut durumundan mutsuz olan bir sendromu tanımlayan toplumsal bir bilinç olarak yeniden yorumlanmıştır. Detaylı bir okuma için bkz. Diederik Willemans, The Homo Sovieticus Mentality. The Failure of Socialism and its Consequences, Grin Verlag, Münich, 2000, https://www.grin.com/document/97817, erişim tarihi, 04/08/2021

[1540] G.A. Kübik Hayat, Ulus, 13 Nisan 1939, s. 5

[1541] G.A., a.g.y., 1939

denli öne çıkabilmesinde önemli bir paya sahip olan da tıpkı bu yazıda ima edildiği gibi nesneye ve davranışa gömülü bilincin yeni bir sentezle ele alınması gerekliliğiydi. Dilin yeniliği de aynı biçimde düşünceyi orasından burasından evirip çevirerek yeni bir ifadeye sokmayı, başka bir deyişle kavramsal iskeleti bir mezardan bir diğerine taşımayı öncelemiyor, buluş gücü ile yeni bir (kavramsal) dağarcık ve deneyim inşası hedefliyordu. Nitekim Cemal Tollu 1950'de yayımlanan bir yazısında bu eğilimin sanatsal tezahürünü gösterecek biçimde, "taklitten hatta ışıktan bile kurtulmak lazım geldiğini" belirterek şöyle diyordu: "Renk kendi başına bir varlıktır, saf güzelliğe maliktir […] ışığın yerine icat edilmiş, düz renkler konabilir."[1542] Buluş işine verilen önem bizzat Mustafa Kemal'in *Geometri* kitabında, "boyut", "uzay", "orantı", "varsayı" vb. gibi birçok kelime üretmesine yol açacak, hatta kendi adını bile Kemal'den, Kamal'a dönüştürecekti. Böylece olgun, ergin anlamındaki Kemal, Öztürkçe; kuşatan, kale anlamındaki Kamal'a dönüşerek, bir anlamda kübikleşiyor ve toplumsal imgelemdeki yeri başka bir fikre kanalize ediliyordu. 1935 tarihli CHP programı, "Partinin güttüğü Kamalizm prensipleri" olarak ilan ediliyor ve program kitapçığının sonuna uzun bir liste halinde kullanılan yeni kavramlar sözlüğü ekleniyordu. [1543]



Program içindeki kelimelerden bir kısmının Osmanlıca karşılıkları

Türkce	Osmanlıca
Akım	*Cereyan*
Aktı	*Ücret*
Alan	*Meydan, saha*
Almaç	*Ahize*
Amaçlamak	*İstihdaf etmek*
Ar	*Güzel sanatlar*
Araç	*Vasıta*
Arıtım	*Islah, tasfiye*
Arsıulusal	*Beynelmilel*
Asığ	*Menfuat*
Aşama	*Mertebe*
Atağlık	*Vesayet*
Ayra	*İstisna*
Ayral	*Müstesna*
Bağınsız	*Müstakil (kayıtsız)*
Barıma	*Himaye*
Başarı	*Muvaffakiyet*

— 54 —

Resim 229. CHP Programı, Ulus Basımevi, Ankara, Mayıs 1935, s. 54

1930'ların başında buluş meselesi yeni Tarih Tezi ile birlikte başlayan kültürel devrimin en önemli metaforlarından biriydi. Bu dönemde Gökalp'ın askıya alınması ya da Baltacıoğlu'nun üniversitedeki görevinden el çektirilmesi ardında, bu isimlerin

[1542] Akt. Koçak, a.g.e., 2009, s.24
[1543] CHP Programı, Ulus Basımevi, Ankara, Mayıs 1935, s. 2

fikri olgunlaştırmasına rağmen kökene dair tahayyüllerinin buluştan ziyade özcü bir kertede kaldığı düşüncesi vardı. Bu iki isim de hâlihazırda özde var olan bir gücün, yabancı, yozlaşmış biçimlerini ayıklamayı öneriyordu. Oysa Cumhuriyet, ne Orta Asya steplerinde kökenini bulan bir Turancılığa ne de estetik hakikatini camilerde arayan gelenekçiliğe yönelmek ve bununla yetinmek istiyordu. Zira bu, her ne kadar saflaştırılmış bir hammadde olsa da kaçınılmaz olarak derleyiciydi ve eski sentezin bağlamını değiştirmeyi değil süreçteki sapmaları temize çekmeyi salık veriyordu. Tıpkı devletin laikleşmesinin dini düşünceyi ortadan kaldırmaya yetmemesi gibi dilin ve sanatın arınması da aynı biçimde düşüncenin çekirdeğine kadar ilerleyebilir fakat esas yapıyı ya da düşüncenin genetiğini değiştiremezdi. Baltacıoğlu *Demokrasi ve Sanat'*tan iki yıl sonra yayımladığı *İctimai Mektep* kitabında, eğitimde insan müdahalesinin son haddini çiftçilikteki bahçıvan müdahalesi ile örneklendiriyordu. Baltacıoğlu'na göre: "Bahçıvan hiçbir zaman verasetin, hayat hamlesinin yerine geçemez, geçmeyi düşünmez sadece veraseti veri olarak alıp onu tam gelişmesine engel olan dış sebepleri kaldırmaya çalışır."[1544] 1933 Reformu'yla birçok akademisyenin Darülfünün'daki görevlerine son verilmesinin altında yatan, devrimin hücreye sızmak isteyen radikal ilerleyişini daha da özelde Türk Tarih Tezi'nin fantastik kurgusunu duraksatan ya da ona bir sınır belirleyen bu tutucu determinizmdi. Bu bağlamda devrimin yeni lokomotifi olan bu tezin akademik düzeyde meşruiyet kazanması için geleneksel teamüllerin, şüpheciliğin dolayısıyla akademik özerkliğin kenara konulması ve hipotezin rasyonalize edilerek altının doldurulması gerekiyordu. Bir başka deyişle Türk Ruhu, bahçıvanı ya da tarihsel kültürü aşarak antropolojiye ya da tohuma doğru değişen bir bağlama oturtulmak isteniyordu. 1932 yılında *Kadro* dergisinde bir yazı yayımlayan Burhan Asaf, memleketin her tarafında yenibaharlar yeni hayatı getirirlerken, kurnaz Darülfünun'un saklandığı köşede bütün yılı istirahatle geçirdiğini söylüyor ve Türk Tarih Tezi karşısında çok geride kaldığını yazıyordu. [1545] 1933 Reformu'nun mimarı Dr. Reşit Galip, 1 Ağustos'ta adı Darülfünun'dan İstanbul Üniversitesi'ne çevirilen okulun açılışında yaptığı konuşmada şöyle diyordu:

> Memlekette büyük politik ve toplumsal dalgalanmalar olmaktaydı. Darülfünun bunun karşısında tarafsız bir seyirci rolünü sürdürdü. İktisat alanında önemli değişmeler olmaktaydı. Darülfünun bunlara tamamen ilgisiz görünüyordu. Hukukta köktenci değişiklikler yapıldı. Darülfünun yalnızca yeni kanunları ders programına koymakla

[1544] Akt. Hilmi Ziya Ülken, a.g.e., 2013, s. 678
[1545] Burhan Asaf, Arkada Kalan Darülfünun, Kadro, Haziran 1932, C.I, s.8

> yetindi. Yazı reformu yapılmış, dilin özleştirilmesi hareketi başlamıştı. Darülfünun bununla hiçbir surette ilgilenmiyordu. Yeni bir tarih değerlendirmesi ulusal bir hareket anlamında bütün ülkeyi sarmıştı. Darülfünunun buna karşı ilgisini uyandırmak için üç yıl beklemek ve çaba sarfetmek gerekti. İstanbul Darülfünunu en sonunda sustu, kendi kabuğuna çekildi ve bir Ortaçağ izolasyonuyla dış dünyadan tamamen koptu. [1546]

Tarih Tezi'nin omurgasını oluşturacak *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabının, 1931 baskısının mukaddemesinde yayın kurulu, Meşrutiyet'in Batıcı, İslamcı ve Osmanlıcı tarih anlayışlarına şerh düşerek Türk tarihini yeniden yazdıklarını beyan ediyordu. Kurula göre, bin yıldır devam eden husumet ile (İslam-Hristiyan) hareket eden Batılı tarihçiler, Türkleri kan ve ateşten ibaret göstermişler; Türk-İslam tarihçileri de ümmetçilik siyasetinin icabı ve din gayreti vecibesi ile Türk medeniyetini, İslam medeniyeti ile kaynaştırmışlardı. Osmanlılık cereyanı ise Türk adının anılmaması ile millî tarihin yalnız ihmal edilmesi değil, yazılmış olduğu sayfalardan bile kazınıp silinmesi yolunda üçüncü bir amil halinde diğerlerine eklenmişti.[1547] Bu kitap ile yazılan yeni tarih anlayışı ise Anadolu'nun tarih öncesi ve antik dönemi ile günümüzü birleştiriyor ve toprak üzerindeki siyasal, sosyal, kültürel egemenlik hakkının kökenlerini, M.Ö. 3000 ile 1200 yılları arasında Orta Asya'dan gelmiş olan Türklerin dâhil olduğu uygarlıklara dayandırıyordu. *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabının yayımlandığı yıl ayrıca bir kitapçık olarak basılan *Methal* (giriş) kısmında Mustafa Kemal şöyle sesleniyordu:

> Ey Türk ulusu, sen yalnız kahramanlık ve cengâverlikte değil, fikirde ve uygarlıkta da insanlığın onurusun. Tarih, kurduğun uygarlıkların övgü ve takdirleri ile doludur. Mevcudiyetine kasdeden siyasi ve toplumsal etmenler birkaç yüzyıldır yolunu kesmiş, yürüyüşünü ağırlaştırmış olsa da onbin yıllık fikir ve eski kalıtın, ruhunda arı ve tükenmez bir güç halinde yaşıyor. Belleğinde binlerce ve binlerce yılın anısını taşıyan tarih, uygarlık safında layık olduğun yeri sana parmağıyla gösteriyor. Oraya yürü ve yüksel. Bu senin için hem bir hak hem de bir görevdir.[1548]

Bununla beraber Muazzez İlmiye Çığ'ın altını çizdiği üzere, o tarihte bu çalışmalar için kaynak gerekti fakat Türk tarihi ve dilleriyle ilgili ülkemizde hiç araştırma yoktu. Sümer, Hitit dillerine ait belgeler müzelerimizde ve arşivlerimizde vardı fakat asıl kaynaklar, Türklerle ilişkileri olan; Çin, Hint, İran, Arap, Rus, Macar, Latin, Yunan

[1546] Ernest Hirsch, Dünya Üniversiteleri ve Türkiye'de Üniversitelerin Gelişimi, İstanbul, 1950, C.I, s. 312

[1547] Tarih 1. Mukaddeme, s.6. Afet İnan, Tevfik Bıyıklıoğlu, Samih Rıfat, Yusuf Akçura, Reşit Galip, Hasan Cemil Çambel, Sadri Maksudi Arsal, Şemsettin Günaltay, Vasıf Çınar ve Yusuf Ziya Özer'in dahil olduğu bir heyet tarafından hazırlanmıştır

[1548] Türk Tarihinin Ana Hatları-Methal Kısım, Maarif Vekâleti, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931, s. 74

dillerinde yazılmış kitaplar ve belgelerdi. Onlardan yararlanmak için; arkeoloji, antropoloji, tarih ve coğrafya ile birlikte o dilleri ve kültürleri bilen uzmanlar yetiştirilmeliydi. [1549] Kemalizmin kültür politikasının ikinci evresini oluşturan bu tezin ihtiyaç duyduğu akademik meşruiyeti kazanması ve uzman yetiştirmesi ise Philipp Schwartz'ın "grotesk tarihsel sapma" olarak gördüğü 1933 yılındaki Nazi iktidarı sayesinde mümkün olacaktı. [1550] Philipp Schwartz, aynı sıralarda Almanya'yı terk eden bilim insanlarına yeni iş olanakları sağlamak için Zürih'te kurulan *Yurtdışındaki Alman Bilim Adamları Yardım Cemiyeti*'nin (Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland) başkanlığını yürütüyordu. Schwartz ve üniversite reformuna dayanak oluşturacak olan 1931 tarihli raporu hazırlayan Albert Malche'nin girişimleri sonucu, 1933'te kırk Alman mülteci akademisyen, "Berlin dışında bulunan en büyük Alman Üniversitesi" olarak anılan İstanbul Üniversitesi'nde göreve başlamıştı.[1551] 1935'te sayısı 46'yı bulan Alman akademisyenler arasında: "Helenistik tarih üzerine bir kitap yazmakta olan antik dönem tarihçisi Clemens Bosh, medeniyetin tarihsel bir eleştirisini yazmayı planlayan iktisatçı Alexander Rustow ve felsefe tarihi ile zaman ve mekân kavramlarında uzmanlaşan Ersnt von Auster" gibi hümanist düşünceyi batının en doğusuna taşıyacak entelektüeller vardı.[1552] Yabancı diller bölümünü kuran Leo Spitzer'in (aynı zamanda ressam olan) asistanı Traugott Fusch, 1933'de İstanbul'a gelmeyi şöyle tarif ediyordu: "Nazilerden önce Almanya'nın son derece entelektüel çevrelerinde varolan koşullara dönmenin Rönesansvari coşkusu."[1553] Reşit Galip'e göre de 33 Reformu, 1453'te

[1549] "Türklerin çok eski çağlarda Orta Asya'daki iklim değişiklikleri yüzünden vatanlarını bırakarak çeşitli yönlere göç ettikleri biliniyordu. Bu göçler ne zaman başlamış, göç yolları nerelere kadar uzanmıştı? Bunlardan bir kısmı Anadolu'ya göçen Hititler veya onlardan önceki halk, bir kısmı da Mezopotamya'ya gitmiş Sümerliler olabilir miydi? Atatürk'ün okuduğu kitaplardan bazılarında Sümerlilerin kuzeydoğudan göç etmiş olabilecekleri, dillerinin Türkçeye benzediği ve Sümercenin dillerin başlangıcı olabileceği yazıyordu." Muazzez İlmiye Çığ, **Ortadoğu Uygarlık Mirası-1**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014, 8. bsm, s. 14-15

[1550] "Mustafa Kemal ve arkadaşları Türk halkının yeniden doğuşu için fevkalade planlar yapmışlar; ama bunların nasıl uygulanabileceğini bilmiyorlar. Ama bir tesadüf, tarihin tuhaf bir sapması bu planların gerçekleşmesine olanak sağladı: Yüzyıla yayılan bir geleneğin, biliminsanlarının ve araştırmacıların seçme ürünlerini beraberimde getirdim. Ait oldukları dünyanın bariz çöküşünden sonra yerine getirecekleri görevle artık burada kabul görebilirler." Schwartz'tan Akt. Kader Konuk, **Doğu Batı Mimesis, Auerbach Türkiye'de**, Metis, İstanbul, 2013, s.99

[1551] Necdet Sakaoğlu, **Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi**, İletişim, İstanbul, 1993, s. 77

[1552] Kader Konuk, **Doğu Batı Mimesis, Auerbach Türkiye'de**, Metis, İstanbul, 2013, s.81

[1553] Traugott Fusch, **Çorum and Anatolian Pictures**, Boğaziçi Üniversity Cultural Heritage Museum Publ. İstanbul, 1968, s. 13. Akt. Konuk, a.g.e.

Konstantinapolis'ten kaçarak Roma'ya giden ve İtalyan Rönesans'ında itici güç olan âlimlerin geri dönmesi ve bir Türk Rönesans'ını başlatmaları anlamına geliyordu.[1554] Bununla birlikte Alman akademisyenlerin geri döndükleri yer Bizans değil medeniyetin beşiği kabul edilen Anadolu'ydu. Böylece akademik tahkimatı yapılan Tarih Tezi'nin iddialarına kanıt aramak için 1935'ten itibaren Anadolu'ya bir başka sefer daha başlatılacaktı. Zira Anadolu, Türklerin bronz çağından beri hüküm sürdüğü bir coğrafya olarak; Yunan medeniyetinin, İtalya'yı oluşturan Etrüskler'in Britanya adalarına yerleşen Kelt'lerin kökeniydi.[1555] Bu tarih anlayışının öznesi olan Anadolu halkı, binlerce yıldır yaşadığı topraklar üzerinden bu kurguya dâhil ediliyor, aynı toprakların kadim bilgeliğine ve derin tarihinin mirasına sahip sayılıyordu. Kökenin ispatı ise kafatası ölçümü ile antropolojik kanıtlara dayandırılarak, Türkler, *brekifesal* diye adlandırılan yuvarlak kafalılar sınıfına dâhil ediliyordu. Aynı dönemde yayımlanan Antropoloji Mecmuası'nda Türkler, "Brakisefal Alpin ırkının mükemmel temsilcileri" olarak sunularak, "kadimliği ve tarih boyunca sürmüş ebedi üstünlüğü" kanıtlanmış oluyordu.[1556] Antropolojik köken ispatı bir yanıyla romantik bir esrime gibi görünse de Turancılığın Türkleri 'hapsettiği' Orta Asya'dan çıkarıp çok daha büyük bir medeniyetler karmasının ya da etnik potanın içinde eritmesinden dolayı (bugünkü anlamda) ırkçı değildi. Nitekim medeniyet kuran beyaz ırk ya da brekifesal yuvarlak kafalılar sınıfının Türk olduğu değil, daha kapsayıcı bir endeksle, Türklerin bu sınıfa dâhil olduğu iddia ediliyordu.[1557] Bu bağlamda Türk Tarih Tezi'ne karşı çıkanların kahir ekseriyetinin Nihal Atsız gibi Turancılar olması, dönemin milliyetçilerinin de bu teoriden pek memnun olmadıklarının ispatıydı. Bunun yanında Zeki Velidi Togan, Fuat Köprülü gibi (saygın) akademisyenler, tarihin "boyacı küpüne daldırıp çıkarılarak" yapılamayacağını, çok daha uzun erimli bir araştırmanın gerekli olduğunu söylüyorlardı. Her ne kadar oldukça muğlak ve varsayımları kesin

[1554] "Daha Konstantinapolis düşmeden neredeyse 500 yıl önce Bizanslı bilginler ülkeyi terk etmeye karar verdiler. Onları orada tutamadılar. Çoğu İtalya'ya gitti. Rönesans bunun sonucuydu. Bugün Avrupa'dan bunun karşılığını almaya hazırız. Ulusumuzun zenginleşeceğini ve elbette yenileneceğini umut ediyoruz. Bilginizi ve yöntemlerinizi bize getirin, gençlerimize araştırma yapmanın yolunu gösterin." Akt. Konuk, a.g.e., 2013, s. 99

[1555] Detaylı bir okuma için bkz. **Tarih 1. Tarihten Evvelki Zamanlar ve Eski Zamanlar**, M. Tevfik Bey, Samih Rıfat Bey, Yusuf Akçuraoğlu Bey, Reşit Galip Bey, Hasan Cemal Bey, Afet Hanımefendi, Baki Bey, İsmail Hakkı Bey, Reşit Saffet Bey (haz.) Maarif Vekâleti Devlet Matbaası, İstanbul, 1931

[1556] Nazan Maksudyan, **Türklüğü Ölçmek: Bilimkurgusal Antropoloji ve Türk Milliyetçiliğinin Irkçı Çehresi 1925-1939**, Metis, İstanbul, 2005, s. 61

[1557] Bir başka deyişle bu tez, sıklıkla indirgemeci bir karşı argüman olarak savunulan Etrüsklerin, Hititlerin ya da medeniyetin müsebbibinin Türkler olduğunu iddia etmiyor, hepsinin içinde olduğu beyaz ırkın bu havzada yeşertikleri medeniyetin paydaşlarından olduğunu savunuyordu

kabul eden argümanlardan yola çıkıyor olsa da bu tez ilk aşamada, yüzyıllarca barbarlıkla anılan Türklerin medeniyetler kurmuş bir coğrafyanın asli unsurları olduklarını göstermek, böylece geç kalmışlığın içinden türediği yokluklar kavrayışını külliyen silip atmak hedefini taşıyordu. Agop Dilaçar'ın (Hakop Martayan) vurguladığı üzere: "Bir ırkın öbür ırktan üstün olduğu iddiasındaki kendini büyük görme hastalığı değil aksine ulusal kimliğine sahip olma, başka uluslardan kendini küçük görmeme ve kendini bulma anlayışıydı."[1558] Nitekim Tarih Tezi'ne uygun olarak hazırlanan CHP'nin 1935 programının ilk iki maddesi, Vatan ve Ulus'u şöyle belirliyordu:

> 1. Vatan; Türk ulusunun eski ve yüksek tarihi ve topraklarının derinliklerindeki eserleri ile bugün, üstünde yaşadığı, sıyasal sınırlarla çevrilmiş, kutsal yurddur.
> 2. Ulus; dil, kültür ve ülkü birliği ile birbirine bağlı yurddaşlardan meydana gelen sıyasal ve sosyal bütündür.[1559]

Toprağın derinliklerinin vatana dâhil edilmesi, antropolojinin yanına arkeolojinin de eklenmesini ve yoğun bir kazı faaliyeti ile müze ihtiyacını beraberinde getirecekti.[1560] Türk Tarih Kurumu 1937'de Mustafa Kemal Atatürk'ün adını *Belleten* olarak koyduğu akademik dergiyle, arkeolojik kazılarla ilgili bilimsel makaleleri yayımlamaya başlamıştı. Kurumun farklı dallardan bir uzman topluluğu ile gerçekleştirdiği ve Cumhuriyet'in ilk kazısı kabul edilen Alacahöyük kazısıyla (22 Ağustos 1935'ta başlamıştır) ilgili ilk bilimsel yazılar, bu derginin birinci sayısında yayımlanıyordu. Şevket Aziz Kansu ve Remzi Oğuz Arık'ın yazdığı bu iki yazının da üzerinde ehemmiyetle durdukları, antropolojik teze kanıt sunabilecek olan buluntu ve özellikle iskeletlerdi. Nitekim DTCF antropoloji profesörü Dr. Şevket Aziz Kansu, uzun makalesinin sonunda şu yargıya varıyordu:

> Etüdünü yaptığımız bu iskelet bakiyeleri Türk topraklarının ırk tarihini vücuda getirmek için istifade edilecek kıymetli malzemenin bir parçasını teşkil etmektedirler. Bu kemikler çok büyük bir ihtimalle Alacahöyük'te (Proto- Eti) ve (Eti) peryoduna aittirler. Bu iskeletlerin kafalar vazih olarak Braki – Kafadır […] Anadolunun Paleo-etnolojisinde yuvarlak kafalı unsurların hâkimiyeti bu yeni tetkiklerle de teeyyüt etmektedir. Anadolu toprağının beşerî unsur itibarile Brakiselleşmesi meselesi Antropolojik ve Arkeolojik iki soy vakalarınn şahadetile gittikçe aydınlık kazanmaktadır.[1561]

[1558] Agop Dilaçar, **Atatürk'e Saygı**, TDK, Ankara, 1969
[1559] CHP Programı, 1935, s. 2
[1560] Detaylı bir okuma için bkz. Coşkun Özgünel, "Cumhuriyet Dönemi Türk Arkeolojisi", **Belleten,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, Aralık 1986, Cilt L- S. 198, s. 895-913
[1561] Dr. Şevket Aziz Kansu, "Alacahöyük'te Bulunan İskeletlerin Antropolojik Tetkiki", **Belleten**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, Ocak 1937, C.1, S.1, s. 180-191

Hafriyat (kazı) direktörü arkeolog Remzi Oğuz Arık ise mezarlarda bulunan güneş kurslarında kullanılan geyik figürleri üzerinden Orta Asya ile kökensel bir bağ kuruyordu.

> Bu eserleri meydana getiren unsurlar içinde öküz boynuzu, geyik, güneş fikri müşterek olarak görünüyor. Geyikler ister tek ve müstakil olarak, ister 'kursun' genel kuruluşunda esaslı rolü oynuyor olarak bulunsunlar; bizi şimali (kuzeye) ve Ortaasya'ya götürüyorlar. 'Svastika' veya 'kancalı haçlar' güneşi ve 'Göksel ebediyeti' temsil etmiyor mu? Bunları da Mezopotamya'da, Cenubi (Güney) Asya'da en eski zamanlarda bulmaktayız. [1562]

Arık'ın bahsettiği geyik figürü gerçekten de "Türk mitolojisinin, kökleri mezolitik döneme kadar inen en eski simgelerinden biriydi."[1563] Fransız Türkolog Jean Paul Roux'nun yazdığına göre geyik, bilinen en eski Türk yazmalarından olan *Irk Bitig'*de anılıyor ve Göktanrı ile yakın ilişki içinde görülüyordu.[1564] Nihayet Alacahöyük'te bulunan geyikli güneş kursları ve iskeletler, antropolojik hipotezin arkeolojik sağlamasını yapan eserler (artifact) vasfıyla Tarih Tezi'nin yeni bilimsel yuvası olan Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (1935) ve Ankara'nın sembolü olmuştu. Tarih Tezi'nin temel paradigma olarak belirlenmesi ardından, 1937'de Hasan Ali Yücel, Gökalp'ın Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak formülüne şöyle itiraz ediyordu:

> Bugünkü Türk inkılâbı, eklemeci değil, bütüncü ve sistemcidir. Biz Ziya Bey'in dediği gibi üç şey olmak istemiyoruz; dileğimiz bir şey olmaktır. Biz tam Türk olmak istiyoruz. Dikkatinizi çekmek mecburiyetindeyim ki Türkleşmek başka birşeydir, Türk olmak başka. Meşrutiyet'in eklemeci filozofunun zannettiği gibi bizim Türkleşmeye ihtiyacımız yoktur. Bizim için Türklüğümüzü duymak ve bulmak zarureti vardır.[1565]

Orhan Koçak'ın ifadesiyle Yücel, "artık arayış ve oluş sürecinin tamamlandığını" söylüyordu. "Süreç, içerdiği bütün zorlanma, kararsızlık, şüphe ve tedirginliklerle

---

[1562] Remzi Oğuz Arık, "Alaca-höyük Hafriyatının ilk Neticeleri", **Belleten**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, Ocak 1937, C.1, S.1, s. 210-221

[1563] Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2017, s. 142.

[1564] Irk Bitig, 9. yüzyıla tarihlenen ve Orhun alfabesi ile yazılan Göktürk'lere ait kehanet kitabı. Roux'ya göre: "Geyiğin adı olan kiyik sözcüğü, genel olarak av hayvanlarını nitelendirmek için kullanılırdı. Bu durum ise bu hayvanın oynadığı rol konusunda belirsizliklere yol açmıştır. Arkeologlar, bir kurban hayvanı olarak geyiğin atın önceli olabileceğini belirtmekteler, ancak bu olsa olsa Prototürk halklar için geçerli olabilir. Kimi yazarlar için geyik yerin simgesidir veya onunla aynı görülmektedir, fakat bu tam kesin değildir. Kaya çizimleri ve metinlerin kanıtladığı üzere, en azından onu avlamak serbestti ve geyik eti yemek büyük bir zevkti. Irk Bitig'de, geyik Göktanrı ile yakın ilişki içinde görülmektedir, ona "kut" (yaşam için yol azığı) verdiği gibi bunu kuşlara, insanlara ve çiftleşme döneminde çıkardığı sesi duyan herkese vermektedir." **Eski Türk Mitolojisi**, Musa Yaşar Sağlam (çev.) Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 72

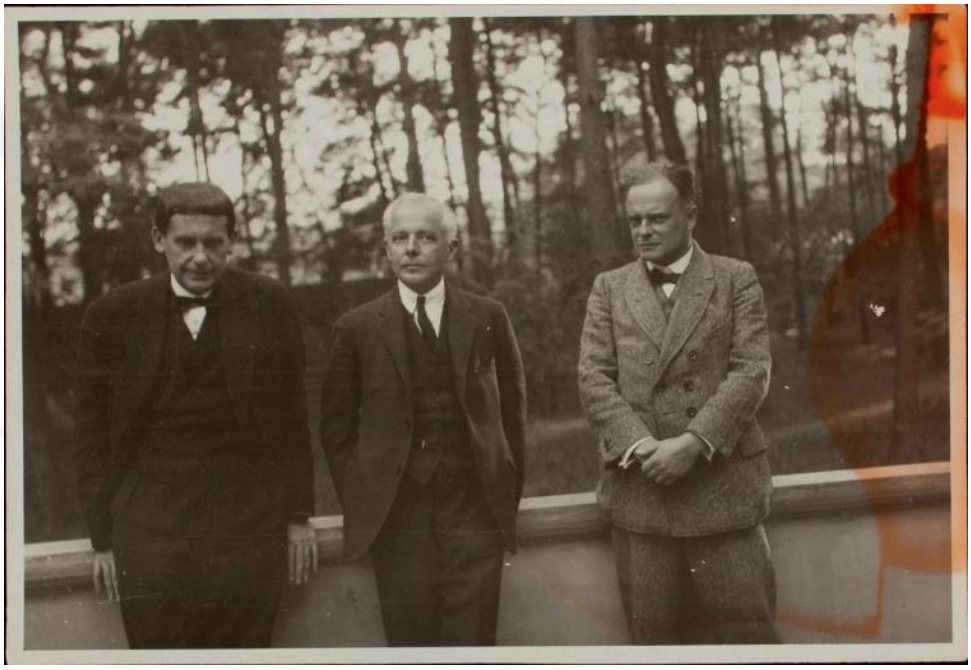
[1565] Hasan Ali Yücel, Pazartesi Konuşmaları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1937, s. 191

birlikte artık geçmişte kalmalıdır. Yeni bir güven duygusu, yeni bir sentez oluşmaktadır."[1566] Bu sentez aynı tarihlerde Cumhuriyet modernistlerinin yeterince milli olamama eleştirilerini de (bir süre) boşa düşürecekti. Lhote'un öğrencilerinin asri olduğu için memlekete getirdikleri sanat cereyanının altında, Tarih Tezi'nin kazı faaliyetiyle İyonya Aydınlanması bulunmuştu.[1567] Nihayet bir anda bağlamı değişerek yerelleşen bu üslup, kök ve ucu birbirine bağlayarak bu toprakların kültürü ve insanını konu edinen bir "köylü kübizmi"ne dönüşüyordu.[1568] 1935'lerde Tollu, Hitit tanrılarının konu edinildiği büyük boyutlu çalışmalar yapıyordu. Özsezgin'in belirttiği üzere; "Tollu sağlam ve kunt görünüşlü Hitit duvar kabartmalarının arkasında, bu yeni anlayışa kolaylıkla eşlik edecek doğal bir bağlantı görmekteydi. Refik Epikman, bir kompozisyon resminin kalıcı ölçütlerini, ayağı kuvvetle yere basan bir figür anlayışında aramaktaydı."[1569] Zeki Faik İzer'e göre: "Zengin bir çeşitlilik gösteren kültürel coğrafya ve kalıtımız içinden ulusal bir sanat yaratmak, gerçek anlamda Batılı olmayı başararak bir bireşime varmakla olasıydı ve bu kuşakların işiydi."[1570] İzer'in bahsettiği bireşim 1935'te CHP'nin Halkevleri raporunda "teknik beynelmilel ruh Türk, usul beynelmilel üslup Türk" diye ifade edilmiş ve sanatçılardan milli özün, Batılı değil uluslararası normlar ile işlenmesi istenmişti. [1571]

Bu iş, devrimin özel bir hassasiyetle ele aldığı musikide, Alman Paul Hindemith'in "Cumhuriyet'in asıl gözbebeği ve asıl ayrıcalıklı çocuğu" olan Devlet Konservatuarı'nı (1935) kurmak için görevlendirilmesiyle başlamıştı bile.[1572] Bir yıl sonra ise Ankara Halkevi, Macar besteci Béla Bartók'u "Türk halk müziğinden milli bir müziğin nasıl geliştirilebileceği" konusunda resmi danışman olarak davet etmişti.[1573] Bartók'un müziği, resimde Lhote'un karşılığıydı. 1927'de Dessau'da çekilen bir fotoğrafta Walter Gropius ve Paul Klee ile görülen Bartók aynı yıllarda

[1566] Koçak, a.g.e., 2015
[1567] M.Ö 6. Yüzyıl civarında Miletos ya da Milet'te (Didim) Thales, Anaximandros ve Anaksimenes'in doğa, astronomi, geometri, matemetik gibi alanlarda nedensellik ilkeleri ile ortaya koydukları Socrates öncüsü felsefe ekolü. Detaylı bir okuma için bkz. Erwin Schrödinger, "The Ionian Enlightenment", **Nature and the Greeks and Science and Humanism**, Cambridge University Press, Cambridge MA. 1996, pp. 53-68
[1568] Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 1990, 2. bsm, s. 86
[1569] Kaya Özsezgin, **Cevat Dereli**, Cumalı Sanat Yayınları, İstanbul, 1980, Albüm 1.
[1570] Zeki Faik İzer, "Vers un art Local" **La Turquie Kemaliste**, 1934, S.3.s. 3. Akt, Yasa-Yaman, a.g.e., 2006, s. 23
[1571] **Halkevleri 1932-35**. CHP, Ankara, 1935, s. 38
[1572] Katoğlu, a.g.e., 1990
[1573] Bozdoğan, a.g.e., 2015, s.272

geometrik modernizmi Macar avangardına taşıyan öncü isimlerden birisi olarak anılıyordu. Nitekim Bartók da kompozisyonlarında doğayı esas alıyor ve armonik dizilimini, Altın Oran'ın matematiksel ifadesi kabul edilen Fibonacci sayıları ile oluşturuyordu.[1574] Halk müziği ise "oluşumları diğer canlılar kadar kendiliğinden gelişmiş olduğu için doğanın bir fenomeniydi."[1575] Bartók'a göre doğru türde köylü müziği, biçimleri bakımından çok çeşitli ve mükemmeldi; ifade ya da aktarım (expressive) gücü şaşırtıcıydı ve aynı zamanda tüm duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden yoksundu. Basit hatta bazen ilkeldi; bununla beraber yeni yollar arayan bir besteci daha iyi bir usta tarafından yönetilemezdi.[1576]



Resim 230. "Walter Gropius, Béla Bartók, Paul Klee", Dessau,1927, Historic New England, Grey Scape [1577]

[1574] Tibor Bachmann, Peter J. Bachmann, "An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonaccian Numbers and the Golden Mean", **The Musical Quarterly**, Jan. 1979, V. 65, N. 1, pp. 72-82, JSTOR, www.jstor.org/stable/741381. Erişim tarihi: 08/08/ 2021

[1575] Béla Bartók, **At the Sources of Folk Music**, 1925, Akt. Gareth E. Roberts, The Bartók Controversy, https://mathcs.holycross.edu/~groberts/Courses/MA110/Lectures/Bartok-web.pdf, Erişim tarihi: 08/08/ 2021

[1576] Greg Cahill, "How Béla Bartók Redefined Classical Music", Strings, June 2018, N. 278

[1577] https://www.greyscape.com/architects/waltergropius/ erişim tarihi: 08/08/2021



Resim 231. Bartók ve Adnan Saygun, Türkiye'de halk müziği toplama gezisinde, The Budapest Bartók Archives, Strings, June 2018, N. 278.

Bu bağlamda tam da Cumhuriyet'in aradığı kan olan Béla Bartók 1936'da Türkiye'ye gelerek, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin ile birlikte Anadolu'da bir keşif yolculuğuna başladı. Béla Bartók, yolculuğu boyunca derlediği Macar ve Türk ezgilerinin birbirlerine benzerliklerinden bahsediyor ve 1937'de yayımlanan bir makalesinde şöyle diyordu:

> Bu tür ezgiler Yugoslavlar, Batı ve Kuzey'deki Slovaklar ya da Yunanlılar arasında bulunmaz, Bulgarlar arasında bile tek tük rastlanır. Bu ezgilerin yalnızca Macarlar, Transilvanya ve Moldovya Romenleri, Keremistler (Volga bölgesinde yaşayan bir Fin-Uygur halkı) ve Kuzey Türki halkları arasında bulunabildiğini hesaba katarsak, bu müziğin antik, bin yıllık bir Türk müzik üslubunun kalıntısı olma ihtimali yüksektir.[1578]

Bartók'un vardığı sonucun şaşırtıcı olmayan biçimde Tarih Tezi'nin varsayımlarıyla örtüşmesi bir yana kültür politikası için anlamı: Türklerin kökensel zenginliklerinin ispatı için illa on metre derinliğe inip iskelet aramak zorunda kalmayacak olmalarıydı. Batı medeniyetine rengine veren bu kültür, dikkatle bakılırsa pathosformel bir süreklilik halinde pekâlâ toprağın üstünde de bulunabilirdi. Örneğin Saygun, "Beethoven, Mevleviler korosunda sanki sezişi ile Türk dünyasına nufüz etmiştir"[1579] diye yazıyordu. Cevad Şakir 19. yüzyıl oryantalistlerinden beri başıbozuk barbarlıktan

[1578] Béla Bartók, "Folk Song Collecting in Turkey, 1937," Benjamin Suchoff, **Béla Bartók Essays**, St. Martins Press, 1980, s. 147, Akt. Bozdoğan, a.g.e., 2015, s. 273
[1579] Ahmet Adnan Saygın, Ferdiyetcilik ve Mahalli Renk, **Ulus**, 5 Haziran 1943, s. 6

yurtsever kahramanlığa kadar Türklüğe dair kristalize bir metafor haline gelen zeybeklerin danslarını, Lidya'ya kadar geri götürüyordu. Balıkçı'ya göre zeybek, *ibbaki* denilen dans eden *bakkant*'lardan geliyordu. Bakkant ise *Bakkhos*'tu (Bereket tanrısı Baküs) ve Lidya dilinde vardı. Zeybekler de Bakkhos'un işareti olan çiçek çemberini başlarına dolarlardı ve danslarının koreografisi de tıpa tıp aynıydı.[1580] Mustafa Kemal'in ise zeybeğe merakı malumdu, hatta Anadolu'da Sarı Zeybek olarak nam salmıştı. Nitekim Zeybeğin bu oldukça derin ve karmaşık pathosformel yükünü, 1925'te İzmir Hükümet Konağı'ndaki bir gecede tam da Cumhuriyet'in istediği gibi beynelmilel bir formda sunan Selim Sırrı Tarcan, bizzat Mustafa Kemal tarafından taltif edilmişti.

> Selim Sırrı Bey, zeybek raksını ihyâ ederken, ona bir şekl-i medenî vermiştir. Bu san'atkâr üstâdın eseri hepimiz tarafından seve seve kabul edilerek millî ve içtimâî hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, bediî bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara, bizim de mükemmel bir raksımız var, diyebiliriz. Bu oyunu salonlarımızda, müsâmerelerimizde oynayabiliriz.[1581]

Kültürel kaynağın kullanılmasında öncü bir rol model olan Tarcan, müzisyen değil spor adamıydı. Fakat Madam Molyonava adlı Rus artistine armonize ettirdiği Sarı Zeybeği, 9/8'lik bir dans haline getirmeyi başarmış ve Kız Öğretmen Okulu'ndan talebesi Mualla ile karşılıklı oynamıştı. Tarcan anılarında bu dansı nasıl oluşturduğundan şöyle bahsediyordu:

> Asırlardan beri kadının erkekle beraber raksetmemesi mühim bir noksan teşkil etmekte idi. Bunu düşünerek yeni vücuda getirdiğim zeybek raksını kadınla beraber oynanır bir hâle koydum. Kadına da aynı vezin dâhilinde, aynı hareketleri yaptırdım. Yalnız el ve kol hareketlerini kadının yaradılışındaki zarâfete uygun bir tarza soktum. Bunun için şöyle bir şekil tespit ettim: Zeybek, oyunun başlangıcında sevdiği kızı vakûr ve âheste adımlarla takip ediyor, ona yaklaşıyor. Vücudunun güzelliğini tavırları, âhengini ifade eden hareketlerle gösteriyor. Kadınla birlikte dans ediyor. Sonra kadın bir güneş gibi mihveri etrafında dönerek oynarken, erkek bir dünya gibi hem mihveri etrafında hem güneşin etrafında muntazam adımlarla dönerek oynuyor.[1582]

1935'te *Tan* gazetesinde d Grubu sergisiyle ilgili bir makale yayımlayan Sabahattin Eyüpoğlu da toprağın üzerine çıkan kültürel sürekliliğin göstergelerini plastik sanatlar alanında bulmuştu. Eyüpoğlu oldukça çetrefilli ve iyi kotarılması gereken bir argümanla, inkılâbın yeni sanat anlayışının mimetik temsili aşarak gerçekliği ruhun

---

[1580] Halikarnas Balıkçısı, **Altıncı Kıta Akdeniz**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1982, s. 152. Bu konuda daha detaylı bir okuma için bkz; Metin And, **Dionisos ve Anadolu Köylüsü** 1.bsm, 1962. Ayrıca, **Oyun ve Bügü**, 1. bsm.,1974

[1581] Selim Sırrı Tarcan, **Hatıralarım,** Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1949, s. 59

[1582] Selim Sırrı Tarcan, a.g.e., 1949, s. 55-56

ahenginde arayan eğilimini açıklamaya girişiyordu. Bu tehlikeli bir girişimdi zira son iki yüzyıldır Türk sanatının cebelleştiği gerçeklik fikrini ve devrimin pozitif bilimselliğini aşındırabilecek bir potansiyele sahipti. Grup üyeleri içinse o vakte kadar alışık olmadıkları bir eleştirel tutumun hatta muhtemelen kendilerinin de farkında olmadıkları bir bakış açısının resimlerinden kazılıp bulunması girişimiydi. Eyüboğlu'nun müteakip yazılarla devam ettirdiği bu anlayış, tabiri caizse tarihin travmatik izlerinin kilitlediği Türk Ruhu'nun sanatsal bir psikanalizine ya da terapisine girişiyordu. Nihayet Türk Ruhu kendi olma ile ötekiyle uyum içinde olma baskısını bir türlü dengeleyemeyen şizofrenik bir yarılmadan müstaripti. Eyüpoğlu'nun bu ruhu, hamasete kaçmadan ve rasyonelliği de elden bırakmadan bir zihin haritası içine yerleştirmeye, bilhassa dikkat ettiği anlaşılıyordu. Herhangi bir referans olmamasına rağmen Eyüpoğlu'nun analizi gerçekten de Freud'un metodolojisiyle analojiler kurulabilecek denli benzer bir yaklaşımı çağrıştırıyordu. Zira Eyüpoğlu da ruhu, (Bartók gibi) ilkel ve duygusallıktan yoksun bir içsel varoluş biçiminde (id), tabiatın en dolaysız hali olarak tezyinatta görüyordu. Form (ego), bu ruhun kılıfı yani sosyal, fiziki gerçeklikle temas ederek gerçekliği yapılandıran bir katmandı. d Grubu'na dair eleştirilerin yoğunlaştığı katman da burasıydı; zira bu kuşak forma dair inatçı direnişlerinden dolayı ruhu görmezden gelmeye meyilliydi. Dolayısıyla şifreleri doğru okunursa Eyüpoğlu'nun yazısının bu grup için de klavuz niteliği taşıdığı söylenebilirdi. Formu ya da dış gerçekliği kontrol ederek ona nizam veren otoriteler (süper ego) ise fikri akımlar, siyasal düzenler vb. gibi üstyapı kurumlarıydı. İnkîlaba kadar Türk sanatının ruhu, ona kendisi dışında değerleri aşılamaya çalışan otoriteler ile çatışma halindeydi; zira kendi halinde kıymeti olmayan bir medeniyet artığı, geri kalmış, yetersiz bir sakillik gibi görünüyordu. 1919'da Gritchenko, Avrupa'nın hiçbir akademisinde olmayan sanat ve bilginin tasvirlerde ve mezarlıklarda olduğunu söylediğinde, Osmanlı sanatçıları, gülmüş ve ruhun karşısına formu (anatomi ve perspektifi) koymuştu. İnkılâpla özellikle de Tarih Tezi ile birlikte iktidarın kurucu pratiği, bu ruha itibarını iade etmeye niyetleniyor ve yıllardır baskılandığı savunma hattını bir yüceltme ile yarmayı deniyordu. Cumhuriyet'in ruha doğrudan temas eden musiki ile özel olarak ilgilenmesini, argümanına yerleştiren Eyüpoğlu da müzikte bulunan süsten yoksun ifadeci gücü resimde arıyordu. Yazara göre resim, "zaten doğduğu zaman tasvir ve temsil etmeyen, dış âleme uymayan, kendinden müessir, 'non represantitif' yani zihne hitap etmeyen bir güzellikti." "Resme sonradan giren fikri kıymetler, renk ve çizgileri ağırlaştıran

manalar haline gelerek tezyini kıymetleri yani resmin musikiye benzeyen tarafını gözden düşürmüşler(di).” Yazının sonunda belirttiği gibi: “Bize renk ve çizgilerde mana aramayı öğreten Jakond'un (Mona Lisa) tebessümüydü […] Gülmez olaydı o manalı gülen kadın!” Peki, resim yeniden musikileşebilir, “göz, ahenk karşısında kulak olabilir miydi? Bu ancak terbiye ile mümkündü. Bu noktada Eyüpoğlu’nun terbiye ile kastettiği, akademik bir sanat eğitimi değil aksine tam da modernizmin vazettiği gibi skolastik akademiyi (dışlamadan) aşarak ulaşılabilen bir duyuş merhalesiydi. Bir başka deyişle bu, belli bir zihniyet, düşünce, form içinden ya da Alberti’nin Penceresi’nden değil, kendi bedeninde akislerini bulabileceği, insani kapasitelerini geliştirebileceği bir alandan dünyaya açılmak demekti. Görme ile duymanın bu nevi yer değiştirmesi bir yandan da gerçeğin analitik incelenmesi adına bambaşka bir veri setini kullanabilmeyi öneriyordu. Zira duymanın daha mesafeli kalabildiği yerde, görsel olan zihinsel bir işgale uğrayarak semantikleşiyor ve kaçınılmaz olarak gerçeğin keşfedilmesi önüne eklektik bir set çekiyordu. Bu hiçbir şey değilse sanatı, bir önceki bakışın ve o bakışa iliştirilen zihinsel yükün ya da sadece bir hatırlama ilişkisinin aracısı yapıyor dolayısıyla canlılığını yitirmesine neden oluyordu. Oysa modernistlerin etrafında toplandıkları temel ilke, “yaşayan sanat” yapmaktı ve Eyüpoğlu sanatın nasıl canlı tutulabileceğine dair bir formül sunuyordu. Avrupa resminin tabiattan en fazla uzaklaştığı ya da mimetik temsilden, soyuta vardığı yerde bile hareket ettiği eksen; dışsal, fiziki gerçeklikten içsel ya da öznel gerçeğe uzanıyor velhasıl Batı, gerçek mefhumuyla olan ilişkisini hiç kesmediği için tutarlı olabiliyordu. Eyüpoğlu’na göre resmin (mimetik ya da didaktik olarak) mutlaka bir şey söylemesi lazım değildi. Mimariye bakan göz âdeta kulak kesilmiyor muydu? Gözümüzden doğrudan doğruya ruhumuza dolan ahenk yığınları yok muydu? 1938’de *Ar* dergisinde yayımlanan bir başka yazısında, “bir tablo karşısında konuşan yeni ressamları dinleyin” diyordu: “Her şey ışığa, renge ve desene irca edilir. Musikiye veya mimariye ait tabirler duyarsınız: ahenk, senfoni, akış, pasaj, ritm, konstrüksiyon, kütle, hacim, mihver.”[1583] Bu bağlamda d Grubu da “seyircinin düşünmek hassasına değil, görmek hassasına hitap” ediyordu ve “tuvalin arkasına değil, önüne bakılması” gerekiyordu. Teyzini kıymetlere dönmek; “halka, basit ve çıplak ruhlara dönmek” demekti. Dolayısıyla “ismine bile mana koymak istememiş olan d Grubu, halka en iyi bildiği bir dille, musikinin diliyle hitap ediyor(du).”

[1583] Sabahattin Eyüpoğlu, “Öz Resme Doğru” **Ar Dergisi**, Mayıs 1938, S.5

Eyüpoğlu yazısını şöyle bitiriyordu: "Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkân yoktur. Fakat mesele; maviliği sevebilmektir." [1584]

5.12. Souple Sanat

Eyüpoğlu'nun mavi analojisi, Tarih Tezi'nin açtığı hümanizma damarından ilerleyen kültür politikasının 1940'lı yıllarda bir akıma dönüşen Mavi Anadolu kanonuna aitti. Yazarın bu akıma iliştirdiği d Grubu'na da çok geçmeden akademi kapıları açılacaktı. 1935'te müdür Namık İsmail'in vapurda bir kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmesi, 1933 Reformu'nun akademiye taşınması için bir vesile olmuştu. Namık İsmail'in ardından bu göreve, Sorbonne'de felsefe eğitimi almış ve 1930'dan beri Akademi'nin sanat tarihi hocalığını yapan Burhan Ümit Toprak getirilmişti. Toprak, Halil Edhem'ten sonra bu göreve sanat pratiği dışından gelen ikinci isimdi. Halil Edhem gibi felsefe eğitimi aldıktan sonra sanat tarihine merak salmıştı. 1924'te Elvah-i Nakşiye Koleksiyonu'nun sanat tarihsel bir tasnifle düzenlediği kataloğunu yayımlamış olan Halil Edhem, *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabının "Anadolu Selçukluları Devrinde Mimarî ve Tezyinî Sanatlar" bölümünü de yazmış ve 1933'te Türk Tarih Kurumu'nun ikinci başkanlığı görevini yürütmüştü. Burhan Ümit Toprak'ın göreve gelir gelmez gerçekleştirdiği ilk icraat ise, Türk Sanat Tarihi'nin ilk metni olarak kayda geçen Elvah-ı Nakşiye'nin bıraktığı yerden başlayarak, *Yarım Asırlık Resim Heykel Sergisi*'ni düzenlemek ve tarihsel tasnifi yeniden yapmaktı. Toprak'ın sergisi, eğitimini aldığı felsefeden de izler taşıyacak biçimde, Hegel'in primitiften moderne doğru gelişerek ilerleme fikrine dayanan tarih anlatısını Türk resmine tatbik ediyordu. [1585] Serginin açılış haberini veren 29 Ağustos 1936 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin haberinden anlaşıldığına göre, Akademi'nin üç katına yayılan sergi, ilerlemeci tasnif mantığının mekânsal izdüşümü gibiydi. İlk katta, "14. yüzyıldan kalma sanatkârlar, meçhul Bektaşi portreleri, minyatür nevi'ne kaçan

[1584] Sabahattin Eyüpoğlu, "D Grupunun Sergisinden Çıkarken," **Tan**, 26 Temmuz 1935 Cuma, Y.11, S. 95-3398, s. 9

[1585] "(Hegel'in) Tarihin kronolojik hiyerarşisini Sembolik, Klasik ve Romantik olmak üzere üç büyük anda yansıtan görüşü; uygarlıkların zaman içinde doğudan batıya, primitiften moderne doğru, aşamalı biçimde ilerleyerek tarihin gelişmesine katkıda bulunduklarını ileri sürer." Hegel, Philosophy of History, s. 404-409, Akt. Ceren Özpınar, **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı**, 1970- 2010, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2016, s. 24

eserler, Hamdi ve Ali Rıza Bey'lerin eserleri" yer alıyordu. [1586] Burhan Toprak serginin açılışında, bir asırlık tarihi bulunan Türk resminin büyük himaye ve yardımlara rağmen ancak elli senelik kısmını toplayabildiklerini üzülerek ifade ediyordu. Çok dağınık halde olduğunu söylediği Türk resminin ulaşılabilen parçaları: özel koleksiyonlardan, depolardan, etnografya ve askeri müzeden, Tayyare Cemiyeti'nden ve muhtelif vekâlet dairelerinden toplanmıştı. "Türk resminin müjdecileri" dediği ilk katta teşhir edilen resimlerin nasıl toplanıp tasnif edildiğini şöyle anlatıyordu:

> Bunlardan ancak Hamdi beye, Şeker Ahmet paşaya kadar uzanan kolunun birer ikişer numulerini tedarik edebildik. Bütün araştırmalarımıza rağmen bizde 65 sene evvel resim sergisi açanların, ne de bir asır evvel Londra'ya veyahut Viyanaya resim tahsiline gidenlerin resimlerini bulamadık. Dolayısiyle sergimiz Ferik İbrahim paşanın, Hüsnü Yusuf beyin ve Sürurili Ahmet Emin Beyin ve daha birçoklarının portrelerindeni peysagelerinden (peyzaj) mahrum kaldı. Fakat buna mukâbil Etnografya müzesinden getirttiğimiz 19 uncu asrın iptidalarına (eskilerine) ait emsalsiz resimler ver nihayet Britiş Müzeomda bile yer bulan Hamdi beyin şaheserlerile bu noksanımızı telafi etmeğe çalıştık. [1587]

İkinci katta, "Meşrutiyet devrinin ekolü ve plastik sanatlarda (Tevfik) Fikret-Halit Ziya mektebinin rolünü oynayan Çallı İbrahim, Namık İsmail, Feyhaman ve Nazmi Ziya ile birlikte Güzel Sanatlar Birliği'ne mensup sanatkârların eserleri" yer alıyordu. [1588] "Kısmen noksan da olsa mükemmelen teşhir edilen Müstakiller", Meşrutiyet devrinin bulunduğu katta fakat ayrı bir salonda yer alıyorlardı. Üçüncü ve en üst katta ise "en yeni sanat cereyanını temsilen d grupu sanatkârları bütün temayülleri ile birlikte" bulunmaktaydılar. *Cumhuriyet*'in haberinden anlaşıldığına göre, herhangi bir gruba dâhil olmamış ya da edilememiş sanatçılar, binaya bile alınmamış ve "bahçede kurulan bir salonda" teşhir edilmişlerdi. [1589] Sergiyle ilgili yazdığı kısa makalede Peyami Safa şöyle söylüyordu:

> Bu sergi devir, fikir, ekol, yaş nazariye gibi nesiller ve zümreler arasına örülen kale duvarlarının hizasını aşan bir yükseklikte, bize, mücerred Türk resminin müşterek vasiflarını, milli kabiliyet ve tekâmül derecesini aramak, üstüne düşünüp durmak fırsatını verdi. Kronoloji zincirinin birçok halkaları, eserlerin şimdiye kadar hiçbir galeride muhafaza edilmemesi gibi gayrımedeni bir ihmalden dolayı eksik ve kopuk

[1586] "Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi Dün Açıldı" **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936 Cumartesi, Y.11, S. 4416, s. 1-5
[1587] "Elli Yıllık Türk Sanatını Canlandıran Sergi", **Tan**, 29 Ağustos 1936. Y.2, N. 490 s. 1-2
[1588] Tan, a.g.y.,1936
[1589] **Cumhuriyet**, a.g.y. 1936. Bahçede sergilenenlerin isimlerine dair bir bilgi yoktur bununla beraber sergiyi konu edinen diğer gazetelerde (ulaşılabilen) sadece Malik Aksel ve Fikret Mualla'dan bahsedilmektedir.

> kaldığı halde, ressam Hamdiden, Fikret Mualla'ya kadar gelen yolun kalın tekâmül çizgisini farkedebilmek imkânı bulduk. [1590]

Tertip heyetinde Toprak ile birlikte CHP'nin sanat şefi Salah Cimcoz, Basma Yazı ve Resimleri Derleme Müdürü Selim Nusret gibi isimler vardı.[1591] Gazetelerin haberlerine göre "kordelayı" Bayan Afet (İnan) kesmiş, CHP Genel Sekreteri ve Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya, Vali Mühittin Üstündağ ile birlikte birçok üst düzey davetli de açılışta hazır bulunmuştu. Nitekim aynı gün, Atatürk ve Başvekil İnönü de aralarında Agop Dilaçar'ın "Güneş Dil Teorisi'nin Antropolojisi" başlıklı tebliğinin olduğu üç tezi dinleyecekleri III. Dil Kurultayı için Dolmabahçe Sarayı'nda bulunuyorlardı.[1592] Ankara'da 1923 Türk Ocağı ve 1933 İnkılâp Sergisi dışında sanat etkinliklerine katılmamış olan Atatürk, kurultayın programında olması muhtemel bu sergiye de iştirak etmemişti. Türk sanat tarihi yazımında kanonik hale gelerek günümüze kadar ulaşan dönemselleştirmenin başladığı bu sergiden bir yıl sonra, II. Tarih Kongresi sırasında aynı mantıkla Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde açılması planlanan Modern Türk Sanatı Sergisi ise ani bir kararla; maket, mulaj, harita vb. eklenerek Cumhuriyet'in ilk ulusal sanat müzesine dönüştürülecekti.[1593]

Burhan Ümit Toprak 1936 Ağustos'unda yaptığı parlak çıkışın ardından, aynı yılın sonuna doğru bir başka reform hamlesine girişmişti. Fevzi Çakmak gibi Milli Mücadelenin efsane kahramanlarından birinin yakını olma nufüzünü iyi kullanan Toprak, bürokratik hantallığı hızlıca aşarak bir yıl dolmadan resim bölümünün başına Leopold Levy, heykel bölümüne Rudolp Belling, mimarlığa ise Bruno Tout'u getirmişti.[1594] Yarım Asırlık Türk Sergisi'nde Akademi tarafından tanınarak, gelişim hattının son halkasına kabul edilen d Grubu üyelerinden Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Cemal Tollu, Levy'ye muavinlik ve Belling'e çevirmenlik yapmak üzere Akademi'ye alınmıştı. Cezar'ın yazdığına göre:

> 1937 senesinde Resim Bölümüne Léopold Lévy'nin, Heykel Bölümüne Rudolf Belling'in şef olmalarını müteakip her iki bölüm de eski yıllardan farklı bir çalışma düzeni içine girmişti. Bu düzenli çalışma temposu, kısa zamanda her iki bölümde de öğretim ve eğitim kalitesinin gerçekten fiilen yükselmesi sonucunu vermiştir. Léopold Lévy, resim bölümü şefi olmasını müteakip, eserleri ve kişilikleri hakkında birer vesileyle bilgi edindiği kimselerden Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cemal Tollu ve

[1590] Peyami Safa, "Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi" **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936, s.5
[1591] Zeynep Yasa-Yaman, **Suretin Sireti**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24
[1592] "Dil Kurultayının İlk Safhası Dünkü İctimada Bitti" **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936, s.1-5
[1593] Yaman, a.g.e., 2011, s. 26-30
[1594] Mustafa Cezar, "Kuruluşundan Bugüne Akademi", **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90.Yıl**, Mustafa Cezar (yay. yön.) Renkler Matbaacılık, İstanbul, 1973, s.34

> nihayet Sabri Berkel'in Akademi öğretim kadrosuna kazandırılmasını sağlamıştı. Lévy bu gençleri akademiye aldırırken bir başka genç ressam Cevat Dereli de ikinci defa akademiye kavuşuyordu. Türk resmine yeni bir şeyler getiren Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi gibi iki genç sanatçıdan birisi olan ve Lévy gelmeden önce akademiye girmiş bulunan Zeki Kocamemi, Lévy gelince Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Cemal Tollu'nun yanıbaşında onun muavinleri arasına katılıyordu. Daha sonraları Ali Çelebi ve Nurullah Berk de resim bölümünde yer alacaktı. Öte yandan bir başka ressam Zeki Faik İzer de Tezyini Sanatlar Bölümü hocalığı yoluyla akademi çatısı altına giriyordu. Akademi'ye bu gençler alınırken İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi kimseler hocalıklarının olgunluk çağını yaşamaktaydı.[1595]

Levy'nin bölümün başına getirilmesi ile birlikte, Yasa Yaman'ın d Grubu'nun "Uzlaşma Dönemi" dediği ve 1940'a kadar sürecek olan dönem başlamıştı. Aynı yıl, "Güzel Sanatlar Müdürlüğü'ne, d Grubu'na yakınlığı ile bilinen Suut Kemal Yetkin'in atanması, Akademi ve devletin güzel sanatlar politikasındaki ilişkilerinin tam bir görüş birliği içinde sürdürülmesine neden olacaktı.[1596] Uzlaşma döneminin ilk işareti, 1937'nin başında, Levy'nin mesaisi ile eş zamanlı yayım hayatına başlayan *Ar* Dergisi'nin ilk sayısında veriliyordu. Bu sayıda çoğunluğu d Grubu üyesi olan yazar kadrosu, düzenledikleri bir anketle "kültür hayatımızın en mühim meselesini" masaya yatıyordu.[1597] Derginin her sayıda başka bir mütefekkire yönelttiği üç sorudan ilki şuydu:

> 1. Bugün Türkiye'de bir sanat buhranı vardır. Bir milli edebiyatın mevcudiyetinden bile şüphe ettiren dedikoduların yanında, plastik sanatlar bakımından memleketimizde tam bir kıymet ve ölçü anarşisi vardır. Resim ve heykeltraşlığın bizdeki bu revaçsızlığı (ilgisizlik) ve anarşisi karşısında ne düşünüyorsunuz?

Sorunun daha ilk cümlede kendini ele vererek, "buhran" önkabülü ile başlaması, uzlaşmaya niyetli fakat kafası karışık bir grubun müzakere arayışı için nabız yoklaması gibiydi. Bu soruya alacakları cevaplar, Akademi'de yerleşecekleri pozisyona dair kilit önem taşıyordu. Nitekim söz konusu "ölçü anarşisinin" modernist sanatı memlekete getiren bu kuşağın Başkaldırı Dönemi'nde (1933-1936) had safhaya

---

[1595] Cezar, a.g.e., 1973

[1596] Yasa-Yaman, a.g.e., 2006, s. 24-25

[1597] "Ar'ın belli bir yazar kadrosu vardır. İzzettin Şadan Beril, derginin sahibi ve "Tahrir Heyeti Müdürü"dür. Künyesinde, "müessisleri" olarak şu adlar yazılıdır: "Malik Aksel, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Nurettin Ergüven, Salih Urallı, Eşref Üren, Kudsi Tecer, Miraç Katırcıoğlu, Cemal Tollu". "Müessisler", Ar'ın yazı kadrosunu da oluşturmaktadır. Bu kadro, ilerleyen sayılarda İhsan Karaburçak, Refik Epikman ve Miraç Katırcıoğlu'nun eklenmesiyle daha da zenginleşmiş ve Ar, "güzel sanatlar"da yetkin imzaların ve sanatçıların bir araya geldiği önemli bir dergi olarak belirginleşmiştir. Derginin ikinci yıla girdiği 1/13. sayısının künyesinde, "Yazı işleri: Suut Kemal Yetkin- Direktör: Nurullah Berk- Mümessiller: Refik Epikman- S. N. Urallı" bilgisi yer almaktadır. Mehmet Can Doğan, "Birikimi Özümseyen ve Yeni Bir Kuşağı Temsil Eden Bir Sanat Dergisi: Ar", **Türk Dili**, Ocak 2017, Y. 67 S. 781, s. 37-44

ulaşmış olması göz önüne alınırsa, ilk elden hedeflerinin kendi doğrularını (sabit ölçü olarak) akademiye kabul ettirmek olduğu söylenebilirdi. Anlaşılmadıklarını, yeterince desteklenmediklerini her fırsatta dile getirdikleri bu dönem, "sanatı […] bir biçim, teknik ve düşünce işi olarak gördükleri" dönemdi.[1598] Bu soruya kısa süre sonra bakanlığa gelecek olan Hasan Ali Yücel ve Vedat Nedim Tör'ün verdiği cevaplar, d Grubu'nun inatçı sanat telakkisini resmi kültür politikası ile kaynaştırarak yumuşak bir alaşım haline getirmesine yol açacak sürecin ipuçlarını veriyordu. Hasan Ali Yücel, Şubat'taki ikinci sayıda; buna buhran denemeyeceğini, buhranın tekevvün etmiş (oluşmuş) bir uzviyetteki (organizma) müvazenesizliğin (denge) ve ahenk bozuluşunun ifadesi olduğunu söylüyordu. Yücel'e göre: "Bizde plastik sanat henüz oluşmuş değildi ki bir buhran tasavvur edilebilsin." Bizim gördüğümüz hal: "Hakiki hayatın havasını teneffüs etmek üzere dünyaya gelişini temin eden doğum sancılarıydı." Bundan dolayı, sanat muhitimizin böyle hareketli görünmesi, hayırlı bir yaratma devrinin başlangıcı sayılırdı. Yücel'in son cümlesi ise bu sanatkârların takdir edilmeme bahanesinin altında yücelttikleri sanatları için oldukça çarpıcı bir hakikati ortaya koyuyordu:

> Bu kıymet ve ölçüleri bize itiraz götürmez şekilde empoze edebilecek yeğane kudret büyük sanat otoriteleri olacaktır. Bu otoriteler, sözle değil eserle iş yapabileceklerdir. Aranızda muhtelif ekollere mensup grupların mücadele halinde bulunuşu bence bir yenilik eskilik davasından ziyade henüz sanat adamlarımız içinde kendi otoritesini bulunduğu muhite kabul ettirebilmiş vaziyette olanların bulunmamasından ileri geliyor. [1599]

Derginin Mart'ta yayımlanan üçüncü sayısında ise öteden beri modernizme sert bir dille karşı çıkan Vedat Nedim Tör, Yücel'in araladığı kapıyı tabiri caizse kırıyordu. Tör'e göre "bir sanat değil sanatkâr buhranı" vardı.

> Bizde sanatkâr kendi aczini, derhal, muhite ve memlekete yüklemek ister. Bilhassa sizin gibi beynelmilel bir dille konuşan resim sanatkârlarının, muhitlerini yadırgamalarını anlamıyorum. Takdir olunmuyoruz diye kısırlıklarını mazur göstermelerini bir türlü kavrayamıyorum […] bizde resim ve heykeltraşlık sahasında orijinal ve kuvvetli eserin yokluğunu siz, revaçsızlık ve anarşi diye tavsif etmek istiyorsunuz. Bilmem ki burda aldanan kimdir? Avrupa'dan yeni dönen veya mektepten yeni çıkan hemen her sanatkârın ağzında bir alay şikâyet teranesi var, fakat eser sahasında ise bir verim boşluğu görülmektedir. Hâlbuki Türk sanatkârı […] öyle

[1598] Yaman, a.g.e., s. 24
[1599] "Hasan Ali Yücel Cevaplıyor", **Ar**,1937, S. 2, s. 2-3, Cumhuriyet'in **Renkleri, Biçimleri**, Ayla Ödekan (ed.) Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 8-12

> bir memleketin çocuğudur ki, seslerine el dokunmamıştır, tabiatı bakirdir ve insanı, henüz bir muadeledir […] içimizdeki kabahatı dışımızda aramayalım. [1600]

Anketin ikinci sorusu; "Sanatın milli varlığımıza, milli kültürümüze girmesi için ne gibi çarelere başvurulması gerektiği" üzerineydi. Vedat Nedim Tör, bu soruyu yine sert bir üslupla kestirip atıyor ve olmayan sanat eserinin, varlığımıza ve milli kültürümüze nasıl gireceğinin sorulmasını anlayamadığını söylüyordu. Hasan Ali Yücel'e göre ise bunun ilk çaresi, "kuvvetli bir lise teşekkül ettirmekti." Yücel, lise düzeyinde verilecek eğitimin genel kültür ve hayata temas cephelerini çoğaltacağını, böylece ilerde yetişecek sanatçı ve sanat izleyicisinin, eseri nasıl ölçeceğini bilen bir muhit oluşturacağını iddia ediyordu. Yücel'in önerisi bir yandan meselenin yapısal çözümlerle halledilebileceğini söylüyor, diğer taraftan ise sorunun kaynağına (itham etmeden) temas ediyordu. Nitekim uzunca bir zamandır Türk sanatçısının akademinin bahçesindeki manolyadan gayrı gördüğü bir şey olmadığı, hatta ona da Paris'e bakar gibi baktıkları, kulaktan kulağa dile getirilen eleştiriler arasındaydı. Modern Türk ressamı kendi dilini unutmuştu. Ortaokul sonrası öğrenci kabul eden bir yönetmeliğe sahip Akademi'ye giren çocuklar, bu 'kristal kuleden' sanatçı olarak mezun oluyorlardı. [1601] Öğretmen olmaları amacıyla yurtdışına gönderilen Müstakiller'in, kız çocuklarına testi çizdirmeyi kendi kıratlarını uygun bulmamaları, Yücel'in ima ettiği üzere kendi muhitinin ihtiyaçlarına yabancı bir eğitimden geçmiş olmalarının etkisiydi. Cumhuriyet modern sanatın değil yeni sentezi besleyecek yeni sanatın ve bu sanatı ait olduğu Anadolu'ya taşıyacak sanatçıların peşindeydi. İstanbul ve Ankara bu konuda açıktan olmasa da bir ihtilaf halindeydi. 1932'de Yücel'in de müdürlüğünü yaptığı Gazi Eğitim Enstitüsü bünyesinde kurulan Gazi Orta Muallim Mektebi, tam olarak Yücel'in biçtiği bu misyonu yerine getirmeyi amaçlıyordu. Kendisi de bir resim öğretmeni olan ve Almanya'ya Bauhaus ekolünü araştırmak için gönderilen İsmail Hakkı Tonguç'un kurduğu mektepten lise düzeyinde yetişen resim öğretmenleri, sanat için sanat yapan bohem İstanbul'un karşısına, yerli ve milli bir Ankara ekolünü yerleştirmeye başlamıştı. Üçüncü soru şöyleydi:

> Türkiye'nin sosyal gidişlerini nazari itibara alarak, bizde sanatın devletleştirilmesine taraftar mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde müfid neticeler verebilir mi?

[1600] "Vedat Nedim Tör cevaplıyor," **Ar**,1937, S. 4, s. 9-10, a.g.e., 1999
[1601] Bkz. Cezar, a.g.e., 1973

Yücel bu soruya da ılımlı ve müspet bir cevap vererek, CHP'nin anladığı "souple" (yumuşak- eğilir/bükülür) manada sanatın devletleştirilmesinin lüzumuna inandığını söylüyordu. "Cemiyet otoritesini kendinde bulunduran devlet, bu sahada da ferdin hamisi, onun şahsiyetinin doğup büyümesinin en büyük amilidir." Tör ise yine üst perdeden vermeye başladığı cevabını, bir öneri ile sonlandırıyordu:

> Tek partili rejimlerde kabul olunan ideolojik prensipler dâhilinde sanatkârın yaratma hürriyetini tehdit etmek, hiçbir akıllı devlet adamının aklından geçmemiştir […] Eğer sanatkârın devletleştirilmesinden maksadınız, sanat eserinin ve sanatkârın himayesi ise Türkiye devleti bunu yapmıyor değil […] devletin yapabileceği ve yapması da çok faydalı olacak iş varsa o da güzel sanatların her sahasında Prix'ler (ödül) ihdasıdır.[1602]

Ar dergisinin yayın kurulunda ve muhtemelen bu soruların hazırlanmasında pay sahibi olan Cemal Tollu, anket yayımlandığında Levy'nin asistanlığındaki birinci ayını henüz doldurmuştu. 17 Şubat'ta *Tan* gazetesinde çıkan bir röportajda Tollu, yoklanılan nabızdan sonra grubun akademide yerleşeceği pozisyonu ve Levy'nin şefliğinde resim sanatına nasıl bir istikamet verileceğini şöyle ifade ediyordu:

> Bir aydan beri hocaya yardım etmekteyim. Bu temaslarımdan edindiğim kanaate göre vazifemiz sanatkâr olacak nesli en tabii yolda, yani hiçbir kaide ve usule bağlamadan çalıştırmak, tabiat parçasını, ustalığın yardımlarına muhtaç olmadan yeniden yaratmağa hazır bir hale sokmak, göz ve elin melekesini fikri inkişaflarile beraber yürütmek olacaktır. Akademiye getirilen yabancı sanatkârlar, bazılarının umduğu gibi harikülade şeyler yapacak değil. Ancak mütevazı nasihatlerle Türk zekâ ve istidatlarını şuursuz çalışmaktan ve fırça darbelerinin aldatıcı hoşluğundan korumak suretile salim ve mantiki bir yolda bu istidatların inkişafına, şahsiyetlerin teşekkülüne müessir olacaktır.[1603]

Tollu röportajın devamında kendi kuşağının devlet ve halkla uzlaşmayı kabul ettiğinin sinyalini verecek olan bir özeleştiri de getiriyordu; "Varmak istediğimiz noktaya vasıta olarak kullandığımız unsurların gizlenmiyerek eserlerimizde ifşa edilmiş olması resim kültürü az olan bazı seyircileri pek haklı olarak âdeta ürküttü. Eserlerde fazlasile göze çarpan bu teknik vasıtalardan sakınmamız lazımdı." [1604] Tollu'nun çizdiği rota, akademizm ile modernizmi radikal sınırlarından geri çekerek devletin "souple" himayesinde bir milli davaya hizmet için buluşturuyordu. Böylece 14 Kuşağı ile sivilleşen, Müstakiller ve d Grubu'yla kısmen bireyselleşen Türk sanatı tekâmülünün bu evresinde, terbiye edilmiş, uslu bir modernizmin akademik olanı temsil ettiği münhasır bir senteze ulaşıyordu. Bu sentezin bayraktarı olacak olan

[1602] Tör, a.g.y., 1937
[1603] File, "Resim İçin Neler Yapacak? **Tan**, 18 Şubat 1937 Perşembe, Y. 2, S.661, s. 7
[1604] **Tan**, a.g.y., 1937

Leopold Levy'nin Türkiye prömiyeri de 17 Nisan 1938'de Akademi'de açtığı bir sergiyle gerçekleşmiş ve o da sanat seyircisine ilk defa bu tarihte, bütüncül bir bakış açısı sağlayacak biçimde arz-ı endam etmişti. *Cumhuriyet* gazetesinde imzasız yayımlanan bir haberde, yeni sentezin önderi Levy şöyle tarif ediliyordu: "Tamamile klasik bir yoldan yürüyen ve herşeyden evvel hududsuz bir tabiat sevgisile mücehhez olan san'atkar yeni resmi en hakiki manasile temsil edenlerden birisidir. Yani Leopold Levy ne kübist ne fütürist ve ne de dadaist olmadan hepsinden yenidir." Levy'i Türk sanatına kazandıran müdür Toprak'a göre:

> Eski şaheserleri olduğu kadar, modern resmi de Türkiyeye tanıtmak ve sevdirmek vazifelerini üzerine almış olan Akademinin modern resmi, esaslı olarak L. Levy ile tanıtmağa kalkması iyi bir tesadüftür […] Zira öz san'ata varmak için an'anelere isyan ederek, sırf kendi tekniğine güvenen ve bu yolda her türlü ifratı mubah sayan modern resim ilk temasta bir yadırgama hissi verir. Hâlbuki L. Levy kendisinin dediği gibi bazı hakikatleri söylemek için ananevi yolları büsbütün inkâr etmeyerek çalışmıştır.[1605]

Toprak'tan sonra sözü alan Levy'de eğitim anlayışını birkaç cümle ile şöyle özetliyordu:

> Asıl mesele size ilerde artistik kabiliyetiniz dâhilinde kendinizi ifade etmeği temin edebilecek bir işçilik öğretmek değil midir? Evvela: Tanrının kulundan esirgediği istidatı ona bizim verebilmemiz beşerî kudretimiz dâhilinde mümkün değildir. Fakat aramızda bulunan ve kendi imkânlarını tanımamaları muhtemel olan san'atkarlara kendilerini tanıtmak bizce mümkündür ve vazifemiz budur.[1606]

Türk sanatının yarım asırlık krizlerini iyi tahlil etmiş olduğu anlaşılan Levy, işçilik öğretmek ile hem akademizme hem de "iş içinde iş yoluyla" öğretim prensibini benimseyen Tatbiki Ankara ekolüne, verili istidat ile modernlerin dâhi sanatçı telakkisine, sanatkârların kendilerini keşfi ile kökensel bağların yüceltilmesine göz kırpıyordu. Böylece Cumhuriyet'in kültür politikasının ikinci evresinde geometrik kübizm modeliyle yaratılmaya çalışılan armonik bütünlük için ihtiyaç duyulan bütün tellerin akordunu yapmayı vadediyordu.

1938'te Akademi'nin artık moderni temsil ettiğine dair varılan uzlaşıdan sonra sıra, *Ar* dergisinin sorduğu bir başka soruya gelmişti: "Orijinal bir Türk ekolü mevcut

[1605] **Tan**, a.g.y.,1937

[1606] "Ressam Leopold Levy Dün Zengin Bir Sergi Açtı", **Cumhuriyet**, 17 Nisan 1938 Pazar, Y. 14, S. 5001, s.1- 9

mudur?" [1607] Tasnif dışı bir "bahçe ressamı" olarak kabul edilen Turgut Zaim bu soruya şöyle cevap veriyordu:

> Bu taklitlere devam edildikçe orijinal Türk ekolünü beklemek esasen abestir. Biraz kendi tarihimize bakalım […] kendi ırkımızın sanatını tahlil edelim, Türklerin taş devrinden bugüne kadar ki sanat evolüsyonunu tasnif edelim, ortada bir Türk mimarisinin dekorunun, resminin, heykelinin, mevcut olduğunu dünyaya anlatacak kitaplar hazırlayalım, ondan sonra orijinal bir Türk ekolünün mevcut olduğunu göreceğiz.

Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Selahaddin Eyuboğlu'na göre de "Paris'ten dönen ressamlarımızın getirdiği yeni eğilimler, bizim eski nakışlarımızı andıran, tabiat dışı bir resim anlayışına sahipti."

> Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş sureti suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. [1608]

Fernand Leger'nin Ayasofya ve Kariye'deki Bizans mozaiklerine olan ilgisi biliniyordu, hatta birkaç yıl sonra "resmin geleceği İstanbul'da" diye bir yazı da yazacaktı.[1609] Akademinin resim bölümü şefi de aynı fikirdeydi. Levy'e göre modern sanat cereyanları bakımından Türkiye çok enteresan bir ülkeydi. "1937'de memleketinize geldiğim zaman Avrupa mücerret (soyut) resim çalkantısı içindeydi. Bir de ne göreyim? Mücerret sanatın hakikisi burada. O zaman hakiki mücerret sanat Türkiye'dedir."[1610] Batılı gözün bir kez daha takdir ettiği sanat anlayışı, bu kez bir önceki kuşağın savunma hattı olan anatomi ve perspektif eşiğini aşabilmiş gibi görünüyordu. Bununla birlikte yine de yerel kaynakların ne inkârı ne de kabulü doğrudan sanat içinden ilerleyen bir gelişim hattına bağlanamıyordu. Meşrutiyet sanatçıları yerel kaynağı, çok parçalı unsurları birarada tutmaya çalışan ilerlemeci pozitivist bir sosyo-kültürel söylemden hareketle inkâr etmişti. Zira Comte tasarısını, insanın zorunlu olarak geçtiğini iddia ettiği "teolojik", "metafizik" ve "olgucu" üç

[1607] Ar, 1938, s. 13
[1608] Mazhar Şevket İpşiroğlu, Selahaddin Eyuboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, "Önsöz", İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972
[1609] Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nakış ve Resim, Resme Başlarken, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, 3. Bsm, s. 112. Eyüpoğlu'nun referans göstermeden bahsettiği bu yazı için bkz. Fernand Léger, "Byzantine Mosaics and Modern Art," Magazine of Art, April 1944, 144-45
[1610] A.R.İ, "Leopold Levy: hakiki mücerred Sanat Türkiyededir diyor," **Cumhuriyet**, 16 Haziran 1966 Çarşamba, Y. 43, S.15040, s.6

evre ya da katman ile kuruyordu.[1611] Dolayısıyla metafizik evreye tekabül eden tezyini sanat, bu dönem için geriye dönüştü. 1930'a gelindiğinde pozitivist tasarı, hızını kaybetmiş olsa da hâlâ gündemdeydi. Fakat ulusal benlik antropolojik kültür içinden üretileceği için metafizik evre, geriye dönüşten çok yüzeye çıkarılarak beynelmilel halde sistematize edilmesi gereken bir öz kaynaktı. Dolayısıyla tezyinat ve yerel motiflere dönülmeyecek, onlara gidilecek ya da başvurulacaktı. Siyasi erkin sosyo-kültürel politikalarıyla temasını hiç kesmemiş olan Türk sanatçısı, bu anlamıyla kendilerine tevdi edilen resmi misyonları dışında da aslında doğuştan güdümlüydü. Bunda kuşkusuz sanatçıların verdikleri yaşam mücadelesinde dolaylı ya da dolaysız tek hami olan siyasi erkle uyum içinde olma kaygısının payı vardı. Nitekim Türk sanatında; Hale Asaf, Fikret Mualla, Aliye Berger, Abidin Dino, İlhan Koman gibi bir avuç sanatçı, Necmi Sönmez'in "edilgen kanon" diye tarif ettiği "yukardan belirlenen formlar" ve düşünme biçimlerinin, bir anlamda siyasi erkin "baskıcı hoşgörüsü"nün dışında kalmayı seçip, çeşitli biçimlerde bedelini ödemişlerdi.[1612] Müstakiller'in müstakil kalmasına, d Grubu'nun arayışlarına, sınırları belirlenmiş "souple" bir alanda kalması koşuluyla göz yumulmuş ve bu sanatçılar, ancak siyasi erk ile söylem birliği içinde olduklarında desteklenmişlerdi. Bu bağlamda 1933'te Ankara'da açılmaya başlanan İnkılâp Sergileri, Sönmez'in ifadesiyle, "devlet-sanatçı ilişkisinde rol dağılımını kesinleştiren" etkinliklerdi. Bu sergilerden Maarif Vekâleti'nin aldığı resimler ile bir devlet koleksiyonu oluşturulmuştu. Bununla beraber bu resimler, sipariş değil devletin sanata biçtiği rolü içselleştiren sanatçıların Cumhuriyet değerlerinin inşası ve yayılmasına katkı sağlamak adına ürettikleri çoğu hamasi ve didaktik kompozisyonlardı. Örneğin Cumhuriyet Dönemi'nin ikonik resimlerinden birisi olan Zeki Faik'in Delacroix'dan uyarladığı *İnkılâp Yolunda* (1933) adlı resmi, irticayı ezen devrimin destansı başkaldırısını Delacroix'dan farklı olarak, tabandan yükselen bir özgürlük atılımı değil yönlendirilmiş ve güdümlü bir hareket olarak algılıyordu. Zira *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adıyla alegorize edilen resmin esas öznesi kadın figürü, İzer'in resminde, özgürlüğe yol gösteren Mustafa Kemal olarak sunuluyordu. Dolayısıyla İzer'in coşkuyla sahip çıktığı özgürlük, bağımsızlık bilinci

[1611] Detaylı bir okuma için bkz. August Comte, Pozitif Felsefe Kursları, Erkan Ataçay (çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul. 2001, s. 34

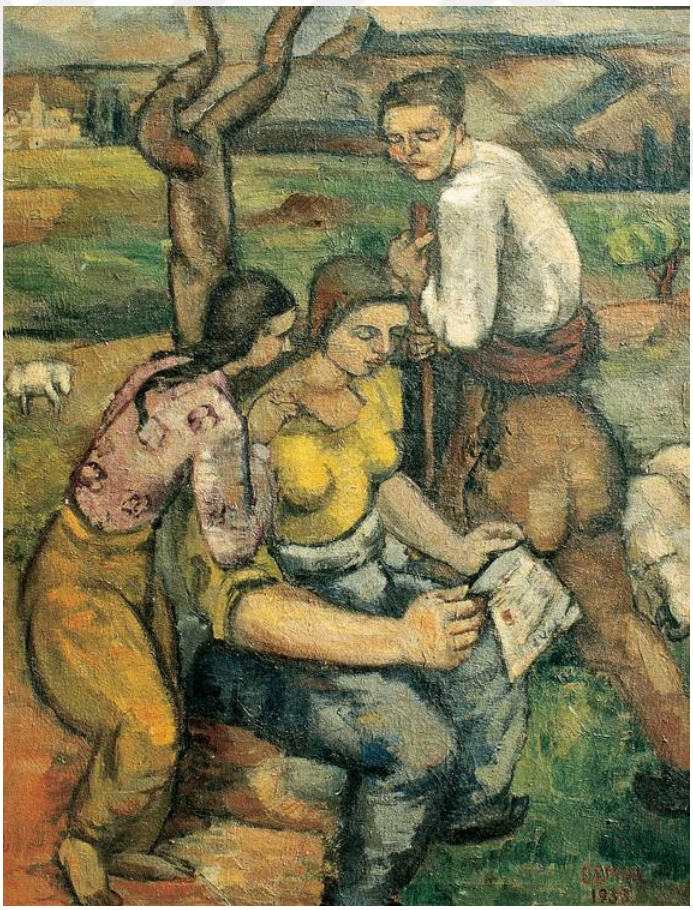
[1612] Necmi Sönmez, "Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı" **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce Cilt 9. Dönemler ve Zihniyetler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.870-878, Baskıcı Hoşgörü kavramı için bkz. Herbert Marcuse, "Baskıcı Hoşgörü", Soner Soysal (çev.), **Tabula Rasa**, 2012, S. 25-26, s. 122-143

ya da kavramından çok (totolojik vaziyette) bunu olanaklı kılan siyasi iradeye bağımlılıktı. Bu bağlamda da aslında kavramları ya da tözel yapıları değil dışsal biçimleri ve sembolleri önceleyen şematik bir zihniyeti yeniden üretiyordu. Turgut Zaim'in *Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı* (1933), Arif Bedii Kaptan'ın *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii* (1934) gibi benzer kompozisyonların üretildiği İnkılâp resimlerinde de Atatürk, temsilin temsili fraklı bir ikon konumundaydı. İnkılâp Sergileri'nde teşhir edilen alegorik Atatürk temsilleri dışında, Şeref Akdik'in *Mekteb'e Kayıt,* Melek Celal Sofu'nun *Türk Kadını TBMM'de*, Cemal Tollu'nun *Kitap Okuyan Köylü Kız* (*Alfabe Okuyan Köylüler)* gibi resimleri ile ilerlemeci bir Cumhuriyet estetiği oluşturuluyordu. Bu resimler angaje ve propagandif resimlerdi fakat gönüllü ve samimi bir inançla yapıldıklarından dolayı sipariş bir ruhsuzluk aktarmıyorlardı. Cumhuriyet Dönemi'nde sistematik bir güdülenme çabasının görülmediğini belirten Murat Belge'ye göre: "Cumhuriyet zaten yazarlar, sanatçılar için heyecan verici bir yeni dönemdi. Yani bir zorlama veya dışsal teşvikten çok, kendi içlerinden gelen bir bağlanma duygusuyla, rejime ve ülkeye yararı olması umuduyla bazı şeyler yazdılar."[1613] Belge'nin vurguladığı gibi bu dönem devletin sanatçıyı himayesi dönemin diğer totaliter devletlerinde olduğu üzere, doğrudan güdümlü değildi. Fakat son tahlilde bu simbiyotik bir birliktelik, bir başka deyişle pragmatist bir faydacılığın üstünü inanç ve ülkü birliğiyle örten bir kazan-kazan ilişkisiydi. Devlet ve sanatçı arasındaki bağlılık, idolün zihinsel yerini sağlamlaştırdıktan ya da inkılâp imgesel doyuma ulaştıktan sonra, yönünü ulusal bilincin kökeni olan Anadolu topraklarına çevirmişti. Bu yönelimle birlikte ise İnkılâp Sergileri'ndeki örtülü devlet himayesi baskın hale gelmeye başlayacak ve ressamlardan beklentiler daha açık biçimde ifade edilecekti.

[1613] Murat Belge, **Militarist Modernleşme**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 737



Resim 232. Zeki Faik İzer, "İnkılâp Yolunda", 1933, t.ü.y, 176.5 x 237 cm., MSGSÜ-İRHM



Resim 233. Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933, t.ü.y., 92 x 73 cm., MSGSÜ-İRHM

5.13. Etnografik Sanat ve Yurt Gezileri

Ulus gazetesinin 28 Temmuz 1938 tarihli nüshasında CHP genel kurulunda sanat hayatımız için alınan karar şöyle duyuruluyordu:

> Parti yurdun güzelliklerini yerinde tesbit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak maksadiyle bu sene yurt içinde sanat tetkik seyahati tertip etmiştir. Güzel sanatlar akademisince ayrılacak ressamlar bu yıl için tespit edilen on vilayette dolaşarak eserler vücude getirecekler. Sanatkârlarımızın yaratacakları eserler, dönüşte bir jüri heyetinin tetkikine arzolunacak ve kıymetli görülenler partice satın alınacaktır. Yerli ressamların vucüde getirecekleri eserler için kendilerine bir "Cumhuriyet Halk Partisi Pirisi" (prix-ödül) verilmesi karar altına alınmış ve bu hususta tetkiklere başlanmıştır.[1614]

1938'den 44'e kadar süren bu gezilerde 63 vilayete, 58 ressam gönderilmiş ve 675 resimlik bir koleksiyon oluşturulmuştu.[1615] Bu gezilerde ressamların yaklaşık bir ay civarında kaldıkları yerlerde ihtiyaçları Halkevleri aracılığıyla parti tarafından temin ediliyordu. Bunun karşılığında ressamlardan ilk gezide asgari dört resim istenmiş fakat bu sayı her yıl arttırılmıştı. 1941'de *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir habere göre, her ressam çalışmalarında mevzuunu seçmekte serbestti. Bununla beraber, hangi ekole mensup olursa olsun vereceği eserlerin, çalıştığı muhitin Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motiflerini canlandırabilmesine bilhassa dikkat edecekti. Faraza Isparta'da çalışan bir sanatkâr için, tabiaatın cömertliği, medeni hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi, âdeti, zevklerini ifade eden mahalli sanat tezahürleri tebarüz ettirilecek ve bu tabloların Isparta'da yapıldığı derhal anlaşılabilecekti. [1616] Yurt Gezileri'nde partinin kendilerinden istediği etnografik verileri bulup toplama görevini iştiyakla benimseyen sanatçılar, böylece hem toplumu

---

[1614] "CHP Genel Yönetim Kurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı.", Ulus, 28 Temmuz 1938, s.1

[1615] "Yurt Gezileri'nin 1-30 Eylül 1938 tarihleri arasında düzenlenen ilkine Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mahmut Cûda, Hamit Görele, Saim Özeren, Sami Yetik; 15 Ağustos-30 Eylül 1939 arasına tarihlenen II. sine Ayetullah Sümer, Seyfi Toray, Zeki Faik İzer, Cevat Dereli, Malik Aksel, Refik Epikman, Sabiha Bozcalı, Ali Karsan, Abidin Dino ve Turgut Zaim; 15 Ağustos- 30 Eylül 1940 tarihleri arasında düzenlenen III.süne Edip Hakkı Köseoğlu, Nurullah Berk, Eşref Üren, Şeref Akdik, Saip Tuna, Halil Dikmen, Elif Naci, Arif Kaptan, Melahat Ekinci, Nurettin Ergüven; 1 Temmuz30 Eylül 1941 tarihleri arasında düzenlenen IV.süne Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrettin Arkunlar, Kemal Zeren, Nusret Karaca, Ali Rıza Beyazıt, Refia Erden (Çıray), Sadık Göktuna, Sami Lim, Selim Turan; 1 Temmuz-30 Eylül arasına tarihlenen V.sine İbrahim Çallı, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Şefik Bursalı, Refik Epikman, Malik Aksel, Celal Uzer, İlhami Demirci, Abidin Elderoğlu, Hamit Görele, Turgut Zaim, Avni Arbaş ve 1 Temmuz-30 Eylül 1943 arasına tarihlenen V.sına Nurullah Berk, Eşref Üren, Şeref Akdik, Saim Özeren, Saip Tuna, Cemal Bingöl, Halil Dikmen, Mahmut Cûda, Hulusi Mercan, Arif Kaptan, Melahat Ekinci gönderilmiştir." Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 95

[1616] "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye için Çok Güzel Bir Teşebbüsü", Ulus Gazetesi, 29 Haziran 1941, Akt. Öndin, a.g.e., 2003

ve kültürü tanıyarak değişecekler hem de sanatı ve sanatçıyı gören toplumu ve kültürü geliştireceklerdi.

Yurt Gezileri, "kendilerini memleket içinde lüzumsuz bir süs eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza bir işe yaramak fırsatı" vermişti. [1617] Malik Aksel'in deyimiyle, "Zeyrekten başka yokuş, sinekten başka kuş" bilmeyen İstanbullu için Anadolu sanat kapıları ardına kadar açılmıştı.[1618] Eşref Üren, bu gezilerin kendilerini "Fransızların (Peinture du dimanche) dedikleri Pazar günü ressamlığından kurtarmış" olduğunu söylüyordu.[1619] Bedri Rahmi 1935'e kadar olan dönemini, "kalsiyumsuz kalmış bebeğin kireci yalaması"na benzetiyordu.[1620] Vedat Nedim Tör, gezi kararı alınmadan hemen önce CHP sekreteri Şükrü Kaya'ya, "hep İstanbul'un manzaralarını yapan ressamlara, bu toprağın gerçekleri ile karşılaşmak imkânı verelim ve ressamlarımız için yurt gezileri düzenleyelim" dediğini aktarıyordu.[1621] *Ar* Dergisi, "Partinin bu çok yerinde teşebbüsü şimdiye kadar muayyen bir daire içinde kapalı kalan sanatkârlarımıza, yurdu yakından ve muhtelif cephelerden tanımak imkânı" vereceğini yazarak kararı kutluyordu.[1622] *Ülkü, Ar* gibi dergilerde, gazetelerde ve sanatçılar arasında coşkuyla alkışlanan bu kararı destekleyen yazıların ortak bir hissiyatı vardı. Bu da İstanbul'un izlenimci bir paleti çağıran ışıltısını resmetmeye alışmış sanatkârların, çantalarını sırtlarına vurarak "acemi erler" gibi dağılacakları Anadolu'da bir hakikatle yüzleşecekleri ve sanatlarını bir erginlik sınavına tabi tutacaklarını imleyen bir altmetne sahip olmalarıydı. "Gebzeden ileri gitmeyen İstanbul'dan başka yer görmeyen ve senede bir Galatasaray'da sergiler açan bu ressamlar kafilesi, yeni iklimler, yeni manzaralarla karşı karşıya gelmenin heyecanını duyacaktı."[1623] Böylece ressamlar; jazbantlardan yörük düğünlerine, yalılardan kerpiç duvarlara, beyaz ipeklilerden dallı güllü fistana velhasılı halka doğru giderek kendilerine döneceklerdi. "Halkın sade kafasını fethetmek için bile kalbini

[1617] Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Ressamlarımızın yurt gezilerine ve Çorum'a dair", Hep Bu Topraktan, Nisan 1944, S. 3, s. 32-36

[1618] Malik Aksel, "Kaybolan Sanat Eserleri," Türk Edebiyatı, Ocak 1972, N.1, s. 10-11, Sanat ve Folklor, s. 197-201

[1619] Anonim, "Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Neler Diyorlar?", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943**), Millî Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.193. akt Pelvanoğlu.

[1620] Eyüpoğlu, a.g.e., 2020, s. 2

[1621] "Kurbağalıdere'yi, Göksu'yu, Boğaziçi'ni, camileri veya manolya, gül, elma ve portakal natürmort resimler yaparlar" Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüpoğlu: Günümüz Türk Sanatının Oluşma Sürecinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği,** Cem Yayınları, İstanbul, 1984, s. 64

[1622] Ar, 1938, c: 27

[1623] Aksel, a.g.y. 1972

fethetmekten işe başlamak lazım olduğu zaten malum bir şeydi ve kalbin güzel sanatlarla fethedilebileceği bütün dünya tecrübeleriyle meydanda duruyordu. Sanat ilk defa kurstan geçecek sonra mürebbi [eğitici] olacaktı."[1624]

Bu eğilim Türk Ocağı ve Milli Talim Terbiye Cemiyeti etrafında toplanmış Meşrutiyet aydınlarının, Rus Narodnik hareketi ve Balkanlar'daki popülist halkçılık ve köylücülükten (peasantizm) esinlenerek çıkarttığı *Türk Yurdu* ve *Halka Doğru* dergilerinden beri varlığını sürdürüyordu. [1625] Bununla beraber, Türkiye özelinde Rus Narodnizmi gibi sosyalist bir devrimin dinamosu olacak sınıf bilincinden ziyade "bir hızda geriliği boğup, karanlığın üstüne güneş gibi doğmayı" hedefleyen orta sınıf bir küçük burjuva aydın hareketiydi.

> Şerif Mardin halkçılık ilkesinin 20 yy. ile birlikte Türkiye'de aydınlar arasında çok tutulan akım oluşunu eski bir kültür kodunun yeni bir şekilde yansımasına bağlıyordu. Batı'ya giden Türk aydını sosyalizm, solidarizm ikileminden ikincisini seçmişti: solidarizm, bu kadroların kolayca kabul edebilecekleri, eskiden beri bildikleri, kendi toplumlarında hâkim olan değerlere benzeyen sosyal değerler getirmişti.[1626]

Behçet Kemal Çağlar 1933'te yazdığı *10. Yıl Marşı*'nda, "örnektir milletlere açtığımız yeni iz, imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz" diye yazarak, solidarizmi Türkiye Cumhuriyeti'nin alametifarikası olarak sunuyordu. Gitmesek de görmesek de o uzaktaki köyü var eden ve bizim yapan, aynı ülkü birliği, aynı organizmanın asli unsuru olmasıydı. [1627] Mustafa Şekip Tunç 1943'te, Halk *Mefhumundan Ne Anlıyoruz* başlıklı yazısında şöyle diyordu:

> […] herkes, tek bir gayeye, yükseliş idealine çalışan ve elindeki işi, meslek ve vazifesini bu ideale göre yuğurmak, şuurlu, insicamlı ve organik teşkilatlı tek bir vücut olmanın en sağlam yollarını bulmak ve bu yollarda yürüyüp ilerlemek, bölünmiye, parçalanmıya, tezatlara düşmiye meydan vermeden her uzuv mütesanit bir bütün haline gelmek ister.[1628]

Devletin resmî ideolojisi olan solidarizmin yeniden üretilmesi, Şekip Tunç gibi organik aydınlara tevdi edilmişti. Gramsci'nin kavramsallaştırdığı organik aydın, Pelvanoğlu'nun deyişiyle: oluşmakta olan bir toplumsal sınıfın ürünüydü ve söz konusu sınıfta kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda homojen bir özbilinç

[1624] Neşe G. Yeşilkaya, Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 86
[1625] Toprak, a.g.e, 2013, s. 163
[1626] Toprak, a.g.e., 2013, 171
[1627] "Orda bir köy var, uzakta, O köy bizim köyümüzdür. Gezmesek de tozmasak da O köy bizim köyümüzdür..." Ahmet Kutsi Tecer' "Orda bir köy var uzakta", Yücel, Şubat 1941, S. 72, s. 119
[1628] Mustafa Şekip Tunç "Halk Mefhumundan Ne Anlıyoruz", **İnsan Ruhu Üzerinde Gezintiler**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1943, s. 106-108

kazandırmakla yükümlüydü. "Eş deyişle organik aydının görevi, ortak bilinçten kültürel-toplumsal bir birlik yaratmak yani kuram ile ideoloji arasındaki bağları sağlamlaştırmaktır."[1629]

Niyazi Berkes anılarında, Yurt Gezileri fikrinin olgunlaşmaya başladığı dönem bu işi ele alan kadroların nasıl bir zihniyetle hareket ettiğini yazıyordu. Berkes Cumhuriyet'in onuncu yılında (1933) Halkevleri müdürü Nafi Atuf'a bir "köy incelemesi" yapmak ve Halkevi kitaplığından bir "düşün toplumu" yaratmak önerisini getirmişti. Bu köy incelemesi, sabah gidip akşam dönmek cinsinden bir gezi olmayacak, hiç değilse bir ay kalınacaktı. Nafi Atuf'u oldukça sevindiren bu girişim için hummalı bir hazırlık başlamış, aralarında bir grup Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencisinin de olduğu bir kafile oluşturulmuştu. Kafile de ayrıca "zamanın en medeni köycüsü" olan *Ülkü* dergisinin yöneticisi (adıyla müsemma) Nusret Köymen ve diğer köycüler de vardı. "Kolej mezunu ve çok iyimser bir genç olan Nusret Köymen, şık bir golf pantalon ve çoraplarla geliyordu." Ankara kırsalında yer alan Kutludüğün Köyü bu iş için pilot seçilmişti. Kayaş'a kadar gelen yolun ardından kağnılarla düzleştirilen toprak yolda geçirilen zahmetli bir seyahatten sonra, tek ağaçlı bir köye varılmıştı. [1630] Kafile köye girmeden önce durmuş ve program gereği beraberlerinde getirdikleri direği yerleştirerek marş söyleyip bayrak çekmişti. Ardından "Behçet Kemal mahut şiirlerinden birini" okumuş ve ondan sonra da "heyecanlı nutuklar" söylenmişti. Berkes'in yazdığına göre:

> Köylü, "bu işten bakalım başımıza ne gelecek" der gibi bakıyor, ya da içlerinde dünya görmüş olanları ortaoyunu seyreder gibi bakıyordu. Bu aşamada benim programımın hiçbir yeri yoktu. Köylünün "efendileri" köyü gezmek istedilerse de gördükleri pislik, hayvan leşleri kokusu karşısında bu köy gezisinin bir tadı olmadığını anlayarak otobüse doldular, bize de "eyvallah" diyerek gittiler […] Efendiler gidince ilk önce biraz dolaştık [...] Bizi gören köylü ayağa kalkarak […] "Kusura bakmayın efendi, bizim halimiz böyle" diyerek özür diliyorlar. Oraya niçin geldiğimizi anlamamış olduklarından çok çekingendiler. Başımıza belki bir iş çıkar korkusuyla konuşmamaya çalışıyorlardı. Ömürlerinde ilk kez bu kadar şehirlinin köylerine kadar gelerek kalmaya bile kalktıklarını görerek "bakalım bu işten ne çıkacak" diye endişe ediyorlardı. Elimizden geldiği kadar cesaret vermeye çalıştık. "Köyünüzün şöhretini duyduk, biraz dinlenelim diyerek geldik" diyorsak da bu lafları yuttuklarını

[1629] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 93

[1630] "Bu ağacın üstü çaput doluydu. Daha sonra merak edip sorduğum zaman öğrendim ki bu ağaç "tekin" imiş. Yakacak oduna ihtiyacı olan köylü onu da kesmeye kalkınca bu tekin ağacın bir yerinden bir ışık çıkarak onu yere vururmuş. Kaç kez bu cesareti gösteren kim çıkmışsa orada ölüsü bulunmuş. Bu inanç sayesinde o tek zavallı ağaç üstündeki çaput süsleri ile sağ kalmıştı, Anadolu'nun göbeğinde". Niyazi Berkes, **Unutulan Yıllar**, Ruşen Sezer (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 90

> sanmıyorum. Beraberimdeki gençlere "inceleme yapmaya geldik" dememelerini sıkı sıkı tenbih etmiştim. [1631]

Bu esnada, kapısının önünde oğlunu Çanakkale'de şehit veren yaşlı bir kadınla karşılaşmışlar ve "borazancı oğlundan geriye kalan tek ağızlığa bakarak ağıt yakan yaşlı kadının sesinde bütün Türk halkının iniltisini" duymuşlardı.

> Yaşlı ninenin yanında uzun boylu ayakta duran, bir paçavra parçasıyla gözlerini silerek başka tür derdini anlatmaya çalışan kadın ve onun gibi daha niceleri. Golf pantalonlu halkçılarımız bunları göremeden gitmişlerdi. Bütün köy, o hayalimizde Ayşeciklerin, Fatmacıkların sevgi türküleri söyledikleri köy bir kerpiç yığınına benziyordu. Halkın çoğunun giysisi paçavra. Çoğu yalınayak. Şurada burada hayvan leşleri ve milyonlarca sinek. Sonraları her Anadolu köyünde burnuma gelen is kokusu. Halkın kendini ısıtmak için biriktirdiği kurutulmuş hayvan tezeklerinin yakılmasından sinen koku.[1632]



Resim 234. Mim Uykusuz, "Köy ve Köylü Bahsinde", **Gün**, 10 Kasım 1945 Cumartesi, Y. 1, S.2, s.1

Berkes'in anılarından anlaşıldığı kadarıyla 1930'ların ilk yarısında kabaran köycülük dalgası, aydınların önüne Meşrutiyet'ten beri çözemedikleri o açmazı yeniden koymuştu. Zira Berkes de Türk aydınının tarih ve kültür sorunları karşısında düştüğü şaşkınlığı anlatırken: "Kımız içmeğe kalktılar; mideleri bozuldu, gene rakıya döndüler" diye yazar. [1633] Nihayet Yurt Gezileri'nin de mimarı sayılan Nafi Atuf ile

[1631] Berkes, a.g.e., 1997, s. 90
[1632] Berkes, a.g.e., 1997
[1633] Niyazi Berkes, "Batıcılık, Ulusculuk, Toplumsal Devrimler", **Yön,** 1965, s. 147. Berkes'in anı kitabını derleyen Ruşen Sezer bu anekdotla ilgili şöyle yazar: "Sözlerinin benzetme sanatının çarpıcı bir örneği olması gerektiğini dolayısıyla da o denli hayıflanmaması gerektiğini kendisine söylediğimde,

birlikte Berkes ve Halkevleri'nin "düşün toplumu" yaratma çabaları; "münevverleri tatlı uykusundan uyandırıp çıplak realite ile başbaşa" bırakan *Yaban*'ın yayımlanmasının (1932) üstünden bir yıl geçmeden gerçekleştirilmişti. Ahmet Celal'in ağzından, onlar gibi davranabilmesine rağmen onlar gibi düşünemez ve hissedemez olduğunu farkederek, bu açmazı en somut biçimde ifade eden Yakup Kadri'ydi. Ahmet Celal, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula âdeta sınai, âdeta kimyevi bir şey halini aldığını itiraf ediyordu.[1634] Benzer biçimde Berkes de anılarında, Anadolu köylüsünün hakiki güzelliğini kentli insanlarla şöyle kıyaslıyordu: "Belki yersiz sayacaksınız, köylünün bizden daha güzel insanlar olduğunu da ilk kez o paçavralar içindeki kadın ve erkeklerden farkettim. Onları güneş yanığından çul-çaputtan ayırın, bir 'ırk' olarak ne denli güzel insanlar olduğu gözlerinizin önüne gelir belki. Ve kentlerimizdeki koca göbekli, yağlı enseli kara suratlı, kötü bakışlı kişilerimizi düşünün bir de!"[1635] Gerçekte bu eğilim, *fin de siecle* (yüzyıl sonu) Avrupa'sında da benzer şekilde ilerlemiş ve aydınlar, sanayileşmenin yozlaştırdığı maddi şehir yaşamından kırsala ve samimiyete dönmüşlerdi. Bununla beraber Türkiye'de kentin tek muadili olan İstanbul'un yabancılığından müstarip olanların buhranı, sanayi toplumundan değil modernite paketinden çıkıyordu. Bir başka deyişle buhran, köylüyü samimi ve doğal güzelliğe sahip gösteren modern bakışın, yuvası olan kentten uzaklaşıp kıra yöneldiğinde netliğini kaybetmesi ve yolunu şaşırmasıydı. Köylü, suyun içindeki balığın suyu bilmemesi gibi kendi doğal güzelliğini bilmiyor, aydın ise dışardan eklendiği için bir türlü bu güzelliğin hakikatine vakıf olamıyordu. Bu bağlamda 1938'de Yurt Gezileri'ne katılacak sanatçıların pejoratif bir tınıyla kendilerini Pazar ressamı saymalarının altında yatan, Tarih Tezi ile birlikte yeniden yükselen bu retorikten türeyen bir ruh haliydi. Bedri Rahmi'nin eğretilemesinde olduğu üzere sanatçılar, "kalsiyumsuz kalmış" iskeletin azgelişmişliğine, Anadolu'nun kültürel mayasıyla son vereceklerdi. Yurt Gezileri sayesinde bu sanatçılar Ahmet Celal'in yapamadığını yapabilecek ve levhalarını ayaklar altına alarak, herşeyi kitaplarda, kuramlarda arayan duygusuz (kimyevi) burjuva hayata, yeniden anlam

gülerek bunun sanatla ilgili olmayıp tarihsel bir gerçek olduğunu söylemişti. Meğer Ziya Gökalp, Fuat Köprülü ve daha birkaç Türkçünün, Tatarın birine kımız yaptırıp içtikten sonra "Ne berbat şeymiş bu meret" diye koro halinde kusmalarıymış tarihi gerçek." Niyazi Berkes, **Unutulan Yıllar**, Ruşen Sezer (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, önsöz

[1634] Bkz. Bu çalışma, 4.6. Reel ile İdeal Arasında.

[1635] Berkes, a.g.e., 1997, s. 93

kazandırabileceklerdi. Ahmet Muhip Dıranas, "eksisiyle artısıyla" Yurt Gezileri'nin bir kazanç olduğunu şöyle dile getiriyordu: "Memleketi gezmekle, ressamlarımız daha geniş bir çalışma imkânına ermişler ve öz şahsiyetlerini yapabilmeğe yönelmişlerdir. Öz şahsiyetlerini yapmış ressamlarımızın eserleriyledir ki, sanatımızın sanatta bir sır olan ve hiçbir tarife gelemeyen millî renk ve şahsiyeti birdenbire ortaya çıkacaktır."[1636]

Bununla beraber Yurt Gezileri'nin başladığı yıl Mustafa Kemal, hayatını kaybetmiş ve yerine Milli Şef İsmet İnönü geçmişti. İnönü, başlangıçta Mustafa Kemal dönemi politikalarını sıkı biçimde takip etmeye çalışsa da II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan küresel krizin etkileriyle, inkılâbın hızı önemli oranda ivme kaybetmişti. Erken Cumhuriyet'in üzerinde hususiyetle durduğu köycülük de yükselen muhalefete dayanamayan İnönü Hükümeti'nin uzlaşmacı politikası uyarınca göz önünden çekilmişti. Yurt Gezileri'nin de değişen politik iklimle beraber planlandığı gibi işleyemediği ne sanatta ve ne de sanatçı da kısa vadede istenilen değişimi yaratamadığı konusunda bir fikirbirliği vardı. Dıranas 1942'de ressamlarda oluşan değişimlerin tuvallere hemen yansımamasını süreye bağlıyordu. "Her ressam için ayrı bir mana saklıyan bu yeni tabiatların tam bir coşkunlukla ifade edilememiş olmasında bir takım mucip sebepler vardır. En başta, hiç tanımadığı bir atmosfer altında nihayet bir, bir buçuk ay gibi sanat için hiç olan bir zaman çerçevesine eser sığdırmaya çalışması."[1637] Bununla birlikte bu yazıdan kısa bir süre sonra, Maarif Vekâleti'nin çıkardığı *Güzel Sanatlar* dergisinde Hikmet Onat'ın Bursa resimlerini şöyle tenkit ediyordu:

> Eserlerine yeşil renk hâkimdir. Fakat bu yeşiller, bilmiyoruz, Bursa'nın derin ve sonsuz yeşilini verebiliyor mu? İsminin başında Yeşil sıfatını taşıyan Bursa, hayalimizin penceresinden akseden manzarası ile rüyaların hemşiresidir (kız kardeşi). Bursa için Sezanların (Cézanne), Kurbelerin (Courbet) yeşilleri lazımdı. Hikmet Onat, Bursa'nın manzaralarını bir fotoğrafçı göziyle aksettirmeğe çalışmıştır. Sanatına bir yenilik ilave edip etmediği kendisince bilinecek bir keyfiyettir. [1638]

[1636] Ahmet Muhip Dıranas, "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere Dair Düşünceler", Ulus, 10 Mart 1942, Akt. Öndin

[1637] Ahmet Muhip Dıranas, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", **Güzel Sanatlar**, 4 Mayıs 1942, s.75-82, Akt. Öndin, a.g.e., s. 110

[1638] Ahmet Muhip Dıranas, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", **Güzel Sanatlar**, S.4, 1942, s. 78



Resim 235. Hikmet Onat, "Irgandı Köprüsü" (Bursa), 1938, t.ü.y., 46 X 55.5 cm., ARHM

1939 senesinde açılan I. Devlet Resim Heykel Sergisi'nin Türk sanatında beklenen hümanizmaya kapılarını açtığını yazan Dıranas, belli ki Yurt Gezileri'nin cansız ve insansız peyzajlarından dolayı hayal kırıklığı yaşamıştı. [1639] Aynı yıl yayımlanan bir başka yazıda Behçet Kemal Çağlar da "biz Anadolu'ya yayılan ressamlardan yalnız manzara yalnız desen yalnız kostüm değil; artık insan ve ruh istiyoruz" diye yazıyordu. "Tablolarında bize Türk denen insanı ve Türkiye denince yurdun bütün hususiyetle kokusunu ve havasını getirsinler. Raks eden zeybeği, halı dokuyan kızın elinde canlanıveren mekiği, sabah alacalığında çıplak bir omuza benzeyen höyüğü, yurdu gezen ressamların tablolarında ne zaman göreceğiz?"[1640] Oysa II. Dünya Savaşı yıllarındaki Anadolu hem görkemli tarihin gururlu mirasçılığından hem de Çağlar'ın romantik tahayyülünden oldukça uzak bir gerçeklikle mücadele ediyordu. Üstelik bu gerçeklik, iddia edildiği gibi doğrudan savaşın neden olduğu kavurucu bir yoksulluktan çok zaten varolan ve savaşın sadece ağırlaştırdığı bir manzaraydı. Çağlar'dan neredeyse on yıl önce Berkes ve Enstitü'lü gençler benzer şekilde, "sevgi türküleri söylediği" tahayyül edilen Ayşeciklerle dolu köyün bir kerpiç yığını olduğu

[1639] Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Ümanizma Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi Münasebetiyle" **Güzel Sanatlar**, Mayıs 1940, S.2 s. 131-154
[1640] Behçet Kemal Çağlar, "Yurttan Sesler Renkler", **Ulus**, 3 Mart 194, Akt. Öndin. A.g.e., s.111

gerçeğiyle yüzleşmişlerdi. 1938'de CHP Yurt Gezileri kararını almadan hemen evvel yükselen bu "romansı" farkeden Hamit Görele şöyle yazıyordu:

> San'atkârı köye davet eden o idealist ve fedakâr gençlere tavsiyem şudur: Eğer köye koşacaklarsa, köy edebiyatı, köy müziği, köy resmi gibi yüksek idealler peşinde koşmak için değil, köylüyü evvela çarıktan ve ahırda öküzü ile yan yana yatmaktan kurtarmak için olacaktır. Köylüyü biraz aydınlatalım, eski hükümleri kafasından çıkaralım. Ona biraz ağacı, kuşu, çiçeği ve hayatı sevdirelim. O zaman manevi madenlerimiz demek olan folklorumuzun orijinal güzelliklerini işlemeye başlamak için san'atkâr, kimsenin davetini beklemeden, o köylere kendiliğinden koşacaktır. Yoksa köycülük değil, şehircilik bile bu manada boş bir temenni ve milli san'at şimdilik bir hayaldir. Ne yazık ki biz daha uzun müddet bu işi onun aşkını ve acısını duymuş ve ıstırabını içinde tatmış olan köy çocuğuna, köyün kendi şairlerine ve aşıkına bırakmaya mecburuz. [1641]

1942'de Anadolu'ya gönderilen ressamlar tam da Görele'nin uyardığı gibi toprak altında uyuyan görkemli bir kültürden önce, feodal ağalar, kavurucu bir yoksulluk ve kendilerinden olmayan herkesi tahsilata gelmiş hükümet görevlisi belleyen halkın saklanışı ile karşılaşmışlardı. Avni Arbaş, 1942'de geziler kapsamında gittiği Siirt'i şöyle tarif ediyordu:

> Siirt'e gelince gördüğüm manzara tahminlerimin ötesinde kötüydü. Otel yoktu. Bir han vardı. Alt katında hayvanlar kalıyordu. Üst katta odalar vardı. Yataklar ve etraf son derece pisti. Su yoktu… Yıkanmak mümkün değildi. Geceleri akrep çıkıyordu. Siirt'teyken resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu. Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım. Ama halk jandarmadan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar görünüyor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmamış. [1642]

Cemal Bingöl için de soyadını aldığı Bingöl, birkaç türlü sıtmadan başka hiçbirşeyi bulunmayan bir yerdi ve şehrin, birkaç yüzü aşmayan nüfusu acınacak şekilde pis, hastalıklıydı.

> Çok iptidai olan halk inkılâba katiyen ısınamamıştır. Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki inkılâp bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevdirilebilir. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi ilk nazarda görürüz… Kendi aralarında ve birbirlerine karşı çok açık ve serbest oldukları halde yabancıya karşı tamamiyle kapalı ve çekingendir.[1643]

[1641] Hamit Görele, "Şehirlerimiz, Artist", **Cumhuriyet**, 7 Temmuz 1938.Y.15, S. 5082, s. 5
[1642] Murat Ural, **Avni Arbaş**, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.22, Akt. Pelvanoğlu, a.g.e, 2017, s. 96
[1643] Cemal Bingöl, "Bingöl İzlenimleri", Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, 1938-1943, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.100-101, Akt. Pelvanoğlu, a.g.e, 2017, s. 97

II. Dünya Savaşı yılları olması sebebiyle bu sanatçıların bazıları, casus zannedilerek karakol karakol sürüklenmekten dolayı da bir hayli sıkıntı çekmişlerdi. Halk, Eşref Üren'i karakol önünde linç etmeye çalışmış, Cemal Tollu tartaklanmış, Arif Kaptan ise Kastamonu'da Türk olduğunu anlatana kadar epeyce ter dökmüştü.[1644] Selim Turan geziler kapsamında gittiği Muğla'da yaşadıklarını şöyle anlatıyordu:

> Muğla'ya gittiğimde Valiliğe başvurabileceğim yazılıydı. Jandarmaların beni casus sanarak çevirdikleri oldu. Hatta İzmir'den Aydın'a giderken trende bir şeyler çizmeye çalışıyordum. Biri geldi: Kimsin? Buraları biliyor musun? Diye sorular sordu. Aydın'a gelince Muğla'ya gitmek için bir otobüse bindim. Sabaha karşı Muğla'ya vardığımda ilk önce kaymakamı görüp çevrede rahatça dolaşmamı ve çalışmamı sağlayacak yazıyı aldım. Sonra Köyceğiz'e geçtim. Köyceğiz'e geldiğimde elimde boyaları görerek beni yabancıya benzettiler. Bir adam beni alıp karakola götürdü. Dedim ki: 'İşte Muğla Kaymakamı'ndan kâğıdım var' Adam bana dedi ki: 'Ben okuma yazma bilmem' O zaman valiye telefon etmesini istedim. Bunun üzerine beni bıraktılar. O yüzden en az Köyceğiz'de kaldım. Halkevi bize bir para veriyordu; fakat Bodrum'da Cevat Şakir'i buldum ve orada onunla birlikte üç aydan fazla kaldım. Bodrum'da süngerci tekneleriyle Marmaris'e, Datça'ya, Fethiye'ye gidip resimler yapıp yeniden geri dönüyordum.[1645]

Yurt Gezileri'ne katılan sanatçıların çeşitli vesileler ile aktardıkları Anadolu izlenimleri Pelvanoğlu'nun işaret ettiği üzere, çoğunlukla resimlerinde betimlenen Anadolu ile örtüşmüyordu.[1646] Şişli Atölyesi'nde yapılan savaş resimlerinin sahici sayılmaması gibi Yurt resimleri de CHP'nin "sanatçılar için ölçütler koymuş olmasından" dolayı, "bolluk bereket simgelerinden geçilmeyen, idealize edilen köy ve köylünün yüceltildiği pastoral senfoniler(di)."[1647]

[1644] Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüpoğlu: Günümüz Türk Sanatının Oluşma Sürecinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği, Cem Yayınları, İstanbul, 1984, s. 81. Akt. Zehra Canan Bayer, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2009, s. 199-200

[1645] Turan Erol, İlhan Berk, Ferit Edgü, Murat Ural, Levent Çalıkoğlu, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943 Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s.189. Akt. Bayer, a.g.e.

[1646] Yurt Gezileri kapsamında yapılan yaklaşık 700 resimden geriye çok azı kalmıştır. Bununla birlikte geziler ile ilgili tenkit yazıları, CHP raporları ve anılar gibi ikinci kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla elde bulunan resimler kaybolanların kahir ekseriyeti ile ilgili varsayımları doğrulayacak niteliktedir. Bu resimler ile ilgili kapsamlı bir araştırma yapmış olan Murat Ural'da portreler, çalışan köylüler, kalkınma temalı resimlerinde var olmasına rağmen kırsal peyzajların ağırlıkta olduğunu vurgular. Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Milli Reasürans, İstanbul, Ekim 1998, s. 39-53

[1647] Pelvanoğlu, a.g.e, 2017, s. 96.



Resim 236. Cevat Dereli, Hasat, 1956, t.ü.y., 99.5 x 130 cm., ARHM



Resim 237. Cemal Tollu, "Ankara'da Keçiler", t.y., t.ü.y., 90.5 x 121 cm., MSGSU-İRHM

Nitekim bu anlayışı siparişler dışında da devam ettiren Cemal Tollu, Cevad Dereli, Nurullah Berk, Turgut Zaim gibi ressamların yapıtlarında betimlenen Anadolu köylüsü, küçük ve sıkıca kapanmış ağızları, dolgun çehreleri, yuvarlak kafaları içinde kocaman açılmış gözleri, toprağa sağlam basan ağır hacimli bedenleri ile gerçekten Hitit kabartmaları gibi görünüyorlardı. Nihayet bu anlayış da ruhu hareketten çok biçimde arayan bir kalıp formül haline gelerek bir başka ifrada dönüşmeye başlamıştı.

Tansuğ'un yazdığına göre bu gezilerle pekişen eğilim, bol bol gözlemlenen köylü nakışlarının biçimsel öğeler olarak resim üslubu programlarına kaydedilmesiydi.

> Zengin folklorik değerlere sahip Anadolu yörelerinin sanatçıları bu açıdan etkilemesi çok doğaldı. Bu alanda en büyük çabayı da giderek folklor özentisi modalara dönüşen kırık dökük resim çalışmalarının bile öncüsü sayılabilecek Bedri Rahmi Eyüpoğlu gösteriyor; nakışlar, renkler, düzenler üstüne yazılar da yayımlıyordu. Aynı zamanda kıvrak bir nazım üslubu yakalayan Bedri Rahmi'nin ana temaları, büyük çoğunlukla folklorik değerleri ve bunlara ilişkin duyguları içeriyordu.[1648]

1930'ların başında oldukça ümitvar bir Anadolu Rönesans'ı olarak başlayan köycülük retoriği ilk ivmesini, aslında on yılın sonunda gittikçe aşırılaşarak akademik bilgi üretiminin dışında bir mitos haline getirilen Tarih Tezi'nin gündemden düşmesi ile kaybetmişti. 1932'de yapılan ilk Tarih Kongresi'nde tartışmaya sunulan tez, romantik bir özcülüğe doğru kayınca bizzat Atatürk'ün direktifleriyle 1937'de yapılan ikinci kongre ile görece daha rasyonel bir temele geri çekilmişti.[1649] 1938'de Atatürk'ün ölümü ardından ise Tarih Tezi'nin medeniyet kuran kültürel köken anlayışı, devlet kuran siyasal kökene ya da devlet geleneğine dönüşecekti. Tezin ilk döneminde Türklere dair antropolojik kanıtların arandığı; Sümer, Eti ve Hitit katmanı ise 1939'dan sonra Greko-Romen bir üst tabakaya çıkarak, hümanizma ve Mavi Anadoluculuk halinde tezahür ediyordu. Nihayet Yunan Uygarlığı da İyon Aydınlanması'na dayandığı için, evrensel insani değerler özcü bir ulus bilincinin sınırları içinde kalabiliyor ve Batılılık, milli kimliğin içindeki gömülü yerini muhafaza ediyordu. Hasan Ali Yücel'in çevirileri ile birlikte antik metinlerin müfredata alınmaya başlanması, hümanist anlayıştan türeyen bir değerler sistemini eğitim programı haline getirerek, Köy Enstitüleri'nin itici gücü olmuştu.

> Bu açıdan hümanizma toplumun evrimci çizgisinin ürettiği bir anlayış olarak görülmemiş, gerçekte evrimle bu zihniyetin oluşmasının olanaklı olmadığı düşünüldüğünden, hümanizma; yapılacak kültür aşısıyla topluma ekilecek, öğretilecek ve yerleştirilecek değerler bütünü olarak yorumlanmıştır. Tabi bu ekim işlemi doğrudan doğruya yine hümanizmanın klasik tanımlamasına uygun olarak eğitimle gerçekleştirilecekti.[1650]

[1648] Tansuğ, a.g.e, 1991, s. 216

[1649] Bu konudaki genel kanı; Mustafa Kemal'in araştırılması için önerdiği bir hipotez olan Türk Tarih Tezi'nin kısa bir süre sonra beklenen akademik verimlilikten uzaklaşarak Mustafa Kemal övgüsüne dönüştürüldüğüdür. Nitekim kitabın ilk baskısının oldukça sınırla sayıda yapılarak aydınlara dağıtılması tezin akademik bir tartışmaya açılması niyetini taşıyordu. Bununla birlikte esas amacından uzaklaşarak fantastik sınırlara ulaşan tez, ikinci kongreden sonra daha sınırlı bir çevre içinde yeniden ele alınacak ve Köprülü gibi saygın akademisyelerin muhalefeti ile gittikçe sönümlenen bir hipotez olarak kalacaktı.

[1650] Işıl Çakan Hacıibrahimoğlu, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 284

1935 yılında adı Maarif Vekâleti'nden Kültür Bakanlığı'na dönüştürülen kurumun 1941'de yeniden Maarif Vekilliği ve 1946'da Millî Eğitim Bakanlığı olarak düzenlenmesi, bilgi ve kültürün ayrı eksenlerde düşünülmesi bağlamında değişen zihniyetin önemli göstergelerinden birisiydi. [1651] Böylece 1940'ların başından itibaren kendi sürekliliğini; motifler, danslar, türküler vb. gibi folklorik göstergelerle devam ettiren milli kültür, hümanizmayı dar bir alanda muhafaza etmekle eleştirilmeye başlanacaktı. Bunların kökensel önemi yadsınmıyor fakat bu kertede kalınmasının akılcı, sistematize edilebilir, öğretilebilir evrensel değerlerin inşa edilmesi için yetersiz olduğu iddia ediliyordu.

Yurt Gezileri kapsamında Balıkesir'e gönderilen Abidin Dino'nun 1939'daki sergiye gönderdiği İbrik resimleri, dönemin kültür ve eğitim politikalarında alınan pozisyonlara göre sıradan bir nesnenin nasıl farklı bağlamlara oturtulduğunun açık örneklerinden biriydi. Bu resimler, Ankara'da sergilendiğinde kimi yazarlar ve aydınlar tarafından alaycı bir dil ile eleştirilmiş ve Dino, "abdeshane ibriğini" konu etmekle suçlanmıştı. Ressamlardan milli ruhun şek şakrak görünümleri beklenirken, toprak testiler ve ibriklerin kendi başlarına resimlere konu olmaları, bunların nereye konumlandırılacağı konusunda bir kafa karışıklığı yaratmıştı. 1939 Kasım'ında *Serveti Fünün-Uyanış* dergisinde Dino'ya bir mektup yazan Baltacıoğlu, sanatçıyı kinayeli bir dil ile uyarıyor, bununla beraber kendisinin daha önce verdiği sınavı şimdi Dino'nun verdiğini ima ederek bir öğüt ile mektubunu bitiriyordu. Kübizmin mucidinin Türkler olduğu iddiasına yapılan eleştirileri işaret eden Baltacıoğlu, "Şadırvanların, cami kubbelerinin, hep bu ibrik, kapı mandalı, kaşık sapı gibi basit ihtiyaç eşyasının karnından çıktığını, ama Türk estetiğinin bu gibi mahrem sırlarını ulema ve ukelaların meclisinde açmaya cesaret edemediklerini" yazıyordu. Dino'ya bir hekime gidip kalbini kontrol etttirmesini öğütleyen Baltacıoğlu, "bakalım benim kadar dayanıklı olabilecek misin?" diye soruyordu. [1652] *Yeni S.E.S* dergisinde cevap veren Dino ise Baltacıoğlu'na şöyle diyordu: "İbrikler hakkındaki iltifatını ve paylamanı çerçevelettim. Ve muska gibi yatağımın başına astım, belki şifa bulurum veya işi büsbütün azdırırım." [1653] İbrik meselesinde mektuplaşmalara Nurullah Ataç

[1651] 1950-60 yılları arasında tekrar Maarif Vekâleti adını almıştır. **Cumhuriyet'in 50. Yılında Eğitimimiz**, Ziya Karamuk (haz.) Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1973

[1652] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Abidin Dino'ya Açık Mektup, Serveti Fünun, 11 Kasım 1939, N.2257, s.2

[1653] Abidin Dino, "İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na Açık Mektup", Yeni S.E.S, 1939, **Abidin Dino Toplu Yazılar**, Turgut Çeviker(der.) Everest Yayınları, İstanbul, 2018, 3.bsm, s. 383-386

da dâhil olmuştu. Ataç, Baltacıoğlu'na hitaben; "Sanatın aydın çevreyi de büyük kütleyi de alakar etmesi, ikisine de heyecan getirmesi kabil olduğunu biliyorum, fakat bu soyuta gitmek, ibrik resimleri yapmakla olmaz" diyordu.

> Bütün yeni sanatın kabahati burada: mütemadiyen mücerrede gidiyor, sonra anlaşılamıyor diye kızıyor. Dünküler mücerrede gittikleri zaman hiç olmazsa yalnız münevver zümreye hitap ettiklerini söylerler ve kalabalık tarafından sevilip beğenilmeye itibar etmezlerdi; hâlbuki bugünün Abidin Dino gibi sanatkârı öyle aristokratik bir vaziyete de taraftar değil: halka karışmak, halkı alâkadar etmek istiyorlar, sonra da kalkıp bu işlerle yakından meşgul olanların anlayacağı, tahammül edeceği eserler veriyor. [1654]

Haber gazetesinde Ataç'a cevap veren Dino, soyuta gitmekle olmayacağı fikri dışında görüşlerine tamamıyla katıldığını bununla beraber, testileri yaparken soyut olduğunu zerre kadar düşünmediğini söylüyordu. "Testileri köylülere gösterdim, hiçbiri onları hindiye benzetmedi, biçimi güzel dediler" diyen Dino şöyle devam ediyordu.

> Resmini yaptığım ibrikler köylünün hayatına girmiş nesnelerdir. Tarlada susayınca ibrikten su içer, ölülerini o ibrikten akan su ile yıkar, velhasıl ibrik köylünün yegâne çocukluk ve ihtiyarlık arkadaşıdır. Böyle olmasa onu kendi elleriyle şekillendirmez, cilalamaz, süslemezdi. Köylü her testiyi başka renkte süsler, onu satın almadan evvel gelin seçer gibi düşünür, kısacası köylü için testiler soyuttan başka herşeydir. [1655]

Aynı gazetede Dino'ya kısa bir cevap veren Ataç'a göreyse: "Köyde ibrik vardır, ibrik köylünün her günkü hayatına karışmıştır. Fakat resim başka, ibrik başka şeylerdir. Basit olalım dostum; basit insanlar resimde mevzu arar, biz de resimde mevzu arayalım ve resimle mevzuu barıştırmaya çalışalım. Mevzulu resimler bugün güzel olmuyor diye hiçbir zaman güzel olmayacağını sanmıyalım" [1656] İbrik, Dino için soyut değil gerçekti. Bununla beraber gündelik hayatın sıradan bir nesnesi iken, bakışın yöneldiği resim yüzeyinde kendi başına bir mevzu haline gelmesi, nesnel gerçekliğini aşarak, köylünün hayatına dair bir simgeye dönüşmesine yol açtığı için soyutlaşıyordu. Baltacıoğlu'nun salt yuvarlak formundan dolayı estetiğin temel jesti saydığı ibrik, bu anlamıyla da bir düşünce formuydu. Ataç içinse ibrik, ibrikliğini bilmeli, nesnel gerçekliğini korumalı ve anlatılacak insan hikâyelerinde sadece işlevsel bir öğe olarak kalmalıydı. Dolayısıyla Dino'nun testileri, antropolojik kültür ve hümanist eğitimin arasının bu denli açılmaya başladığı bir dönemde söylem

[1654] Nurullah Ataç, "Bir Mektup İ.H. Baltacıoğlu'na" Yeni Adam, 13 Ocak 1940, 264/ 11, Akt. Öndin, a.g.e., s. 114
[1655] Abidin Dino, "Bir Açık Mektup Daha", a.g.e., 2018, s. 393-395
[1656] Nurullah Ataç, "Şundan Bundan", Haber-Akşam Postası, 2 Şubat 1940, s. 8

kurallarını saptamak adına yapılan tartışmaların nasıl farklı bağlamlar içinde düşünüldüğünü açığa çıkaran bir başka anlama daha bürünecekti.

Cevad Şakir'in kitaplarına girmeyen ve ortalık durulduktan yıllarca sonra ortaya çıkan *Parmak Damgası* adlı kısa öyküsü, 1930'ların başından 1940'ların ikinci yarısına gelene kadar çeşitli dönüşümlere uğrayan halka doğru eğiliminin zihinsel dinamiklerini ve kırılma noktalarını açığa çıkarması bağlamında kilit mahiyetteydi. 1946'de yayımlanan *Aganta Burina Burinata* romanının kahramanı Balıkçı Mahmut, bu öyküde kültür ve eğitim bağlamında değişen avam ve havas kavramlarının yerleşik anlamlarını çapraz bağlayan, bir başka deyişle içler dışlar çarpımı yaptıran bir karakter olarak ortaya çıkıyordu. Bu anlamda da *Parmak Damgası,* aydın-halk çatışmasının kült kitabı olmuş *Yaban*'ın aksi yönünde ilerliyordu. *Aganta Burina Burinata*'da Ege'nin; yolsuz, ışıksız, ıssız sahil köylerinden birinde yaşayan Mahmut, okulu sevmeyen, ödevlerini ezberlemediği için sürekli falakaya yatırılan tembel bir öğrenciydi. Fakat en büyük tutkusu olan denizin, dalganın, balığın dilini herkesten iyi anlayan usta bir denizci ve erdemli bir karakterdi. Roman, Zeynel Ağa'nın kızıyla evlenip zoraki çiftçiliğe başlayan Mahmut'un bir süre sonra mülkiyet ilişkilerinin yozlaştırdığı çıkarcı toprak insanından sıkılarak herşeyi terkedip denize dönmesiyle bitiyordu. *Parmak Damgası'*nda yeniden ortaya çıkan Balıkçı Mahmut, bu kez köye gönderilen iyi eğitim görmüş öğretmen Seniha ile bir gönül macerasına başlıyordu. Seniha alışıldık bir öğretmen değildi. Amerikan bezinden donlar dikiyor, fakir fukaraya okul dışında dersler veriyor, köyün dışlanmış dulu Yedibenli Hayriye'nin hiçbir çocuğun oynamadığı kızını himayesine alıyordu. Seniha'nın öğretim yöntemi de *Aganta Burina Burinata'*da Mahmut'un kaçtığı okuldaki gibi kuru ezberci, falakacı değildi.

> (Birgün) okulda bir gürültü, bir kıyamettir koptu. Horoz ötüşleri, kuzu melemeleri, keklik cakcakları, köpek havlayışları, kedi miyavlayışları okulun açık pencerelerinden, yekpare gürültü halinde çıkıyordu. Kahvedekilerin, "çocuklar akıllarını mı oynattılar acaba?" diye ağızları açık kaldı. Öğretmen Seniha, çocukları konuşan hayvanlar sayıyordu. Söz söyler, konuşur cinsten birer yaratık. İşte bundan dolayı çocukların saatlerce sessiz olarak yanyana durmak zorunda bırakılmalarını olağandışı buluyordu. Onların artık sıkıntıdan patlamak üzere olduklarını anlayınca onlara peri masalları okuyordu. Çocuklar, gözler fal taşları gibi açık, kulaklar gerili, merak dolu dinlerlerdi. Bu masallar sayesinde kupkuru köyün her boş kuytuluğu çocuklarda merak uyandıran hoş bir bilinmez, her çalı kümesi fırr, cakcak ötüşleriyle keklik uçurabilecek bir mucize ve her çiçek, toprağın mahremiyetini bildiren bir muştu olmuştu. Ne var ki, bazen açık havalarda peri masalları da kâr etmiyordu, işte

> o zaman Seniha, -Haydin bakalım çocuklar, hepimiz alabildiğine şarkı söyleyip gürültü yapalım, diyordu. Bunun üzerine kızılca kıyamet kopuyordu.[1657]

Bu kısa epigrafta Cevad Şakir Seniha'yı, Rousseau'nun Emile kitabında geliştirdiği bir yöntemi takip ederek, doğa ve insan uyumunu gözeten, sınıf içi küçük toplumunu bu yasalara göre düzenleyen naturalist bir öğretmen olarak kurguluyordu. Türk aydınlarını etkileyen önemli düşünürlerden birisi olan Rousseau, bu fikri Toplum Sözleşmesi'nin işlerlik kazanması için gerekli pedagojik anlayış olarak kabul etmişti. Materyalist felsefe ile dirsek teması içinde olan bu düşünceye göre, bütün toplumsal yapı, organik ilişkiler ve deneyimlere göre biçimleniyordu. Öğretmen bilginin kaynağı ve aktarıcısı değil, bilgiye yol açan, potansiyeli açığa çıkaran bir klavuzdu. Mahmut bir başka köken alegorisi olarak "masal anlatarak kupkuru köyü mucizeye çeviren" öğretmene, 'beş okkalık sinagrit'ler yakalıyor, yaban mersinleri, dağ çilekleri topluyor fakat iletişim kuramadığı için ayağının önüne atarak kaçıyordu. Mahmut'un bu jesti de yine toplumsal yapının yasal sözleşmelerden önce armağanlarla (potlaç törenleri) işleyen sıkı dokusunu anımsatıyordu. Cahil balıkçı Mahmut ile aydın öğretmen Seniha'nın kısa hikâyesi, alışıldık bir çözümle, fikr-i kemal (olgun) ile bikr-i fikirin (bozulmamışın) evlendirilmesi ile bitiyordu. Alışılmadık olan, bu evlilik metaforunda yer etmiş kabullerin tersine çevrilmesiydi. Nikâh memuru hokkaya daldırdığı kalemi Seniha'ya doğru uzatarak Mahmut'un parmak bastığı defteri imzalamasını istediğinde, hikâye şu cümleyle sonlanıyordu: "Kız, İstemem, teşekkür ederim, dedi. Ve kocasının parmak izinin yanına, kendi parmağını bastı." Öğretmen Seniha, ne Çalıkuşu'nun Feride'si gibi Anadolu cehaletinden yılıp İstanbul'daki mirasyedi aşığı Kamuran'a dönüyor ne Ahmet Celal gibi eğitilemez bir yaban sürüsü olduğuna kanaat getirdiği Anadolu köylüsünü sığırtmacın mezarı başında affediyor ve ne de Peyami Safa'nın Fatih Harbiye'sindeki büyük yarılmayı aşılamaz bir gerçeklik olarak sunuyordu. Seniha'nın bastığı parmak, (Mavi Anadoluculuğun) kültürel kökene itibarını iade eden; zenginliği, maarifin, müfredatın, disiplinin dışına taşıran kadim bilgeliğin kabulüydu. Bu anlamda da Mustafa Kemal'in 1922'de tarif ettiği, köylünün efendiliği anlayışını şairane bir yolla yücelten Şakir, (Mustafa Kemal'in de irşadıyla) gerikalmışlığı tersine çeviriyordu. [1658]

[1657] Halikarnas Balıkçısı, **Parmak Damgası**, Bütün Eserleri 17, Şadan Gökovalı (der.) Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, s. 66-73

[1658] "Efendiler! diyebilirim ki bugünkü felâket ve sefaletin bais-i yegânesi bu hakikatin gafili bulunmuş olmamızdır. Filhakika; yedi asırdan beri cihanın muhtelif aktarına sevk ederek, kanlarını akıttığımız, kemiklerini topraklarında bıraktığımız ve yedi asırdan beri emeklerini ellerinden alıp israf eylediğimiz

Eli kalem tutanların falakayla kaidelere hapsettiği ruh, pratik bilgiyle, davranışa gömülü erdemle velhasıl hareket halinde olan; ses, söz, jest, mimik, türkü ile açığa çıkarak esas geriliğin (kültürel azgelişmişliğin) kaidelere sıkışmak olduğunu gösteriyordu. Seniha, *Aganta Burina Burinata*'da yazdığı bir karaktere atıfla, tıpkı "bir dağ keçisi anlayışıyla yolunu ve basacağı yeri seçiyordu."[1659] Bu açıdan Seniha, Mavi Anadoluculuk akımının üç ayağından birisi olan Sabahattin Eyüpoğlu'nun resimdeki müziği duymak için ihtiyaç duyduğu eğitimin meseliydi. Doğal olana ulaşmanın, ona aydınlığın ateşini taşımak ile değil kendi ateşini ya da aydınlığını ortaya çıkarabilmesine vesile olarak mümkün olduğu fikrinin cisimleşmiş haliydi.

Cevad Şakir *Aganta Burina Burinata*'yı yazarken, Mustafa Kemal döneminde temeli atılan ve Hasan Ali Yücel'in girişimleri ile 1940'ta kurulan Köy Enstitüleri, Seniha öğretmen gibi eğitimcilerle tabandan yükselen özgün bir aydınlanma inşa etmek için çalışıyordu. Bununla birlikte romanın da arka planını oluşturan II. Dünya Savaşı, ekonomiyi iyice daraltmış ve büyük bir yoksulluğa neden olmuştu. Kentlerde yeniden hortlayan karaborsacılık tıpkı I. Dünya Savaşı'nda olduğu üzere, savaş zengini bir kent burjuvazisi oluşturuyordu. Köylerde ise genç nüfusun çoğunluğu, ihtiyati gerekçelerle dört seneye kadar uzatılan zorunlu askerliğini yapmak için silah altına alınıyordu. Bu durum toprak ağaları ve feodal beylerin tarımsal üretimi kontrol etmeleri için bir fırsat yaratmıştı. Bir yandan da üretim azlığı nedeniyle artan talebin karşılanamaması, enflasyonu ve yoksulluğu derinleştiriyordu. İnönü İktidarı'nın bu soruna getirdiği çözüm önerisi, çiftçiyi topraklandırma kanunuydu. Bu kanun Enstitüler kanalıyla köylüye de yayılıyor ve ağalar, topraklarının bölünme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyorlardı. 1945'te bu yasanın görüşülmesi sırasında Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuad Köprülü ve Refik Koraltan, devletçiliğe karşı liberalizmi ve çok partili demokrasiyi savunan bir önerge verdiler. Menderes'in yıldızının parladığı bu görüşmeler sırasında verilen önerge reddedilmiş ve Menderes ile Köprülü partiden ihraç edilmişti. Bayar ve Koraltan'ın da bu ihraçlardan sonra istifa etmesi ardından, bu isimler Demokrat Parti'yi kurmak için yola çıkacaklardı. [1660] 1946'nın Ocak ayında kurulan DP, yoksulluğun nedenini İnönü Hükümeti ve devletçi politikalara

ve buna mukabil daima tahkir ve tezlil ile mukabele ettiğimiz ve bunca fedakârlık ve ihsanlarına karşı nankörlük, küstahlık, cebbarlıkla uşak menzilesine indirmek istediğimiz bu sahib-i aslinin huzurunda bugün kemali hicap (utancı kabul eden olgunluk) ve ihtiramla vaz'ı hakikîmizi (hakiki vaziyetimizi) alalım." "Üçüncü Toplanma Yılını Açarken" 1 Mart 1922, ASD, 2006, C.I, s. 236

[1659] Halikarnas Balıkçısı, **Aganta Burina Burinata**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1976, s.81

[1660] Detaylı bir okuma için bkz. Şevket Süreyya Aydemir, **İkinci Adam**, C.III. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966

bağlayan muhalefeti ile kısa sürede büyük kitleleri peşine takmayı başarmıştı. DP ve Aydınlı bir toprak ağası olan Menderes'in hedefinde Köy Enstitüleri de vardı. Nihayet baskılara dayanamayan İnönü, sonunda Hasan Ali Yücel'i bakanlık görevinden almış, Tonguç'u ise resim öğretmeni olarak atamıştı. Yücel'in yerine CHP'nin sağ kanadından gelen Şemsettin Sirer'in ilk kararı, DP'nin muhafazakâr bir damara basarak muhalefet ettiği karma eğitime son vermek olmuştu. Kısa süre içinde sakıncalı bulunan tarafları budanarak müfredatı ve programı değiştirilen Enstitüler de öğretmen okullarına dönüştürülmüştü. Nihayet 1947'de Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü kapatılarak, bu atılım gerçekleşememiş bir proje olarak tarihe gömülmüştü.[1661] *Aganta Burina Burinata*'nın yazıldığı dönem hızla değişen bu hava Cevad Şakir'in muhtemelen bu roman için yazılmış bir taslak olan *Parmak Damgası'*nı da yayımlanmamak üzere rafa kaldırtmıştı. *Aganta Burina Burinata'nın* olay örgüsü ve Balıkçı Mahmut, "kendisini bildi bileli denizci olmak" istemesine rağmen ailesinin ısrarı üzerine Oxford'ta Yakın Çağlar Tarihi okuyan Cevad Şakir'in hayatından izler taşıyan özdeş bir karakterdi. Romanın sonunda herşeyi terkedip "aganta" diyerek Akdeniz'de gözden kaybolan Mahmut gibi Cevad Şakir'de 1947'de çeyrek asır yaşadığı Bodrum'u terkedip İzmir'e yerleşecek ve hayatının geri kalanını rehberlik yaparak geçirecekti.[1662]

5.14. Yeniler ve On'lar Grubu

10 Mayıs 1941'de Beyoğlu Matbuat Umum Müdürlüğü'nde bir grup Akademili öğrencinin *Liman Şehri İstanbul* adıyla açtıkları sergi, Türk sanatında toplumsal gerçekçi "dinamitlerin fitillendiği bir başka bomba olarak patladı." Bu öğrenciler akademide ilk eğitimlerini; Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi Meşrutiyet Dönemi sanatçılarının atölyelerinde aldıktan sonra, Levy'nin başında bulunduğu Yüksek Resim kısmına devam ediyorlardı. 1940 sonbaharında Akademi salonunda Levy'nin, "dünyanın en ünlü akademileri için bile çok başarılı bir öğrenci sergisi" saydığı bir etkinlikle adlarını duyurmaya başlayan bu ressamlar, Türk sanatının Paris'e gitmeden de inkişaf edebileceğini gösteren ilk gruptu. [1663] İyem'in ifadesiyle, Çallı Kuşağı'nın doğa sevgisini temel alan görüşünü benimsemiş fakat

[1661] Detaylı bir okuma için bkz. Pakize Türkoğlu**, Tonguç ve Enstitüleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2020
[1662] İ. Hatice Orman, **Halikarnas Balıkçısı**, Bilgi Yayınları, Ankara, 2005
[1663] İyem'den Akt. Erhan Karaesmen, "Çağının Tanıdığı Koca Adam", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 17-43. İyem bu serginin 1938'de açıldığını belirtir.

insan sevgisini yakalamışlar, bu seçimleriyle de Çallı Kuşağı'ndan ayrılmışlardı. Levy'nin de yenilik adına yapmak istediği, Batı resmi peşinde koşmak yerine kendilerini güvenli ve özgür hissetmelerini sağlamak; kendi resimlerini yapmalarını kolaylaştırmaktı.[1664] Karaesmen'in aktardığına göre Yeniler: "Yurtdışı tecrübe(si) edinememiş ama müthiş bir kitap, dergi, reprodüksiyonlu albüm izleyicisi, okuyucusu olarak ve Levy'nin ressamlığından değil de ufuk açıcı düşünür yönünden çok yararlanmış tutkulu genç sanatçılar olarak çok mükemmelliyetçi ve yaptığını zor beğenir yapıda" sanatçılardı.[1665] Aralarındaki en fazla on yıllık yaş farkı nedeniyle "abileri" olarak andıkları asistanlık kadrolarında bulunan d Grubu sanatçıları ve Burhan Toprak ile kuşak çatışması olmamakla birlikte, hayli gerilimli bir ilişkileri vardı. Yeniler; "Mehlika Sultan'a âşık yedi genç" olarak döndükleri İstanbul'da uğradıkları hüsran sonucu sanattan soğuyan ve ilgisizce "Tophane kahvelerinde pişti oynayan" ağabeyleri için üzülüyorlardı.[1666] Grubun kurucularından Nuri İyem'in yazdığına göre, d Grubu ve Burhan Toprak ise Yeniler hareketini çok yanlış ve hatalı buluyordu. "d Grubu ve Burhan Toprak hemen her fırsatta akıllı, uslu olmamızı d Grubu'na katılmamızı öğütlerdi. Kabul etmezsek resim yapabilmek bir yana yaşayabilmeniz imkânsızlaşacak derlerdi."[1667] Erhan Karaesmen, Yeniler'in ağabeyleri ve Akademi ile ilişkilerini şöyle aktarır:

> Turgut Zaim, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi ve yabancı ülke transferi olmakla birlikte burayı iyi özümsemiş Eren Eyüpoğlu başta olmak üzere ressam kumaşlı adamlar da vardı. Ama inanılmaz bir ilgisizlik ve umursamazlık tablosu sergiliyorlardı. Bizim renk, desen, perspektif, motif, ton, kontur diye gece yarısına kadar tutkuyla çırpındığımız dönemde ilgisiz ve bomboş oturuyorlardı. Aralarında aylardır eline fırça almamışları vardı. Sanat konularını tartıştıklarını hiç görmüyorduk […] Resimden bu kadar genç yaşta, bu denli nasıl soğunabileceğini aklımız almıyordu. Oysa bizim az büyüğümüz, Loncada bizden ileri ama hâlâ genç ve coşkulu, hem de yabancı ülke tecrübeli falan ağabeylerin örnek oluşturuculuğuna öylesine ihtiyacımız vardı ki […] Levy'e lisan ve biraz da dünya bilen genç yardımcılar arandı. Biz de boş oturan ama aslında değerli bu ağabeyler Akademi'ye bulaşıyor diye sevinçliydik. Ama en değerlilerin ve gerçek ressamların pek azı girebildi devreye. Toplu bir harmanlama ve toz dumandan sonra, çoğunlukla ressamlığı cılız olup ta kariyerist, oportünist (fırsatçı) tarafları önde gelenler Akademi atölyelerinde boy gösterir oldu.

[1664] Kıymet Giray, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 47
[1665] Karaesmen, a.g.e., 2002, s. 17-43
[1666] Yahya Kemal'in aynı adlı şiiri. Aşkları uğruna Kaf Dağı ardındaki peri kızını bulmaya giden yedi genci konu edinen ve doğu edebiyatından motfiler taşıyan şiir aynı dönem büyük idealleri uğruna mücadele eden sanatçı, aydın vb. karakterlerin alegorik betimi kabul ediliyordu. Şiir için bkz. Kendi Gök Kubbemiz, s. 121. ayrıca bkz. Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal'le Sohbetler, Kitap Yayınları, İstanbul, 1962, s. 41-62., Karaesmen, a.g.e., 2002
[1667] Nuri İyem, "Yeniler Üstüne", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 94-99

> Sonra koskoca Nazmi Ziya gölgeye alındı, çeşitli ayak oyunlarıyla. Bu arkadan gelenler pek baskın çıkıyordu. 1940'larda artık önlerindeki tek ayak bağı bizdik. Resmi yaşımıza göre teorik olarak ve tekniğiyle iyi biliyorduk. Fena da yapmıyorduk. Bir asıra yaklaşan geçmişinde sadece peyzaj, cici portre ve ölüdoğayla ilgilenmiş Türk resmine gerçek Türk insanı unsurlu canlı doğayı getirmek gibi toplu bir arayışımız vardı. Hepsinin ötesinde hudutsuz, coşkulu, hayretli ve azimliydik. Ressam kişiliğimizden ve fırçamızdan duyulan ürküntü, gerçekçilik arayışımızı bahane ederek ucuz solculuk suçlamalarına ve vıcık polisiye jurnalciliğe yol açtı […] bu karşıtlık tavrı on yıllar boyunca sürdü. Geçimimizi zorlayıcı, resmi sanat tarihinden adımızı sildirici […] bir tavır. [1668]

Yeniler'in yeniliği, kübizmden klasizme evrilen ağabeylerinin biçim kaygılarını önceleyen içe kapalı tavırlarının aksine resimlerini anlatı üzerine kurmalarıydı. Nuri İyem 1975'te TRT'de kendisini konu alan bir belgeselde, Leopold Levy'nin "Yeniler adını pek sevmemiş, oldukça ısrarla İstanbul Ekolü adını önermiş" olduğunu söylüyordu. Levy bu öğrencilere, eski ressamlarınızda olduğu gibi İstanbul üstüne olan pek çok deyişleriniz var ve onların devamı gibisiniz âdeta diyordu. Bu hareketi sürdürüp bir ekol yaratmayı salık veren Levy'e göre, böylece belki bir Ankara ekolü, bir İzmir ekolünün de doğmasına neden olacaklardı. İyem ise Levy'nn bu uyarısını "ayrımlara neden olur diye pek kaale" almadıklarını söylüyordu.[1669] Giray'ın aktardığına göre İyem, Yeniler adını almaya karar verirken kendilerini eski kuşaktan ayıran görüşlerden yararlandıklarını söylüyordu. Bu bağlamda bu gençlerin yararlandıkları insanı odağına alan yeni fikirler, aynı dönem içinde bulundukları edebiyat çevresinde, Nazım Hikmet'in "diyalektik realizm" diye tarif ettiği anlayışın etkisiyle başlayan dönüşümü, plastik sanatlara taşımak niyetini gözetiyordu. *Tan* gazetesinde 24 Ocak 1940'ta yayımlanan *Gençlerin Müşterek Beyanatı, Yeni Neslin İddiası ve Davası* başlıklı yazı, bu sentez anlayışın manifestosu niteliğindeydi. "Yeni neslin davasını ortaya koyan gençler namına" Abidin Dino ve Sait Faik imzalı bu yazıda gençler, Tanzimat'tan beri Türk sanat ve edebiyatının geçtiği evreleri, "sefil bir iflas, eşssiz bir apışma felaketi" olarak tanımlıyordu. II. Dünya Savaşı nesli olan kendilerini ise "hem Şark hem Garp hem de anavatanla temasa ilk defa biz geçtik […] yerle gök arasında her türlü varlık davasını sebep ve neticesini kurcalayan nesil biziz" diye savunuyorlardı. "Biz şahıslarla kavga etmiyoruz, bir nesil ve bir geri fikirle kavgadayız" diyen gençler, "Nuhun gemisi kalkıyor fakat bu sefer muzır mahlûkattan

[1668] Karaesmen, a.g.e., 2002

[1669] "Sanatçının Dünyası", 7. Bölüm, 22.05.1975, Siyah/Beyaz Biyografik Belgesel, Türkçe, Süre 00:20:00 dk. Şehriban Durgun (yönetmen), **Geçmişten Geleceğe Belgeler, Bilgiler, 1968-2008**, N. Beyhan Karadağ (proje) TRTArşiv Dairesi Başkanlığı, Ankara, 2009

başka herkes küpeştemizde" diyerek yazılarına son veriyordu.[1670] Yeni neslin esas hümanizmaya giden yol saydığı bu anlayışı, Nazım Hikmet 1937'de *Her Ay* dergisinde yapılan bir ankete verdiği cevapta şöyle açıklamıştı:

> Ne hece vezni, ne aruz, hem hece vezni, hem aruz, hem de onlardan başka bir şey, hem de bunların hepsinin a'mal-i erbaa (dört işlem) ile değil, müsellesat-ı kereviye (trigonemetri) ile birleşmelerinin meydana getirdiği sentetik netice […] yani bütün bu mürekkepliği ve bütün hareketiyle, mazisi, hali ve istikbali ile realiteyi ve o realite içindeki faal insanı "iç" ve "dış" âleminde aksettirmesi lazım gelen (şiire uygun) dinamik şekil ve ölçüler […] 'Sanat sanat için değildir' demek, sanatın kadrini azaltmak demek değildir. Bilakis sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkârı 'insan ruhlarının mühendisi' olarak görmek demektir. [1671]

Bu pasajdan anlaşıldığı üzere Nazım Hikmet de sanatı toplumsal dönüşüm kertesinden ele alıyordu. Nihayet bu Meşrutiyet'ten beri Türk sanatçısının misyonuydu ve Cumhuriyet'in kültür politikası, imgeler ve imajların dönüştürücü gücüne duyulan bu inanç ile biçimlenmişti. Bununla birlikte dönüştürülen ve dönüştüren arasında eşitsiz bir ilişki vardı. Nitekim halk, kendi özündeki kıymeti ancak "alnında ışığı ilk hisseden" aydının göstermesiyle farkedebiliyordu. Bu çerçevede düşüncenin etken, töz'ün ise edilgen olduğu önkabül olarak belirlenmişti. Hikmet'in deyişiyle bu, "felsefede idealist, hayatta materyalist" olan "sarıklı veya sarıksız bilmem ne molla bey, Mösyö Bergson vs." gibilerin izlediği yoldu. Nazım Hikmet'in Türk sanatına getirdiği, bu kavramların etken-edilgen dönüşüm diyalektiğini eşitlemesi ve kendi deyişiyle "felsefede materyalist, hayatta idealist" bir anlayışı yerleştirmesiydi.[1672] Böylece toplumsal bilinç, kendi gerçeğinin ya da 'töz'ün etkileşimi-devinimi içinden türeyecekti. Böylece ihtiyaçlarını kendi gerçeği ve deneyimleri içinden farkederek bunu düşünceyi yönlendiren ya da resimdeki anlamıyla, formun düşünceyi değil düşüncenin formu belirlediği bir harekete dönüştürecekti. George Lukacs'ın kavramsallaştırmasıyla bu, "toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri içerden betimlemek" demekti.[1673] Dolayısıyla sanatçı,

---

[1670] Abidin Dino, Sait Faik, "Gençlerin Müşterek Beyanatı, Yeni Neslin İddiası ve Davası" **Tan**, 24 Sonkanun (Ocak) 940 Çarşamba, Y.5, S. 1608, s. 5. Bu manifesto metninden kısa bir süre sonra Mecdi Devrim "Yeni Nesle Açık Mektup (Quo vadis Abidin Dino) adlı bir kitap bastırarak Dino ve Sait'in sözcülüğünde hedeflenen anlayışa şerh düşüyordu. Kitap için bkz. https://www.tustav.org/yayinlar/kutuphane/1940-kutuphanesi/yeni_nesle_acik_mektup.pdf, erişim tarihi: 05/09/2021

[1671] "Nazım Hikmet Diyor ki", **Her Ay**, Nisan 1937, Nazım Hikmet, **Konuşmalar 6**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s. 33-36

[1672] "Nazım Hikmet'le Konuştuk", **Edebiyat Gazetesi**, 23.06.1932

[1673] Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Cevad Çapan (çev.) Payel Yayınları, İstanbul, s. 106

yabancılaştıran burjuva bireyciliğine karşı, içinde yaşadığı toplumun hakikatine duyarlı bir anlayış geliştirebilecek, toplum ise sanat içinden kendisini izleyerek yeniden kurabilecekti. Bu fikir üzerinde yükselen Yeniler'in plastik sanat anlayışı böylece ulusal sanatı, idealize edilen köylü figürleri ya da folklorik yerel öğelerin kübist ve inşacı çekimlerinden, gündelik yaşamı içinde gözlemlenen insana ve gerçek hayata döndürüyordu. Bu dönüşüm Elif Naci'nin 1931'de hocalarının kuşağına yaptığı "Vatandaş Türkçe konuş" uyarısından daha çok, Hikmet'in 1929'da yaptığı "Gramere lüzüm yok; vatandaş konuştuğun gibi yaz" çağrısını takip ediyordu.[1674] Bununla birlikte söz konusu eğilim, düz anlamda herhangi bir konunun birebir tasviri olan gerçekçilik mahiyetinde bir resim dili demek değildi. Hatta aksine bir resim, konunun didaktik ya da güdümlü bağından kurtulup, sanatçının kişiliğinden doğru yansıyan "beşerî bir hissin form haline gelmesiyle" eser katına ulaşabilirdi. İyem bu anlayışı şöyle açıklıyordu:

> Boş bir tuval, bizim için boş bir mekândır. Oraya koyduğumuz bir renk, bir çizgi bu mekânda bir hareket yaratır. Tabidir ki koyacağımız herhangi bir doğa görüntüsü de aynı şeyi yapar. Fakat bu ilk konanlar hiçbir zaman kondukları gibi kalmazlar. Onları yöneltmek istediğimiz bir şuur altı taslağı vardır. Ve oraya doğru yönelmeye çabalarız. Şu da var ki, çizdiklerimiz, sürdüğümüz renkler, o mekânda meydana getirdikleri hareketle bize bir etki yaparlar. Tuvale konan, çıkarılan her şey hareketi değiştirir. İşte bu hareketlerden birinin bizi sardığı ve heyecanlandırdığı görülür. O anda, önceleri müphem bir surette sahip olmayı arzuladığımız, fakat asla ne olduğunu önceden bilemediğimiz, bir hareket belirmiştir tuvalde. Bu hareket duyumuzun, şuur altı taslağın, ilk müjdecisi, yani; Formun belirmesi halidir. İşte bu halin belirmesinden, önce tuvalde bulunan renk, çizgi, her şey obje değerinde şeylerdir.[1675]

İyem'in "şuur altı taslağı" dediği kavrama noktası, kritik biçimde hem Yeniler'in toplumsal gerçekçiliğini poetik alanın içinde tutuyor hem de (kübizm gibi) belirli bir üslupla ilişkilendirilen düşünselliği ya da görsel ideolojiyi formal bağlarından çözüyordu. Nitekim şuur altı ve form arasında kurulan dönüşüm ilişkisi de Nazım Hikmet'in "özün dalgalanışına, gelişmesine göre şekil de gelişmelidir" dediği şiir anlayışından mülhem bir düşünceyle neredeyse birebir örtüşüyordu. Bu konuda bir eğretileme yapan Nazım Hikmet, biçimi özün üstünü belli belirsiz saran ve onu güzelleştiren "ince bir çorap" gibi düşünüyordu.[1676]

> Şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın […] Her sanatkâr ömrünün sonuna kadar arayacaktır.

[1674] "Gramere Lüzüm var mı?", Resimli **Ay**, Eylül 1929, **Konuşmalar 6,** s.8
[1675] Nuri İyem, "Resimde Konu", **Dost**, Aralık 1959, C.6, S. 27, s. 31-34
[1676] "Güzel bir kadın bacağını bir kat daha güzelleştiren, fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap"

> Bu arama seyrine her konkre öze en uygun şekli bulmaya, kendi kendini tekrarlamamaya, şahsiyetini muhafaza etmekle beraber taklit etmemeye çalışacaktır. Hiçbir değişmez, mutlak sanat kaidesi tanımayacaktır. Denenmiş birçok sanat kaidelerinin tecrübelerinden elbette ki faydalanacaktır. Elbette ki, kendi halk sanatının, dünya halkları sanatlarının, kendi ve dünya halkları klasiklerinin geleneklerinden faydalanacaktır. Ama sadece faydalanacaktır. Onları bir sıçrama tahtası olarak kullanacaktır, ayaklarına pranga yapmayacaktır.[1677]

Grubun ideolojik öncüsü sayılan Kemal Sönmezler, "içtimai gerilemenin bir ifadesi olan -izm'ler silsilesinden tamamen sıyrılmış" olan Yeniler'in, "Tabiatın haricinde hiçbir şey tasavvur edilmediği gibi cemiyetin haricinde de sanatkâr tasavvur etmenin bir rüyadan ibaret" olduğu fikrinde birleştiğini söylüyordu.[1678] Sönmezler'e göre içinde bulunulan zaman artık "toplumsal çelişkileri resmetme" zamanıydı ve İstanbul bunun için "açık laboratuvar" gibiydi. İyem'in yazdığı gibi Dr. Hikmet Kıvılcımlı'ın öğrencisi olan Sönmezler'in "bütün politik görüş ve davranışlarında Kıvılcımlılık egemendi." Küllük Kahvesini'nin müdavimlerinden birisi olan Sönmezler; Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, A. Kadir, Ömer Faruk Toprak, Celal Sılay, Neriman Hikmet (Suat Derviş ile birlikte Devrimci Kadınlar Birliği kurucusu), Reşat Fuat Baramer (TKP sekreteri) gibi dönemin öne çıkan sol eğilimli sanatçı ve yazarları içinde tanınan ve çevre sahibi olan bir isimdi. [1679] Grubun diğer üyesi Faruk Morel'in de (o sıralar Kıvılcımlı ile birlikte Donanma davasından yargılanmakta olan) Nazım Hikmet ile eskiye dayanan bir dostluğu vardı. Agop Arad ise hem şair ve ressam hem de toplumsal gerçekçi edebiyatçıların kitaplarını basan bir yayımcıydı. Dolayısıyla 1938-1940 yılları arasında gelişen Yeniler hareketi, merkezi Küllük Kahvehanesi olan sosyalist edebiyatçı bir çevrenin düşünceleriyle beslenerek büyümüştü.

Beyazıd Cami'nin Aksaray'a bakan kapısı önündeki çınar ve kestane ağaçları altındaki bu kahvehane, Cahit Yamaç'ın ifadesiyle "kaç masa (varsa) o kadar âlem"

[1677] Ekber Babayev, "Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor", Sofya, 14 Eylül 1965, Nazım Hikmet, **Konuşmalar 6**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s. 167-187

[1678] Nuri İyem, "Kemal Sönmezler", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 118. Fahir Önger, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut,** Mayıs 1973, S. 58, s. 38-48

[1679] Muallimler Kahvesi olarak da bilinen Küllük müdavimleri ile ilgili anılardan derleyen Turgay Anar'ın yazdığına göre, kahveye gelip giden belli başlı isimler (metinde geçenlerden başka) şunlardır: Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Sadri Ertem, Nurullah Ataç, Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil, Asaf Halet Çelebi, Fikret Adil, Rıfat Ilgaz, Suphi Taşhan, Sabahattin Kudret Aksal, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Murat Arıburnu, Oktay Akbal, Neyzen Tevfik, İlhan Berk, A. Kadir, Suat Derviş, Güzin Dino, Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Yahya Kemal, Burhan Toprak, Reşat Nuri Güntekin, Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Seyfi Orhon, Ahmet Muhip Dıranas, Halit Fahri Ozansoy, İbrahim Çallı, Arif Kaptan, Celal Sahir, Şevket Rado, Adnan Adıvar. Turgay Anar, **Mekândan Taşan Edebiyat,** Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 231-232. Akt. Çolak, a.g.e.

barındıran "bir açıkhava forumu" işlevi görüyordu. [1680] Dönemin eli kalem tutan hemen her aydınının yolunun düştüğü bu kahvehaneye dair 1940'a gelindiğinde bile bir külliyat oluşturacak kadar hatırat birikmişti. Bu anılardan anlaşıldığı kadarıyla Küllük, 1930'ların sonuna doğru Fecr-i Ati'nin uzantısı Milli edebiyatçıların gediklisi olduğu Tepebaşı (Bahçesi) burjuvalarına karşı olan bohemlerin halk meydanı gibi bellenmişti. Birsel'in deyişiyle Küllük, "kahve emeklilerinin pinekliği, uyuz öğrencilerin dersleri altmışaltıya bağladıkları o 'bobstil' üreticisi yerlerden değildi."[1681] 1940'ta kahvenin saygıdeğer eski abilerinden olan Arif Dino'nun kardeşi Abidin Dino, tek sayı çıkartılabilen aynı isimle dergide bir *Küllük Beyannamesi* yazarak, bu mekânın ruhunu şöyle tarif ediyordu:

> Küllük bir kahvedir, Kahve deyip de geçmeyelim. Anadolu köyünün hakiki mabedi kahvedir […] Kahve er meydanıdır […] Kahve halk sanatının saraya karşı kalesi olmuştur […] Şehirde sanat kahveyi kaybetti, yerini melez ve kalpazan bir sanat taklidine kaptırdı, gramafonun ve radyo müziğinin zevksizliği, istikametsizliği, bu hazin vakada ağır bir meşguliyet taşır […] Kolektif sanatın ilk şartı olan sanatkârla halkın vasıtasız temasının verdiği coşkunluk, otokritik ve cesaret radyo ile nasıl elde edilsin […] Türk sanatının büyük ıstırabı olan halktan ayrılmış olmak faciasına çare nedir? […] Seyirciyi, okuyucuyu mu bulmak istiyoruz? Bulunduğu yere; kahveye gidelim […] şiirlerimizi kahvede okuyoruz, yazıyoruz. Sergilerimizi meyhanede açacağız […] Sanatımıza temel, realist halk sanatıdır; hitap edeceklerimize gelişmiş kendi dilleriyle konuşmak lazım […] Küllük bir kahve ismidir demiştik, küllük bir istikamettir de.[1682]

Bu bağlamda denilebilir ki Levy'nin İstanbul ekolü diye önerdiği isme karşı çıkmış olmalarına rağmen Yeniler, adı konulmamış bir Küllük ekolünü resimlerine taşıyacaklardı. Entelektüel kıratı yüksek bu mekânın zenginliğine karşı, özellikle Sönmezler ve İyem'in sürdürmek zorunda oldukları hayat oldukça zorluydu. Sönmezler, evden kaçarak girdiği Akademi'de eğitimine devam edebilmek için Fatih Külliyesi içinde pöstekilerden yapılmış yataktan başka bir şey olmayan küçük bir odada kalıyordu. İyem'in de maddi durumu pek yerinde değildi ve Akademi'nin

---

[1680] Salah Birsel, **Kahveler Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 320. Abidin Dino, "Arif Dino İçin"- Çok Yaşasın Ölüler, Adam Kitabevi, İstanbul, 1985, s.32

[1681] Birsel, a.g.e., 1983. "1940'lı yıllarda ilkin erkekler arasında yayılan bir giyim tarzına Bobstil denirdi. Basının diline dolanmasıyla birlikte, bir kılık kıyafet modasının sınırlarını aşarak züppeliğin, ukalalığın, kendini beğenmişliğin eş anlamlısı haline geldi. Edebiyat alemine hızla yayılınca birdenbire yenilikçi şairlere Orah Veli'ye, Asaf Halet'e bobstil kulbu takıldı. Orhan Veli'de bile bile lades deyip şu dizeleri yazdı: Gel benim altın dişilim/ sürmelim, ondüle saçlım, yosmam; /mantar topuklum, bopstilim, gel" detaylı bir okuma için bkz. **100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası**, Derya Bengi, Erdir Zat (haz.) YKY, İstanbul, 2020, s. 45-50

[1682] Abidin Dino, "Küllük Beyannamesi" **Küllük**, Y.1, N.1 Eylül 1940, s. 19, **Toplu Yazılar**, s. 119-120

verdiği bursa ihtiyaç duyuyordu: Fakat İyem'in burs başvurusu Toprak tarafından gücü kuvveti yerinde bulunduğu için reddedilmişti. Bununla beraber Toprak, aynı sıralar kullanılmayan heykel dökümhanesini (eski mescit) bir yatakhaneye çevirmişti. İyem ile Sönmezler, kendilerinden başka altı öğrenci bile birlikte bu küçük odada yaşamaya başlamıştı. Çocukluğunu Bozcaada'da geçirmiş Sönmezler'in Akademi rıhtımından tuttuğu balıklarla beslenen bu öğrenci grubu, vakitlerinin çoğunluğunu kütüphanede geçiriyordu. Bu sıralar İyem'in ifadesiyle, II. Dünya Savaşı karşısında bir şeyler yapmak için çırpınan Sönmezler, bir kitap çıkararak savaşı bütün çıplaklığıyla anlatmak ve protesto etmeye karar vermişti. "Savaş ve İstedikleri" başlığını taşıyan bu kitap, çıktıktan çok kısa süre sonra derhal toplatılmış; yatakhane basılmış, herşey hallaç pamuğu gibi didik didik edilmişti. Yatakhanede kalan bütün öğrencilerin soruşturmadan etkilenmiş olmasına rağmen "Burhan Toprak'ın çabalarıyla" yalnızca Sönmezler yatakhaneden atılmıştı.[1683] Bundan sonra Tophane'deki yıkık bir caminin tek odasında yaşayan bir müezzinin yanına sığınan Sönmezler, kısa bir süre sonra davayı sanat içinden sürdüreceği Yeniler Grubu'nun tohumlarını atacaktı. Sönmezler'in Akademi yemekhanesinde Turgut Atalay'a açtığı fikir, ikilinin hemen harekete geçmesiyle sonuçlanmıştı. Kısa süre sonra ise bu ikiliye önce Fethi Karakaş ve Nuri İyem, ardından; Mümtaz Yener, Selim Turan, Haşmet Akal, Agop Arad, Avni Arbaş, Yusuf Karaçay, Faruk Morel ve İlhan Arakon da katılacaktı. 1939 yılında Akademili gençler; işçiler, balıkçılar, makinalar, fabrikalar vb. gibi konuları aralarında paylaştırarak hummalı bir çalışmaya girişmişlerdi. Ferruh Başağa'nın deyişiyle amaçları: "Akademi'den Karaköy'deki Atatürk Köprüsü'ne kadar yer alan sahil boyunca gündelik iş yaşamından kesitleri tuvallere aktarmaktı.

[1683] Karaesmen, a.g.e., s. 24. İkinci Dünya Savaşı sırasında Matbuaat Umum Müdürlüğü yayın yapmak isteyen yüksekokul öğrencileri ile ilgili Maarif Vekâletine ısrarla başvurmak zorunda kalmıştı. Vekâletin uzun zaman görüş belirtmediği bu başvurular nihayet Hasan Ali Yücel'in Başbakanlığa yazdığı bir raporla devletin tavrını açığa çıkaran biçimde yanıtlanmış oluyordu. Yücel raporda şöyle diyordu: "Gazete veya dergi çıkarmak için müracaatta bulunan muhtelif yüksekokullar talebesinin isteklerinin yerine getirilip getirilmemesi husûsunda" şu görüşleri ileri sürüyordu: "Gazete veya dergi çıkarmak; sosyal, politik ve kültüralanlarında iddia sahibi olanların iddialarını yaymak ve teyid etmek için ellerinde bir neşir vâsıtası bulundurmak isteğinden doğar. Henüz tahsil devresinde olanların muhtelif alanlardaki iddialarını bir hakikat olarak halka neşretmeye seviyelerinin müsait olmadığı, tahsil müesseselerine devamı ihtiyar etmiş olmaları ile fiilî olarak ispat etmiş oldukları gibi ellerine böyle neşir vâsıtaları vermek, gazete ve yâ dergi çıkaran gençlerin tahsillerini sekteye uğratması ve bulundukları kültür müesseselerinin disiplinini bozmaya yol açacak vaziyetler ihdâs etmesi bakımlarından da doğru değildir. sebeplerle, henüz tahsil devresinde olanların, bulundukları müesseselerin fikir ve sosyal hayatlarına makes olacak şekilde ve okul idarelerinin sıkı murâkabe ve mesûliyetleri altında, tâlimatnâmesine göre okulda çıkarmalarına müsaade edilmekte olan okul mecmualarından başka olarak, müessese dışında, okul idarelerinin murakabesi olmaksızın, gazete veyâ mecmua çıkarmaları, vekilliğimizce aslâ doğru görülmemektedir." Cemil Koçak, **Tek Parti Döneminde Muhalif Sesler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 2. bsm, s. 157-158

Bunlar içinde balıkçılar, işçiler, ayakkabı boyacıları vb. gibi yöredeki meslek erbabı yer alacaktı."[1684] Nuri İyem rıhtımlara, yük ve eşya depolarının bulunduğu yerlere, Avni Arbaş meyhanelere, Turgut Atalay teknelere, Haşmet Akal, Agop Arad ve Kemal Sönmezler ise Haliç'in öteki kıyılarına yönelmişlerdi.[1685] Bununla beraber daha hazırlık aşamasında kendilerinden birkaç yaş büyük olan d Grubu üyesi Abidin Dino'nun Yeniler'e "rampa etmeye" kalkması, henüz oluşum aşamasında olan grupta fikir ayrılıkları ve hatta kopuşlara neden olmuştu.[1686] Abidin Dino, her ne kadar siyasal açıdan Yeniler'e yakın olsa da hem d Grubu üyesi olması hem de dönemin tabiri caizse rol çalacak denli öne çıkan bir karakteri olması dolayısıyla öğrencilerin içine pek sinmiyordu. Bununla birlikte grup nezdinde saygın bir entelektüel kabul edilen Arif Dino'nun Selim Turan ile yakın münasebetleri üzerinden gruba "buyur edilmişti." Küllük Kahvesi'nden Akademi yemekhanesine ve oradan Dino'nun (Kuledibi) Kamondo Han terasındaki atölyesine taşınan Yeniler, çalışmalarını Fındıklı Karaköy hattından Haliç ve Eyüp kıyılarına kadar genişletmişlerdi. Dino'nun atölyesi de Orhan Veli başta olmak üzere, Mina Urgan, Asaf Halet Çelebi gibi yazarların hergün uğradığı mekânlardan biriydi.[1687] Bu çalışmalardan oluşan ilk sergileri, 10 Mayıs1941'de "şık bir makasla cici bir kurdela" yerine Ferman Reis adlı bir balıkçının kasatura ile tavandan sarkan ağı kesmesiyle açılmıştı.[1688] Açılışa gelen dönemin sıkıyönetim komutanı Ali Rıza Altunkal, Mümtaz Yener'den "tamirhane önünde çıplak ayaklı yığınlar" hakkında bilgi almış, "fabrika, fırın işçisini" sanatçıların nasıl algıladıkları hususunda hasbihal ettikten sonra tebriklerini ileterek salondan ayrılmıştı.[1689] Birkaç gün içinde Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, Vali ve Belediye Başkanı Lütfü Kırdar da sergiyi gezmiş hatta Rus Başkonsolusu bir resim

[1684] Ahmet Kâmil Gören, **Ferruh Başağa, Sanatta 65 Yıl**, Galeri Binyıl, İstanbul. 2001, s. 27

[1685] Kaya Özsezgin, "İnsanın Doğası ve Üretkenliği", **Mümtaz Yener: Retrospektif,** Tamer Erdoğan (ed.) YKY, İstanbul, 2006, s. 18-19

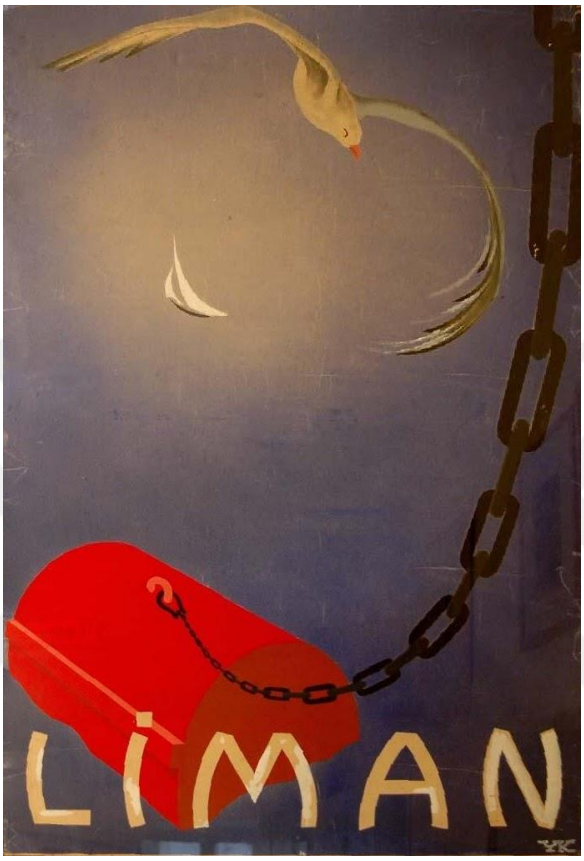
[1686] İyem'in yazdığına göre Dino'nun buyur edilmesi ardından, Hüseyin Anka (heykeltraş), Topal sıfatıyla anılan Selahattin, Ferruh Başağa, Ragıp Gökcan, Fuat İzer, Nejat Melih Devrim gruptan ayrılır. İyem, a.g.e., 2002

[1687] Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 176. Grup Dino ile yolları ayırdıktan sonra Mercan'da Şeker Ahmet Paşa'nın atölyesini kullanmaya başlamıştı.

[1688] Erdoğan Tanaltay'ın yazdığına göre Sönmezler açılışı şöyle anlatır: Bir tepsi içindeki makası, kurdeleyi kesmek üzere Vali Lütfi Kırdar'a uzattılar. İstanbul Valisi makası eline aldı ve durakladı. Herkes susmuştu. Onu dinliyorduk: "Bu şeref bana ait olamamalı. Mademki bu sergi, liman işçileri arasında çalışılarak meydana getirilmiştir ve onların çileli hayatlarını aksettirmektedir; şu hâlde reislerden birinin bu kurdeleyi kesmesi daha uygun olacaktır." Bu sözler üzerine Mavnacılar Reisi, Vali Kırdar'dan makası alarak alkışlar arasında kurdeleyi kesti. Erdoğan Tanaltay, Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 121

[1689] Karaesmen, a.g.e., 2002. İkinci Dünya Savaşı sırasında ihtiyat gerekçesiyle İstanbul dahil beş vilayette 1940-1947 arası sıkı yönetim uygulanmıştır.

bile satın almıştı.[1690] Bununla birlikte sergiyle ilgili haber veren gazete yazılarından anlaşıldığına göre ilk izlenimlerin olumlu havası kısa sürede dağılmıştı. Hatta Grubu haşereye benzeten Peyami Safa, "üzerine kısa zamanda bir filit tulumbası sıkılacaktır" diye yazıyordu.[1691]



Resim 238. Yusuf Karaçay, "Liman Afişi", 1941, t.y., 100 x70 cm., Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Liman Sergisi'nin açılışı üstünden birkaç hafta geçtikten sonra patlayan Alman-Soyvet Savaşı'nın (Barbarossa Harekâtı, 22 Haziran 1941) ülkede yarattığı "bayram havası"ndan anlaşılabileceği üzere, Rus Konsolusun destek verdiği bu sanatçılar, muzır işler yapan Sovyet yanlıları olarak algılanıyorlardı. Türkiye her ne kadar savaşta bitaraf kalacağını açıklamış olsa da ülkedeki siyasal ve toplumsal atmosfer, bariz biçimde Almanya ve Hitler sempatisi ile doluydu. Faik Ahmet Barutçu'nun anılarında yazdığı üzere, Almanya'nın Sovyetleri işgale başladığı gün:

> Beşyüz yıllık tarihin yöneltmesi ile bütün kalpler, Almanların zaferi için çarpmaya başlamıştır. Herkes birbirini kutluyor, 'Bayramınız kutlu olsun' diyordu […] Öğleden sonra Meclis koridorunda rastladığımız Hariciye Vekili Şükrü Saraçoğlu'na, "Siyasal

[1690] Canan Yalman, "Ferruh Başağa", **Cey Sanat**, Aralık 2004, s. 18-27
[1691] Sönmezler'den Akt. Tanaltay, a.g.e., 1999, s. 122

> gazanız kutlu olsun" dedim. "Hepimizin" karşılığını verdi […] İsmet İnönü: "Nasılsınız?" diye sorunca, bu sevinçlerini, doğal bir dille, "Çok iyiyim" diyerek belirtiyorlar. Nedenini sormaktan çekiniyorum. Çünkü hemen açılıp dökülecekler.[1692]

Aynı gün *Cumhuriyet* gazetesi ilk sayfadan yayımladığı bir haberde, "Ebedi Şefimizin harikulade şahsiyetini anlamayan yoktur […] fakat bunların arasında duygu ve düşüncelerini Adolf Hitler kadar açık ve kat'i olarak ifade eden bulunmamaktadır" diye yazıyordu.[1693] Hemen her sayfasında bir Alman övgüsü bulunan 22 Haziran tarihli gazetede Yunus Nadi de şöyle diyordu:

> Son iki senenin buhranlı günleri içinde, Türk-Alman dostluğuna balta vurmak isteyen bazı propaganda unsurları, muzır faaliyetlerinde muvaffak olamamışlardır. Hükümetimiz, Almanya ile normal münasebetlerin bozulmaması için, daima dikkatle çalışmış, hakiki Türk matbuatı ve hakiki münevverler, Türk-Alman dostluğunu rencide edebilecek neşriyattan daima sakınmış ve Türk halkı, Almanlara karşı kalbinde beslediği iyi duyguları daima muhafaza etmiştir. [1694]

Nadi'nin aba altından gösterdiği sopanın ucunda, zaten mimli olan Sönmezler ve İyem gibi genç sanatçılar ve Nadi'nin hakiki saymadığı bir kısım Küllük münevverleri vardı. Nitekim "sefalet tablolarının, sınıflar arasına nifak sokmaya yönelik" diye suçlandığı bu sergi, grup üyeleri için "yıllarca sürecek gizli gözaltı" ve sindirme sürecini başlatmıştı. [1695] 23 Mayıs 1942'de aynı salonda açılan ikinci sergi sonrası *Cumhuriyet*'e bir yazı yazan M. Şekip Tunç, serginin "ruh ve alakasının siklet merkezi tamamile sefalet mevzularında toplanmıştır" diyordu. Tunç'a göre bu ressamların, çıplak kadın, manzara ve çiçeği unutarak, kurtarılmalarını istedikleri sefil insanları resmetmeleri, asil ve ahlaki bir yönelişin tezahürüydü. Bununla beraber, "bu sefaletin çoğu ya hakiki kaynağından alınmamış ya da iyi ifade edilmemiş" olacaktı ki yaşanmış hatıralarımızı uyandıracak yerde, mukavemet edilemez bir kayıtsızlık doğuruyor, acıtmıyor sadece acımak lazım olduğu hatırlatılmak isteniyor gibi bir fikir veriyordu. Sefaleti göstermek için kadid vücutlar ve pejmürde kıyafetler aranmıştı. Hâlbuki sefaleti pejmürdelikten ayırarak saf ve halis bir şekilde göstermekte kâbildi. "Henüz sebep aramaya alışmamış ve daha çok mütevekkil olan şark ruhunda sefalet

---

[1692] Barutçu'dan Akt. Cemil Koçak, Türkiye'de Milli Şef Dönemi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, C. I, s. 600

[1693] N. "Birkaç Söz-Atatürk'ü Anlayan Bir Şef", **Cumhuriyet**, 22 Haziran 1941 Pazar, Y. 18, S. 6060, s. 1

[1694] Yunus Nadi, Türk Alman Dostluğu, **Cumhuriyet**, 22 Haziran 1941 Pazar, Y. 18, S. 6060, s. 2

[1695] Fahir Aksoy, **Kürdün Meyhanesi**, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 118. Akt. Çolak, a.g.e., Karaesmen, a.g.e., 2002. Liman sergisine katılan sanatçılar; Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Avni Arbaş, Selim Turan, Turgut Atalay, Abidin Dino, Yusuf Karaçay, Fethi Karakaş, Haşmet Akal, Agop Arad, Faruk Morel, İlhan Arakon, Nejat Melih Devrim, Mümtaz Yener, Jak İhmalyan.

hiçbir zaman haykırmaz, gösterişte bulunmaz ve bu halde gösterilmiş olmasını da istemez zannediyorum" diye yazan Şekip'in eleştirisi bu noktada, Türk sanatının öteden beri dolduramadığı çilesi olan samimiyet buhranına ve (yine) idealize edilen Türk Ruhu çıkmazına bağlanıyordu. Şekip'e göre, "Türk fakirliğine" doyurmak isteyenler evvela onun kıymet hükümlerine sokulmalı, onu içinde iyice tanıdıktan sonra dışına bakmalıydı. Nitekim "daha dün fakr ile iftihar eden ve bundan dolayı ebedi saadete mazhar olacağına inanan ruhlar, bugün tamamiyle değişmiş olamaz(dı)." Şekip'in eleştirisinin aksine bu gençler için sanat, ruhi terbiyeden çok maddi koşulların iyileştirilmesi için kullanılmalıydı. Bir başka deyişle, gençler resimlerinde fukaralığı konu olarak belleyen, ona çiçeğe bakar gibi bakan samimi gözlemcilerden çok, Türk'ün fakr ile iftiharınıın mütevekkil cilasını kazıyan ve alttaki çıplak gerçeği arayan bir anlayışla yola çıkmışlardı. Nihayet bu niyetten dolayı edilgen kanonun dışında kalarak, devletle "souple" bir ilişkiye girememiş ve sakıncalı sayılmışlardı. Resimlerinin çoğu, hatta Sönmezler'in birkaç deseninden başka hemen hepsi kaybedilmişti.[1696] Şekip yazısının devamında, gençlerin pek çok emek sarfedildiği anlaşılan resimlerinde takdir edilecek ciddi muvaffakiyetler bulduğunu da şöyle yazıyordu:

> Fakat muhakkak olan bir şey varsa atılmış olan yeni adımın arz ettiğim gibi çok bariz hususiyetler taşıdığı ve halis şiir gibi halis resme doğru gitmek istidatlarını gösterdiğidir. Bu genç ressamların daha talebe iken Akademide açılan sergilerini ilk defa olarak gördüğüm zaman da bunu söylemiştim. Burada daha ileri gittiklerini görmekle bahtiyar olduğumu tekrar etmek isterim [...] Büyük nehirler küçük ırmaklardan hâsıl olduğu gibi dâhilerin çıktıkları büyük yenilik şahikaları için küçük yeniliklerin tepeleri lazımdır. Ve hiç şüphe yok ki Türk resminin şahikasına da bu küçük tepeleri tırmandıktan sonra çıkılacaktır. Yeniler şimdilik bu küçük tepeleri gösteriyor. Fakat bunların tam olgunluklarında Türk resmini şahikalara götürmeleri de muhtemeldir. Sergiden işte bu ümitle çıktım.[1697]

[1696] İyem, a.g.y. 2002. A. Kadir'in 1943 tarihli Tebliğ adlı yasaklı kitabının kapağının Sönmezler tarafından çizildiği

[1697] M. Şekip Tunç, "Yenilerin Sergisi", **Cumhuriyet**, 31 Mayıs 1942, Y.19, S.6389, s. 2



Resim 239. Mümtaz Yener, "Fırın", 1942, t.y., e.y., Ülken, **Resim ve Cemiyet,** 1942, R. 22.

Yeniler'in sanat görüşlerinde büyük etkisi olan Hilmi Ziya Ülken de aynı yıl, sanat tarihini materyalist bir anlayışla ele aldığı *Resim ve Cemiyet* adlı kısa bir kitap yayımlamıştı. Necmi Sönmez'in ifadesiyle, "genç ressamların manifestosu olarak değerlendirilebilecek" bu kitapta Ülken'e göre, 19. yüzyılda son haddine ulaşan burjuvazi marazi derecede bireyci garabetlere yuvarlanarak "inhilal" (çözülme-parçalanma) ediyordu. [1698] Bu parçalanma beraberinde romantizmi de müfrit (aşırı) bir öznelciliğe sürüklemişti. Bu buhranın en bariz şekli, kübizm, dadaizm ve fütürizmdi. İşte yeni sanat bir yandan bu buhran ile sürüklenip marazi ferdciliğe ve anarşizme giderken diğer taraftan burjuvaziyi kuşatan büyük kitlelerin yarattığı toplumsal şartlar, asıl halkı ve insanlığı kuşatan cemiyetçi bir sanata yol açmıştı. [1699] Yeniler Grubu'nu da bu bağlamda değerlendiren Ülken, kitabında genç öğrencilerden övgüyle bahsediyordu:

> Asıl resim, cemiyet içinden, onun hakikati ve imanından fışkıran bu canlı sanat dalı garbın ve şarkın bütün ananelerinden istifade ederek nihayet kendi dünyasını bulmuş ve onun bayrağını taşımaya başlamıştır [...] Bugün Türk ressamları nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve Basım kurumlarmda eserleri haklı olarak teşhir edilen bu genç istidatlar millî resmin can damarına parmaklarını

[1698] Necmi Sönmez, **Paris Tecrubeleri**, YKY, İstanbul, 2019, s. 15

[1699] Ali Artun, "Hilmi Ziya Ülken'in Toplumsal Tarihi", **e-skop**, 8 Haziran 2018, https://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-hilmi-ziya-ulkenin-toplumsal-tarihi/3814, erişim tarihi: 20/08/2021

> basmışlardır […] İstanbul'un içyüzünü yaşıyan, kafile kafile köylere giden bu genç ressamlardan hakikî eserler beklemenin zamanıdır[...] Her şeyden evvel bu hamlenin ciddiliğini, samimiliğini alkışlamalıyız. Henüz onlardan kendi nevilerinde mükemmel eser beklemek zamanından uzağız. Fakat en büyük değerleri sahtelikten, tasannudan (yapmacık) ve ekol hastalığından kurtulmak için yaptıkları cehittedir (aşırı çalışkan olma). Selim'in, Turgut'un, Nuri İyem'in, Kemal'in, Avni'nin, Fethi'nin, Mümtaz Yener'in, Haşmet'in denemeleri vâidlerle doludur. Resimleri karanlık dekor içinde az ışıklı olmasına rağmen bize aydınlık bir ufuk gösteriyor.[1700]

Yeniler'in 1943'teki üçüncü sergisi ise Arbaş'ın anlattığına göre basılmış hatta emniyetin müdahalesiyle bazı resimler indirilmişti.[1701] Burhan Toprak'ın şikâyetçi olmasıyla polis zoruyla indirilen bu resimlerden birisi, 1942 yılının başında karneye bağlanan ekmek yokluğunu konu alan ve bir önceki sergide Şekip Tunç'un "pejmürde" bulduğu Mümtaz Yener'in *Fırın* adlı resmiydi.[1702] 1943 Sergisi'nde polis tarafından kaldırılmadan önce resmi ve sergiyi gören Oktay Akbal ise serginin 1940 yıllarını konu alan *Önce Ekmekler Bozuldu* adlı öyküsüne ilham verdiğini yazıyordu.[1703] Diğer resim bir içki şişesi bahane edilerek indirilen Haşmet Akal'ın natürmortuydu.[1704] İlk üç sergiden sonra uğradıkları baskı, engellemeler, sansürler gibi "katmerli mahrumiyet"ler, Yeniler'in üç yıllık bir sessizlik dönemine girmesine neden olmuştu. Bu süre içinde gruba dâhil bazı sanatçılar kısa süre önce kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti'nin sergilerinde resimlerini teşhir ediyorlardı. Bununla birlikte Rasih Nuri'nin yazdığına göre, Abidin Dino'nun gruptaki varlığından en fazla rahatsız olan Nuri İyem'in tavrı dolayısıyla Selim Turan, ilk serginin hemen ardından ayrılmıştı. Kısa bir süre sonra grup, muhtemelen ilk serginin "Abidin Dino ve arkadaşları" olarak anılmasından duydukları rahatsızlık nedeniyle bir gazete ilanıyla Dino ile ilişkilerini kestiklerini açıklamışlardı.[1705] Kısa bir süre sonra da bu kararın kendisine danışılmadan verildiğini söyleyen Avni Arbaş gruptan ayrılacaktı.[1706]

[1700] Ülken, a.g.e., 1942, s. 42-44, Akt. Öndin, a.g.e., 2003
[1701] Murat Ural, "Avni Arbaş", (Sergi Katalogu), Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s. 17.
[1702] "İşte bir fırın ki önünde toplanan halk baştanbaşa sefil, perişan ve pejmürdedir, bütün yüzler bir karagöz perdesi seyrediyorlarmış gibi hep bir noktaya dikilmiş, donmuş ve aynı zamanda çocuk yüzleri gibi birbirine benzemektedirler." Tunç, a.g.y, **Cumhuriyet**, 1942
[1703] "Önce Ekmekler Bozuldu" öyküsünün ilk tohumu sanırım bu Liman Sergisinde düştü içime, öylesine etkileyici bir sanat gösterisiydi." Oktay Akbal, "Dostum Agop Arad", **Milliyet Sanat**, Temmuz 1960, S.6 s. 81
[1704] Fahir Onger, "1941 Liman Sergsi ve Yeniler Grubu", **Soyut Dergisi**, Sayı: 58, Mayıs 1973, s. 39.
[1705] **Akşam**, 26 Haziran 1941, s. 8. Bu ilanda Dino ile birlikte Mümtaz Yener'in de ilişiğinin kesildiği duyurulmasına rağmen, Yener grup sergilerine katılmaya devam etmiştir.
[1706] Ural, a.g.e., s. 21

II. Dünya Savaşı yılları, Türkiye'de baskı ve sansürün istibdatı aratmayacak düzeyde yeniden yürürlükte olduğu yıllardı. Almanya ve Hitler sempatisi, bir yanda radikal biçimde milliyetçiliği yükseltiyor diğer yandan bütün muhalif sesler şedid biçimde bastırılıyordu. Atatürk'ün ölümü ardından İnönü'nün itibarını iade ettiği Karabekir: "Nerede gayri Türk bir yer varsa, muhakkak biliniz ki casus yuvasıdır! Münevver arkadaşlarımızın dahi gittikleri kulüpler böyledir. Mesela Büyükada'ya gidiniz. Oradaki Anadolu Kulübü Yahudilerle doludur" diyerek 1940'ta siyaset kulislerindeki baskın eğilimi ortaya koyuyordu.[1707] Ocak 1941'e gelindiğinde bu eğilim, "yaşam ve dolaşmaları ikamet ettikleri ülkelerle sınırlı olan Yahudiler'in" Türkiye'de konaklamasının bir kararname ile yasaklanmasına neden olmuştu. Aynı yılın sonunda Yeniler Grubu'nun çalıştığı sahilin az ötesinde demirli olan Struma Gemisi yolcularının yaşamak zorunda kaldıkları dram, bu dönem Türk yetkililerin (Almanya ile ilişkilerin korunması adına) katı tutumunun trajik bir örneğiydi. Arbaş ve Sönmezler'in resimlerine de konu olan Struma Faciası, Yeniler Grubu'nun resimlerine taşımak istedikleri anlayışın neden cezalandırıldığı konusunda da ipucu veriyordu. [1708]

> Sergimizdeki bir eser, Örfi idare ile aramızda problem çıkmasına neden oldu. Bu Avni Arbaş'ın yaptığı bir Boğaz manzarası resmiydi. Tabloda Nazi'lerden kaçan Yahudilerin içinde enterne edildikleri gemi ve onların yıkadıkları çamaşırlar gözükmekteydi. Türkiye'ye kabul edilmeyen gemi, daha sonra Karadeniz'de torpillenerek batırılmıştı.[1709]

Akman ile yaptığı röportajda İyem de Liman'a baktığında gördüğü manzarayı şöyle anlatıyordu:

> Limana gelince; bir daha İstanbul, Korkunç güzel bir şehir. Sonsuz bir hazine de yalnız bu değil. Gider Boğaziçi'nin süslü püslü yerlerini seçersiniz. Değil. Biz biraz başka şeyler düşünüyorduk. Mesela bir toplumsal yaşayış var ki, orada kimden yana olacaksın? Çoğunluğun yanında olacaksın. Çoğunluk ne halde? Gecekondu meselesi

[1707] "Türk kanını emen bu unsurlar, mükemmel binalarda oturdukları halde, Türkler, Sultan Selim'de yangın arsalarında, topraklar içinde mahzenlerde, 5-6 çocuğu ile oturuyorlar! Daha dün bir mektubu Muhterem Dâhiliye Vekiline takdim ettim; Hiç olmazsa buralara bunları oturtmalı. Bunların işlerine el atmalı. Şu hâlde ordumuzun gerisinde, ona bütün ruhuyla yardım edebilecek surette İstanbul halkı, çoluğu çocuğu ile teşkilâtlandırılmalı. Hulâsa bendeniz tek bir Türk'ün Anadolu'ya getirilmesi taraftarı değilim. Ama diğer unsurlar alınır ve onların yerlerine Türkler oturtulabilir. Bu, İstanbul için çok lüzumlu bir meseledir." Kazım Karabekir, **Ankara'da Savaş Rüzgârları, 2. Dünya Savaşı**, **CHP Grup Tartışmaları,** Emre Yayınları, İstanbul, 1994, S. 224-225. Rıfat Bali, "Resmî İdeoloji ve Gayrimüslimler", Birikim, 1998, S. 105- 106, s. 170-176

[1708] Haşim Akman, "Nuri İyem'le Resmin Kıyısında Söyleşi" Yeni Düşün, 1987, S. 35, s. 53-57. Tanaltay, a.g.e., s.119

[1709] Selim Turan'dan Akt. Erdoğan Tanaltay, Sanat **Ustalarıyla Bir Gün**, Tekin Yayınevi, İstabul, 1997, s. 136. Turan bu söyleşide Arbaş'ın o sıralarda politika ile hiçbir ilgisi olmadığını "Siz bana konuyu söyleyin, yapayım. Resim resimdir,' dediğini ifade eder.

> başlamış. Liman derseniz, her haliyle trajik bir durumda ve korkunç şeyler oluyor. İstanbul Limanı'nda içi Musevi dolu bir gemi bekletiliyor. Romanya'dan bindirilmişler. "Bizi bırakmayın, sığınalım size!" diye feryatları var. Diğer yandan Almanlar bastırıyor bizimkiler korktular. Bıraktılar gemileri.[1710]

Struma, Romen Yahudilerini Filistin'e götürmek için yola çıkmış fakat İstanbul Boğazı'nda motoru çatladığı için Sarayburnu açığında denizin ortasında kalmış bir mülteci vapuruydu. 200 kişilik gemiyi hınca hınç dolduran 769 yolcudan kimsenin karaya çıkmasına izin verilmiyordu. 72 gün burada kalan gemi yolcularının erzak ihtiyacı, Yahudi cemaati tarafından sıkı bir denetim altında karşılanıyordu. Gemi yolcularından David Stoiler'in anlattıklarına göre, ölenlerin olduğu, çığlıklarla yardım istenildiği ve çarşaflara yazılan pankartların zorla indirildiği 72 günün sonunda gemi, römorkörler ile Karadeniz'e çekilmiş ve orada bırakılmıştı. Motorsuz ve susuz Şile açığında bırakılan gemi, bir gün sonra 24 Şubat 1942'de sabaha karşı bir Sovyet denizaltısı tarafından torpillenerek batırılmıştı. Gemideki 769 yolcudan sadece 19 yaşındaki David Stoliar sağ kurtulmuştu. Stoliar, gemide yaşananların tek şahidi olarak hastaneye getirildiğinde, orada bulunan birkaç gazeteciye kim olduğu konusunda birkaç cümle edebilmiş olması sayesinde kaybedilmekten son anda kurtarıldığını söylüyordu. Nitekim üç gün tutulduğu hastaneden emniyette bir hücreye alınmış ve burada yaklaşıl üç hafta sürekli sorgulanmıştı. Salıverildikten sonra kendisini evinde ağırlayan Yahudi cemaati lideri Simon Brod da Stoliar'a, "Türk otoritelerinden kurtulmanın gemiden kurtulmaktan daha büyük mucize olduğunu" söylüyordu.[1711] Stoiler'in hikâyesinin yayılması ardından Türk Hükümeti, faciayla ilgili resmi bir basın bülteni yayımlayarak geminin kasten bozulduğunu, olayda hükümetin hiçbir suçunun bulunmadığını, çözüm arayışları sonuçsuz kalınca gemiyi Karadeniz'e bırakmak zorunda kaldıklarını açıklıyordu. [1712] Başbakan Refik Saydam

---

[1710] Akman, a.g.y.

[1711] Halit Kakınç, **Struma**, Destek Yayınları, İstanbul, 2012. Çetin Yetkin, **Struma, Batılıların Kirli Yüzü**, Otopsi Yayınları, İstanbul, 2002, ayrıca bkz: Douglas Frantz-Catherine Collins, **Death on the Black Sea**, Harper Perennial, 2004. Stoliar ile yapılan röportaj için bkz. "Struma", **United States Holocaust Memorial Museum**, Washington D.C.
https://encyclopedia.ushmm.org/tags/en/tag/struma, erişim tarihi: 01/09/2021

[1712] "Anadolu Ajansı'nın salahiyettar membadan haber aldığına göre, içinde 769 Romanyalı Yahudi bulunan Panama bandıralı Struma vapuru İstanbul'a 15 Kânunuevvel 1941 tarihinde geldi. Gemi, makinesinde tamiri müşkül ve hatta kasten olduğu intibaını veren arızaların bu Yahudiler'i kabul edebilmesi ihtimali olan devletlerin Ankara'daki mümessillerine birkaç defa müracaat edildiği gibi bu Yahudiler'i geldikleri memlekete iade etmek imkânı olup olmadığı araştırıldı. Diğer taraftan da bu Yahudilere ya yollarına devam etmeleri veya geri dönmeleri için birkaç kere tebligatta bulunuldu. Müracaat edilen devletlerden kimi alaka göstermedi, kimi de kabul edemeyeceğini bildirdi. Romanya'nın Ankara sefiri de bunların Romanya tebaalı Yahudi olduklarını, memleketi yolsuz bir şekilde terk ettiklerini ve kendilerinin Romanya'ya kabulünün asla bahis mevzuu olamayacağını

yaptığı açıklamada üzüntülerini belirttikten sonra şöyle diyordu: "Türkiye başkalarının kabul edilemez ilan ettiği insanların vatanı olamaz."[1713] Saydam'ın açıklaması, II. Dünya Savaşı sırasında Türkiye ve Almanya arasındaki kültürel, ekonomik ve politik söylem benzerliğinin sadece sempati ile açıklanamayacak derecedeki tezahürüydü.[1714] Bu dönem, toplumsal muhalefeti kıskaca almak için İstanbul ve Ankara basınında çıkan haber ve yorumların kahir ekseriyeti de bu dili zaman zaman hezeyana varacak denli ölçüsüzce kullanıyordu. Örneğin 1942'de "bazı gençler" dediği Yeniler'i tıpkı Nazilerin dejenere sanat argümanları gibi "Soysuz […] milli görüşlerimizin, anlayışlarımızın, kavrayışlarımızın dışında, züppe, müstereddi, muzır ve tehlikeli" bulan Orhan Seyfi Orhon, kısa bir süre sonra yine aynı retorik ile "kelle istiyorum" diye yazıyordu.[1715] "Bir pilicin bile başının koparılmasına bakamayan, karınca ya da sinek bile öldüremeyen ben, kelle istiyorum! Yumruklarım sıkılı, dişlerim kenetli, Hipodrom meydanında kazan deviren yeniçeriden daha öfkeli ses tonuyla kelle istiyorum."[1716] Orhon'un istediği, "spekülatörlerin" kellesiydi; ama bu dönemde açıkça ifade edilmese de herkes bu çağrının kimler için yapıldığını biliyordu. Bir başka milliyetçi olan Yusuf Ziya Ortaç ise "Çanakkale, Sarıkamış, Dumlupınar dışında Türk'ün barda, klüpte, plajda, yazlıkta azınlık olduğunu" yazıyordu. Bu yazılarda "ülkenin gerçek sahipleri olan" Türklerin azınlıkta kaldığı tespiti, adeta bir onur meselesi haline getiriliyordu. Bu ajitatif dilin tek muhatabı Türk olmayan unsurlar da değildi. Zira bu dil ekonomik buhranın halkta yarattığı öfkeyi, yine Almanya'daki gibi azınlıklar ve Yahudilerle ilişkilendirilen komünistler başta olmak üzere bütün muhaliflere yöneltmek için kullanılıyordu. Nitekim aynı dil,

bildirdi. Geminin tamiri hitam bulduğu halde, bizzat Yahudiler de ne yollarına devam ettiler ne de geriye döndüler. Çünkü geminin kaptan ve tayfası Bulgar olduğu ve Bulgaristan harp halinde bulunduğu için yollarına devam etmek istemiyorlardı. Binaenaleyh gemiyi geldiği denize iade etmekten başka imkân kalmadığı cihetle bu hususta alaka gösterecekleri zannedilen devletlerin mümessillerine haber verildi ve badehu gemi, 23 Şubat'ta Karadenize iade edildi. Ertesi günü sabahleyin Boğaz dışında Yön Burnu'nun 4-5 mil kadar açığında bir infi/aktan sonra geminin batmakta olduğu haber alınarak mahalline tahlisiyeler gönderildi." Kakınç, a.g.e., s. 232

[1713] Bozaarslan, a.g.e., s. 295

[1714] "Para işleri ve ticaret tamamen onun tekeline geçmiştir. Fakat fazla faiz istemesi ve tefeciliği de mukavemet görmeye başlamıştır. Onun tabii hayasızlığı gittikçe artar ve serveti kıskançlığa sebep olur. Yahudi'nin tahrik ettiği antipati açık nefret halini alır. Böylece ev sahibi ile misafir arasında bir uçurum açılmış olur." Adolf Hitler, Kavgam, Yağmur Yayınları, 1972, 2. bsm, s. 306-307. "Bu memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalanarak zengin oldukları halde, ona karşı bu nazik anda vazifelerini yapmaktan kaçacak kimseler hakkında bu kanun, bütün şiddetiyle uygulanacaktır." Başbakan Şükrü Saraçoğlu, Cumhuriyet, 21.1.1943. Akt. Rıdvan Akar, **Aşkale Yolcuları**, Doğan Kitap, İstanbul, 2009

[1715] Orhon, a.g.y, Çınaraltı, 1942

[1716] Ali Sait Çetinoğlu, Varlık Vergisi, 1942-1943, Ekonomik ve Kültürel Jenosid, Belge Yayınları, İstanbul, 2009, s. 72. Akt. Bozarslan

1942'de çıkarılan Varlık Vergisi yasasının halk nezdinde meşrulaşması için de oldukça kullanışlıydı. Şükrü Saraçoğlu bu yasanın "ekonomik bağımsızlığı kazanma fırsatı yaratacak bir devrim yasası" olduğunu söylüyor ve "böylece kendi pazarımıza hâkim olan yabancıları ortadan kaldırıp bu pazarı Türklere vereceklerini" vadediyordu [1717] Müslüman, Gayrimüslüm, Yabancı ve Dönme olarak dört kategoriye ayrılan mükelleflere, vergiyi ödemeleri için 15 gün süre tanınmıştı. Hesaplanan vergi miktarının %7'si Müslümanlara, kalanı diğerlerine tahakkuk ettirilmişti. Askıya çıkarılan vergi borçlarından anlaşıldığı kadarıyla, borcun büyüklüğü spekülatörlükten çok Ermeni, Yahudi, ya da Rum olmakla orantılı gibi görünüyordu. Nitekim "Müslüman Türklere oranla Rumlardan yüzde 156, Yahudilerden yüzde 179, Ermenilerden yüzde 232 oranında vergi istenmişti."[1718] Akar'ın çalışmasında bahsedildiği üzere Aşkale'ye sadece ticarethane sahipleri değil fabrika işçileri gibi alt gelir grubunda olanlar da sadece kimliklerinden dolayı tahakkuk ettirilmiş çok büyük borçlar dolayısıyla gönderilmişlerdi. Aşkale Kampı'nda günde 1 lira karşılığında çalışanların mal varlıkları ya açık arttırma ile ya da borçlarının ödenmesi karşılığı haraç mezat satılmış ve "varlık ulusallaştırılmıştı." [1719] *Cumhuriyet* gazetesinde 14 Ocak 1943'te çıkan bir habere göre, namazını kılıp vergi dairesine gittikten sonra makbuzunu cebine koyan vatansever bir Türk yurttaş, vatana, millete, orduya dua

[1717] Rıfat N. Bali, **Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri, Bir Türkleştirme Serüveni**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, 10. bsm, s. 478. "Varlık Vergisi metin olarak görünüşte harp vurguncusunu, karaborsacıyı hedef alıyordu. Hazine gelirlerinin hemen hemen tümünün zenginin de yoksulun da eşit olarak ödediği vasıtalı vergilerden sağlandığı bu ülkede ilk kez ilke olarak varlıklının hedef alınması gereken bir vergiden söz ediliyordu. Yoksa CHP imanamı gelmişti! İlkten böyle düşünenler oldu. Mükellef listelerinin asıldığı gün, CHP 'nin imana gelmek şöyle dursun, açıkça faşizan bir yol tuttuğu görüldü. Yasa metni göstermelikti. Önemli olan bu yasanın nasıl yorumlanıp uygulanacağını belirleyen, bir kısmı sözlü olan hükümet direktifleriydi. Yasa ırkçı, din ayrımına dayanan faşist bir anlayışla yorumlandı ve uygulandı. Karaborsacının, vurguncunun en rezili, eğer Müslim ise kayrıldı. Ya hiç vergi ödemedi ya da kendisinden gülünç denecek bir miktar vergi alındı. T.C. vatandaşı eğer gayrimüslimse, ücretle çalışan emekçi olsa da yoksul olsa da kendisinden ödeyemeyeceği ağır bir vergi alınmaya kalkışıldı. Daha da kötüsü, eğer gayrimüslim mükellef Türkiye'de iş kurmuş bir yabancıysa, örneğin İngiliz. Fransız ya da Alman vatandaşıysa, ne denli büyük vurgunlar vurmuş olursa olsun, ondan da vergi alınmadı, bu da faşizan bir şeriatçılığın yanında kapitülasyonların hortlamasından başka şey değildi. Doğuda Aşkale'de toplama kampları kuruldu. Vergiyi ödemeyenler o kamplara sürüldü. Gündeliği bir liradan kazma sallayarak yüz binlere milyonlara varan vergilerini ödesinler diye." Mihri Belli, **Mihri Belli'nin Anıları**, **İnsanlar Tanıdım 1**. Doğan Kitap, İstanbul, 1999, s. 233-234

[1718] Akar'ın aktardığı göre: Azınlıklar yapılan ayrımcılığı, yaşadıkları haksızlığı hicvediyor, aralarında fıkralar anlatıyorlardı. Fıkralarda "Türk kavminden dışlananların/cezalandırılanların" sitemleri vardı: "- Mişon sen ne verdin? - 9 575,67 kuruş. - Yorgo, sen ne verdin? - 15 487,98 kuruş. - İyi paradır, iyi paradır. Agop sen ne verdin? - 21 332,15 kuruş. - İyi paradır, iyi paradır. Mehmet Efendi sen ne verdin? - 2, 18 kuruş. Salamon ellerini havaya kaldırmış: Ey büyük Atatürk, sen ne güzel söylemişsin, 'Ne mutlu Türküm diyene' diye." Akar. a.g.e., 2009, s. 167

[1719] Detaylı bir okuma için bkz. Muhammet, Güçlü, Varlık Vergisi Kanununun Çıkarılması, Uygulanması, Kaldırılması ve Sonuçları (11 Kasım 1942-15 Mart 1944), Yayımlanmamış doktora tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990

ederek maliyeden ayrılmış; aynı gün, vergisini ödemek istemeyen iki Yahudi ise sınırda tutuklanmıştı.[1720] 29 Mayıs 1942'de *Cumhuriyet*'te çıkan *Yahudilik ve Komünistlik* başlıklı yazısında Ziyaeddin Fahri, milli şuurunu arayan, siyasi ve iktisadi menfaatlerini korumak isteyen cemiyetlerin içinde bulunan Yahudiler'in, gayet tabii olarak bu koşuş ve arayıştan memnun olmadıklarını yazıyordu. Fahri'ye göre Yahudiler, "milli şuur gerginliğini azaltacak içtimai ve siyasi doktrinlere intisap" etmişlerdi. Şuur azaltan bu doktrin ise komünizmdi. Aslında Yahudiler, komünizmden çok kapitalizm ile münasebet halindeydiler fakat yükselen millet telakkisi nedeniyle komünizme bağlılık daha müsait ve güvenliydi. Böylece Fahri, toplum nezdinde zaten kökleri çok derine giden antisemit söylemin sinir ucuna dokunarak, "kan emici" ve "yalancı" Yahudilerle komünistler arasında zehirli bir denklik kuruyordu.[1721] Peyami Safa'dan Refik Halit'e kadar pek çok organik aydın, bu dönemde bozguncular dedikleri komünistlerle mücadeleye dair ateşli yazılar yazıyordu. Mihri Belli'ye göre, Saraçoğlu başta olmak üzere CHP'nin ağır toplarının önemli bir kesimi de Nazi Almanya'nın zaferini bir oldubitti sayıyordu. Nitekim Varlık Vergisi de "Alman zaferine hazırlık, nazizme ayak uydurma niteliğinde bir uygulamaydı. Bu yoldan yarı aç yığınlara çiğneyecek bir sakız da verilmiş oluyordu; azınlık düşmanlığı."[1722] Belli hatıratında, 1943'te "bu kötü gidişi eleştirecek muhalefetin" olmamasından doğan boşluğu doldurmak niyetiyle, sosyalist üniversite öğrencilerinin İlerici Gençlik Birliği adıyla bir örgütlenme başlattığını anlatıyordu.

> Örgütün kuruluş bildirisinde kısaca uluslararası durumdan. Bütün ilerici insanlığın nazizmin ve faşizmin dünya yüzünden silinmesi için, mutlu bir gelecek için savaş halinde olduğundan. Türkiye halkının yerinin bu yolda savaşanların safında olduğundan söz ediliyor; gittikçe sağa kaymakta olan CHF nin zaman zaman fiilen nazi Almanya'yı destekler durumlara düştüğü, İç politikada da bu partinin Kurtuluş Savaşımızın ve onun ardından gelen reformların sağladığı bazı kazanımları kasıtlı olarak baltaladığı, faşizan akımların iktidarca desteklendiği belirtiliyor, Devrimcinin, yurtseverlik görevinin bu gidişe örgütlü mücadeleyle dur demek olduğu. İGB 'nin işlevinin bu olacağı vurgulanıyordu.[1723]

[1720] "Hamiyetli Türk vatandaşlan vergisini şöyle ödemektedir: Milaslı Emin Sağır, kendisine yazılan 2000 tl'yi hazırladı. Sonra Allah rızası için iki rekât namazını kıldı, parasını ödeyip makbuzu cebine koyduktan sonra vatana, millete ve kahraman Türk ordusuna dualar ederek Maliye' den aynldı." Öte yandan basın sık sık vergisini ödememek için dış ülkelere kaçan azınlıklardan örnekler veriyordu: "Vergisini vermek istemeyen iki Yahudi sınırda yakalandı". Daha sonra 10 gayrimüslim mükellefin, vergi ödememek için yurtdışına kaçtığı belirlendi. Bu mükelleflerin ödemesi gereken toplam vergi miktarı 279 000 TL idi." Akar, a.g.e., 2009, s. 80

[1721] Ziyaeddin Fahri, Cemiyet Davaları, **Cumhuriyet**, 29 Mayıs 1942 Cuma, Y.19, S. 6387, s.2

[1722] Belli, a.g.e.,1999, s. 234

[1723] Belli, a.g.e., 1999, s. 241

1 Mart 1944'te Nihal Atsız, sahibi olduğu *Orhun* dergisinde *Başvekil Saraçoğlu Şükrü'ye Açık Mektup* başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Bu yazı da Atsız, birkaç gün evvel Eminönü Halkevi'nde İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun "milliyetçilik lehinde söz söyleceğini haber alan bazı vatan haini komünistler"in çıkardığı hadiseden şikâyet ediyordu. Atsız'ın mektubuna göre, "devlet parasıyla talebe yurtlarında okuyan", "kızıl gözlü, sinsi ve zehirli yılanlar" önce alkışla, sonra öksürerek ve sonra kahkahayla Baltacıoğlu'nun konuşma yapmasını engellemişlerdi. Devletin koynunda beslediği bu yılanlar, yarın öbür gün vazife alıp yurt köşelerine dağıldıklarında, vatanı arkadan vuracak ve bekledikleri kızıl şafağı getirecek ordulara ajanlık edeceklerdi.[1724] Bu mektubun Türkçü çevrelerde yarattığı memnuniyetin ardından, 1 Nisan 1944'te ikinci bir mektup daha yazan Atsız, bu kez Sabahattin Ali, Pertev Naili Boratav, Sadrettin Celal, Ahmet Cevat gibi "maarifin içinde yuvalanmış" kişileri ihbar ediyordu.[1725] Aslında Nihal Atsız, Sabahattin Ali ve Pertev Naili Boratav'la Yüksek Muallim Mektebi'nden yatakhane arkadaşıydı. 1940'ta Ali'nin "Zeki Velidi ve Peyami Safa" üzerinden ırkçılığı konu alan *İçimizdeki Şeytan* kitabının yayımlanması ardından yolları ayrılmıştı.[1726] Bu ikinci mektubun ardından Sabahattin Ali, Atsız'a bir hakaret davası açmış; bu davanın ikinci duruşmasının görüleceği 3 Mayıs 1944'te ise Ankara'da Atsız yanlısı gençler, komünizm aleytarı büyük çaplı bir miting gerçekleştirmişlerdi. [1727] Atsız'ın bu hakaret davasından aldığı ceza ertelenmiş fakat Hasan Ali Yücel'i itham etmesi, *Orhun* dergisinin kapatılmasına neden olmuştu.[1728]

Sol cenahın kıskacının daha da daraltılması ise 19 Mayıs 1944 günü gerçekleştirilen bir eylemle başlamıştı. O gün sabaha karşı iki eylemci, Süleymaniye Cami'nin iki minaresi arasına 32 metrelik beze, 2 metrelik harflerle yazdıkları "Saraçoğlu Faşisttir, Vurgunculuk ve Faşizme Karşı Savaş Cephesi" afişini mahya gibi germişlerdi. Eylemciler henüz minarelerin şerefesindeyken bekçi tarafından farkedilmiş ve birisi

[1724] Nihal Atsız, "Başvekil Saraçoğlu Şükrü'ye Açık Mektup", 1 Mart 1944, https://huseyinnihalatsiz.com/makale/basvekil-saracoglu-sukruye-acik-mektup/ erişim tarihi: 05/09/2021

[1725] Nihal Atsız, "Başvekil Saraçoğlu Şükrü'ye İkinci Açık Mektup", 1 Nisan 1944, https://huseyinnihalatsiz.com/makale/basvekil-saracoglu-sukruye-ikinci-acik-mektup/ erişim tarihi: 05/09/2021

[1726] Ugur Mumcu, 40'ların Cadı Kazanı, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1993, 8. Bsm, s. 73

[1727] Alparslan Türkeş, 1944 Milliyetçilik Olayı, Yaylacık Matbaası, İstanbul, 1968, s. 39
Bu nümayişten sonra 3 Mayıs Türkçülük günü olarak kutlanmaktadır.

[1728] Atsız daha sonra aynı sıralar devam eden bir başka Irkçılık-Turancılık davası nedeniyle 29 Mart 1945'te Zeki Velidî Togan, Reha Oğuz Türkkan, Nurullah Barıman, Cihat Savaşfer, Nejdet Sancar, Fethi Tevetoğlu, Alparslan Türkeş, Cebbar Şenel ve Cemal Oğuz Öcal'a bile birlikte on yıl hapse mahkûm edilmişler; bu isimlerin bir kısmı ise bir yıl içinde salıverilmişti.

telefon direğinden kayarak Mercan'a doğru kaçmış, diğeri ise duvardan atlarken tellere takılıp baş aşağı düşerek yaralanmasına rağmen kaçmayı başarmıştı. Bu eylemcilerin kim olduğu tespit edilememesine karşın polis, 1930'da yine Süleymaniye minaresine kızıl bayrak asan TKP'li iki şoförden (İsmail ile Halit) yola çıkarak solculukla mimli öğrencileri çeşitli gerekçelerle teker teker gözaltına almaya başlamıştı.[1729] Örneğin 5 Ekim 1944'te Samsun'da tutuklanan Tahsin Berkmen ile ilgili yazılan istihbarat notunda, suç işleme potansiyeline delil olarak "Abidin Dino ile çok yakın arkadaş" olması gösteriliyordu.[1730] Benzer isnatlarla derinleştirilen tahkikatla ilgili 8 Kasım 1944 tarihli Vali Lütfü Kırdar'ın raporundan anlaşıldığı kadarıyla, Süleymaniye'ye afiş, konferans baskını vb. gibi suçların örgütleyici failleri İGB davası kapsamında tutuklanmışlar ve tahkikat derinleştirilmişti. Rapora göre tutuklanan beş elebaşından birisi Nuri İyem'di. (Mihri Belli, Müeyyet Boratav, Ferit Peksoy ve Cezmi Yılmaz Ulucan)[1731]

8 Mayıs 1945'te Berlin'in müttefikler tarafından ele geçirilmesi sonucu İkinci Dünya Savaşı Avrupa'da bitmişti. 12 Mayıs'ta Saraçoğlu, İngiltere ve Amerika'nın kahramanlıklarını övdükten sonra şöyle diyordu: "Bu cihan harbinin birçok parlak sayfalarını Sovyetler yazmıştır ve bu yazılan her sayfada daima Stalin'in diri yüzü görülmektedir. (Alkışlar) Biz millet olarak Alman milletine ön ayak olanları, hazırlamakta oldukları faciaları daha hazırlarken sezdiğimiz gibi hakkın, adaletin ve zaferin, hangi cephede bulunduğunu anlamakta güçlük çekmedik."[1732] Bununla beraber "Stalin'in diri yüzü" bu kez, 6 ve 9 Ağustos'da Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan bombaların ardından savaşı bitiren Amerika'nın gölgesinde kalmaya başlamış gibi görünüyordu. Sabiha Sertel anılarında, o dönem hükümetin ve bağlı basının Amerika'ya yaklaşma propagandası yapmaya başladığını, buna muhalefet eden ilericilere karşı Saraçoğlu hükümetinin tekrar dizginleri çekme kararı aldığını

[1729] Belli, a.g.e., 1999
[1730] Cemil Koçak, Tek Parti Döneminde Muhalif Sesler, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 147
[1731] Koçak, a.g.e., 2011, s. 150
[1732] "Yine arkamıza dönüp bakacak olursak orada dostumuz ve komşumuz Sovyetler Devletinin bir boydan bir boya Nazi barbarları tarafından merhametsizce yakıldığını, yıkıldığını ve birçok masumların öldürüldüğünü görürüz. Bu harbin ağır tahribatına Sovyetler mâruz kalmış ve ağır yükünü yine Sovyetler taşımıştır. Bu korkunç manzara karşısında dahi cesaretleri kırılmayan halk çocukları yine bir halk çocuğu olan Stalin'in etrafında toplanarak onun dahiyane sevk ve idaresiyle bütün intikamlarını birer' birer almışlar ve düşmanlarını kendi, inlerine kadar sürerek onların barbar prensiplerini kendileriyle beraber bu inlerde boğmuşlardır. (Alkışlar)", "11 Mayıs 1945 Cuma Başbakan Şükrü Saracoğlu'nun, Avrupa Zaferinin Kazanılması Münasebetiyle Demeci", **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem:7 Cilt:17 Birleşim 53, s. 44-46, **Başbakanlarımız ve Genel Kurul Konuşmaları, C.III**, İrfan Neziroğlu, Tuncer Yılmaz (haz.) TBMM Basımevi, Ankara, Aralık 2014

yazıyordu.[1733] Bununla birlikte bu kez muhalifleri, sadece gazete yazıları ya da protesto mitinglerinden çok daha fazlası bekliyordu. 1945'in son ayında meydana gelen Tan Baskını ile tek parti döneminin sonunda, solun da tasfiyesi başlamış ve aralarında Hasan Ali Yücel gibi (sol görüşlü olmamakla birlikte) Atsız'ın yazısında itham ettiği üzere, kurumlarında "solcu" barındıran bürokratlar da görevlerinden uzaklaştırılmışlardı. Tan Baskını, 1945'in son ayında Zekeriya ve Sabiha Sertel'in çıkardığı *Görüşler* dergisinin ilk ve tek sayısında yer alan *Zincirli Hürriyet* adlı bir yazının yayımlanmasının ardından vuku bulmuştu. Bu olay, 1877'de Sultan Hamid'in aynı konuya değinme cüretinde bulunan Karagöz karikatürü nedeniyle *Hayal* dergisini kapatması ve Teodor Kasap'ı hapse göndermesinin aynıyla tekerrürüydü. Sabiha Sertel'in ifadesiyle, "dergide 'Zincirli Hürriyet' başlığı altında tek şef ve tek parti sisteminin demokratik hak ve özgürlüklerimizi nasıl zincire vurduğu, kuvvetli yazılar ve resimlerle ortaya dökülüyordu."[1734] Yazıları okumayanlar ise İhap Hulusi'nin yaptığı kapakta yer alan, *Görüşler* logosunda 'G' harfinin orak sembolüne benzediğini söyleyerek ateş püskürüyorlardı.[1735] İyem'in de tutuklu bulunduğu fikir suçlularının affını ısrarla gündeme getiren Sertel'lerin yayınlarına cevap ise doğrudan meclis kürsüsünden gelmişti. Nihayet çok geçmeden, bu keskin siyasal söylem milliyetçi ve İslamcı tabanda, komünistler ve *Tan* gazetesini boy hedefi haline getirmişti. 3 Aralık 1945'te Hüseyin Cahit Yalçın *Tanin*'de, Namık Kemal'den alıntılayarak *Kalkın ey Ehli Vatan* başlıklı bir yazı yayımladı.

> En azgın ve insafsız bir propagandanın Türk vatandaşlarının ruhuna her gün en yıkıcı, yeis verici, ümit kırıcı bir propaganda zehrini dökmesine müsaade edemeyiz. Bir vatan sahibi olmak isteyen her Türk bu propagandaya karşı uğraşmaya ona karşı propaganda yapmaya mecburdur […] biz uhdemize düşen vazifeyi yapacağız,

[1733] Sabiha Sertel, Roman Gibi 1919-1950, Anılar, Ant Yayınları, İstanbul, 1969, s.272

[1734] Sabiha Sertel, Roman Gibi 1919-1950, Anılar, Ant Yayınları, İstanbul, 1969, s. 334- 344.Dergide yer alan Adnan Cemgil'in "Faşizmin Misyonerleri N.1 Peyami Safa" başlıklı yazıda yer alan karikatürler imzasız olmakla beraber Abidin Dino'nin özgün üslüp özelliklerini taşır. Bkz. https://www.tustav.org/yayinlar/sureli_yayinlar/gorusler/Gorusler.pdf

[1735] Sertel, a.g.e., 1969, s. 300. Aziz Nesin 1946'da Gün gazetesine yazdığı yazıda okuyuculara "işe harften başlamak lazım sonra kelimeler, cümleler, makalelere gelecekler" diyerek madde madde bu harfin nasıl orak şekline benzetileceğini anlatıyordu.

Madde 1. G harfini önünüze alın

Madde 2. Sağ elinizin başparmağının birinci boğumunu ileriye doğru uzatın.

Madde 3. Uzattınız mı uzattınız. Sonra bu parmağınızı hafifçe G harfinin alt kısmına kapatın.

Madde 5. Olduğu gibi masanın ters tarafına geçin. Sakın ellerinizi olduğu yerden kıpırdatmayın.

Madde 6. Ellerinizin üzerinde, masada amuda kalkın. Ve dünyayı ters görmeye başladınız mı iş tamamdır.

Madde 7. G nin alt ucunu kalemle aşağı doğru uzatın

Şimdi söyleyin bakalım, ne görüyorsunuz? […] Teyzemin sakalları olsaydı Amcam olurdu be birader. G ye de böyle bakarsan orak olur işte." "(G) harfinin macerası" **Gün,** 27 Mart 1946 Çarşamba, S.10, s. 8

> susmayacağız, Vatandaşlarımızı uyanık bulundurmaya çalışacağız. Fakat bu kâfi değildir. Mücadele her vatandaşın hakkı ve vazifesidir. [1736]

Bu yazıdan bir gün sonra, İstanbul Üniversitesi'nde toplanan çok sayıda Turancı ve İslamcı öğrenci, "kahrolsun komünizm" sloganları ile önce Bâbıâli'ye yürüyerek *Tan* gazetesi bürosunu kullanılamaz hale getirip yerle bir etmişti. Kâğıt bobinlerini Sirkeci'den denize atan gençler, daha sonra Beyoğlu'na yönelmiş, *Yeni Dünya* ve *La Turquie Kemaliste* dergisinin basıldığı matbaaya saldırmış, Berrak Kitabevi'ndeki kitapların hepsini parçalamışlardı. Ertesi gün İstanbul basınında manşetten verilen olaylar, "gençliğin muazzam mitingi" olarak duyuruluyordu. [1737] *Akşam* gazetesinin haberine göre: 'Ne faşistiz ne komünistiz, demokrat vatanseverleriz', 'Kahrolsun komünistler, kahrolsun Serteller', 'Yaşasın demokrat Türk ülkesi' yazılı pankartlar taşıyan kafile, dönüşte de Cağaloğlu'ndaki ABC Kitabevi'ni tahrip etmişti. Yine aynı gazetede, tabelasında Tan ifadesi geçen esnafların, gençlerin hışmından kurtulmak için bu ifadelerin üzerini "kurtuluş", "doğuş" gibi yazılar yazarak kapatmaya çalıştığını yazıyordu. [1738]

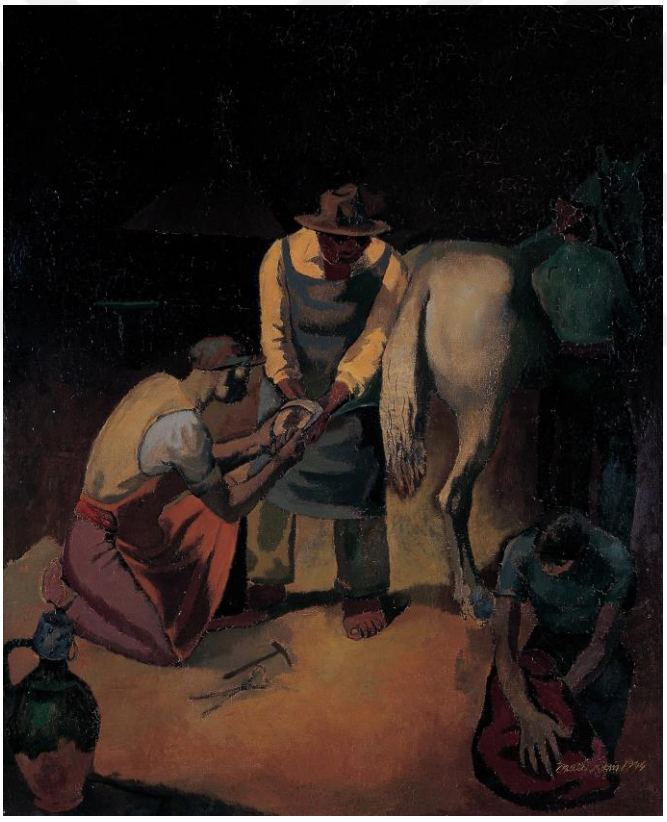
Komünizmle iltisaklı görülen hemen herkesin âdeta cüzzamlı muamelesi gördüğü bu dönemi, İGB davasından aldığı yaklaşık iki yıllık mahkûmiyetin ardından cezaevinden çıkan Nuri İyem şöyle anlatıyordu:

> Bu mahpusluk ne menem bir şeyse, bazı dostlar bile selamı sabahı keser olmuşlardı. Yolda gelirken karşıdan görenler kaldırım falan değiştiriyordu. Beyoğlu'nda dolaşırken baktım çok saygıdeğer bir dost, Sait Faik, benimle aynı kaldırım üzerinde karşıdan geliyor. Yakıncaydı. Adamı sıkmamak için ben kaldırım değiştirmeye kalksam fark edecekti. Hemen yanımdaki Japon oyuncak mağazasının vitrinine bakarken dalmışım gibi yaptım. Bir el omuzuma dokundu. 'Hey Nuri, nasılsın? Korkma, ben onlardan değilim. Geçmiş olsun. Ayrıca biliyor musun, benim Medarı Maişet Motoru'nu toplattılar. Haydi, sağlıcakla kal' deyip gitti.[1739]

[1736] Hüseyin Cahit Yalçın, "Kalkın Ey Ehli Vatan", **Tanin**,3 Aralık 1945 Pazartesi, Y.36, S.4455, s.1
[1737] Sertel, a.g.e., 1969. Tan olayının basındaki yansımaları için bkz. Ayla Acar, "Basında Tan Olayı-4 Aralık 1945" İÜ. İletişim Fakültesi Dergisi, 2012/II, 43, 1-22
[1738] Gençliğin Dünkü Tezahürleri, **Akşam**, 5 Aralık 1945 Çarşamba, S. 28, N. 9744, s. 1
[1739] Karaesmen, a.g.e., 2002



Resim 240. Nuri İyem, "Yolculuk Var", 1941, t.ü.y., 60 x 40 cm. **Dünden Yarına Nuri İyem**, Evin Sanat Galerisi, 2002



Resim 241. Nuri İyem, "Nalbant", 1944, 99 x 120 cm., **Dünden Yarına Nuri İyem**, Evin Sanat Galerisi, 2002

Türkiye'de Tek Parti Dönemi'ni bitirerek yakın tarihin en önemli siyasal değişimine neden olacak 1946 Seçimleri'nden dört ay evvel, Yeniler Grubu nihayet tekrar bir araya gelmişti. 1943'te açtıkları üçüncü serginin ardından gelişen siyasi olaylar nedeniyle tematik grup sergileri yapmayan Yeniler, bu sergiyi seramikçi İsmail

Oygar'ın (Beyoğlu) Karlmann Pasajı'nın karşısında yer alan atölyesinin bir bölümünü ayırdığı galeride açmışlardı. 3 Nisan 1946'da *Gün* dergisinde *Heykelci* imzasıyla çıkan yazıda bu sergi ile ilgili şöyle deniyordu: [1740]

> Bugün insanların dünya görüşünde ortaya çıkan değişiklik yeni yetişen sanatkârların kafalarına balyozla yerleşmiştir. Gençler rengi çizgiyi ve hacmi yaşadıkları muhitin insanlarının emrine vermişlerdir. Bu sergi sanatın ideolojisi olmaz diyenlere, müspet sosyal bir fikre sahip olmayan sanatkâr ölmeğe mahkûmdur diye cevap veriyor.[1741]

Heykelci, gravürler ve yağlıboyalardan oluşan sergiye katılan sanatçıları: Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Nuri İyem, Avni Arbaş, Fuat İzer, Turgut Atalay, Mümtaz Yener olarak sıraladıktan sonra, gözlerin Haşmet Akal ve Nejat Devrim'i aradığını yazıyordu. Bu yazıda özellikle üzerinde durulan Mümtaz Yener'di. Nitekim "cemiyeti köleliğe sürükleyen sanat anlayışının, Bâbıâli'nin küflü köşelerine saklanmış" olan temsilcileri, Yener'e daha önce saygısızca saldırmışdı. Heykelci bu yazıda, insanı körletici sanat fikrinin artık sonunun geldiğini gören bu zavallıların, kendi yazdıklarına bile inanmadıkları bizce malumdur diyordu. Nitekim bu sergiyle ilgili basında çıkan eleştiri yazıları da Heykelci'yi doğruluyordu. Zira ilk serginin ardından "üzerlerine filit sıkılıcaktır" diyen Peyami Safa bile kılıcını kınına sokmuş vaziyette şöyle yazıyordu: "Oygar Atölyesinde açılan sergide gördüğümüz eserler, artık olgunluk hududuna vardıkları için, Akademi ağacının dallarında biraz daha güneş ve su bekleyerek sarkan yemişler değildir." Safa'ya göre bu sergide "Türk ressamının son yıllardaki hayret verici tekâmülünün yeni bir rahlesine şahit ve hayran" oluyorduk.[1742] Aynı gazetede yer alan Ahmet Hamdi Tanpınar yazısı ise Akademi'nin tavrı ve bu gençlerin Avrupa'ya gönderilmemesini eleştiriyordu:

> Bugün Nuri adıyla tanıdığımız yaratılış mucizesini iki defa Deraine ile konuşturun, üç ay Matisse ve Bonnard'la kalsın, Louvre ve Uffici müzesini gezsin, doya doya Cezanne'ı, Rembrand'ı görsün, 15. asrın İtalya'sı dediğimiz o mücevher yağmuruna altı ay tutulsun, sel halinde aydınlık iliklerine kadar işlesin, elbette ki, Nuri'nin peyzajları o sükût musikisi bize bu temalardan bir fecri şimali gibi zengin, şaşırtıcı ve sadece tabiatüstü infilak halinde dönecektir. Bu hepsi için Ferruh, Fuat, Mümtaz içinde böyledir.[1743]

Fakat Avrupa'ya gönderilmek şöyle dursun, İyem'in pasaportuna bile el konulmuştu. Çetin Yetkin'in aktardığına göre İyem, iş bulduğunda gelip işverene baskı yapıldığını,

[1740] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 158
[1741] Heykelci, "Yenilerin Resim Sergisi", Gün, 3 Nisan 1946, s. 11, s. 6-7
[1742] Peyami Safa, "Gençliğin Resim Sergisi", **Tasvir**, 22 Mart 1946, N.358 s. 2
[1743] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz", **Tasvir**, 22 Mart 1946, N.358 s. 3-5

kaldığı otellerde ertesi gün otelcinin tavrının değiştiğini anlatıyordu.[1744] Turgut Atalay da o dönemde tiyatro dekorları yapmaya başladığını, Kemal Sönmezler'in ise "bahçeciliğe" yöneldiğini yazıyordu.[1745] Bununla beraber grup üyelerinden politik hedefleri öncelemeyen tek sanatçı Arbaş, 1946'da Paris'e gidebilmişti. Arbaş'ı 1947'de Selim Turan, 1949'da Agop Arad ve Haşmet Akal izlemişti. 1946'nın sonlarına doğru: İyem, Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa, Asmalımescit'te bulunan Önay Apartmanı'nın çatı katında kurdukları atölyede resim yapıp ders vererek hayatlarını kazanmaya çalışıyorlardı. Karaesmen'in yazdığına göre kısa süre içinde rağbet görmeye başlayan bu atölyeye yine Orhan Veli, Hüsamettin Bozok gibi simalar uğramaya başlamıştı. Bununla birlikte atölyeye devam eden bir öğrencinin daha sonra polis hafiyesi olduğunun öğrenilmesinden anlaşıldığına göre sıkı takip DP Dönemi'nde de devam ediyordu. İyem'den nakleden Karaesmen bu olayı şöyle yazıyordu:

> İstanbul Vilayet'inde üst düzey bürokrat olarak görevli ve sanat çevrelerinde hem edebiyatçı yeteneği hem de efendiliği ile tanınan, sevilen bir dostları da vardır. Eşi Asmalımescit'teki resim derslerine yazılır. Orta yeteneklidir. Ama kültürlü ve sevimli bir hanımdır. Çevreye girer. Oradaki insnlardan dostlar edinir […] Yıllar sonra öğrenilir ki, edebiyatçı dostun eşi, atölyeye bir miktar polisiye gözlem yapmak amacıyla kaydolmuştur. Valilik de o ara Emniyet'le de bağlantılı bir pozisyonda bulunan edebiyatçı dost Asmalımescit atölyesinin, galiba ve pek çok maalesef Akademi yönetiminin kurcalaması ve kurt düşürmesiyle sıkıca gözlem altına alınacağını öğrenince, olayı yumuşatmak ve kafa göz yardırtmadan halletmek üzere kendini ortaya koymuştur. Eşi aracılığıyla hafif bir takip yaptırmıştır. Kahramanlarımız bereket versin solcu molcu çıkmamıştır bu dolaylı soruşturmadan.[1746]

İyem'in ifadesiyle sadece bu olayda değil, diğer bazı münferit olaylarda da dostane biçimde bu sanatçılara kanat açmış olan bu kişi Orhan Hançerlioğlu'ydu. Bu atölyede

[1744] 1953'te Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde, kişisel bir sergi açmak için Ankara'ya gitmiştim. Ulus'ta bir handa kalıyordum. Meğerse gene beni izlemeğe birini memur etmişler. Ama adam dayanamamış da en sonunda, 'Siz ne yapıyorsunuz anlayamadım ki, bana sizi takip ettiriyorlar!' demişti bana. Bir seferinde İzmir'de beni izleyen memura saatimi satmıştım. Tevfik İleri'nin bakanlığı zamanında Brezilya'daki Sao Paulo'daki bir sergiye, jüri benim resimlerimi de seçmişti. Resimler de artık sandığa konmuş ve gitmek üzere. İleri'nin bir telefon emri ile bizim resimler benden habersiz olarak sandıktan çıkarılıyor. Ancak bir zaman sonra resimlerin gitmediğini öğrenebildim. Bu olay üzerine jüri üyesi heykeltıraş Hamdi Bara (sergiyi Brezilya'ya götürecek olan kendisiydi) olayı protesto ederek hem jüriden hem de sergi komiserliğinden ayrıldı" Çetin Yetkin, Siyasal İktidar Sanata Karşı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s. 232

[1745] Tanaltay, a.g.e., s. 177

[1746] Karaesmen, a.g.e., 2002

eğitim gören bir grup öğrenci 1951'de *Tavanarası Ressamları* olarak ortaya çıkacak ve Türk resminde akademiye ve kopyacılığa karşı bir isyan yükselteceklerdi. [1747] 1947'de Akademi lokantasında açılan bir başka tematik grup sergisi ile Türk sanatı, Yeniler'in açtığı sakıncalı toplumsallık parantezini kapatıyor ve Öndin'in deyişiyle, "doğrudan doğruya resmin kendisi" ile ilgilenmeye kaldığı yerden devam ediyordu. [1748] Kendilerine On'lar diyen bu grup, Bedri Rahmi Atölyesi'nde eğitimlerini sürdüren: Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulûsi Sarptürk, Fahrünisa Sönmez, İvy Stangali, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam'dı. Öndin'in yazdığına göre Mayıs 1947'de oluşturulan On'lar Grubu, Anadolu'nun geleneksel nakış öğelerini, çağdaş Batı resminin anlatım biçimleri ile bağdaştırmayı hedefliyordu. Bununla birlikte, yaşamdan seçtikleri konuları, yöresel dil ve soyutlama anlayışıyla birleştirme eğilimi de taşıyorlardı. Nitekim açtıkları ilk sergide lokanta kapısına, bir kilim nakışı ve El Greco'nun *Laocoön* resminden alınmış bir figürü içeren posterleri karşılıklı asarak, yerleşmek istedikleri konumu iki sanat biçiminin de eşiği olarak beyan ediyorlardı. [1749] Hocaları Bedri Rahmi şöyle diyordu: "Dört küheylan çeker arabamızı: biri çizgi, biri leke, biri renk, biri benek; bizim derslerimizi bu dört küheylan yürütür, bizim derslerimiz bu dört direk üstüne kuruludur."[1750] Bununla birlikte, bu "dört beygirlik sanat" anlayışının nakışa denk gelen "küçük tayı benek", öncelikle Garp resminin "üç küheylanı"; çizgi, leke ve rengin öğrenilmesinden sonra vucüda gelebilirdi. [1751] Grup üyelerinden Turan Erol, On'ların estetik tavırlarını şöyle dile getiriyordu:

> Biz Batı sanatına dayalı bir eğitim alıyorduk, ama bir yandan da Türk halk sanatının […] ustalarını tanımaya çalışıyorduk […] kendi kaynaklarımızı, geleneğimizi de gözden uzak tutmamalıyız, onu yaşamalıyız: belki bu yolla bir senteze varırız diye düşünüyorduk[1752]

Bedri Rahmi' ye göre: "Memleketimiz garplıların peintür dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır." Nitekim, On'lar Grubu da Bedri Rahmi'nin

[1747] Detaylı bir okuma için bkz. Burcu Pelvanoğlu, a.g.e., 2014
[1748] Öndin, a.g.e., 2003, s. 193
[1749] "Turan Erol ile On'lar Grubu Üzerine", Rh+ Sanat, Kasım Aralık 2003, S.7, s. 33
[1750] Bedri Rahmi Eyüpoğlu, "Dört Küheylan", **Resme Başlarken**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, 3. bsm, s. 377-378
[1751] "Günümüzün resim sanatına büyük ölçüde karışan nakışlarda (kilim, halı, oyma kakma, işleme gibi) benek çok kesin bir şekilde belirir." Eyüpoğlu, a.g.e., 2020, s. 490. Ayrıca bkz. "Üç Küheylan", a.g.e., 2020, s. 374-376
[1752] Rh+, a.g.y., 2003

deyişiyle, Türk tezyini sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geçmişlerdi. Böylece tezyini sanatlarımızı âbâd eden (sonsuza taşıyan, kuran) icat fikrini ve biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş aydınlığı (vuzuhu) benimsemeye başlamışlardı.[1753] 5 Ocak 1951'de Fransız Konsolosluğu'nda açtıkları sergide On'lar Grubu'nun sayıları 21'e ulaşmıştı. Hıfzı Topuz'un sorularını yanıtlayan Orhan Peker, bütün grup üyelerinin fikir birliğinin, "sadelik içinde zenginlik vermeye çalışmak" olduğunu ve "tabiattan aldıklarını naifleştirerek soyutlama yoluna" gittiklerini söylüyordu. Hıfzı Topuz'un yazısının devamı, On'lar Grubu ve 1950'den sonra Türk sanatının ilerleyeceği yeni rotanın ipucunu veriyordu:

> H.T: Peki bu soyutlama ile acaba toplumdan uzaklaşmış olmuyor musunuz? Halkla olan bağınız ne biçimde beliriyor?
> Hulusi Sarptürk: Doğa ve toplum bizim için ancak bir araç olabilir, fakat asla bir amaç değildir. Bizim için amaç doğrudan resimdir. Bu yüzden biz resimde toplum problemlerini göstermeye çalışmıyoruz. Resim bu sorunların dışındadır.
> Sergiye katılan ressamlardan bir diğeri de şöyle diyor: Şu gördüğünüz tabloyu Nedim Günsur arkadaşımız Paris'ten yolladı. Bu tabloda hiçbir konu bulamazsınız. Renk, çizgi, kompozisyon bizi tatmin etmektedir. Öyle ki bu tabloyu ters de assanız, yan da assanız güzelliği bozulmaz.[1754]

Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 1 Nisan 1948'de Fındıklı'daki evinde bulunan çini sobasının üzerinde ringa balığı pişirirken kapısı çalınmıştı. Gelen komşuları telaşla Akademi'nin yanmakta olduğunu söylüyorlardı. Haberi 1 Nisan şakası zannetmiş Bedri Rahmi ise komşularına "sazan balığı" değilim diye cevap veriyordu.[1755] Oysa haber gerçekti ve Türk sanatının belleği Akademi binası; onbinlerce cilt kitap, tüm bir belge arşivi, resim, röprodüksiyon, film ve fotoğrafla birlikte birkaç saat içinde kül olmuştu. [1756] Ertesi gün *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan haberde Levy duygularını şöyle ifade ediyordu:

> Bu büyük felakette en ziyade acıdığım, evvela içinde 25 bin eser bulunan kütüphanedir. Bu eserlerin pek çoğu artık yerine konamayacaktır. İkincisi talebelerin hazırlamış olduğu eserlerdir. Bu eserleri önümüzdeki ay, Paris'te açılacak olan beynelminel talebe sergisine yollamak üzere hazırlamıştık. Ben şahsen pek ümitliydim. Hepsine yazık, pekçok yazık oldu.[1757]

[1753] Bedri Rahmi Eyüpoğlu, **Resim Yaparken**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, s. 115-116
[1754] Hıfzı Topuz, "Onlar'ın Resim Sergisi" Akşam, 6 Ocak 1951. Rh+ Sanat, Kasım Aralık 2003, S.7, s. 44
[1755] Pelvanoğlu, a.g.e., 2017, s. 159
[1756] Akademi Yangını Tahtikatı, Akşam, 2 Nisan 1948, S. 30, N. 10538, s.1
[1757] "Dün Gece Güzel Sanatlar Akademisi Yandı" **Cumhuriyet**, 2 Nisan 1948 Cuma, Y. 24, S. 8489, s. 2

Memduh Cevdet Altar 1 Mart 1949'da kaleme aldığı yazıda, Akademi yangınında "hiçbir yeri yanmadan, hatta sararmadan kurtulan biricik levhanın müessesenin kurucusu Osman Hamdi Bey portresi" olduğunu söyler. Altar'ın anlattığına göre, "Yangından sonra, bir itfaiye erinin merdivenle tırmanıp kütüphanenin duvarından indirdiği bu resmin, o sevimli, o imanlı yüzüyle Osman Hamdi Bey'e ait olduğunu görenler, hayretten hayrete düşmüştü."[1758] Yangından sonra Akademi, bir müddet Yıldız Sarayı'nın oldukça yetersiz olan müştemilatına (Sağır ve Dilsizler Okulu) taşınacaktı. Pelvanoğlu'nun aktardığı üzere, bundan sonra bazı hocalar burs ile bazıları ise kendi imkânlarıyla Paris'e gitmiş ve burada soyut eğilimlerle tanışmışlardı. Aynı yıl Leopold Levy'nin de sözleşmesi sona ermiş ve Paris'e dönmüştü. Türk sanatının modernleşme misyonu ve kendi olma arzusunun yarattığı buhranından, "abilerine" göre daha sarih çıkabilmeyi başarmış olan Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçılarının ateşleyicisi olan Levy, 1966'da Türk öğrencilerine (yeniden) şöyle seslenecekti: "Müstakil ve şahsî kalınız!"[1759]

[1758] Cevad Memduh Altar, Güzel Sanatlar Akademisine Dair, Ankara Radyosu 1 Mart 1949, Salı Saat: 21.55, Radyo Dergisi, 3 Mart 1949
[1759] **Cumhuriyet**, 16 Haziran 1966 Çarşamba, Y. 43, S.15040, s.6

6. SONUÇ

Modernlik, modernleşme ve modernizm sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılan özdeş kavramlar olagelmiştir. Bununla birlikte bu kavramlar aynı kökten türeyen fakat farklı anlam örüntülerine bağlanan yaklaşım biçimleridir. Latince kökenli bir kelime olan "modernus", içinde bulunulan 'anı' tanımlamak için kullanılan geniş ölçekli bir zaman algılayışıdır. V. yüzyıl civarında Hristiyan inancını Romalı ve Pagan köklerden ayırmak için kullanılmaya başlandıktan sonra ise geleneğin dışında ya da karşısında olmak anlamına gelecek biçimde kavramsallaştırılmıştır. Bu, modernusun kavram çekirdeği etrafında oluşan ilk halkadır. Bununla birlikte Pagan geleneğini modern Hristiyanlık ile terk eden düşünce, Rönesans öncesine gelindiğinde bir başka geleneğe dönüşmüştür. Böylece Hristiyanlık gelenek dairesi içinde kalmış, bir başka deyişle köken ikinci halkasını da çizmiş ve zihniyet ufku yeni bir kırılma için bu halkanın da sınırına gelmiştir. Rönesans ve Reform Dönemi'nde modern zaman sınırını aşındıran yenilik, dünyanın teolojik tanımlar dışında bilinebilirliğini sorgulayan ve bunu son kertede teolojinin savlarına kanıt olarak kullanmak isteyen bir bilgi arayışıdır. Bir başka deyişle geleneğe şimdiki zamanda yer kapmaya çalışan bir öncüdür. Bu noktaya kadar genişleyen gelenek ve modern, birbirlerinin itici gücünü oluşturan iki düşünce kutbu olarak merkezinde inanç temelli cemaat ilişkilerinin olduğu bir sıfır noktasından hareket etmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üçüncü bir halka oluşturan modernlik sınırı, cemaat ilişkilerini geleneğin içinde bırakarak dışarı taşacak ve özneyi inşa etmeye başlayacaktır. Akıl Çağı olarak adlandırılan bu dönemde düşünce, odağına insan aklı ve rasyonelleşmeyi alarak içinde yaşanılan dünyanın bilgisini materyalist neden sonuç ilişkileri ile üreten bir yöntemi benimser. Dünyayı kendi aklıyla kuran insan, aynı zamanda eylemlerinin ve düşüncelerinin sorumluluğunu alarak kendi aktif ya da fail öznelliğini de yapılandırır. Böylece kavramın bu üçüncü halkasında modern dönüşüm, öznellik ile birlikte "cemaatten cemiyete" evrilen sosyokültürel normların tanımlanması için kullanılmaya başlanmıştır. Nihayet bütün süreç Devrimler Çağı ile ilerlemiş ve failliğinin bilincindeki modern özne, kendi kimliğini kolektif bir uyum içinde oluşturmanın yollarını aramaya başlamıştır. Son kertede modernleşme, kökleri V. yüzyıl Hristiyan inancına kadar geri giden oldukça uzun bir süreci tanımlar. Bu süreç içinden geçmiş olan Batılı toplumların; sosyal, politik, iktisadi ve askeri alanda yakaladıkları ivme ile paradigmatik bir model oluşturarak batı dışı toplumlarla aralarındaki mesafeyi hayli

açtıkları kabul edilir. Modernizm ise kabaca 19. yüzyılın ikinci yarısında kültür sanat alanında karşılığını bulan estetik bir akım olarak ele alınır. Modernlik sürecinde cemaatten topluma doğru kristalleşen öznenin yerini modernizm de sanatın özerkleşmesi alır. Modernliğin içinden türeyen estetik modernizm, kaynağı ile çatışma halindedir ve sürekli olarak modernliği aşmaya çalışır. Bununla birlikte bu kopuş ve süreklilik, aşkınlık ve içkinlik düzleminden ayrılmaz. Bir başka deyişle modernizm gelenekle olan içsel bağlarını koparmaz ve tutarlılığını bu bütünleşmeden alır. Modernleşme ise sürekli bir oluş hali olan modernliğe dışardan yaklaşan ve modernliğin dinamiklerini kendi iç sürecinde çoğunlukla taklit ile işletmeye çabalayan bir ideolojidir. Dolayısıyla modernleşme, kelimenin tam anlamıyla bir "mış gibi" olma sürecidir. Bu bağlamda, bilinçli bir yönelim ya da bir hareket olması hasebiyle kavramın özünde yer alan doğal tavır ya da "ethos"a sahip değildir. Nitekim Osmanlı özelinde de sıklıkla karakter ve kimlik ikiliği bağlamında düşünülmüş ve modernleşme sürecinin kimlik ile karakterin takas edilmesi ile mümkün olabildiğine inanılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşmenin bir zaruriyet haline geldiğinin kabul edilmesi, II. Viyana Kuşatması'nın hezimetle sonuçlanması ardından gelen iç hesaplaşmalar ile ilk ivmesini almıştır. Bu tarihe kadar Osmanlı, ordusu ve egemenliği altında bulundurduğu topraklardan ziyade iktidar sahibi olduğu fikrini ve otoritesini kabul ettirmeyi başardığı için tahakküm kurabilen bir güç olagelmişti. Başka bir ifadeyle gücün devşirildiği esas kaynak kemiyette değil keyfiyetteydi ve bu durum, kimlik ve kişiliğin birbirinden görünür biçimde ayrılmadığı bir Osmanlılık bilincine yol açmıştı. Osmanlı tarihçileri bu bilinci kısaca, dünyaya "gaza ve kılıç imparatorluğu" namıyla yayılmış bütünleşik bir dava şuuru olarak tanımlar. Bununla birlikte aynı şuurun, Altın Çağ olarak anılan 16. yüzyıl'da yanı başında vuku bulmakta olan gelişmelerin, tabiri caizse doğru okunmasının önüne geçen göz alıcı bir heybete sahip olunduğu hissiyatına da el verdiği düşünülür. Bir yoruma göre II. Viyana Kuşatması'nın başarısızlığı altında Köprülüler Dönemi'nde yeniden yükselen bu bilincin uyardığı sahte (pseudo) özgüven vardır. Nitekim Viyana, Kanuni'den bu yana Osmanlı'nın dünya siyasetinde verdiği iktidar mücadelesinin kızıl elması ya da arzu nesnesi olmuş ve yeniden ele geçirildiğine vehmedilen gücün kendini sınadığı bir sembole dönüşmüştür. Bu bağlamda da başarısızlıkla sonuçlanması, çok daha ağır bir bedele yol açmış ve heybetli dünya imparatorluğunun "davayı kaybettiği" bir dönüm

noktası olmuştur. Gerçekte II. Viyana seferi Osmanlı'nın ilk askeri başarısızlığı da değildir. Fakat bir hezimet olarak anılmasına neden olan, uluslararası siyasette yerleşilen oyun kurucu hamle önceliğinin oldukça uzun bir zamandan sonra karşıya geçmiş olmasıdır. Nitekim psikolojik üstünlüğü elde eden Batılı imparatorluklar çok kısa bir süre sonra Kutsal İttifak adı altında birleşerek, Osmanlı'ya karşı bir savaş başlatmıştır. Tarihe "Felaket Seneleri" olarak geçen dönem, 1699'da imzalanan ve davanın geri dönüşsüz biçimde kaybedildiğinin ayırdına varılan Karlofça Antlaşması'yla son bulmuştur. Bu antlaşma ile Osmanlı, Balkanlar'daki siyasi hâkimiyeti ve batı coğrafyasındaki iktidar iddiasının sonuna gelmiştir. Bununla birlikte, sadece doğuya çekilmeye zorlanmamış aynı zamanda Batının kültürel atmosferinden de dışlanarak ezeli öteki olacağı pozisyona itilmiştir. Zira bu tarihe kadar, topraklarının çok büyük bir bölümü doğuya uzanmış olmakla beraber Avrupa'nın çeperine hükmeden bir Balkan imparatorluğu olarak kabul edilmiştir. Nitekim Doğu Roma'nın başkenti olan İstanbul'un fethedilmesi, Fatih'in Kayser-i Rum unvanıyla anılmasına ve Osmanlı'nın Bizans'ın halefi olarak görülmesine neden olmuştu. Dolayısıyla II. Viyana Kuşatması'nın başarısızlığı, Osmanlı'yı sadece bölgeden değil kültürle bu bağlamda kurulan temasından da dışlayıp Şarka hapsetmiştir. Nihayet Osmanlı da askeri hezimetlerin nedenlerini sorgulamaya başladığında, uzun zamandır ihmal edilen bir başka gerçekle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu gerçek, Batı'nın yakaladığı hızlı ivmelenmenin zoraki de olsa kabulüne yol açmıştır. Bu tarihten sonra Osmanlı'da devlet ve toplum düzeninin temel rotasını, Batı'yla yeniden denk olma, yetişme ve yakalama çabası belirlemeye başlamıştır. Modernleşme hareketlerinin ilk kıpırdanışlarının göründüğü Lale Devri'ni kapsayan dönem aynı zamanda Altın Çağ'dan kalma geleneksel yapının da geride kalmaya başladığı bir dönemdir. Tarihselci bir başka yorum ile Lale Devri ve Kadınlar Saltanatı diye adlandırılan dönemler, Osmanlı'yı bir dünya imparatorluğu yapan kurumların tasfiyesiyle nihayet çöküşe giden yolun da hattını çizer. Bununla birlikte 18. yüzyıl, Osmanlı'nın Batı ile kurduğu barışçıl siyasi ilişkilerin estetik alanda da karşılık bulduğu yoğun bir etkileşime uç vermiştir. Nitekim perspektifli resim ilk kez bu dönemlerde, elçilerle birlikte İstanbul'a gelen Vanmour gibi ressamların yapıtlarıyla Osmanlı'ya taşınmış, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Paris'ten getirdiği izlenimler modernleşme yolunda atılan adımların klavuzu olmuştur.

Modernleşme hamlelerinin Batılılaşma ile özdeş tutulması ise bütün bir sürecin değişmez mefhumlarından birisini karakter kipinde tezahür eden özgünlük, diğerini ise patolojik hale gelecek olan geç ve geri kalmışlık fikri olarak belirlemiştir. Uzun vadede Osmanlı Türk modernleşmesinin tonunu da belirleyecek bu fikir, ilerleyen yıllarda Türk ruhunun çile odasına dönüşecek; hayatın hemen hemen her alanında gerçekleştirilmeye niyetlenen değişim ve dönüşümler, öncelikle bu fikir ile sınanacak ya da bu fikrin yarattığı buhrana çare olabildiği kadar dikkate alınacaktır. Kapsayıcı bir söylem olarak Osmanlı tarihinin okunmasında paradigmaya dönüşmüş olan gerileme ve geç kalmışlık fikrinin kökenleri, aslında çok daha eskilere giden edebi bir Doğu geleneği içinde mayalanır. Bu gelenek, erk sahibine gücün temel direğinin adaletle muamele olduğunu sürekli yeniden hatırlatan manzumeler ya da siyasetnamelerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kaçınılmaz çöküşe giden yoldaki başarısızlığının nedenlerini arayan tarihçilerin başvurduğu kaynakların başında söz konusu bu siyasetnameler de vardır. Fakat bu manzumeler, yazarları ve şikâyet ettikleri belirli olayların tarihsel bağlamları göz ardı edilerek ele alınmıştı. Özellikle 19. yüzyıl tarihçileri, yeni kurulacak devletin zeminini oluşturmak için eski devletin çöküşünün maddi gerekçeleri olarak bu kaynakları kanıt göstermişlerdir. Nihayet 19. yüzyılda oryantalizm ile birleşen bu söylem, geri kalmışlığı zihniyet ya da düşünme biçimiyle ilişkilendirmiş ve hatta bu dünya görüşünü Doğu'nun baki karakter özelliği halinde kodlayıp, Batı'nın doğal üstünlüğünün meşruiyeti adına kullanmıştır. Bunun sonucunda Osmanlı tarihinde vuku bulan her olayı geri kalmışlığın kullanışlı paradigmasına bağlayacak bir ana akım yaratılmıştır. Geri ve geç kalmışlık söylemiyle gerilen ya da bu yükle dolan düşünce ise ileriye doğru yapıldığı vehmedilen hamlelerin çok daha şiddetli bir aciliyet hissiyle dolmasına ve nihayetinde bütün bir modernleşme sürecinin dışarıdan bir müdahale ile hızlandırılmasına neden olmuştur. Bununla beraber, geri kalmışlığın altında zihniyetin olduğu varsayımı, acil müdahalelerin öncelikle zihniyeti üreten kültürel alana yönelmesini sağlamıştır. Böylece aciliyetin hızı, kültürel köklerle olan ilişkiyi kopardığı gibi üzerine yerleştirilen modernleşme düşüncesinin de kaba hatlarla sınırlanan acemi bir taklit haline gelmesinin önünü açmıştır. Bir başka deyişle modernitenin itici gücü olan ve farkı yaratarak geleneğin sınırlarını aşındıran yeni bilginin keşfedilmesi, Osmanlı özelinde yerini hazır bilginin ithal edilmesi ve kendi özgün zihniyetine aşılanmasına bırakmıştır. Bununla birlikte söz konusu bilgi, kendini oluşturan tarihsel ve sosyal bağlarından, başka bir deyişle kendi ikliminden koparılıp ekildiği yeni kültür

sahasında, aynı verimlikle aynı sonuçları vermeye muktedir olamamıştır. Böylece modernleşme, ektiği asri tohumların semeresini toplayamadığı gibi kendi kültürel kökeninden türeyen yeni filizlerin yeşermesine de engel olmuş ve kültürün refleksif bir koruma içgüdüsüyle içine kapanıp canlılığını kaybetmesine neden olmuştur. Modernleşmenin devingen mantığını kavramak yerine modern olma halinin sabit imgesini nihai erek olarak belirlemek, bu düşüncenin sonucudur. Nihayetinde bu, taklidi mümkün kılan biçimin de geleneksel kültürel normlara tercüme edilerek apriorist bir epistemolojinin içinde, sindirilmeye çalışılmasına yol açmıştır.

Bu bağlamda III. Selim ve II. Mahmut Dönemi kendi içinde ayrılmakla birlikte Batılaşma-modernleşme hareketlerinin ilk evresi olarak düşünülür. Bu evre, esas büyük kırılmanın yaşanacağı Tanzimat'ı başlatacak olan bürokrat sınıfın; ekonomik, askeri ve dış ilişkiler konusunda alınan kararları etkileme gücünün gittikçe arttığı bir dönemdir. Bununla birlikte özellikle II. Mahmud döneminde baş gösteren Mısır meselesi Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin hızının artmasına neden olacaktır. Nitekim İmparatorluğa içerden gelen bir tehdit olarak algılanan Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın giriştiği reformlar, İstanbul yönetiminin merkezi otoritesini aşındıracak ikinci bir kutup yaratmıştır. Mısır ile girişilen modernleşme yarışı bir yandan da III. Selim Dönemi'nde vuku bulan Napolyon'un Mısır Seferi'nin yarattığı medenileştirme misyonunun ne derece benimsendiğine dair gösterişçi bir aşırılığa da alan açmıştır. Nihayet bu sefer, modern oryantalizmin doğuşu olması hasebiyle Doğu Batı kavramsallaştırmalarını kökünden değiştirecek bir kırılma yaratmıştır. Uluslararası alanda varlığın ölçütü, idealleştirilen Batının temellük edilmesi biçiminde algılandığı için Mısır ve Osmanlı tabiri caizse meşruiyetlerinin tanınması adına bir kardeş kavgasına tutuşmuştur. II. Mahmud'un oğlu Sultan Abdülmecid'in tahta çıkmasının hemen ardından, 1839'da okunan Gülhane-i Hattı Hümayunu ile modernleşmenin ilk somut adımının atıldığı ve dönüşümün devletin kurumsal yapısına sirayet ettiği kabul edilir. Ferman, özel mülkiyetin güvence altına alınması ve hukuk devletine özgü yargı düzenlemeleri ile anayasal faaliyetin başlamasına ve meşruti idarenin kurulmasına giden yolu açacak önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemde devlet memurları ve saray seçkinleri içinden, Avrupa'daki kültürel ve düşünsel gelişmeleri yakından takip eden bir aydın zümresi ortaya çıkar. Bununla beraber devlet faaliyetlerinde hâlâ ikili bir düzen geçerlidir. Örneğin bir yanda şer'i hukuk varlığını sürdürürken diğer taraftan Batılı hukukun uygun olduğu düşünülen

kısımları alınıp, eskiye eklenerek melez bir kamu düzeni oluşturulur. Bir yandan Batı tarzı okullar açılırken diğer taraftan medreselerde eğitim devam eder. Bütün bir toplumsal yapıya da sirayet eden bu ikilik dönemin en başat unsurudur. Tanzimat dönemi aydınlarının en önemli meselelerinden birisi gelenekten tamamen kopmadan Batı zihniyetinin uyumlu hususiyetlerini seçerek almak ve bir devrimden çok bir reform gerçekleştirerek çökmekte olan imparatorluğu ayakta tutmaya çalışmaktır. Tanzimat ile birlikte hukuk düzeninin kurulması ve padişahın kendinden daha üstün bir yasal düzenin varlığına rıza göstermesi, en başta tebaa olarak kabul edilen ve cemaat düzeni içinde yaşayan Osmanlı insanının zihin dünyasına bireysellik ve eşitlik gibi yeni kavramları yerleştirir. Tanzimat, estetik ve kültürel düzeyde ise öznellik arayışlarının ortaya çıkacağı bir dönem olacaktır. Özellikle roman türünün hızla yaygınlaşması öncü bir sanat faaliyeti olarak Batılı edebiyatı öne çıkarmıştır. Eşzamanlı olarak devrin Avrupa'sında da başat değer olan gerçekçiliği ön planda tutan Batılı anlatı biçimleri, gelenek dairesinin merkezinde yer alan mesel, mesnevi vb. gibi formların yerine ikame edilmeye çalışılmıştır. Tanzimat edebiyatçısının da romanlarında ele aldığı temel meseleler; bireysellik ve buna bağlı olan öznellik etrafında yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte, Osmanlı için yeni olan bu kavramların romanlar aracılığıyla topluma öğretilmesi amacı, bu dönem yazınını pedagojik bir yönteme itmiş ve dönemin sanatçısı aynı zamanda öğretmen rolünü de üstlenmiştir. Bu bağlamda modern edebiyatın kurucu babası olarak adlandırılan Namık Kemal ile başlayacak olan temel değişim; eylemlerin zorunlu zeminini olgusallığın oluşturduğu fikrinin yerleşmesidir. Bir başka deyişle anlam ve bilginin özgül alanları korunurken, dizin değişmiş ve kişinin yargı gücüyle harekete geçirdiği eylem üzerinden bir anlam yapılandırılmaya başlanmıştır. Tanzimat'ın düalistik zihniyeti içinde, tabiri caizse ilk kez Namık Kemal'in ayak bastığı bu alan, ilerleyen zamanlarda Osmanlı'nın trajik düşünce kipini oluşturacak olan bir ikilem (dilemma) yaratır. Bu ikilem, bir kimlik tahayyülüne bağlı değerler dizisi ile biçimlenen kişisel çözümü, henüz değişmeye kuvvetle direnen bir toplumsal atmosfer içine yedirilme çabasıdır.

Tanzimat'ın ikili düzeni, gündelik yaşam ve sanata da sirayet etmiş, gelenek ile modernliğin ilk büyük çelişkileri bu dönemde yaşanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda Tanzimat devri değişimini tabiri caizse iki kere yaşayan özellikle Müslüman kadınlardır. Bu kadınlar için kapalı aile ortamının kabuğundan dışarıya çıkmak ve yeni sosyallik mekânlarında boy göstermek bile alışılması zor bir meseleyken, bir de

zımni olarak Batılılaşmanın metonimik figürlerine dönüşmüşlerdir. Dolayısıyla sadece 'toplumsal hayata katılan kadın' değil, başlı başına bir kafa karışıklığı olan 'asri kadın' imgesini de taşımak gibi çifte bir yükün altına girmişlerdir. Dönemin romanları bir yandan Fransızca bilen, dans eden, resim yapan vb. gibi Batılılaşma ile eşdeğer görülen simgesel konumlar ve karakterler üretirlerken diğer taraftan geleneksel ahlâkın toplumsal düzeninden de ayrılmamak için özel bir çaba sarf ederler. Böylece, Batılılaşmanın belirli modeller üzerinden ilerleyen denetimli yapısı ile geleneksel kodların içselleşmiş öz bilinci, daima çatışma halinde bir huzursuzluk üretecek; kültürel göstergeler ya da gündelik davranış kalıplarının tekrar yoluyla doğallaştırılması (çabası) sadece görüntüde bir kimlik oluşturacaktır. Lale devrinden beri çeşitli biçimlerde bir dip dalgası halinde süregelen alafrangalaşma eğilimi bu dönemde, geleneğin doğal tarihsel evrimini batılı formda inceltecek bir müdahale ile hızlandırılmaya çalışılmıştır. İkisi arasında oluşturulmaya çalışılan sentez, vaveylalı bir uyum görüntüsü altında birbirine gittikçe daha fazla diş bileyen ve Meşrutiyet'te doğrudan kültürel cephe savaşlarına dönüşecek bir yoğunluğa neden olmuştur. Son kertede bu dönemin iki dünya görüşü arasında oldukça buhranlı bir zihniyetin oluşmasına sebep olduğu söylenebilir. Hilmi Ziya Ülken 'in vurguladığı üzere Osmanlı aydını, ya kendi çevresinden tamamen kopuk bir Batı hayranıdır ya da içe dönük ve şekilsiz bir Doğulu kişilik ile içerikten yoksun ve gerçeklikle bağı olmayan Batılı kişilik arasında parçalanmış bir varlıktır. Dönemin edebiyat çevresinde etkili olan gerçekçilik, resim sanatında da köklü bir değişikliğe sebep olmuştur. Geleneksel kültürün görsellik rejimine dair toplumsal kodları sürekli yeniden üreten minyatür sanatı, içinden türediği kavrayıştan dolayı dünyaya tepeden bakan zamansız bir görme biçimine sahiptir. 18. yüzyıldan itibaren ise nakkaşlar bakışı yavaş yavaş yeryüzüne indirmiş ve minyatürün iki boyutlu etkisini geride bırakmaya başlamıştır. Bakışın insan ölçeğine indirilmesi, özne merkezli bir noktadan hareket ettiği için gerçekçiliğe doğru atılan ilk adım olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde, gerçekçiliğin aktarılmasında yetersiz kalan minyatürün yerini, ışık, gölge ve hacim etkilerinin arandığı ve perspektif esaslarının geçerli tek görme biçimi olarak kabul edildiği Batılı pentür anlayışı almıştır. Bununla birlikte bu görme biçimi de ideolojiden bağımsız değildir ve gerçeğin ele geçirilmesi konusunda tek bir bakış açısının hâkimiyetinin yayılmasını sağlar. Söz konusu bakış açısı; rasyonel, aydınlanmacı Batılı akıl olarak konumlanmıştır. Dolayısıyla modernleşme, doğaüstü ve masalsı anlatıyı gerçekçiliğin izinin sürüldüğü gözlem ve nesnel ifadeye dayalı bir

anlatı düzeni ile değiştirir. Böylece Doğu zihniyetinin doğayla bir olup, onun içinde erime fikrini de paranteze alan mesafeli bir görme rejimi yerleşmeye başlamıştır. Bu anlatı düzeni içerisinde ilk dönem doğa manzaraları ve peyzajlar üreten Türk sanatçılar, devlet ile olan ilişkilerinin değişimiyle birlikte farklı konuların benzer üslup ve anlatı özellikleriyle işlendiği bir seyri takip eder. Mühendishane ve Harbiye mekteplerinde verilmeye başlanan resim eğitimi, gerçekçilik esası uyarınca perspektif kurallara uygun olarak öğretilmektedir. Bu bağlamda modernleşme zihniyetinin Osmanlı-Türk görsel sanatlarının tarihi gelişimi içindeki muhtemelen en önemli etkisi, perspektifin içselleşmese bile kabul edilmesi olacaktır. Bir başka deyişle modernleşmenin kırılma noktasında yer alan davanın kaybedilmesi mefhumu, estetik alanda perspektifin zoraki kabulüne tekabül etmektedir. Gerçekçi resimsel bir ifade için takip edilen teknik beraberinde münhasıran yapılan büyük boyutlu resimler ve yağlıboya tablonun önünü açmıştır. Böylece resim sanatı da kitaba anlatı desteği veren ikincil bağlarından kurtulup özerkleşmiştir. Türk resminde akademik bir anlayışın ilk izleri ise tahsil için yurtdışına gönderilen asker ressamlar ve döndüklerinde görev aldıkları kurumlarda yetiştirdikleri öğrencilerin resimlerinde görülür. Bu ressamlar, Batılı resmin amentüsü sayılan; perspektif, ışık gölge ve hacimsel yapıları gözetmeye ihtimam gösterdikleri fenni resimleri, çoğu zaman fotoğraftan faydalanarak yapmışlardır. Bununla birlikte bu kavramsal korelasyon ya da bu görme/bilme biçimi, Batılı modernliğin sadece bir veçhesi, Rönesans'tan beri süregelen bir değişim halinin Osmanlı ile kesiştiği andaki görünümüdür. Bu değişim, Batılı için her zaman ilerlemeci bir hat üzerinde de devam etmemiştir. Esas olan, eleştirel bir aklın sürekli sorguladığı varlık biçimlerinin kendine daima yeni şekiller araması, yeni düşünce patikaları açmasıdır. Osmanlı sanatçısı ise Batı modernitesi ile eşzamanlı olmak misyonunun aciliyeti içinde, pozitif, somut olanın bu olduğu zannıyla indirgemeci bir formalizm ya da biçimcilik içine sıkışmıştır. Bu bağlamda denilebilir ki fotoğraftan gerçek gibi resim yapan Osmanlı sanatçısının dilemması, daha geniş ölçekte zihinsel bir fotoğraftan gerçek gibi modernleşen bir üst yapının tezahürüdür. Zira 19. yüzyılda mecburen dâhil olmak zorunda olunan değişimin, tabiri caizse bir fotoğrafı çekilmiş ve bu tek anın imgesinde donup kalan tüm toplumsal yapılar, düşünme ve eyleme biçimlerini taklit eden bir yöntem izlenmiştir. Nitekim bu dönemde içinde bulunulan zihni kırılmaları akışa kapılmadan takip edebilen ve bu bağlamda bilinçli tavırlar alabilen iki sanatçı öne çıkmıştır. Türk resminin farklı üslup ve duyarlılıkta olan iki temel hattını da oluşturan bu iki sanatçı, Paris'te resim eğitimi almış olan Şeker

Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey'dir. Büyük boyutlu ilk figür çalışmalarıyla Osman Hamdi, nesnel ve çizgisel bir anlayışa yerleşmiştir. Hamdi Bey'in estetik tavrı ve sanatsal tercihleri, modernleşme zihniyetinde aldığı pozisyonu da açık ederek, geleneğin temelli reddedildiği devrimci bir kopuş hattının başına yazılmıştır. Şeker Ahmed Paşa ise renkçi, atmosferik ve ruhsal özelliklere sahip bir resimsel anlayışa sahiptir. Bu bağlamda daha çok milliyetçi romantizm içinde düşünülen Şeker Ahmet, perspektif ve eğitimini aldığı akademik teamüllerin dışında kalmayı bilinçli bir yönelimle tercih ederek, geleneğin içsel sürekliliğine bağlanan diğer hattı oluşturmuştur.

Osmanlı modernleşmesinde oldukça uzun ve tartışmalı bir döneme sahne olan II. Abdülhamid'in saltanat yılları, Yeni Osmanlılar, Jön Türkler gibi hürriyet yanlısı karşı örgütlenmelerin Cumhuriyet'e gidecek yolun taşlarını döşemeye başladıkları bir ortamı hazırlamıştır. Bu gruplaşmalar Sultan Hamid'in askıya aldığı anayasal düzeni yeniden kurmaya çalışan ve Avrupa'da kabaran milliyetçi dalganın üzerinde yükselen örgütlerdir. Nitekim aynı dönem siyasi iktidar da Türk-İslam sentezli bir anlayışla devleti yeniden şekillendirmiş ve Tanzimat'ın eşitlik söylemiyle altını oyduğu kökensel kimliklerin yeniden kurulmasını gözetmiştir. Abdülhamid Dönemi tarih yazımında gelenek ve modernin iki kenarı da ayrı ayrı bilediği keskin bir anlayışla ele alınmıştır. Bir anlayış Sultan Hamid'i, etrafını saran kurtlar sofrasından devleti kurtarmaya çalışan müşfik bir baba imgesiyle ele alırken, diğer uç, korkak ve paranoyak bir tiran olarak çağdışı bir müstebit kabul etmiştir. Bununla beraber her iki anlayışın da kendi radikal sınırlarından geri çekilerek uzlaştığı ortak görüş, Sultan Hamid'in modernleşmeci Tanzimat hareketini devam ettirdiği yönündedir. Nitekim bu yıllarda eğitim başta olmak üzere bir dizi reform hamlesi hızla hayata geçirilmiş, resim alanında da verimli bir süreç yaşanmıştır. Bu dönemin sanat adına kuşkusuz en önemli olayı, Osman Hamdi Bey'in Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (1883) kurmasıdır. Bu okulun kurulmasıyla Osmanlı'da figür temelli akademik resim eğitimi verilmeye başlanmasının yanı sıra sanat askeri okullardan çıkarak sivilleşmiştir. 1909 yılında Jön Türkler'in gerçekleştirdiği devrim ile tahtan indirilen Sultan Hamid, Osmanlı Türk tarihinin üzerinde en çok konuşulan figürlerinden birisi haline gelmiştir. 1909 Devrimi ardından yönetimi devralan İttihat Terakkki Partisi, ilk yıllarda Osmanlı'da oldukça etkili bir hürriyet dalgasının yayılmasına yol açmıştır. Bu dönem Tanzimat'tan beri süregelen gelenek ile modern arasındaki uyumlu birliktelik çabasının rafa kalktığı ve iradi tavrın geleneğin reddine doğru evrildiği bir

dönemdir. Meşrutiyet, Tanzimat'ın siyasal ve kamusal alandaki birikimi, hak ve özgürlükler eksenindeki söylemlerin de politikleşerek daha geniş bir tabana yayılmasının önünü açmıştır. Gündelik hayatın yatay ilişkilenme biçimleri üzerinden şekillenen kamusallığın bu dönemdeki en önemli göstergesi, dernekler, cemiyetler ve sivil toplum kuruluşları gibi 'ara yapıların' sayısında görülen artıştır. Dolayısıyla bu dönemde kimlik doğuştan verili değil, kişinin yeni tür kamusal ilişkilerle bireysel olarak inşa ettiği bir mefhumdur. Dönemin düşünce hayatında oldukça etkili olan Serveti-Fünün dergisi etrafındaki edebiyatçılar, çoğunlukla August Comte'nin pozitivist anlayışını benimseyen, bilimsel bilgi ile pozitivist bir kültür iklimi kurmayı hedefleyen aydınlardır. Bu anlayışın yeniden inşa edilmeye çalışılan sosyopolitik tasavvur ile uyumlu çalışan bir metot önermesi, politikadan sanata ve gündelik ritüellere kadar hayatın her alanına sirayet eden pozitif bir gözlemciliğe alan açmıştır. Erken Cumhuriyet'in ilk dönemine de sarkan bu düşünsel eğilim, Sanayi-i Nefise mezunlarından olan 1914 Kuşağı ressamlarının yapıtlarında da çeşitli veçhelerde takip edilebilmiştir. Paris'te aldıkları eğitim ile akademizmi ülkeye taşıyan bu ressamlar daha çok empresyonist ışık gölge oyunlarının peşine düştükleri açık hava resimleriyle anılmışlardır. Her ne kadar empresyonizm, kavramsal temelleri açısından pozitivizmle birlikte düşünülse de 1914 sanatçılarının bu kavramsal temel ile ilişkileri sorunludur. Bu kuşak sanatçılar aynı zamanda I. Dünya Savaşı ve Cumhuriyet arasında yaşayıp ürettikleri için geçiş dönemi sanatçıları olarak düşünülürler ve birbirlerinden ayrılan bu iki tarihsel sürecin kültürü ve sanatı yerleştirdiği ayrı pozisyonların içinden bakılarak iki farklı kiple yorumlanırlar. Nihayetinde 1914'te döndükleri Osmanlı Devleti'nin bekası için mücadele etmiş bir kısmı asker olan bu kuşak sanatçılar, aynı zamanda Cumhuriyet'in ulusal anlatısını da aynı iştiyakla benimsedikleri resimler yaparlar. Bu bağlamda 1914 Kuşağı'nın geçiş döneminin yarattığı değişimin panoramasını gösteren resimleri, ulusal anlatıya kaynak sağlayacak nitelikte belgeler olarak düşünülür. Bu resimlerde değişim ve dönüşüm; modern kent manzaraları, balolar, asrileşmenin sembolü olan kadın imgeleri ile tasvir edilir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde geleneğin tasfiyesi hız kazanmış, sanatta Batılı kiple düşünülen bir öznellik anlayışı yerleşmiş, devrim ve aydınlanma düşüncesi, anlatının özünü oluşturacak biçimde benimsenmiştir. Cumhuriyet'in ulus devlet anlayışı, toplumsal örgütlenme ve kolektif düşüncenin gövdesini eğitim ile yapılandırırken sanata da bu gövdeyi canlı tutacak duygudaşlığın ruhunu inşa etme görevini vermiştir. Dolayısıyla bu kuşak sanatçılar seleflerine göre çok daha kesin

biçimde tanımlanan bir misyon bilinciyle hareket etmek zorunda kalmıştır. 1930'lu yıllarda sanat sahasına çıkan Müstakiller ve d Grubu ise 1914 Kuşağı'nın renkçi tavrını, yeni Cumhuriyet'in kurucu niteliği ile eşleştirdikleri kübizm ile değiştirmiş ve ideoloji ile formun örtüştüğü bir üslubun peşine düşmüşlerdir. Bu kuşak sanatçılar aynı zamanda misyon ile ilk çatışmaların baş gösterdiği bağımsız ve özerk bir anlayışa meyillidir. Bununla birlikte aynı tarihlerde Cumhuriyet'in kuruluş aşaması geride kalmış ve toplumsal yapıyı kuran hâkim düşünce, odağını sosyolojiden, antropolojiye kaydırmıştır. Bu odak değişiminin arkasında ise üç yüzyıllık gerileme düşüncesinin neden olduğu ataletin zihniyetten sökülüp atılması vardır. Kültürel köken arayışları, bizatihi Batılı medeniyetin beşiğinin Anadolu toprağı olduğu ve bu bağlamda Anadolu halkının da içine sıkıştırıldığı göçebe topluluktan ibaret olmayıp, medeniyetler kuran yerleşik bir kültüre ait olduğunu ispat etmeye çalışmıştır. Nihayet kendisi kısa sürede mitik bir fanteziye dönüşse de Tarih Tezi, kültürel uzamda etkileri günümüze kadar sürecek bir medeniyet kavrayışına yol açmıştır. Bu kavrayışa sahip çıkan sanatçılar da bakışlarını İstanbul manzaraları ve asri hayat sahnelerinden Anadolu bozkırlarına çevirmiş ve Cumhuriyet'in önerdiği yeni görme biçimi ile bu toprakların altındaki görkemli medeniyetin izlerini sürmeye başlamışlardır. Kilim motiflerinden, ibriğin toplumsal muhayyiledeki yerine kadar çeşitlenen bu tartışmalar, arkasında Tansuğ'un "köylü kübizmi" dediği münhasır bir resim birikimi bırakacaktır. Bu dönem aynı zamanda devlet ile sanatçı arasındaki ilişkilerin de yeni bir zımni sözleşme ile belirlendiği ve sanatçıların öznel arzularından geri çekilerek devletle uyumlu bir ilişkiye girdiği uzlaşma dönemidir. Nihayet Akademi kadrolarını dolduran bu sanatçıların hemen hepsi, Batıda estetik modernizm ile dirsek temasında bulunan hocalardan aldıkları üslubu konu ya da anlatı ile birleştirdikleri bir yordama dönüştürerek, Türk sanat eğitiminin lokomotifi olan Akademi'nin estetik konumunu belirlemişlerdir. Bu konum, Batıdaki muadillerinin aksine modern olanı totolojik biçimde muhafaza ederek temsil eden bir Akademi anlayışıdır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Türkiye, çoğulcu demokrasiye doğru ilerleyen bir sürecin sancılarını yaşamaktadır. 1940 Kuşağı olarak bilinen bir aydın zümresi, bir yandan bu sürecin olanca gerçekliği ile yansıtılmasını hedeflerken diğer yandan bu gerçekliği diyalektik bir dönüşüm için araçsallaştırmaya çalışmış ve sosyalist bir modelden yana tavır almıştır. Çoğunluğu d Grubu'ndan olan Akademi hocalarının yetiştirdiği bu kuşak sanatçılar, Türk sanatının Paris'e gitmeden de gelişebileceği ve kendi özgünlüğünü üretebileceğini göstermişlerdir. Nihayet aynı dönem Akademi'nin bölüm başkanı olan

Leopold Levy, üzerinde hassasiyetle durduğu bu kuşak sanatçıların, seleflerinden farklı bir İstanbul ekolü yaratmaya doğru gittiklerini düşünmektedir. Kendilerine Yeniler diyen bu genç sanatçılar, Türk sanatına sosyalist esinli bir toplumcu gerçekçiliği taşımakla kalmamış aynı zamanda sanatçı ve devlet arasındaki kimyanın da bozulmasına neden olmuştur. Nitekim dönemin buhranlı atmosferi içinde hem savaştan uzak kalmaya hem de savaşan taraflarla ilişkileri koparmamaya çalışan devlet, bu ilişkileri zedeleyebilecek her türlü muhalif sesi şiddetle bastırmıştır. Bu idealist gençlerin toplumcu gerçekçiliği ise baskıyla sağlanan toplumsal sükûnetin görece huzurunda bir çatlak yaratmıştır. Bununla birlikte Yeniler, Türk sanatının neredeyse doğuşundan itibaren bir çeşit simbiyotik bağ ile birbirinden beslenen iktidar ve sanatçı arasındaki ilişkiyi de değiştirmiştir. Bu anlamıyla Yeniler, her ne kadar sanatı kamusal pedagoji için kullanmış olsalar da seleflerine tevdi edilen misyonun dışında kalabilmiş ve edilgen, maruz kalan sanatçı pozisyonunu aktif bir faillik ile yenileyebilmişlerdir. Nihayet bu cüret, resimlerinin kaybedilmesi ile birlikte hem sanat tarihi yazımında bir dip not olarak kalmalarıyla hem de yaşamlarını tehdit edecek düzeye ulaşan bir baskı altında varlık mücadelesi vermeleriyle cezalandırılmıştır. Zira kendilerinden hemen sonra gelecek olan çağdaşları, tabiri caizse büyük anlatıya dâhil olacakları konu baskısı dışında kalmayı seçerek özgürleşmişlerdir. İçeriğin anlatı ya da konuyla bağlarının gevşediği bu yaklaşım, diğer taraftan da biçimin akademik baskısını üzerinden atmış ve Türk sanatına soyutun kapısını, yerel motiflerin ardından aralayacak bir yordam getirmiştir.

Son olarak denilebilir ki Tanzimat ile birlikte başlayan Batılılaşma hareketlerinin önemli bir bölümünü de estetik modernleşme oluşturmuştur. Osmanlı Devleti, bilginin kaynağı kabul edilen Avrupa'ya "Türk Promethe'ler olarak adlandırılan bir grup genç insanı göndererek, bilgi ve görgüyü nakledecek taşıma bir modernlik inşasına çalışmıştır. Bu gruba dâhil olan Osmanlı-Türk sanatçıları da modern Batı sanatının tarihsel gelişimini çok kısa süre içinde öğrenmek, sindirmek ve kendilerince yoğurup dönüştürerek onu aşmak zorunda kalmışlardır. Batı sanatında varılan nokta, oldukça uzun bir deneyimin ardından elde edilen bir görme ve bilme rejimidir. Osmanlı-Türk sanatçısının aciliyeti ise bu rejime başka bir bilişsel yönden yaklaşıp, onu kendi hamuruyla kararak kendi gerçekliğini bulmaktır ki bu projenin sakat kalmasının nedeni, gerçeklik mefhumunun bambaşka bir zihinsel bagaja sahip olmasıdır. Doğu Batı arasındaki dikotomik kültürel etkileşim, tek bir bilme biçiminin kavramlarını birbirleriyle ilişkileri içinde ve birbirlerinin itici gücü biçiminde bir

dilsel belirleyen olarak imtiyazlandırmıştır. Buna göre Doğu, Batı olmadığı için Doğudur ya da mesafesizlik bir mesafe bilincinin dolayımıyla anlaşılabilir. Bu son tahlilde Batı'nın amansız özne-nesne inşası ilişkisinden bağımsız değildir ve ötekilik paradigması içinden üretilir. Dolayısıyla dilde ve sanatsal formda görece bir özdeşlik kurulmasına rağmen, deneyimde ve anlam dağarcığında ciddi bir farklılık ve uyuşmazlığa neden olmuştur. Aynı form, fakat farklı bir terminolojiyle konuşmak, F. Jameson'un altını çizdiği üzere, söylem kurallarını saptamak için verilen mücadelede aslında ortak bir paydanın olmaması ve sonuçta ortaya her bir tarafın öbürüne en sevdiği dille fakat alakasız cevaplar mırıldanması gibi bir traji-komedi çıkarmıştır. Batı, Doğu'nun öznel özgürlüğünü natüralizm ve akademizm baskısından kurtulmak için hürmetle kabul ederken Doğu da anlatım özgürlüğünü; nesnel tasvirin ve realizmin 'ilericiliği ile takas etmiş ve bunu yaymayı görev edinmiştir. Türk sanatının dönüp dolaşıp gelerek kendini sınadığı ve hatta dağıldığı Batı Mihenk Taşı kavramsallaştırması, temelde kendi alaşımının kıymetini evrensel olduğunu düşündüğü Batılı ötekinin ölçütüyle belirleyen ve son kertede diğerine benzeme arzusunu, salt biçimsel olarak değil, bir özdeşlik temeline oturtma özlemini içeren varoluşsal bir tanımlamadır. Bununla birlikte kurulmak istenen ulusal bilincin temeline eksiklik fikrini yerleştirerek, süreci daha başında geriye düşüren bir kabulleniştir de. Türk sanatçısı kültürel özünü ancak yabancı bir biçim ile doğru sentezlediğinde, özündeki potansiyel kıymetini açığa çıkarabileceği, eksikliğini gidereceği ve "inkişafına" başlayabileceğine inanmıştır. Bu anlamıyla öz, kendinde bir değere sahip olmaktan çok işlenerek evrenselliğin dolaşımına çıkmaya hazır hale gelecek bir hammadde olarak kabul edilmiştir. Sanatçının yapması gereken, bu hammaddeyi geleneğin ve tarihin muhafazakâr tozundan arındırarak, fazlalıklarını atmak ve kendiliği saf haline getirmektir. Bu bağlamda Türk sanatçısı, neleri içeriği alacağından daha fazla neyi dışarıda bırakması gerektiğini, neyi ötelemesi ve bastırması gerektiğini düşünen ve tartışan bir didişme içine girmiştir. Paradoksal biçimde, Batıya karşı hissedilen bu eksiklik Türk sanatını kendi arzusunu reddeden mutlak bir melankoliye sürüklemiştir ki son kertede özgün olanın, yersizlik içinden türeyen bu melankoliden çıktığını söylemek mümkündür. Türk sanatçısının arzusunu kateden eksiklik hissiyatının yarattığı huzursuzluk, öfke ve hayal kırıklığı, yerellik-evrensellik, özgünlük-kopyacılık, taşralılık- kentlilik, geleneksel-modern gibi birbirini öteleyerek kendi varoluşuna alan açan çarpışmalarda tekrar tekrar karşımıza çıkar. Özdeki kıymetin kendi kalma iradesiyle, kurulu öznelliğin gecikmişlik hissiyatı

arasındaki gerilim, bir aciliyet olarak kendisini Batı dışı modernliğin kültüre özgü biçimlerinden birisine dönüştürmüştür ve dönüştürmeye devam eder. Aciliyet, köklerdeki imgesel bütünlüğün harekete geçirilerek simgesel bir form alması ve bunu yaparken de evrensel olduğuna inanılan bir aktarım biçimine tahvil edilmesidir. Türk sanatının kavramsal olandan çok sembolik olana yaklaşmasının arkasında, hâlihazırda kolektif olduğuna inanılan bu kökensel anlatının form ile yer değiştirmesine dair inanç olduğu söylenebilir. İmgesel olan, geleneğin zihin dünyasındaki temsil edilemeyenin kendisini özdeşleştirdiği eşdeğeridir. Örneğin Yahya Kemal'in Erenköy'de Bahar adlı şiirinde bahsettiği "Hazzıyla harâb idim edânın, hâlâ mütehayyilim sadânın gönlümde kalan akislerinden" dizesinde söylediği gibi bir manzaranın ruhta yarattığı akisler, manzaranın kendi gerçekliğinden öte bir anlam evrenine açılmasına ve o anlam evreninin gerçek olana temellük etmesine neden olan bir imgeye dönüşmesine sağlamıştır. Fakat gerçeğin temellük ettiği imge, paylaşılan bir anlatı nesnesine dönüşecek dile sahip değildir çünkü dış dünyanın kendisini seyreden özneye taarruz ettiği gerçeklik ile başa çıkma yollarından birisidir. İmge temaşa edilendir ve bu anlamıyla tamamıyla özneldir. Kategorik olarak, varlık-yokluk gibi bir karşıtlık düzleminde dilsel bir belirleyenden mahfuz olması neticesinde kolektif olarak çoğaltılan bir evren içindedir. Doğan Kuban'ın verdiği örnekte olduğu gibi, Evliya Çelebi'nin Süleymaniye Cami'ni anlatırken kurduğu "ulu kubbe" tanımlaması, kubbenin büyüklüğü ve nispeti konusunda bize gerçek bir bilgi vermemesine rağmen imgesel olarak paylaşılan bir yücelik hissine gönderme yapar. Türk sanatçısının arzusunu ateşleyen eksiklik hissi, özdeki bu imgesel düzenin temsil ihtiyacına dönüşerek kendisini ifade etme aciliyeti zorunluluğu sonucu ortaya çıkan simgesel bir ihtiyaçtır. Sembolizme yönelmesinin nedeni ve amacı olan temsil edilemeyenin eksikliği, aslında bizatihi kendi gerçeğidir. İmgesel evrende oluşan benliğin modern özneye dönüşeceği dilsel ve kültürel yapı; simgesel, sembolik bir düzene dönüşür. Fakat bu simgesel düzen yine kendi başına değil ancak bir diğeriyle ilişkisi içinde anlam oluşturacağı bir dilsel yapıya ihtiyaç duymasından dolayı kendi gerçeğini bir karşıtlıklar düzeni içinde eriterek kendi olmaya çalışan özneyi parçalar. Türk sanatçısının serencamı; inşa edilen kamusal özne ve mahrem öznellik arasındaki çatlağı resmetmeye başladığı anda kendini oluşturan imgeleri sembolik dilsel yasalara tabi kılmaya çalıştığı için daha baştan eksik ve tamamlanması neredeyse imkânsız bir çabaya girişen trajik bir maceraya sürüklenir. İmge ve semboller bir Batılı için daima rasyonellikle dirsek temasında yani bir ucu hep aklın çengeline asılı haldedir. Bunlar

tekil yaşantılar ya da deneyimlerin sonucu olmaktan ziyade birikmiş bir teorik gözlemin kuramsal sonuçlarıdır. Türk sanatçısı içinse aynı imgelerin bağlandıkları kavramlar ve olgular Cemal Süreya'nın deyişiyle bir varlık yokluk tartışması bir mahvoluş duygusuna sahiptir. Zira tarihsel ve geçici nedenlerden dolayı karışık ve yoğun duyarlılıklar olarak dibe çökmüşler, öyle ki artık o tortular tortusu oldukları olguların dışında birer anlam kazanmışlardır. Toplumsal bir ütopyaya dönüşen bireyselleşme ve buna bağlı olan kimliğe sahip olmanın kurumsal pratiklerle inşa edilmeye çalışılmasının yanında psişik bir katmanı içerdiği varsayımını kabul etmek zorundayız. Son kertede bu varsayım, "sembollerle iş gören Türk sanatının", o sembollerin özdeşleştiği kolektif benlik ya da biz olma halini besleyen pathosformel süreklilikten taşan arzu ya da korku nesneleri olarak işlenecek bir kültürel-psikanalitik okumaya dönüşmesini mümkün kılar. Çöküş ve yükseliş dönemlerinin görece aşırılığı ve bu aşırılığın artığı olan eğretilik, vadedilen toplumsal bütünlüğü kuran ya da bozan tasarlanmış bir cemaatin kolektif hafızasını yeniden inşa ederken neyin unutulması gerektiğini unutmayan bir yörünge izler ki korku nesneleri bu çatlaktan ortaya çıkmaktadır. Osmanlı Türk modernleşmesinde de geç kalmışlık düşüncesinin içinden türediği eksiklik hissi, bir aciliyete bu aciliyet ise aşırılığa varan güçlü bir biçem arayışı, bir kanon yaratma çabası ve neredeyse inkâr edilerek bağımsızlaşacak bir baba arketipine ihtiyaç duyar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle "üst üste üç kuşak tarafından okunan bir romanımızın olmayışı" tabiri caizse, Türk sanatını, inkâr edeceği babasını önce kendisinin yaratmak zorunda kaldığı sonra da onunla birlikte büyümüş olmanın neden olduğu sorunlardan dolayı antagonistik bir çarpışma alanına dönüştürmüştür. Buna bağlı olarak sürekli tekrarlanan ontoloji problemi bu çarpışmanın ikiye böldüğü biz olma bilincinin karşılıklı manevraları olarak adlandırılabilir. Özne oluş, toplumsallıkla öznellik arasında sürekli bir gidiş geliş halidir. Bunun bir eksiklik, kimlik ve kişilik krizi, taklide içkin bir evrensellik korkusu, kolektif imgenin temsil edilemezliğine dair bir direnç, düşüşe sebep olacak bir kriz değil aksine tam olarak Türk sanatçısının arzusunun kaynağının bu çarpışmaların yaraladığı bilinç olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda modernleşmeyi siyasal bir proje olarak kabul edip kamusal ve hukuki dönüşümler içinde tarihselleştirmek, hissiyatıyla birlikle ne oranda kabul edildiğinin anlaşılmasını sağlamayacaktır. Osmanlı Türk modernleşmesinin en önemli niteliklerinden birisi son kertede siyasal olanın toplumsalı yönetmeye çalışması olmasından mütevellit hep ideolojik yükü dolayımıyla incelenmiştir. Tarde, "birey toplumdan daha karmaşıktır"

der; yani Osmanlı Türk modernleşmesinin öncü sanatçılarını görev bilinciyle tekniğe boyun eğen memurlar olarak görmek, yarattıkları yeni durumdan türeyen arzunun özgün bakış açısını kaçırmamıza neden olur. Bu sanatçılar sadece yeni bir görme biçimini geliştirmekle kalmamış aynı zamanda bakışa içkin bir benlik keşfini de bu sayede mümkün kılabilmişlerdir. Bununla birlikte tüm bu adlandırmalar kendi münferit etki alanları içinde incelenerek Türk sanatçısının antagonizmasını oluşturan misyon ve arzuyu anlamak için kullanılacak kategorik alanlardır.

7. KAYNAKÇA

ABDULLAH, Kevork, **Kızıl Kayzer**, Pars Tuğlacı (haz.), Belge Yayınları, İstanbul

ACAR, Ayla, "Basında Tan Olayı- 4 Aralık 1945" **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2012/II, 43, 1-22

AÇIK, Tansu, "19. Yüzyılda *Bildung* Çağı?", Paylaşımlar**, Üniversite, Bilgi, Üretim.** Der. Barış Mücen, Çağatay Topal, Erdoğan Yıldırım (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 213-249

ADIVAR, Halide Edib, **Mor Salkımlı Ev**, Mehmet Kalpaklı ve Gülbun Türkgeldi (haz.) Özgür, İstanbul, 1996

ADIVAR, Halide Edib, **Ateşten Gömlek**, Can Yayınları, İstanbul, 2007

ADIVAR, Halide Edip, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Çan Yayınları, İstanbul, 1962

ADİL, Fikret, "Cinquante ans de peinture et sculpture turques" **La Turquie Kamaliste**, Nisan 1937, S. 18, s. 8

ADİL, Fikret, "Çallı Tekaüd Oluyor", **Cumhuriyet**, 1 Temmuz 1947 Salı, Y. 24, S. 8218, s.4

ADİL, Fikret, "Ali Avni'nin Resim Sergisini Görünüz", **Vakit,** 11 Eylül 1932, Y.15, S.5271

ADİL, Fikret, "Bir Resim Sergisi Açıldı, Gidip Görünüz, Gidip" **Vakit**, 26 Şubat 1931

ADİL, Fikret, "Yerli Resim" **Vakit**, 4 Mart 1931, Çarşamba, Y.14, S. 4723, s. 2

AĞAOĞLU, Ahmet, "İçtimai Musahabeler, Milli Musikiyi Yaratmada İlham ve Heyecan Kaynağımız" **Cumhuriyet**, 8 Teşrinisani (Kasım) 1934, Y.11. N.3766, s. 7

AHISKA, Meltem, **Radyonun Sihirli Kapısı, Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005

AHMAD, Feroz, Jön **Türkler**, Tansu Demirel (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, 2020

AKAR, Rıdvan, **Aşkale Yolcuları**, Doğan Kitap, İstanbul, 2009

AKBAL, Oktay, "Dostum Agop Arad", **Milliyet Sanat**, Temmuz 1960, S.6 s. 81

AKÇURA, Belma, Kaldırın **Şu Heykeli Buradan**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020

AKÇURA, Gökhan, "Picasso ile Yunus Emre", **Virgül,** Nisan 2006, S. 94, s. 14-16

AKINCI, Turan, **İşgal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2020

AKMAN, Haşim, "Nuri İyem'le Resmin Kıyısında Söyleşi" **Yeni Düşün**, 1987, S. 35, s. 53-57

AKSAKAL, **Türk Politik Kültüründe Romantizm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015

AKSEL, Malik, **Sanat ve Folklor**, Beşir Ayvazoğlu (haz.), Kapı Yayınları, İstanbul, 2011

AKSEL, Malik, "Harp İçinde Tiyatro", **Türk Edebiyatı** nr.4, Nisan 1972, s. 18.20. **İstanbul'un Ortası**, s. 14-21

AKSEL, Malik, "5. Devlet Resim Sergisi" **Ülkü,** 1. Birincikanun 1943, S. 53, s. 7-10

AKSEL, Malik, "Kaybolan Sanat Eserleri," **Türk Edebiyatı**, Ocak 1972, N.1, s. 10-11, **Sanat ve Folklor**, s. 197-201

AKSEL, Malik, **İstanbul'un Ortası**, Beşir Ayvazoğlu (haz.) Kapı Yayınları, 2011

AKSEL, Malik, "Halil Paşa'nın Resim Sergisi", **Sanat ve Folklor**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011

AKSOY, Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1986, s. 1212-1236

AKSOY, Bülent, "Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde Farklılaşma Olgusu", **Cumhuriyet'in Sesleri,** Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999

AKSOY, Fahir, **Kürdün Meyhanesi**, Can Yayınları, İstanbul, 2000

AKŞİN, Sina, "Siyasal Tarih 1789-1908", **Osmanlı Devleti 1600-1908**, C.3

ALBERTI, Leon Battista, **On Painting (1435-36),** John R. Spencer (trans). Yale University Press. New Haven, 1970, Book III

ALKAN, Mehmet Ö., "Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Seçimlerin Kısa Tarihi" **Görüş Dergisi**, Tüsiad Yayınları, İstanbul, 1998, S. 39, s. 50-51

ALKAN, Mehmet, "Mustafa'dan Kamâl'a Atatürk'ün İsimleri", **Toplumsal Tarih**, Aralık 2010, S. 204, s. 56-62

ALKAN, Necmettin, **Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid**. Kronik Yayınları, İstanbul, 2018

ALLAN, Scott, (Introduction), **Reconsidering Gérôme**, Scott Allan, Mary Morton (Ed) J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010

ALTAR, Cevad Memduh, Güzel Sanatlar Akademisine Dair, Ankara Radyosu 1 Mart 1949, Salı Saat: 21.55, Radyo Dergisi, 3 Mart 1949

ALTINAY, Ahmet Refik, **Lale Devri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011

ALTINYILDIZ ARTUN, Nur, **Muhafaza, Mimarlık,** Bilge Bal (der.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019

ALİ RIZA (Kaymakam), "Resme Dair" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası**, 1 Haziran 1307 (13 Haziran 1891), S.7, s. 50-51

ALTUĞ, Fatih, "Hayalin Hakikati: Karşılıksız Aşkın Histerikleştirilmesi", Ahmet Mithat & Fatma Aliye, **Hayal ve Hakikat,** Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 7-21

ALTUĞ, Fatih, "Hayal ve Hakikat: Ahmet Mithat ve Bir 5Harfli", **5Harfliler,** 19 Mart 2015

ALUS, Sermet Muhtar, "Eski Kıraatheler", **Sabah**, 28 Kanunievvel 1356 (Aralık 1938) Sabah, 28 Kânunusani 1312 (Ocak 1894)

ALUS, Sermet Muhtar, "Sinemalar: Meşhur Filmleri, Yıldızları", **Eski Günlerde**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001

AMICIS, Edmondo, **İstanbul 1874**, Beynun Akyavaş (çev.), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973

ANAR, Turgay, **Mekândan Taşan Edebiyat,** Kapı Yayınları, İstanbul, 2012

AND, Metin, **Karagöz, Turkish Shadow Theatre,** Dost Yayınları, İstanbul, 1979

AND, Metin, **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, 10. bsm

AND, Metin, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1972

ANDERSON, Benedict, **Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri**, İskender Savaşır (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1995

ANNHAGGER, Robert, "Hezarfen Hüseyin Efendi'nin Osmanlı Devlet Teşkilatına Dair Mülahazaları", **İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası**,1951, C.IX, S. 9

ANTEP, Ersin, "Osman Zeki Üngör ve Mûsıkî İnkılâbı", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 63-70

ANONİM**, Basiret**, 26 Ekim 1290, S.1076,

ANONİM, **The Crystal Palace and Its Contents. An Illustrated Encyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851**, W. M Clark Publ. London 1852

ANONİM, "Müze-i Osmani Müdür-ü Sabıkı Merhum Osman Hamdi Bey" **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi** 2, no. 672, 26 Şubat 1329 (10 Mart 1904), 338

ANONİM, **Servet-i Fünun,** 6 Şubat 1307 (18 Ocak 1892) C. 2, S. 49, s. 266

ANONİM, **Tokmak,** Nu: 1, 1 Mart 1901

ANONİM, "Emancipated Woman", **Saturday Review**, London, June 17. 1876. Vol. 41, s. 771

ANONİM, "Nazlı Ecevit ile Görüşme", **Yeni Boyut**, Ekim 1983, s. 2/16, s. 14

ANONİM, "Ne Duruyorsunuz", **İkdam,** 7 Ekim 1908

ANONİM, "Avrupa'ya Talebe İ'zâmı", **Şura-yı Ümmet**, 27 Ocak 1909

ANONİM, "Talebe İ'zâmı", **Şura-yı Ümmet**, 31 Ocak 1909

ANONİM, "Avrupa'ya İ'zâm Olunacak Talebe", **Sabah,** 21 Mayıs 1909

ANONİM, "Avrupa'ya Talebe İ'zâmı", **Tanin**, 17 Ağustos 1909

ANONİM, "İtalya'ya Talebe İ'zâmı", **Sabah,** 28 Haziran 1909

ANONİM, Le Salon de 1875**, Revue des Deux Mondes**, June 15, 1875, s. 918.

ANONİM**, Harp Mecmuası**, S. 1, Teşrini Sâni, 1331, (Kasım 1915) s. 3

ANONİM, **Tanin**, 15 Teşrinisani (Kasım) 1914

ANONİM, "Dünkü vaka", **Tanin**, 15 Teşirinisani 1914, s.8

ANONİM, "Rus Abide-i Melanetinin Hedmi", **Tasvir-i Efkâr**, 15 Teşrinisani 1914, s.3

ANONİM, "Moskof Çanları Müze-i Askeriyede", **Tasfir-i Efkâr**, 20 Teşrinisani (Kasım) 1914, s.1

ANONİM, "Moskof Abidesindeki Çanlar Müze-i Askeriyede", **Tanin**, 20 Teşrinisani 1914

ANONİM, "Osmanlı Heyeti İstihbariyyesi" 1 Şubat 1330 (14 Şubat 1915)

ANONİM, **Tanin**, No.2210

ANONİM, **Tasviriefkar**, No.1351

ANONİM, **İkdam**, No.646

ANONİM, Neues Wiener Journal, 4.2.1931, s.7.

ANONİM**, Wilhelm Viktor Krausz erzaehlt, Wie es kam, dass er Kaiser Karl und Kaiserin Zita porträtierte,** Von Dora Münch.

ANONİM, Fremden-Blatt, 7.4.1916, s. 10.
ANONİM, Neues Wiener Tagblatt, Tages-Ausgabe, 29.12.1916, s.32

ANONİM, **Tout Péra,** Magazine littéraire, financier et mondain, Imp. Bedjid, Galata, Année 1, no: 3-9, 11, 13-16. Directeur, A. Melachrinos

ANONİM, **Ulus**, 17 Mayıs 1968

ANONİM, "Cumhuriyetin 75. Yıldönümünde Polis Arşiv Belgeleriyle Gerçekler", **Emniyet Genel Müdürlüğü Polis Dergisi**, Eylül 1998, Özel Sayı, N.129, s. 67.

ANONİM, "Korkunç Bir Sahne, İrtica Çetesi Kubilay'ın Başını Nasıl Kesti", **Hâkimiyet-i Milliye,** 29 Aralık 1930, N. 3399, s. 1

ANONİM, "Başvekil Paşa İrtica Hadisesine Dair Sual Takririne Cevap Verdi", **Hâkimiyet-i Milliye**, 3 Ocak 1931, Cumartesi, N. 3404, s. 1-3

ANONİM, "Çalgılı Yerlerden de Eski Musiki Kaldırılacak", **Cumhuriyet**, 8 Teşrinisani (Kasım) 1934, Y.11, N.3766, s. 1 / 7

ANONİM, "Yeni İnkılâp yolunda büyük bir ulusal musiki müsabakası" **Cumhuriyet**, 27 Birincikanun (Aralık) 1934, N.3815, s.1

ANONİM, "İncesaz Kalkmalı mı?" **Cumhuriyet,** 7 Mayıs 1933, Y.9. N.3231, s. 1

ANONİM, "Eski Ankara Nasıl Gençleşiyor" **Haftalık Yeni Hayat**, 15 Ağustos 1936, 26/8. Eldem, a.g.e., 1973

ANONİM, "Modern Şehir Mimarisi", **Hâkimiyet-i Milliye**, No: 3299, Onbirinci Sene, Perşembe, 18 Eylül 1930, s. 4

ANONİM, "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", **Sanat Dünyamız**, S. 89, 2003, s. 217-229

ANONİM, **Türk İstiklâl Harbi, V, İstiklâl Harbinde Ayaklanmalar (1919-1921),** Genelkurmay Basımevi, Ankara,1974, s. 52-55 ve 187

ANONİM, Resmî Gazete, 7 Teşrinievvel 1336 (30 Haziran 1929), S.1229, s. 7721.
ANONİM, **Cumhuriyet**, 27 Şubat 1929, Çarşamba, S. 5, N. 1728, s.1

ANONİM, "Abide komisyonuna verilen rapor", **Vakit,** 3 Mart 1929 Cumartesi, Y.12, S.4014, s.1, 4

ANONİM, "M. Kanonika" **Vakit**, 6 Mart 1929, Çarşamba, Y.12, S.4011, s.3

ANONİM, "Türk Tayyare Cemiyeti Sevk Müdürlüğünden" **Akşam,** 23 Agustos 1929, S.11. N.391, s.8

ANONİM, **Cumhuriyet**, 31Agustos 1929, Y.6, N.1908, s. 6

ANONİM, **Milliyet**, 30 Mayıs 1932 Pazartesi, Y.7, S. 2262, s.3.

ANONİM, **Tan**, 10 Temmuz 1939 Y.5. N.1414, S.1-10

ANONİM, **Hâkimiyet-i Milliye**, 15 Teşrinievvel 1923

ANONİM, "Heykeltraş Kenan B. Gazimizin Mükemmel Bir Heykelini Yaptı" **Cumhuriyet**, 3 Teşrinievvel (Ekim) 1929, Y.6 S. 1941, s.1.

ANONİM, "Amasya'da Gazi Heykeli" **Vakit,** 21 Teşrinisani (Ekim) 1929 Perşembe, Y.13.S. 4262, s.1

ANONİM, "Bursa'da Gazi Hz.'nın Heykeli" **Cumhuriyet,** 31 Teşrinievvel (Ekim)1929 Perşembe, Y.6, S.1968, s.1.

ANONİM, "Garip Bir İddia", **Cumhuriyet**, 18 Temmuz 1931 Cumartesi, Y.8, N.2585, s.1

ANONİM, "Bir Türk Heykeltraşı İtham Ediliyor", **Son Posta**, 18 Temmuz 1931 Cumartesi, S.351, s.2

ANONİM, "Kenan Ali B. Alman gazetesinin İddiasına Cevap Veriyor" **Cumhuriyet**, 19 Temmuz 1931 Pazar, Y.8, N.2586, s. 4

ANONİM, "Bir San'at Dedikodusu" **Vakit**, 19 Temmuz 1931 Pazar, Y. 14, S. 4857, s. 1-2

ANONİM, "Kenan Beyin Eserleri Kendisinin Değilmiş" **Son Posta**, 23 Temmuz 1931 Perşembe, N. 356, s.1-6

ANONİM, "Kenan Beyin Eserleri Kendisinin Değilmiş" **Son Posta**, 23 Temmuz 1931 Perşembe, N. 356, s.1-6

ANONİM, "Heykel Dedikodusu Devam Ediyor", **Vakit**, 25 Temmuz 1931 Cumartesi, Y. 14, S. 4863, s.4

ANONİM, "Heykelleri Yapan Kim" **Vakit,** 3 Ağustos 1931 Pazartesi, Y. 14, S. 4872, s. 3

ANONİM, "Müsabaka Teklifine Heykeltraşlar Ne Cevap Veriyorlar" **Vakit**, 4 Ağustos 1931 Salı, Y.14, S.4873,

ANONİM, "Alman İddiasında Israr Ediyor" **Vakit**, 6 Ağustos 1931 Perşembe, Y.14,

S.4875, s. 3

ANONİM, "Heykeltraş Sabiha Hanım Soruyor Heykeltraş Kenan B.nin İmtihanı Ne Zaman" **Son Posta**, 8 Ağustos 1931, S.371, s.1-3

ANONİM, “Bursaya Dikilecek Heykel” **Vakit**, 14 Eylül 1931 Pazartesi, Y.14, S.4914, s.1

ANONİM, “Gazi Abidesi”, **Mimar**, Kanunusâni (Ocak) 1932, Y.2, S.1 (13) s. 4-6

ANONİM, “Namık İsmail Kendi Kendisi İçin Ne Diyor” **Tan**, 3 Eylül 1935 Salı, Y. 11, S. 134-3437, s. 7

ANONİM, **Güleryüz Pazartesi Nusha-i Mahsusası**, 3 Ekim 1921

ANONİM, **Tarih ve Toplum**, “Özel ek 150’likler Albümü”, Ekim 1979, S.70, C. 12

ANONİM, **Tasvir-i Efkâr**, 25 Temmuz 1919

ANONİM, “İstanbul’un Onbeş Günü, Resim ve Yazı Sergisi”, **Dergâh**, 1 Haziran 1337 (14 Haziran 1921) N. 4, C.1, s.64

ANONİM, **İkdam**, Temmuz 1922

ANONİM, “Ressamlar Diyorlar ki”, **Dergâh**, 1922, S.33, s. 129-130.

ANONİM, “Çay Ziyafeti”, Hâkimiyet-i Milliye, 20 Ağustos 1922, s.1

ANONİM, **Milli Sanayi-i Nefise Cemiyeti Nizamname-i Esasi ve Maksad-ı Teşkili**, Yenigün Matbaası, Ankara, 1924, **Sanat Yazıları**

ANONİM, “Ali Sami Bey’le Bir Saat”, **Akşam**, 25 Mayıs 1932, Y. 14, N. 4892

ANONİM, “Resim Heykel Sergileri Halk Tarafından Nasıl Rağbet Görür,” **Akşam**, 25 Mart 1939 Cumartesi, Y. 21, N. 7340, s. 7

ANONİM, “Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi Dün Açıldı” **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936 Cumartesi, Y.11, S. 4416, s. 1-5

ANONİM, “Elli Yıllık Türk Sanatını Canlandıran Sergi”, **Tan**, 29 Ağustos 1936. Y.2, N. 490 s. 1-2

ANONİM, “Dil Kurultayının İlk Safhası Dünkü İçtimada Bitti” **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936, s.1-5

ANONİM, “Ressam Leopold Levy Dün Zengin Bir Sergi Açtı”, **Cumhuriyet**, 17 Nisan 1938 Pazar, Y. 14, S. 5001, s.1- 9

ANONİM, “CHP Genel Yönetim Kurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı.”, **Ulus**, 28 Temmuz 1938, s.1

ANONİM, “CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye için Çok Güzel Bir Teşebbüsü”, **Ulus** Gazetesi, 29 Haziran 1941

ANONİM, “Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Neler Diyorlar?”, **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Millî Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998

ANONİM, “Nazım Hikmet Diyor ki”, **Her Ay**, Nisan 1937,

ANONİM, “Nazım Hikmet’le Konuştuk”, **Edebiyat Gazetesi**, 23.06.1932

ANONİM, **Akşam**, 26 Haziran 1941, s. 8

ANONİM, “Turan Erol ile On’lar Grubu Üzerine”, Rh+ Sanat, Kasım Aralık 2003, S.7, s. 33

ANONİM, “Akademi Yangını Tahtikatı”, Akşam, 2 Nisan 1948, S. 30, N. 10538, s.1

ANONİM, “Dün Gece Güzel Sanatlar Akademisi Yandı” **Cumhuriyet**, 2 Nisan 1948 Cuma, Y. 24, S. 8489, s. 2

ANONİM, `De la nécessité des renouvellements au Salon prochain', **L'Artiste**, vol. 3, no. 4, 1832, p. 38

ANTMEN, Ahu (Sunuş) **Üryan, Çıplak, Nü, Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü** (Sergi Kataloğu), Pera Müzesi Yayını 79, İstanbul, 2015

ANTMEN, Ahu, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayınları, İstanbul, 2014

AOKI, Miyuki, “Leon Parvillée, Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2002

APAK, Rahmi, Yetmişlik Bir Subayın Hatıraları, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1988

APAYDIN, Mustafa (haz.), **Refik Halid Karay**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2013

APOLLINAIRE, Guillaume, **Alcools, in Apollinaire, Selected writings**, Roberst Shattuck (trns.), New Directions, New York, 1971, p. 117

ARAY, Suat, **Bir Galatasaraylının Hatıraları**, TCDD Basımevi, İzmir, 1959

ARAT, Güler Bek, “Siyasi Parti Başkanı, “Sosyalizm ve Sanat” Makalelerinin Yazarı Ressam Namık İsmail”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Haziran 2016, C.33, S. 1, s.13-28

ARBAÇ, İmren, “Taksim Cumhuriyet Anıtı’ında Rus Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü”, Yeditepe Üniversitesi Tarih Bölümü Araştırma Dergisi, 2017, C.1, S.1, s. 138-161

ARIK, Remzi Oğuz, “Alaca-höyük Hafriyatının ilk Neticeleri”, **Belleten**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, Ocak 1937, C.1, S.1, s. 210-221

A.R.İ, "Leopold Levy: hakiki mücerred Sanat Türkiyededir diyor," **Cumhuriyet**, 16 Haziran 1966 Çarşamba, Y. 43, S.15040, s.6

ARKAN, Özdemir, **Beyoğlu Kısa Geçmişi, Argosu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998

ARMANOĞLU, Fahir **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1997

ARSEVEN, Celâl Esad, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Ekrem Işın (haz.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1993

ARSEVEN, Celal Esad, **Türk Sanat Tarihi**, İstanbul Maarif Basımevi, İstanbul, 1967, C.3

ARSEVEN, Celal Esad, "Çıplak Resim" **Yedigün**, 9 Mayıs 1939, S. 399

ARSEVEN, Celal Esad, "Osmanlı Mimarisi" **İkdam**, No.4523, 3 Ocak 1907

ARTUÇ, Nevzat, **Cemal Paşa Askeri ve Siyasi Hayatı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2008

ARTUÇ, İbrahim, **1915 Çanakkale Savaşı**, Kastaş Yayınevi. İstanbul, 2004

ARTUN, Deniz, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, İletişim Yayınlar, İstanbul, 2007

ARTUN, Deniz, "Démocrite: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu için Louvre'dan Bir Sipariş" **Semra Germaner Armağanı**, Banu Mahir (Ed.), MSGSÜ Yayınları, İstanbul 2014, s.5 4- 68

ARTUN, Ali, **Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021

ARTUN, Ali, "Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", **Toplum ve Bilim**, Kış 1998, S. 79, s. 50

ARTUN, Ali, "Hakkı Anlı ve Yerel Bir Modernizm Zamanı", **Sanat Dünyamız**, Güz 2007, S.102

ARTUN, Ali, "Hilmi Ziya Ülken'in Toplumsal Tarihi", **e-skop**, 8 Haziran 2018

ARTUN, Ali, "Düzene Çağrı" Rejimi, André Lhote ve Türkiye'nin Sanat Tarihi", **skopdergi**, S.12, 2018

ASAF, Burhan, "Arkada Kalan Darülfünun", **Kadro,** Haziran 1932, C.I, s.8

ASD, **"Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri"**, Nimet Arsan, Sadi Borak, Utkan Kocatürk (der.), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2006

ASLAN, Taner, "31 Mart Hadisesi Üzerine Vilayetlerde Çıkan Olaylar Karşısında Alınan Tedbirlere ve Askerî Faaliyetlere Dair Yazışmalar", **Otam**, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, S.28, Güz 2010

ASLAN, Yavuz, **Mustafa Kemal, M. Frunze Görüşmeleri**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014

ASLANOĞLU, İnci Aslanoğlu, "Ernst A. Egli: Mimar, Eğitimci, Kent Plancısı", **Mimarlık**, Y.22, S.209 (11-12) 1984, s.15-19

AŞIR, Sabriye, "Naum Tiyatrosu", **Bütün Dünya**, Ankara, 2017, S. 6, s. 97-100

ATA, Mehmet, "Memalik-i Osmaniye'de Sansürün Tarihi", **İkdam,** 26. Sene No: 7858 (27 Kânunuevvel 1334/1918), s. 2

ATAÇ, Nurullah, "Bir Mektup İ.H. Baltacıoğlu'na" **Yeni Adam**, 13 Ocak 1940, 264/ 11

ATAÇ, Nurullah, "Şundan Bundan", **Akşam Postası**, 2 Şubat 1940, s. 8

ATAMAN, Sadi Yaver, **Atatürk ve Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991

ATAY, Falih Rıfkı, "Ankara'ya Gelmeli" Aydemir Balkan (çev.), **La Turquie Kemaliste**, 1934, F.1, s.11

ATAY, Falih Rıfkı, **Çankaya,** Bateş, İstanbul, 1980

ATSIZ, Bedriye (sad.), **Ahmet Resmi Efendi'nin Viyana ve Berlin Sefaretnameleri**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1980

ATSIZ, Nihal, "Başvekil Saraçoğlu Şükrü'ye Açık Mektup", 1 Mart 1944, https://huseyinnihalatsiz.com/makale/basvekil-saracoglu-sukruye-acik-mektup/ erişim tarihi: 05/09/2021

ATSIZ, Nihal, "Başvekil Saraçoğlu Şükrü'ye İkinci Açık Mektup", 1 Nisan 1944, https://huseyinnihalatsiz.com/makale/basvekil-saracoglu-sukruye-ikinci-acik-mektup/ erişim tarihi: 05/09/2021

AVCI, AVCI, **Kekibeç**, 2017, S.43, s.23-46

AVCI, Artun, "Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece", **Birikim**, Şubat 2003, S.166, s.80-96

AVCIOĞLU, Doğan, **Milli Kurtuluş Tarihi, 1838'den 1995'e**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1995

AYBERS, Ergun, **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, DEÜ Hukuk Fakültesi Yayınları, İzmir 1998

AYDEMİR, Şevket Süreyya, **Tek Adam, Mustafa Kemal**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

AYDEMİR, Şevket Süreyya, **İkinci Adam**, C.III. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966

AYDEMİR, Şevket Süreyya, "Atatürk'ün Kişiliği", **Türk Dili**, Kasım 1965, s.y.

AYDOĞAN, Bedri, "Namık Kemal'ın Magosa Sürgünlüğü", **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2003, C.12, S.12, s. 15-28

AYTAÇ, Demir, "Mithat Cemal Kuntay ve... Heykeltıraş Kanonika'ya, Taksim'deki Abidenin Önünde", **Bütün Dünya**, Kasım 2003, s. 60-64

AYSAL, Necdet, "Yönetsel Alanda Değişimler ve Devrim Hareketlerine Karşı Gerici Tepkiler "Serbest Cumhuriyet Fırkası- Menemen Olayı" **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Güz 2009, S 44, s. 581-625

AYVAZOĞLU, Beşir, **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1996

BABAYEV, Ekber, "Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor", Sofya, 14 Eylül 1965

BACHMANN, Tibor, BACHMANN, Peter J., "An Analysis of Béla Bartók's Music through Fibonaccian Numbers and the Golden Mean", **The Musical Quarterly**, Jan. 1979, V. 65, N. 1, pp. 72-82

BAĞCI S, ÇAĞMAN, F, RENDA, TANINDI, Z., **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012

BAĞDATLI, Selahattin, "Beşir Fuad'ı Tanımak için", **Yazko Felsefe Yazıları,** Yazko Yayın, İstanbul 1982

BAHTIN, Mikhail, **Rabelias ve Dünyası**, Çiçek Öztek (çev) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019

BAİLEY, Edgar, **British Policy and the Turkish Reform Movement**, Cambridge, MA. 1942

BAKIR, Kemal, "II Meşrutiyet Döneminde Milli Seçkincilik ve Eğitim: Emrullah Efendi Tuba Ağacı Nazariyesi" **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, II. Meşrutiyet "100.Yıl", Mayıs, Haziran, Temmuz 2008, C.1, Y. 11, S. 45, s. 197-215

BALL, Hugo, **Flight Out of Time: A Dada Diary**, Ann Raimes (trs.) Viking Press, New York, 1974

BALİ, Rıfat, "Resmî İdeoloji ve Gayrimüslimler", **Birikim**, 1998, S. 105- 106, s. 170-176

BALİ, Rıfat N., **Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri, Bir Türkleştirme Serüveni**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, "Abidin Dino'ya Açık Mektup", **Serveti Fünun**, 11 Kasım 1939, N.2257, s.2

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, **Demokrasi ve Sanat**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, "Tarih, Kübizmi Türklerin Keşfettiğini Gösteriyor", **Tan**, 4 Haziran 938, Y.4 S.112, s. 5

BANOĞLU, Niyazi Ahmet, "Taksim Cumhuriyet Abidesi'nin Tarihçesi," **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi,** Kasım 1992, S. 25, s.109-125

BAREİLLES, Bertrand, **İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri**, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2003

BAŞARAN, Bengi, "1893 Dünya Kolomb Sergisi'nde Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili", **Sanatın Gölgedeki Kadınları**, Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın (der). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s.215-226

BAŞKAN, Seyfi, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997

BATUR, Afife, "İstanbul Art Nouveau'su", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, C.IV, s. 1086-1088

BAUDELAİRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berktay (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013

BAYER, Zehra Canan, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2009

BAYKAL, İsmail, "Abdülmecid Efendi Sarayı'nda Cereyan Eden Bazı Olaylar", **Yakın Tarihimiz**, İstanbul, 1963, C. IV, s. 246-247

BAYKAL, Kâzım, **Bursa ve Anıtları,** Taç Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993

BAYTAR, İlona, "Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmet Ruhi Bey", **Mutad**, VII (1),2020, s. 37-55

BAYSUN, M. Cavid, "Mustafa Reşid Paşa'nın Siyasi Yazıları", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, Eylül 1960, C.11, S.15, s. 124-125.

BAYUR, Yusuf Hikmet, "Savaşın Başından 1914-1915 Kışına Kadar," **Türk İnkılabı Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1991, 3.bsm. C.3, s. 274-295

BEHÇET, BEDRETTİN, (Mimar) "Türk İnkılâp Mimarisi", **Mimar**, Y.3, C. 1933, S. 1933-9-10 (33-34) 1933, s.265-266.

BEHÇET, BEDRETTİN, (Mimar), "Mimarlıkta İnkılâp," **Mimar**, C. 1933, S. 1933-8 (32) 1933, s.245-247

BEHİÇ (Kaymakam), **Mükellefiyet-i Askeriye Kanun-ı Muvakkatinin İzahı,** Kitabhane-i İslam ve Askeri, İstanbul, 1915

BEK, Kemal, **Yahya Kemal Beyatlı: Yaşamı ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu**, Tarih ve Özne, İstanbul, 2001

BELGE, Murat (yön.), **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C.1(5)

BELGE, Murat, **Militarist Modernleşme**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

BELTİNG, Hans, **Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**, Küy, İstanbul, 2012

BELLİ, Mihri, **Mihri Belli'nin Anıları**, **İnsanlar Tanıdım 1**. Doğan Kitap, İstanbul, 1999

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul, 2013

BENGİ, Derya, ZAT, Erdir (haz.), **100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası**, YKY, İstanbul, 2020

BERGER, John, "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" 1979, **Şeker Ahmet Paşa 1841-1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Yayın No. 46, 2008, s. 4-7

BERK, Nurullah, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,** İstanbul, Akbank Yayını, 1972

BERK, Nurullah, **Türkiye'de Resim**, İstanbul, Güzel Sanatlar Akademisi, 1943

BERK, Nurullah, "Elli Yılda Türk Resmi", **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli,** Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s. 102

BERK, Nurullah, **Ustalarla Konuşmalar**, Ankara Sanat, Ankara, 1971

BERK, Nurullah, **Türk Heykeltraşları**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937

BERKES, Niyazi, Türkiye'de **Çağdaşlaşma**, YKY, İstanbul, 2013

BERKES, Niyazi, **Unutulan Yıllar**, Ruşen Sezer (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 1997

BERKES, Niyazi, "Batıcılık, Ulusculuk, Toplumsal Devrimler", **Yön,** 1965, s. 14

BERMAN, Marshall, **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, Bülent Peker, Ümit Altuğ (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

BERKSOY, Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık İstanbul, 1998

BERKSOY, Funda, "Heinrich Schlesinger'in II. Mahmud portreleri: Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme ve hükümdar imgesi", **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Güz 2007, S.6, s. 83-96

BERLATZKY, Noah, "A Short History of Male Feminism" **The Atlantic**, June 12, 2014

BEŞİKÇİ, Mehmet, "Between Voluntarism and Resistance: The Ottoman Mobilization of Manpower in the First World War", Yayımlanmış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, 2009

BEŞİKÇİ, Mehmet, **Cihan Harbini Yaşamak ve Hatırlamak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019

BEYATLI, Yahya Kemal, "Ezansız Semtler", **Tevhid-i Efkár**, 23 Nisan 1922

BEYATLI, Yahya Kemal, "Fransa'da şiir", **Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım** İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1986

BEYATLI, Yahya Kemal, **Kendi Gök Kubbemiz**, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1967

BEYATLI, Yahya Kemal, "Ezan ve Kur'an", 30 Mart 1922, **Tevhid-i Efkár**.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Müdürlüğü, 1000. Temel Eser, N.18, İstanbul, 1969

BEYATLI, Yahya Kemal, **Siyasi ve Edebi Portreler**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1986

BEYATLI, Yahya Kemal, "Erenköyü'nde Bahar", **Kendi Gök Kubbemiz**, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 5. bsm, 1974

BEYATLI, Yahya Kemal, "Deruni Ahenk ve Öz Şiir", **Edebiyata Dair,** İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005, s 21

BEYDİLLİ, Kemal, "Ignatius Mouradgea d'Ohsson (Muradcan Tosunyan). Ailesi Hakkında Kayıtlar, 'Nizâm-ı Cedîd'e Dâir Lâyihası ve Osmanlı İmparatorluğundaki Siyâsî Hayatı", **TD**,1984, S.34

BEYDİLLİ, Kemal, "Vak'a-i Hayriyye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2012, C. 42

BEYDİLLİ, Kemal, "Hünkâr İskelesi Antlaşması", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 1998, C. 18, s. 488-490

BEYHAN, Mehmet Ali (haz.), **Şirvanlı Fâtih Efendi,** Gülzâr-ı Fütûhât, İstanbul, 2001

BEYKAL, Canan, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi," **Yeni Boyut**, 1983, S.2/16, s.12-6

BEYKAL, Canan, "Szczuka'ta Teşekkürlerimle", **Rh Sanat**, Mart-Nisan 2003, S. 4, s. 58

BİLSEL, Cemil, **Birinci Dünya Harbinde Türk Harbi I, Osmanlı İmparatorluğunun Siyasi ve Askeri Hazırlıkları ve Harbe Girişi**, Genelkurmay Basımevi, Ankara, 1970

BİNGÖL, Cemal, "Bingöl İzlenimleri", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, 1938-1943**, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998, s.100-101

BİRSEL, Salah, **Kahveler Kitabı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983

BOKOV, Anna, **Avant-Garde as Method Vkhutemas and The Pedagogy of Space, 1920-1930**. Park Book, Zurich, 2019

BOPPE, **Auguste Boğaziçi Ressamları**, Nevin Yücel (çev.), Pera Turizm ve Ticaret, İstanbul, 1998

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

BORA, Tanıl, "Türk Milliyetçiliğinin İnşasında Vatan İmgesi: Harita ve 'Somut' Ülke. Milliyetçiliğin Vatanı Neresi?" **Birikim,** Ocak 2007, S.13, s. 26-36

BOTTOMORE, Tom, **Toplumbilim: Sorunlarına ve Yazınına İlişkin bir Kılavuz**, Ünsal Oskay (çev.) Der Yayınları, İstanbul, 1970

BOYAR, Ali Sami, "Bizde ve dünyada resim san'atı", **Türk Mason Dergisi**, Temmuz 1959, S. 35, s. 1937

BOYAR, Ebru, FLEET, Kate, **Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi**, Serpil Çağlayan (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017

BOYAR, S. Pertev, **Türk Ressamları**, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948

BOYM, Svetlana, **Nostaljinin Geleceği**, Ferit Burak Aydar (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2008

BOZARSLAN, Hamid, **Türkiye Tarihi İmparatorluktan Günümüze**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015

BOZDOĞAN, Sibel, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel bir Bakış", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, Mart 1998

BOZDOĞAN, Sibel, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2015

BROWN, Leon Carl, **Surest Path: The Political Treatise of a Nineteenth-Century Muslim Statesman,** Cambridge, Mass, 1967

BRYSON, Norman, "In Medusa's Gaze; Still Life Paintings from Upstate New York Museums", Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rocherster, New York, 1991

BUCK-MORSS, Susan, **Görmenin Diyalektiği**, Ferit Burak Aydar (çev.), Metis, İstanbul, 2010

BURKE, Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Zeynep Yelçe (çev), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003

BUTLER, Judith, **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Başak Ertür, (çev.) Metis Yayınları, İstanbul, 2014

CAHILL, Greg, "How Béla Bartók Redefined Classical Music", **Strings,** June 2018, N. 278

CAHİD, Hüseyin, "Maarif İçin", **Tanin,** 7 Nisan 1910

CAMPBELL, Joseph, **The Hero with A Thousand Faces**, Bollingen Foundation Inc. New York, 1949

CEMAL PAŞA, Hatıralar. Çağdaş Yayınları, İstanbul 1977

CENGİZKAN, Ali, "Ankara'nın İlk Planı; 1924-25 Lörcher Planı Kentsel mekân özellikleri, 1932 Jansen Planı'na ve bugüne katkıları, etki ve kalıntıları", Ankara Enstitüsü Vakfı, Arkadaş Yayıncılık, 2004

CEVDET, Ahmet, **Tarih-i Cevdet,** C. 6, Matbaa-i Osmâniye, Dersaadet, 1309 (1891)

CEVDET, Abdullah, "İstanbul'da Köpekler". **İctihad Mecmuası**, Kahire, Matbaa-ı İctihad, 1909, s. 5-6.

CEZAR, Mustafa, "Kuruluşundan Bugüne Akademi", **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90.Yıl**, Mustafa Cezar (yay. yön.) Renkler Matbaacılık, İstanbul, 1973

CEZAR, Mustafa, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, C. I, İstanbul 1971

CEZAR, Mustafa, "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl,** Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, Zeki Sönmez (haz.), N.3, 1983

CEZAR, Mustafa, "19. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastiği Sorunu" **Hürriyet Gösteri**, 1986, S.66, s. 83-85

CHF, "CHF Nizamnamesi ve Programı", T.B.M.M. Matbaası, Ankara, Madde, 3, s. 36, T.B.M.M. Kütüphanesi, Yer: 75-3956, Dem: 75-5818

CHIPP, Herschel B., **Theories of Modern Art**, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1968

CHP Programı, Ulus Basımevi, Ankara, Mayıs 1935, s. 2

CHP, **Halkevleri 1932-35**, Ankara, 1935, s. 38

COLE, Juan, **Napoleon's Egypt: Invading The Middle East**, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2008

CONKLİN, Alice, **A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa,1895-1930**, Standford University Press: Standford, 1997

COMTE, August, **Pozitif Felsefe Kursları**, Erkan Ataçay (çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul. 2001

CONRAD, Lawrence, **The Western Medical Tradition 800 BC to AD 1800**, Cambridge University Press, Cambridge, 2011

COŞAR, Ömer Sami, **Mustafa Kemal'in Muhafızı Osman Ağa (Topal Osman),** Harman Yayınları, İstanbul, 1979

COTER, Holland, "German Artists Haunted by Threatening World" **The New York Times**, 12 June 1992, Section C. p. 20.

COWAN, Brian, **The Social Life of Coffee,** Yale University Press, 2005

CRARY, Jonathan, **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Elif Daldeniz (çev.) Metis Yayınları, İstanbul, 2010

CRISS, Bilge, **İşgal Altında İstanbul 1918-1923**, Ahmet Kaçmaz (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

CUDA, Mahmud, **Bir Bardak Yağmur Suyu İçiver Gitsin**, Yaylacık Matbaası, İstanbul, 1973

CZEKALSKI, Stanislaw, "Miedzynarodowka Salonow Automobilowych I Hagıografıa Rewolucji Mieczyslaw Szcuka Na Rozdrozach Nowej Sztuki" (Uluslararası Otomobil Salonları ve Devrimin Hagiografisi. Yeni Sanatın Kavşağında Mieczyslaw Szczuka) **Artium Quaestiones**, nr IX 1998, s. 75-109

ÇAĞLAR, Behçet Kemal, "Yahya Kemal'e Dair", **Hayat Tarih Mecmuası**, 2 (11) Aralık 1968, s.17-19

ÇAĞLAR, Behçet Kemal, "Yurttan Sesler Renkler", **Ulus**, 3 Mart 1940

ÇAKIR, Serpil, **Osmanlı Kadın Hareketi**. Metis Yayınları, İstanbul, 2016

ÇAKMAK, Gülru, "Conveying the Drama as it Exists: Osman Hamdi's Zeibek at Watch (1867) Nineteenth-Century French Painting," **Archaeologists and Travelers in Ottoman Lands**, University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology, September 26, 2010

ÇALAPALA, Rakım, "Türkiyede Filmcilik", **Filmlerimiz**, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, İstanbul, 1946, s.6-17

ÇALEN, Mehmet Kaan, **Osmanlıcılık ve İslamcılık Karşısında Türkçülük**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017

ÇAPANOĞLU, Münir Süleyman, **Basın Tarihimizde Mizah Dergileri**, Garanti Matbaası, İstanbul, 1970

ÇAVDAR, Tevfik, **Cumhuriyet,** Siyaset Eki, 15.08.1983

ÇELEBİ, Mevlüt, "Taksim Cumhuriyet Anıtı", **Atatürk Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı, Atatürk Kültür, Dil Tarih Yüksek Kurumu, 2020

ÇELEBİ, Mevlüt, **Millî Mücadele Döneminde Türk-İtalyan İlişkileri**, Dış İşleri Bakanlığı, Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayını, Ankara, 1998. **Belleten,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1998, C. LXII, S.237, s. 157-206

ÇELEBİ, Mevlüt, **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2006, s. 55

ÇELİK, Zeynep, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul**, Selim Deringil (çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015

ÇELİK, Zeynep, **Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, Nurettin Elhüseyni (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2005

ÇELİK, Zeynep, **Asar-ı Atika, Osmanlı İmparatorluğunda Arkeoloji Siyaseti**, Ayşen Gür (çev), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016

ÇELİK, Zeynep, **Avrupa Şark'ı Bilmez,** Zeynep Çelik (der.), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2020

ÇETİN, Yetkin, **Atatürk'ün Vatana İhanetle Suçlandığı S.C.F. Olayı**. Otopsi Yayınları, İstanbul, 2004

ÇETİNKAYA, Sevgi, "Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşına Girişi", İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1995

ÇETİNOĞLU, Ali Sait, **Varlık Vergisi, 1942-1943, Ekonomik ve Kültürel Jenosid**, Belge Yayınları, İstanbul, 2009

ÇETİNTAŞ, Sedad, "Tarihî Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi", **Cumhuriyet**, 6 Mayıs 1939, s. 5

ÇEVİKER, Turgut, Tanzimattan Cumhuriyet'e Türk Karikatürü, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 4, s. 1101.1108

ÇEVİKER, **Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü**, Adam Yayınları, İstanbul, 1991

ÇIĞ, Muazzez İlmiye, **Ortadoğu Uygarlık Mirası-1**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014

ÇOKER, Adnan, **Akademi'ye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar: Resim ve Heykel,** Ahmet Öner Gezgin (ed.), Bağlam Yayınları, İstanbul 2003

ÇOKER, Adnan, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi,** Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, Toplu Sergiler' 8

ÇOKER, Adnan, "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Yeni Boyut**, 1980, 2/9, s.4-12

ÇOLAK, İnci Aydın, "Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları", MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011

ÇONOĞLU, Salim, "Sunuş", **Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2019

ÇONOĞLU, Salim, "Yeni Hayat Üzerine", Yeni **Hayat**, Dr. Salim Çonoğlu (haz.), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2014

ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2017

DASTARLI-DELLALOĞLU, Elif, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2018

DAVISON, Roderic, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Reform**, Osman Akınhay (çev.) Papirüs Yayınevi, İstanbul, 1997, C.1

DAYANÇ, Muharrem, "Bir Vatanseverlik Ölçüsü Olarak Mehmet Akif Ersoy'un Çanakkale Şehitleri Şiirinin Hikâyesi", **Türk Yurdu Dergisi**, Mart 2007, Y. 96, s.235

DEĞİRMENCİ, Tülün, **İktidar Oyunları ve Resimli Kitaplar**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2012

DELLALOĞLU, Besim F., **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012

DEMİRKOL, Gökhan, "Kurtuluş Savaşı'nda Mizahın İki Cephesi, Güleryüz Aydede'ye Karşı," Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Güz 2015, S.41, s. 139-169

DERİNGİL, Selim, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji**, **II. Abdülhamid Dönemi**, Gül Çağalı Güven (çev.) Doğan Kitap, İstanbul, 2014

DERİNGİL, S., ERSOY, A., GÖLÖNÜ, B., KASABA, R., KUNERALP, S., OTTE, T.G., Öztuncay, B., St. LAURENT, L., TÜRKER, D., **Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi, 1886: Ömer M. Koç Koleksiyonu,** Bahattin Öztuncay, Özge Ertem (ed.), Umur Çelikyay, Tomas Terziyan (çev.) Koç Üniversitesi Anamed Yayını, İstanbul, 2018

DERMAN, Uğur, "Sultan II. Abdülhamid Devrinde Hat ve Tezyini Sanatlarımız", **Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi**, Sultanbeyli Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 211-236

DERRIDA, J., **Of Grammatology**, Gyatri C. Spivac (trs.), John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1998

DESTREMAU, Frédéric, **L'atelier Cormon, 1882-1887**, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1996, s.171-184

DIETRICH, Linnea S., "Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History by Griselda Pollock", **Woman's Art Journal**, vol. 16, no. 1, 1995, pp. 56-58

DIRANAS, Ahmet Muhip, "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere Dair Düşünceler", **Ulus,** 10 Mart 1942

DIRANAS, Ahmet Muhip, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", **Güzel Sanatlar**, 4 Mayıs 1942, s.75-82

DIRANAS, Ahmet Muhip, "Resimde Ümanizma Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi Münasebetiyle" **Güzel Sanatlar**, Mayıs 1940, S.2 s. 131-154

DIRANAS, Ahmet Muhip, "Şeker Ahmed Paşa", **Şeker Ahmed Paşa 1841- 1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No. 46, 2008, s.195-198

DİLAÇAR, Agop, **Atatürk'e Saygı**, TDK, Ankara, 1969

DİNÇ, Güney, **Kartpostallarla Balkan Savaşı (1912-1913)**, YKY, İstanbul, 2013

DİNO, Abidin, "İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na Açık Mektup", Yeni S.E.S, 1939, **Abidin Dino Toplu Yazılar**, Turgut Çeviker(der.) Everest Yayınları, İstanbul, 2018, 3.bsm, s. 383-386

DİNO, Abidin, FAİK, Sait, "Gençlerin Müşterek Beyanatı, Yeni Neslin İddiası ve Davası" **Tan**, 24 Sonkanun (Ocak) 940 Çarşamba, Y.5, S. 1608, s. 5

DİNO, Abidin, "Küllük Beyannamesi" **Küllük**, Y.1, N.1 Eylül 1940

DİNO, Güzin, "Nabizâde Nazım'ın (1865-1893) "Karabibik" isimli, Hikâyesi Üzerine Bir Deneme." Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi, 1954, C.12, S. 1-2, s. 153-159

DOĞAN, Mehmet Can, "Birikimi Özümseyen ve Yeni Bir Kuşağı Temsil Eden Bir Sanat Dergisi: Ar", **Türk Dili**, Ocak 2017, Y. 67 S. 781, s. 37-44

DOĞAN, Aylin, "Savaş, Yokluk ve Mutfak", **K24**, 01/02/2018

DOĞRAMACI, Burcu, "Ankara Zafer Anıtı" **Bir Başkentin Oluşumu**, Goethe Institut, Ankara, 2011

DOUGLAS, Howard, "Osmanlı Nasihatname Türleri ve Mit", **Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı**, 2011

DÖNMEZ, Ahmet, "Mustafa Reşit Paşa'nın İkinci Londra Elçiliği ve Tanzimat Reformlarına Dair Memorandumu", **Tarihin Peşinde- Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2011 / 6, s.1-20

DUHANİ, Said Naum, **Eski İnsanlar, Eski Evler, XIX. Yüzyılda Beyoğlu'nun Sosyal Topografyası,** Cemal Süreya (çev.), Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1982

DUBEN, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1850-1950**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007

DUBEN, İpek Aksüğür, "Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart 1984 s.12

DUBEN, İpek, "Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sergisi", **Milliyet Sanat** 1 Kasım 1983, s. 83, s.32-35

DUBEN, İpek, Ders Notları II. **Emaa Sanat Dergisi**, Mart 2010, S. 11, s. 80- 105

DURGUN, Sezgi, **Memalik-i Şahane'den Vatan'a**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

EAGLETON, Terry, "Auschwitz Sonrası Sanat", Ayhan Çitil (çev.), **Estetiğin İdeolojisi**, Bülent Gözkan (haz.) Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s. 355

EBREY, Patricia Buckley, **Cambridge Illustrated History of China** (2nd ed.). Cambridge University Press, New York, 2010, pp. 160-162.

EDEBİ HEYET, "Hitâbe-i Şükran", **Sabah,** N. 9289, 11 Temmuz 1331/24 Temmuz 1915, s. 4

EGGINTON, William, **The Theatre of Truth: The Ideology of Baroque Aesthetics**, Standford University Press, Standford, California, 2010

EDHEM, Halil, **Hatıra Kitabı-II,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2013

EDHEM, Halil, "Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu," **Modern Sanat Müzesinin Tasarımı, Müzecilik Yazıları,** Ali Artun (der.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019

ELDEM, Edhem, **Osman Hamdi Sözlüğü**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara, 2010

ELDEM, Edhem, "The Archaelogy of a Photograph, Philipp Anton Dethier And his Group for The History of Greek Art" **BAND,** 127/128, 2012/2013, Deutsches Archäologisches Institut, De Gruyter, Berlin, Boston 2013. s. 499-532

ELDEM, Edhem, "Elbiseyi Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak 4", **Toplumsal Tarih,** Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Ocak 2015, S. 253, s. 42- 49

ELDEM, Edhem, "Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Agustos 2014, S. 248, s. 26-35

ELDEM, Edhem, "Osman Hamdi ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2014, S. 2, s. 39-67

ELDEM, Edhem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yılları ile İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, İstanbul, Nisan, 2016, S. 268, s. 48-59

ELDEM, Edhem, "Doğulu bir Oryantalist Nasıl Olunur?", **Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey**, Sabancı Üniversitesi, SSM, İstanbul, 2018, s. 10-58

ELDEM, Edhem, "Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler", **Toplumsal Tarih**, Mayıs, 2009, S. 185, s. 20-30

ELDEM, Edhem, "Osman Hamdi Bey'in Mihrabı Nerde?", Perihan Özcan (Röp.), **Habertürk**, 18.05.2014

ELDEM, Edhem, "Osman Hamdi Bey'in "Karanlık" Yılları (1871-1881)", **Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi**, 2019, S.17, s. 53-75

ELDEM, Edhem, **A History of the Ottoman Bank**, Ottoman Bank Historical Research Center and The Economic and Social History Foundation of Turkey, İstanbul, 1999

ELDEM, Edhem, "Tarihte Bir Gerçek Üzerine Küçük Bir Araştırma: İstanbul'un Beyaz Atlı Fatihi", **Toplumsal Tarih**, S. 261, Eylül 2015, s. 22-33

ELDEM, Sedat Hakkı, "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", **Mimarlık**, S.11-12, Kasım-Aralık 1973, s. 5-11

ELIAS, Norberth, **The Civilizing Process: The History of Manners**, Urizen Books, 1978, N.Y.

EMİR FERİD, Kahramanzade, "Sanat Tersiminde Kadınlık", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Numara: 14 (1 Mart 1330), s. 109

ERDEM, Ümit Baki, HANİLÇE, Murat, "Mıgırdıç Tokatlıyan, Tokatlıyan Otelleri, Gazinosu ve Lokantası-Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi Belgelerine Göre", **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 8 (Ek S. 1) 2019, s.1367-1390

ERDEN, Ali Fuat, **Paris'ten Tih Sahrasına**, Ulus Basımevi, Ankara, 1949

ERDOĞAN, Nezih, **Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017

ERGİN, Osman, "Türkiye'de Dikilen İlk Heykel" **Tarih Dünyası,** 1950, C.2, s.14, s.586-590

ERGÜVEN, Mehmet, "Bir Ozan Resmi Sorguluyor", **Türkiye'de Sanat**, Eylül-Ekim 1994, S.15, s.40-43

ERGÜVEN, Mehmet, "Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi", **Gergedan**, 1987, Mayıs, N. 3, s. 39-43

ERHAN, Kemal, "Hüseyin Avni Lifij", **Antik Dekor**, S. 16, 1992. Tansuğ, a.g.e, 1991, s. 151

ERİNÇ, Sıtkı, ERŞEN, İmren, **Eşref Üren,** Meteksan, İstanbul, 1989

EROL, Turan, **Nazmi Ziya**, YKY, İstanbul, 1995

EROL, Turan, **Bedri Rahmi Eyüpoğlu: Günümüz Türk Sanatının Oluşma Sürecinde Bedri Rahmi Eyüpoğlu Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği,** Cem Yayınları, İstanbul, 1984

EROL, Turan, BERK, İlhan, EDGÜ, Ferit, URAL, Murat, ÇALIKOĞLU, Levent, Yurt **Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1943**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998

ERSOY, Ahmet, "Şarklı Kimliğin Peşinde, Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Kültüründe Oryantalizm", **Toplumsal Tarih**, Kasım 2003, S. 119, s. 84-89

ERSOY, Ahmet, "Sultan ve Aşireti: II. Abdülhamid Fotoğraf Albümlerinde Osmanlı Kökenlerini Belgelemek", **Tarihin Merkezine Seyahat: Fotoğraf ve Osmanlı Köklerinin Yeniden Keşfi, 1886: Ömer M. Koç Koleksiyonu,** Bahattin Öztuncay,

Özge Ertem (Ed.), Umur Çelikyay, Tomas Terziyan (çev.) Koç Üniversitesi Anamed Yayını, İstanbul, 2018, s. 31-63

ERSOY, Ahmet, **Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary, Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire,** Routledge, New York, 2016

ERSOY, Ahmet, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmâniyye Album", **Muqarnas**, Brill Publishing, 2003, V. 20, pp. 187-207

ERSOY, Ahmet, "Camdaki Hafıza, Ahmet Rasim, Fotoğraf ve Zaman", **İstanbul Araştırmaları Yıllığı**, 2017, S.6, s. 193-203

ETTİNGHAUSEN, Richard, "Early Shadow Figures", **Bulletin of the American Instute for Persian Art and Archeology**, July 1934. N.6. p.15

EYİCE, Semavi, "Alay Köşkü", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, 1994, C.1, s. 177

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, **Nazmi Ziya**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1937

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, **Dol Karabakır Dol**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2003

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, "Yeniler ve Yeni Resim", **Ar**, Mart 1938, Y. 2, S.3, s. 6-9

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, "Nakış ve Resim", **Resme Başlarken**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, "Dört Küheylan", **Resme Başlarken**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, 3. bsm, s. 377-378

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, "Ressamlarımızın yurt gezilerine ve Çorum'a dair", **Hep Bu Topraktan**, Nisan 1944, S. 3, s. 32-36

EYÜPOĞLU, Bedri Rahmi, **Resim Yaparken**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995

EYÜPOĞLU, Sabahattin, "Öz Resme Doğru" **Ar Dergisi**, Mayıs 1938, S.5

EYÜPOĞLU, Sabahattin, "D Grupunun Sergisinden Çıkarken," **Tan**, 26 Temmuz 1935 Cuma, Y.11, S. 95-3398, s. 9

FAHRİ, Ziyaeddin, "Cemiyet Davaları", **Cumhuriyet**, 29 Mayıs 1942 Cuma, Y.19, S. 6387, s.2

FAROQHİ, Suraiya, "Krizler ve Değişim 1590-1699," **Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi**, Halil İnalcık, Donald Quataert (ed.), Eren Yayıncılık, İstanbul, 2004

FARAQHI, Suraiya, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam**, Elif Kılıç (çev.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997

FERİDUN, Hikmet, "Miras Yedilik", **Akşam,** 21 Nisan 1932 Perşembe, Y.14, s. 4858, s.3

FERİDUN, Hikmet, "Kübik köşklerden birinden bir kübik köpek çıktı, kübik kübik havladı" **Akşam**, 1 Kanunisani (Ocak) 1935 Salı, Y. 17, N. 5822, s. 7

FERİDUN, Hikmet, "Değerli Bir Ressam ve İdareci: Namık İsmail", 7 Gün, 17 Nisan 1935

FERRIER, Luc, **The Unknown Fallen: The Global Allied Muslim contribution in the First World War**, Forgotten Heroes 14-19 Foundation Publ. U.K. 2018

FETVACI, Emine, Sarayın **İmgeleri**, Nurettin Elhüseyni (çev.), YKY, İstanbul, 2013

FESCH, Paul, **Constantinople au, Derniers Jours d'Abdul-Hamid**, Paris, I907

FINDLEY, Carter, **Enlightening Europe on Islam and the Ottomans**. Brill: Leiden, The Netherlands, 2019

FINDLEY, Carter Vaughn, "Siyasi Kültür ve Büyük Haneler", **Türkiye Tarihi 1603-1839**, C. III. **Geç Osmanlı İmparatorluğu**, Suraiya Faroqhi (ed.), Fethi Aytuna (çev.) Kitap Yayınevi, İstanbul, 2011

FINKEL, Caroline, **Rüyadan İmparatorluğa Osmanlı**, Zülal Kılıç (çev.) Timaş İstanbul, 2017

FIRAT, Mehmet Tevfik (Tabibzade), **Kurtuluş Savaşı Hatıratı**, A. Hikmet Fırat (haz.), Hayat Yayıncılık, İstanbul, 2016

FİKRET, Tevfik, **Haluk'un Defteri**, Arıcan Kitabevi / Ahmet Said Matbaası, İstanbul, 1945

FİKRET, Tevfik, "Vatan Şarkısı", **Bütün Şiirleri**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004

FİLE (mahlas), "Resim İçin Neler Yapacak? **Tan**, 18 Şubat 1937 Perşembe, Y. 2, S.661, s. 7

FLEET, Kate FAROQHI, Suraiya, KASABA, Reşat, The **Cambridge History of Turkey**. Cambridge University Press, 2008

FLEİSCHER, Cornell "Royal Authority, Dynastic Cyclism and Ibn Khal- dunism in Sixteenth-Century Ottoman Letters," **Ibn Khaldun and Islamic ideology,** ed: Bruce B. Lawrence, Leiden, 1984, s. 49

FLEİSCHER, Cornell, **Tarihçi Mustafa Ali, Bir Osmanlı Aydını ve Bürokratı**, Ayla Ortaç (çev.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013

FLORENSKI, Pavel, **Tersten Perspektif**, Yeşim Tükel (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2001

FONTMAGNE, La Baronne Durand, **Kırım Harbi Sonrasında İstanbul**, Gülçiçek Soytürk (çev.), Tercüman 1001 Temel Eser Serisi, İstanbul, 1977

FORMAN, Deborah, "Hans Hofmann in Provincetown", **Resource Library**, New Britain Museum of American Art, 17 August 2011

FOUCAULT, Michel, **Bilginin Arkeolojisi**, Veli Urhan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010

FRANTZ, Douglas, COLLINS, Catherine, **Death on the Black Sea**, Harper Perennial, 2004.

FREUD, Sigmund, **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**, Şemsa Yeğin (çev), Payel, İstanbul, 1996

FUAD, Salih, "Resim Sergisi Münasebetiyle", **Ümid Mecmuası**, İstanbul, 1920, S. 8, s. 8-9

FUSCH, Traugott, **Çorum and Anatolian Pictures**, Boğaziçi Üniversity Cultural Heritage Museum Publ. İstanbul, 1968

G.A. Kübik Hayat, **Ulus**, 13 Nisan 1939, s. 5

GATELY, Iain, **Tobacco: A Cultural History of how an Exotic Plant seduced Civilization**, Grove Press, New York, 2001, s.65-88

GAUGUIN, Paul, **Avant at Aprés**, Kurt Wollf, Leipzig, 1918

GELLNER, Ernest, **Thought and Change**, Weidenfeld& Nicolson, London, 1964

GEORGEON, François, "Gülüşün ve Gözyaşlarının Kıyısında" **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 1996, s.78-97

GEORGEON, François, "Kemalist Dönemde Türk Ocakları", **Osmanlı Türk - Modernleşmesi 1900-1930**, Ali Berktay (çev.) YKY, İstanbul, 2016, s. 39-77

GERMANER, S., İNANKUR, Z., **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, 2. bsm

GERMANER, Semra, "XIX Yüzyılda İstanbul ve Kahire: Sanat Ortamı ve Patronaj", **Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat,** Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2011, s. 125-133

GERMANER, Semra, "Osmanlı İmparatorluğunun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, Kasım 1991 S. 95, s. 33-40

GERMANER, Semra, "19. Yüzyılın ikinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey". **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 105-112

GEZER, Hüseyin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, s. 8

GEZGİN, Hakkı Süha, "Kalem ve Fırça", **Vakit,** 15 Ramazan 1339 (24 Mayıs 1921), N. 1243

GEZGİN, Hakkı Süha**, İşgal Günlerinde İstanbul**, Nuri Sağlam (haz.), Kapı Yayınları, İstanbul, 2019

GINDHART, Maria P., "Allegorizing Aryanism: Fernand Cormon's Human Races", **Aurora, The Journal of the History of Art**, V.9, 2008. 74-100

GINDHART, Maria P., "Fleshing Out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology" **Nineteenth-Century Art Worlwide**, V. 7, Issue 2, Autumm 2008

GİRAY, Kıymet, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank Kültür Sanat Kitapları, İstanbul, 1997

GİRAY, Kıymet, **Ali Avni Çelebi**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 2008

GİRAY, Kıymet, **Nuri İyem**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998

GOFFMAN, Daniel, **Osmanlı Dünyası ve Avrupa, 1300-1700**, Ülkün Tansel (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004

GOLOĞLU, Mahmud, **Üçüncü Meşrutiyet Birinci Büyük Millet Meclisi / Millî Mücadele Tarihi-III** 1920, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010

GOLOĞLU, Mahmut, **Tek Partili Cumhuriyet (19131-38)** Goloğlu Yayınları, Ankara, 1974

GÖÇMEN, Muammer, **İsviçre'de Jön Türk Basını ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri 1889-1902**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1995

GÖKALP, Ziya, **Hars ve Medeniyet**, Yalçın Toker (haz.), İstanbul, Toker Yayınları, 1995

GÖKALP, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968

GÖKALP, Ziya, "Asker ve Şair", **Harb Mecmuası**, s.14, Teşrinisani 1332, (Kasım 1916)

GÖKALP, Ziya, **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Kültür Bakanlığı Devlet Kitapları, Ankara, 1976

GÖKALP, Ziya, **Makaleler I,** Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976

GÖKALP, Ziya, **Makaleler IX**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1980

GÖKALP, Ziya, İnkılapçılık ve Muhafazakârlık, **Makaleler IX**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1980

GÖKMEN, Mustafa, **Eski İstanbul Sinemaları**, İstanbul Kitaplığı Yayınları, Ekim 1991

GÖKYAY, Orhan Şahik, "Düsturu'l-Amel", **TDV İslam Ansiklopedisi**, 1994, İstanbul, C.10

GÖRELE, Hamit, "Şehirlerimiz, Artist", **Cumhuriyet**, 7 Temmuz 1938.Y.15, S. 5082, s. 5

GÖREN, Ahmet Kâmil, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak" **Şeker Ahmed Paşa 1841- 1907**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No. 46, 2008

GÖREN, Ahmet Kâmil, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1998

GÖREN, Ahmet Kâmil, **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi,** Şişli Belediyesi & İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997

GÖREN, Ahmet Kâmil, "Türk Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitim: 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te", **Antik Dekor**, 1996, S.36, s.64

GÖREN, Ahmet Kâmil, "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları, Ali Avni Çelebi", **Antik Dekor**, İstanbul, 2003, S. 78, s. 100-110

GÖREN, Ahmet Kâmil, Hüseyin Gündüz, "Atatürk'ün Kendi El Yazısıyla Sanata Duyduğu Saygı", **Antik Dekor**, Yaz 2003, S.77, s. 118-120

GÖREN, Ahmet Kâmil, **Ferruh Başağa, Sanatta 65 Yıl**, Galeri Binyıl, İstanbul. 2001

GÖVSA, İbrahim Alâettin, **Süleyman Nazif. Hayatı, Kitapları, Mektupları, Fıkra ve Nükteleri**, Semih Lûtfi, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1933

GÖZLER, Kemal, **Türk Anayasa Hukuku**, Ekin Kitabevi Yayınları, Bursa, 2000

GRANDA, Cemal, **Atatürk'ün Uşağı İdim**, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1973

GRITCHENKO, Alexis, **İstanbul'da İki Yıl 1919-1921, Bir Ressamın Günlüğü**, Ali Berktay (çev.), YKY, İstanbul, 2020

GROTENHUIS, Liesbeth, "Smoking Hot: the Odalisque's eroticizing Cigarette," **Via Tourism Review**, 14. 05. 2018

GÜÇLÜ, Muhammet, "Varlık Vergisi Kanununun Çıkarılması, Uygulanması, Kaldırılması ve Sonuçları (11 Kasım 1942-15 Mart 1944)", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990

GÜLER, Sinan, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994

GÜLER, Ayşenur, "İbrahim Çallı", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2014

GÜLER, Ayşenur, "İbrahim Çallı, Kuşağı ve Paris", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Kasım-Aralık 2014, S.143, s. 6-13

GÜNEŞ, İhsan, Müdaafa-i Hukuk Cemiyeti'nden Halk Fırkası'na Geçiş, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Mart 1987, C.III, S. 8, s. 565-581

GÜNER, Kağan, **Modern Türk Sanatının Doğuşu, Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2014

GÜNDÜZ, Necati, **Atatürk Çağı ve Zihniyeti**, Ankara, 1973

GÜNDÜZ, Aka, "Ankara'yı Sevenler Cemiyeti" **Hâkimiyet-i Milliye**, Cumartesi, 17 Teşrinievvel (Ekim) 1931, No. 3685, s. 2

GÜR, Muhammet, "Makale ve Mektuplarına Göre Süleyman Nazif", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1992

GÜR, Faik, "Sculpting the Nation in Early Republican Turkey," **Historical Research**, University of London, V. 86, Iss. 232, May 2013, p.p. 342-372. Sosyoloji Dergisi, Akın Evren (çev.), 2014-2015, S. 31-32, s. 135-173

GÜRBİLEK, Nurdan, **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016

GÜRER, Cevat**, Atatürk'ün Yaveri Cevat Abbas Gürer, Cepheden Meclise Büyük Önder ile 24 yıl,** Turgut Gürer (der.) Gürer Yayınları, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2006

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, "Bitmeyen Bir Dava: Sanat ve Çıplaklık", **Sanat Yıllığı**, Refik Ahmet Sevengil (haz.), Osmanbey Matbaası, İstanbul, 1950, s. 119

GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, "Namusla Açlık Meselesi" **Şık**, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1972, III. bsm

HABERMAS, Jürgen, "Modernity: An Incomplete Project", **Postmodern Culture**, Hal Foster (ed.), S. Ben-Habib (trans), Pluto Press, London, 1985

HACIİBRAHİMOĞLU, Işıl Çakan, **Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012

HADDAD, Michele, **Halil Şerif Paşa; Bir İnsan, Bir Koleksiyon**, Elif Gökteke (çev.), P Kitaplığı, İstanbul, 2001

HAELNEL, Birgit, "The Black Jew: An Afterimage of German Colonialism," **German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory,** Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

HAKKI, İsmail, "Çanakkale Müdafaası Nedir?" **Çanakkale**, Abdurrahman Güzel (haz.) Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale

HALİKARNAS BALIKÇISI, **Mavi Sürgün**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1998

HALİKARNAS BALIKÇISI, **Altıncı Kıta Akdeniz**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1982

HALİKARNAS BALIKÇISI, **Parmak Damgası**, Bütün Eserleri 17, Şadan Gökovalı (der.) Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986

HALİKARNAS BALIKÇISI, **Aganta Burina Burinata**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1976

HANİOĞLU, M. Şükrü, **Preparation for a Revolution: The Young Turks: 1902-1908**, Oxford, New York 2001

HANİOĞLU, M. Şükrü, **Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi**, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1981

HANİOĞLU, Şükrü, "Batılılaşma" **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 1992, c.5

HAMADEH, Shirine, "Kamusal Mekânlar ve Bahçe Kültürü", **Erken Modern Osmanlılar**, Virginia Aksan, Daniel Goffman (ed.), Timaş, İstanbul, 2011

HAŞİM, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin, "Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi,** N. 3, 1 Mart 1327 (14 Mart 1911)

HAŞİM, Ahmet, "Bir Ressama Cevap", **Dergâh**, 5 Eylül 1922, S. 35

HAŞİM, Ahmet, **Güzel Yazılar, Mektuplar, TDK**, Ankara, 2017

HAŞİM, Ahmet, **Gurabâhâne-i Laklakan**, **Üç Eser**, MEGSB Yayınları, İstanbul,1988

HAŞİM, Ahmet "Krippel'in Eseri", **Gurabâhâne-i Laklakan**, s. 138-141

HATEM, Hüsrev, “Sosyalist ve Bektaşi Şair: Ahmed Rıfkı Bey”, **Dergâh**, Kasım 1991, C.II, S.21

HATTAWAY, Jane, “Problems of periodization in Ottoman history: The fifteenth through the eighteenth centuries", **The Turkish Studies Association Bulletin**, V. 20, n. 2, Fall 1996

HAYDAR, Aleaddine, “Lettre De Constantinople”, **Echos de I’Islam**, 45, 15 Şubat 1922, s. 26

HEGEL, G. W. F., **Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler I**, Hakkı Ünler, Taylan Altuğ (çev.), Payel, İstanbul, 1994

HELBIG, Adriana, “Aspecs of Carmen; Gypsies, Morality, Sexuality” http://www.columbia.edu/itc/music/opera/carmen/gypsies.html, erişim tarihi: 31/08/2020

HENTCH, Thierry, **Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı**, Aysel Bora(çev), Metis Yayınları, İstanbul,1996

HEYKELCİ (mahlas) “Yenilerin Resim Sergisi”, **Gün**, 3 Nisan 1946, s. 11, s. 6-7

HIRSCH, Ernest, **Dünya Üniversiteleri ve Türkiye’de Üniversitelerin Gelişimi**, İstanbul, 1950

HITZEL, Frederic, “Osman Hamdi Bey”, **Aktüel Arkeoloji**, Eylül- Ekim 2015, S.47, s. 36-46

HİKMET, Nazım, **Konuşmalar 6**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987

HİKMET, Nazım “Gramere Lüzüm var mı?”, **Resimli Ay**, Eylül 1929, Konuşmalar 6, s.8

HİKMET, Nazım, “Kuvâyi Milliye: İkinci Bap” **Bütün Şiirleri**, YKY, İstanbul, 2008, s. 545

HİKMET, Nazım, “Piyer Loti”, **835 Satır**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s-18-21

HİLAV, Selahattin, “Düşünce Tarihi 1908-1980” **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, C.IV, s. 367

HİSAR, Abdülhak Şinasi, **Geçmiş Zaman Köşkleri**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1956

HOBSBAWN, Eric, “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), Mehmet Murat Şahin (çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

HOBSBAWN, Eric, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1931**, Yavuz Aloğan (çev.), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996

HOBSBAWN, Eric, **Nations ve Nationalism Since 1780**, Cambridge Press, 1990

HODGSON, Marshall G, s., **The Venture of İslam**, University of Chicago Press; 12th Printing edition February 15, 1977. V. I. **İslâm'ın Serüveni**, Kollektif (çev.), İz Yayıncılık, İstanbul

HOURANİ, Albert, **Arabic Thought in the Liberal Age, 1789-1939**, Cambridge, M.A. 1986

HOWARD, Douglas, "Ottoman Historiography and the literature of "Decline" of the Sixteenth and Seventeenth centuries", **Journal of Asian History**, S. 22/1, 1988

HUGHES, Robers, **The Shock of the New; Art and The Century of Change**, Thames and Hudson Publ. 1991

HUGO, Victor, **Les Orientales**, Novembre, XLI, Charpentier, Paris, 1841

IMBERT, Paul, **Osmanlı'da Yenilenme**, Adnan Cemgil, (çev), Engin Yayıncılık, İstanbul

IONE, Amy, "The Emprical Brain in Context", **Art and The Brain**, Leiden, Brill, Boston, 2016, pp. 88-103

IŞIN, Ekrem, "Dört Ayaklı Belediye, ya da İstanbul Köpekleri", **İstanbul'da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 205-214

İBNÜ'L ARABİ, **Fusûsu'l-Hikem**, Ekrem Demirli (çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2013

İHSANOĞLU, Ekmeleddin, "Teâl-i İslam Cemiyeti", **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 2011, C.40, s. 207-208

İLERİ, Rasih Nuri, (Önsöz) **Kurtuluş 1 Mayıs 1919- Şubat 1920,** Rasih Nuri İleri (der.), Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, İstanbul, 2007

İLKNUR, Miyase, "Altan Öymen'le Dünden Bugüne" **Cumhuriyet,** 29 Ekim 2018, s.14

İNALCIK, Halil, "Periods in Ottoman History"**, Essays in Ottoman History**, Ferhan Kırlıdokme-Mollaoğlu (çev.) Eren Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 15-28. **OTAM**, Ankara, S. 10, 1999

İNALCIK, Halil, **Şair ve Patron**, Doğu Batı, İstanbul, 2018

İNALCIK, Halil, "Hüsrev Paşa, koca", TDV, **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 1999, C.19, s. 41-45

İNALCIK, Halil, "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu," **Belleten**, Ankara, 1967, C. XXXI, S. 124, s. 603-622

İNAN, Afet, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Arı İnan (haz.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007

İNANKUR, Zeynep, "İstanbul ve Kahire'de 19. yüzyıl Sanatı". **Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat,** Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2011, s. 133-139

İNCE, Yunus, "II. Mahmud Devri Reformlarının Tebaa Tarafından Algılanışı", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, XXXII / 2, 2017

İNCİ, Handan, "Şiir ve Hakikat Üzerine", **Beşir Fuad: Şiir ve Hakikat**, Handan İnci (haz.) YKY, İstanbul, 1999, s.15-33

İREPOĞLU, Gül, "Feyhaman, Resim Aşkıyla" **Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında**, SSM, 2017, s. 16-32

İREPOĞLU, Gül, **Feyhaman Duran**, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul 1986

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, EYÜPOĞLU, Selahaddin, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, "Önsöz", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972

İSKİT, Server R, **Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış**, MEB, Ankara, 2000

İSMAİL, Namık, "Sosyalizm ve Sanat: (1)". **Kurtuluş**, **İlim ve Sanat Mecmuası**. Eylül 1919, S.1

İSMAİL, Namık, "Sosyalizm ve Sanat: (2)". **Kurtuluş**, **İlim ve Sanat Mecmuası**. 20 Kasım 1919, S.3

İYEM, Nuri, "Yeniler Üstüne", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002

İYEM, Nuri, "Sanatçının Dünyası", Siyah/Beyaz Biyografik Belgesel, 7. Bölüm, 22.05.1975, Türkçe, Süre 00:20:00 dk. Şehriban Durgun (yönetmen), **Geçmişten Geleceğe Belgeler, Bilgiler, 1968-2008**, N. Beyhan Karadağ (proje) TRTArşiv Dairesi Başkanlığı, Ankara, 2009

İYEM, Nuri, "Resimde Konu", **Dost**, Aralık 1959, C.6, S. 27, s. 31-34

İYEM, Nuri, "Kemal Sönmezler", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 118.

İZER, Zeki Faik, "Vers un art Local" **La Turquie Kemaliste**, 1934, S.3, s. 3

JANSON, Horst Woldemar, **History of Art. 5th ed**. Thames & Hudson, London, 1995, p. 604

JAMESON, Fredric, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı". **Modernizm İdeolojisi**. Metis, İstanbul, 2008

JAY, Mart'in, "Scopic Regimes of Modernity", **Vision and Visuality**, Bay Press, 1988

JEVAKOF, Aleksandr, "Çanakkale'nin İstanbul'dan Görünüşü" **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 1996

JOWETT, Philip, **Armies of the Greek-Turkish War 1919-22**, Osprey Publ. Oxford, UK. 2015

KAFADAR, Cemal, "The Question of Ottoman Decline", **Harvard Middle Eastern and Islamic Review**, 4 1997-1998, 1-2

KAFADAR, Osman, **Türk Eğitim Düşüncesinde Batılılaşma**, Vadi Yayınları, Ankara, 1997

KAHAN, Gerald, **Jacques Callot**, University of Georgia Press, 1976

KAHRAMAN, Seyit Ali (haz.), **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Viyana, Eflak-Boğdan, Bükreş, Ukrayna, Kırım, Bahçesaray, Çerkezistan, Dağıstan, Kalmukistan, Saray, Moskova**, 7. Kitap, 1. Cilt, YKY, 2011

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005

KAKINÇ, Halit, **Struma**, Destek Yayınları, İstanbul, 2012

KALAYCIOĞULLARI, İnan, "İbrahim Müteferrika ve Yeni Astronomi", **Dört Öge**, Ekim 2001, Y.4, S.12

KALEMLİ, Hüseyin, "Abdülmecid Efendi'nin Halife Seçilmesi ve Biad Meselesi", **Tarih Okulu Dergisi**, Journal of History School, Mart 2018, Yıl 11, S. XXXIII, ss. 663-701

KANSU, Şevket Aziz, **Türk Antropoloji Enstitüsü Tarihçesi**, Maarif Matbası, İstanbul

KANSU, Şevket Aziz, "Alacahöyük'te Bulunan İskeletlerin Antropolojik Tetkiki", **Belleten**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, Ocak 1937, C.1, S.1, s. 180-191

KANTOROWICZ, Ernst, **Mourir Pour La Patrie Et Autres Textes**, Fayard, Paris, 2004

KARABEKİR, Kazım, **Ankara'da Savaş Rüzgârları, 2. Dünya Savaşı**, **CHP Grup Tartışmaları,** Emre Yayınları, İstanbul, 1994

KARABEKİR, Kazım, **Birinci Cihan Harbine Nasıl Girdik?** Emre Yayınevi, İstanbul, 1994

KARABEKİR, Kazım, **Günlükler 1906-1948**, Budak Kayabek (çev.), Yücel Demirel (haz.), YKY, İstanbul, 2009

KARABEKİR, Kazım, **1. Cihan Harbine Neden Girdik?** Yakın Tarih Serisi, İstanbul, 1994

KARAESMEN, Erhan, "Çağının Tanıdığı Koca Adam", **Dünden Yarına Nuri İyem I**. Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 17-43

KARAMAHMUTOĞLU, Gülay, "Tanzimat Dönemi'nde Müzik, Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", **Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi**, **Kültür Sanat,** Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999, C.10, s. 628-638

KARAMUK, Ziya (haz.), **Cumhuriyet'in 50. Yılında Eğitimimiz**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1973

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, "Büyük Dostum Halide Edip", **Milliyet**, 12.01. 1964, s.2

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, **Yaban**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, "Atatürk'ün İdeolojisi", **Milliyet,** 13 Kasım 1970

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, **Ankara**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1981

KARAY, Refik Halid, **Minelbab İlelmihrab**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009

KARAY, Refik Halit, "Efendiler Nereye", **Zaman**, 5 Kasım 1918. Taha Toros Arşivi, Dosya No. 87

KARCA, Taha Niyazi, "Millî Mücadele'de Bozkır İsyanları", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2004, C.1, S.16, s. 169-190.

KARCHER, Eva, **Otto Dix**, Taschen, Köln, 2002

KAPISIZ, Sadi, "Türk Resim Sanatının 65 Yaşındaki Genci: Zeki Faik İzer," **Hayat (Ayna) Aylık Dergi**, 1 Aralık
1970, S.1 s. 30-40

KAPLAN, Mehmet, ENGİNÜN, İnci, EMİL, Biro (haz.) **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi**, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 1974, C. KAYAALP, Ali, "Asrileşen İstanbul: 1923- 1940 Yılları Arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Deco", Yayımlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal

Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul, 2018

KAPLAN, Mehmet, "Ziya Gökalp ve 'Yeniden Doğma' Temi", **Türkiyat Mecmuası**, 1971, C. XVI, s. 1-18

KARPAT, Kemal, **Osmanlı Modernleşmesi, Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan (çev.), İmge yayınları, Ankara, 2002

KATOĞLU, Murat, "Cumhuriyet Türkiyesinde Eğitim, Kültür, Sanat" **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Sina Akşin (yay. yön.) Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 393-469

KAYNAR, Reşat, **Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1985

KAZDAĞLI, Celal, **100. Yılında Meşrutiyet**, Yarın Yayınları, İstanbul, 2012

K.E. "Türk Evlatlarından Kuvvetli Sanatkâr Niçin Yetişmiyor? Muallim Vahit Bey'in Taksim Heykeli Hakkındaki Yazısının Hataları", **Son Posta,** 9 Kasım 1930, N.105, s.4

KEMAL, Mustafa, **Nutuk**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2015

KEMAL, Namık, **Terakki**, İbret, 5 Kasım 1872 S. 45

KEMAL, Namık, "Mukaddime-i Celâl", **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4: Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)**, İnci Enginün ve Zeynep Kerman (haz.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011

KEMAL, Namık, **İntibah**, Seyit Kemal Karaalioğlu (sad.), İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 14. bsm

KEMAL, Namık, "Tiyatro", **İbret**, 1 Nisan 1873 (1289) nr. 127

KING, Charles, **Pera Palas'ta GeceYarısı, Modern İstanbul'un Doğuşu**, Ayşen Anadol (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2016

KIRLI, Cengiz, "Kahvehaneler: 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatoluğu'nda Kamuoyu", **Osmanlı Kahvehaneleri**, Ahmet Yaşar (haz.), Kitap Yayınvevi, İstanbul, 2018

KİREMİTÇİYAN, Teni, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Yaşamına Ermeni Sanatkârların Katkısı" MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018

KOCABAŞOĞLU, Uygur, **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Ankara, 1980KOCABAŞOĞLU, Uygur, AKAN, Aysun, **Mütareke ve Millî Mücadele Basını: Direniş ile Teslimiyetin Sözcüleri ve "Mahşer"in 100 Atlısı**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2019

KOCAOĞLU, Mehmet, "Kavalalı Mehmet Ali Paşa İsyanı," **OTAM**, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, 1995, S.6, s. 195-210

KOÇAK, Orhan, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009

KOÇAK, Orhan, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, C. 2. Kemalizm,** Tanıl Bora, Murat Gültekingil (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, 6. bsm, s. 370-419

KOÇAK, Orhan, "Mai ve Siyah üzerine Psikanalitik bir deneme", **Toplum ve Bilim,** Birikim Yayınları, Güz 1996, S. 70, s. 94-150

KOÇAK, Orhan, 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları, **Türkiye'de Modern Siyasi Düşünce, C.II, Kemalizm,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, 8. bsm, s. 370-418

KOÇAK, Cemil, Türkiye'de Milli Şef Dönemi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007

KOÇAK, Cemil, **Tek Parti Döneminde Muhalif Sesler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

KOÇİBEY RİSALESİ**,** Zuhuri Danışman (sad.), Türk Kültürü Kaynak Eserleri Dizisi, MEB Devlet Kitapları, 1972

KOÇU, Reşat Ekrem, "Ayastefanos Rus Abidesi," **İstanbul Ansiklopedisi,** Reşat Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi, İstanbul, 1960, C.3, s.1499-1502

KOLEKTİF**, Tarih 1. Tarihten Evvelki Zamanlar ve Eski Zamanlar**, Maarif Vekâleti Devlet Matbaası, İstanbul, 1931

KOLEKTİF, "Struma", **United States Holocaust Memorial Museum**, Washington D.C.
https://encyclopedia.ushmm.org/tags/en/tag/struma, erişim tarihi: 01/09/2021

KOLEKTİF, Methal, **Türk Tarihinin Ana Hatları**, Maarif Vekâleti, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931

KOLOĞLU, Orhan, "Profesör İNALCIK, Halil ile bir söyleşi: Türkiye'de tarihin bunalımı", **Özgür İnsan**, Ekim 1976, C. 4, S.36

KOLOĞLU, Orhan, **Basımevi ve Basının Gecikme Sebepleri ve Sonuçları**, Gazeteciler Cemiyeti, İstanbul, 1987

KONUK, Kader, **Doğu Batı Mimesis, Auerbach Türkiye'de**, Metis, İstanbul, 2013

KORKMAZ, Aladdin, **GÖKALP, Ziya Aksiyonu Meşrutiyet ve Cumhuriyet Üzerindeki Tesirleri**, MEB, İstanbul, 1994

KORLAELÇİ, Murtaza, **Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1986

KORLAELÇİ, Murtaza, "Pozitivist Düşüncenin İthali", **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce Cilt 1. Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 10. bsm, s. 214-222

KORTUN, Vasıf, "Osman Hamdi Üzerine Yeni Notlar", **Tarih ve Toplum**, İstanbul, 1987, S. 41, s. 25-26

KÖROĞLU, Erol, **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

KÖMEÇOĞLU, Uğur, "Homo Ludens ve Homos Sapiens Arasında Kamusallık ve Toplumsallık", **Osmanlı Kahvehanelerinde; Mekân, Sosyalleşme, İktidar,** Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 55-90

KÖSE, Yavuz, **Dersaadet'te Tüketim**, Tevfik Turan (çev.) Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2019

KREISER, Klaus, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916", **Muqarnas, An Annual on the Visual Culture of the Islamic World**, Leiden&Brill 1997, V.14, pp. 103-117

KREİSER, Klaus, "Ulus'tan Bakanlıklar'a: Atatürk Döneminden Kalma İki Anıt", Zehra Aksu Yılmazer (çev.), **Bir Başkentin Oluşumu**, Goethe Institut, Ankara, 2011, s. 66-75

KUBAN, Doğan, **Türk Barok Mimarisi Hakkında bir Deneme**, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1954

KUDRET, Cevdet, **Teodor Kasap: İşkilli Memo**, Elif Kitabevi, İstanbul, 1965

KUN, Tibor Halasi, "İbrahim Müteferrika", **İslam Ansiklopedisi**, MEB, İstanbul, 1967, C.V, s. 896

KUNERALP, Sinan, DOIZY, Guillaume, KENTEL, K. Mehmet, **Youssouf Bey: Ondokuzuncu Yüzyıl Sonu Perası'nın Yüklü Portreleri (The Charged Portraits of Fin-de-Siècle Pera)**, **Bahattin** Öztuncay (der.) Umur Çelikyay (çev.) Vehbi Koç Vakfı, İstanbul, 2016

KUNT, Metin, "Siyasal Tarih 1600- 1798", **Osmanlı Devleti 1600-1908**, Sina Akşin, (haz.) Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, C.3

KURTULUŞ, Begüm, "Aşırılıklar Çağı'nın Mirası: Hobsbawm'ın Tarih Anlayışı Çerçevesinde Savaşın Dönüşümü", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2015, C.8, s.48-69

KURU, Ali Şahan, "Egzotizm ve Kültüralizm Arasında Ortadoğu'da Çağdaş Sanat", **Art-Sanat**, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Dergisi, 2017, S.7

KURU, Ali Şahan, "Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri' Aby Warbug ve Pathosformel Sanat Tarihi", **ART-E,** SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Mayıs Haziran 2017, C.10, S 19

KURU, Ali Şahan, "I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri, Max Beckmann'ın Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları", **Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi**, Ekim 2017, XXVI/ 2, s. 395-421

KUSSER, Astrid, "Cakewalking the Anarchy of Empire around 1900", **German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory,** Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Nurdan, "Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 2011, C. 28, S. 1, s. 165-182

KÜÇÜKHASKÖYLÜ, Nurdan, "19. yüzyıl Osmanlı Sarayı'nda Ressam Manas Ailesi", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2002

LAFONT- COUTURIER, Hélène, "Mr. Gérôme Works for Goupil", **Gérôme, Goupil Art and Enterprise** Paris Reunion des Musees Nationaux, Pittsburgh Frick Art and Historical Center, 2000, s. 31
LANGBEHN, Völker, "Picturing Race: Visuality and German Colonialism," German **Colonialism, Visual Culture and Modern Memory**, Völker M. Langbehn (ed.) Routledge, New York, 2010

LE CORBUSİER, Towards **a New Architecture**, Frederick Etchells (trns), J. Rodker Publ. London, 1931

LEGER, Fernand, **Correspondance de Guerre**, Cahiers du Musee National d'Art Moderne, Paris, 1990

LEGER, Fernand, "Byzantine Mosaics and Modern Art," **Magazine of Art**, April 1944, 144-45

LEISER, Gary, "Zeybek", **Encyclopaedia of Islam**, P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. (Ed.) Leiden, Brill, 2002, C.9, pp. 493-494

LEPPERD, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İsmail Türkmen (çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009

LEVY Leopold**, Cumhuriyet**, 16 Haziran 1966 Çarşamba, Y. 43, S.15040, s.6

LEWELL, Edward A, **Paul Cezanne**, Hyperion, New York, 1944

LEWİS, Bernard, "Ottoman Observers of Ottoman Decline." **Islamic Studies**, vol. 1, no. 1, 1962

LEWİS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1996, 6.bsm

LİFİJ, Avni, **Sanat Yazıları**, Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.), SSM & Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019

LİFİJ, Avni, "Zafer Abidesi", **Tanin**, 27 Eylül 1924, **Sanat Yazıları**, s. 149-154

LİFİJ, Avni, "Gazi'mizin Heykeli Münasebetiyle" **Vakit**, 22 Nisan 1926, **Sanat Yazıları**, s. 258-264

LİFİJ, Avni, "Beşinci Resim Sergisi", **Tanin,** 29 Ağustos 1923

LİFİJ, Avni, "Resim Sergisi Münasebetiyle", **Hakimiyet-i Milliye**, 22 Teşrinievvel (Ekim) 1923

LİFİJ, Avni, "Sanayi-i Nefisemizi Nasıl Bir Çare Ciddiyete İsal Eder?" **Hâkimiyet-i Milliye**, 18 Kânunuevvel (Aralık) 1924

LİFİJ, Avni, Kabahat Bizde Değildir." **Hâkimiyet-i Milliye**, 24 Kânunuevvel (Aralık) 1924

LİFİJ, Avni, "Muasır Ressamlık ve Nazariyeleri" **Türk Yurdu**, Şubat- Mart-Mayıs 1927, S. 26-27-28

LUKACS, Georg, "Modernizmin İdeolojisi", Nazım Özüaydın (çev.) **Sanatın Felsefesi Felsesenin Sanatı**, Mehmet Yılmaz (haz.), Ütopya, İstanbul, 2004

LUKACS, Georg, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Cevad Çapan (çev.) Payel Yayınları, İstanbul

LÜLECİ, Yalçın, "Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) Nedir? Devlet Bu Dairesi Neden Kurmuş ve Sonrasında Neden Kapatmıştır?", **40 Soruda Türk Sineması**, Mesut Bostan (haz.), Ketebe Yayınları, İstanbul, 2019, s.30-33

LOTI, Pierre, "La Mosquée Verte", Revue de Paris, C.1, N. 8, 15 Temmuz 1894

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü,** Cevad Çapan, Sadi Öziş (çev), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015

MAHİR, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, s,100

MAKSUDYAN, Nazan, **Türklüğü Ölçmek: Bilimkurgusal Antropoloji ve Türk Milliyetçiliğinin Irkçı Çehresi 1925-1939**, Metis, İstanbul, 2005

MANTZ, Paul, "Le Salon", **Le Temps**, May 22, 1875

MARCUSE, Herbert, "Baskıcı Hoşgörü", Soner Soysal (çev.), **Tabula Rasa**, 2012, S. 25-26, s. 122-1

MARDİN, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008

MARDİN, Şerif, "Operasyonel Kodlarda Süreklilik, Kırılma ve Yeniden İnşa: Dün ve Bugün Türk İslami İstisnacılığı", **Doğu Batı**, Nisan 2005, S. 31

MARDİN, Şerif, "Oryantalizmin Hasıraltı ettikleri", **Doğu Batı**, Ekim 2012, S.20

MARDİN, Şerif, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992

MARDİN, Şerif, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996

MCLYNN, Frank, **Napoleon: A Biography**, Pimlico, London, 1998

MESİH, Mehmet, "Serbest Resim Atölyesi Üçüncü Resim Sergisi", **Milli Mecmua**, 1924, S. 18

METZ, Christian, **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Celia Britton (trns.) Indiana University Press, Bloomington, IN, 1982

MINTZURI, Hagop, **İstanbul Anıları 1897-1940**, Silva Kuyumcuyan (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002

MIZRAHİ, Daryo, "Ciddi Hayatın Komik Gölgeleri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları", **Toplumsal Tarih**, İstanbul, 2009, S.181, s. 48-55

MITCHELL, Dolores, "The "New Woman" as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking." **Woman's Art Journal 12**, no. 1,1991, s. 3-9

MITCHELL, T. J., **Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994

MİDHAT, Ahmet (Efendi), **Hasan Mellah Yahut Sır İçinde,** Esrâr, Ankara, 2000

MOLTKE, Helmuth Von, Moltke'nin **Türkiye Mektupları**, Hayrullah Örs (çev.) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1969

MONTESQUİE, **İran Mektupları**, Muhiddin Göklü (çev), Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1963

MOSSENSOHN- Miri Shefer, **Osmanlı'da Bilim, Kültürel Yaratı ve Bilgi Alışverişi**, Kübra Oğuz (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış- 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

MORCOSSON, Isaac F, "Kemal Pasha", **Saturday Evening Post**, October 20, 1923, s. 8-9, 141-149

MORDTMANN, H., “Takiyüddin’in Pera’daki Gözlemevi” Cem Pulathaneli (çev), **Osmanlı Bilimi Araştırmaları Dergisi**, C. X, S.1, 2008

MORRİS, William, **News From Nowhere**, (İlk basım 1890), Penguin Classics, New Ed. 1993

MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, **Screen**. Autumn 1975, 16 (3): 6-18

MUMCU, Ahmet, “Eski Eserler Hukuku ve Türkiye”, Ankara Üniversites, Hukuk Fakültesi Dergisi, 1971

MUMCU, Ahmet, “Cumhuriyetin İlk Dönemlerinde Laiklik”, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Mart 1985, S. 2, C. 1, s. 513-526

MUMCU, Uğur, **40'ların Cadı Kazanı**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1993

MÜNİR, Hikmet, “Ressam General Halil Yarım Asırlık Sanat Hayatını Anlatıyor”, **Yedigün**, XII / 293, 1938, s-14 16

MÜJDECİ (mahlas) “Tebşir: Tezahürat-ı Milliye- Moskof Abidesinin Tahribi Ali Efendi Sineması’nda”, **Sinema Haberleri**, 1. Sene No: 67 (26 Teşrinisani 1330)

N. (Nadi) “Birkaç Söz-Atatürk’ü Anlayan Bir Şef”, **Cumhuriyet**, 22 Haziran 1941 Pazar, Y. 18, S. 6060, s. 1

NACİ, Elif, “Güzel San’atların son 15 senedeki tekâmülü”, **Cumhuriyet,** 30 Ekim 1938, Y.15, S. 5197, s. 2

NACİ, Elif, “On Yıl Zarfında Türkiye’de Resim Âleminde Neler Oldu? 1923-1933” **Milliyet**, 10. yıl özel eki, 29 Teşrinievvel (Ekim) 1933 Pazar, Y.8, S.2773, s. 19

NACİ, Elif, “Müstakiller”, **Milliyet,** 27 Şubat 1931, Cuma, Y.6, S. 1813, s. 4

NADİ, Yunus, Türk Alman Dostluğu, **Cumhuriyet**, 22 Haziran 1941 Pazar, Y. 18, S. 6060, s. 2

NAKKER, Nienke, **Vincent Van Gogh and Paris**, Van Gogh Museum Publs, Amsterdam, 2017

NASH, Joseph, HAGHE, Louis, ROBERTS, David, **Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851**, Dickinson, Brothers, Her Majesty's Publishers, London, 1852

NAZIM, Nabizâde, **Zehra,** Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2004

NAZİF, Süleyman, “Avrupa’ya Talebe İ’zâmı”, **Tasvir-i Efkâr**, 22 Ağustos 190

NAZİF, Süleyman, “Kara Bir Gün”, **Hadisat**, 9 Şubat 1335(1919) nr. 63

NAYIR, Yaşar Nabi, "Sanatta Modernlik Meselesi", **Ulus**, 5 Sonkanun (Ocak) 1935, Cumartesi, Y.15, S.4832, s. 3-4

NERVAL, Gerard de, **Theophile Gauthier'ye mektup**, Euvres, s.120

NESİN, Aziz, "(G) harfinin macerası" **Gün,** 27 Mart 1946 Çarşamba, S.10, s. 8

NEZİROĞLU, İrfan, YILMAZ, Tuncer (haz.) "11 Mayıs 1945 Cuma Başbakan Şükrü Saracoğlu'nun, Avrupa Zaferinin Kazanılması Münasebetiyle Demeci", **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem:7 Cilt:17 Birleşim 53, s. 44-46, **Başbakanlarımız ve Genel Kurul Konuşmaları, C.III**, TBMM Basımevi, Ankara, Aralık 2014

NİCOLAAS, Eveline Sint, BULL, Duncan, RENDA, Günsel, İREPOĞLU, Gül, **Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı: Jean Baptiste Vanmour**, Reyhan Alp, Sevin Okyay, Linda Stark (çev), Koçbank Yayınları, İstanbul, 2003

NOCHLİN, Linda, "The Imaginary Orient," **Art in America**, vol. IXXI, no. 5 (1983), pp. 118-31

NOCHLİN, Linda, "Why Are There No Great Women Artists?", **Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,** Vivian Gornick, Barbara Moran (Ed.) Basic Books, New York, 1971.

NURİ, Celal, **Târih-i Tedenniyât-i Osmâniye**, İstanbul, 1914

NURİ, Bedii, "Tatbikat Mektebleri", **Sabah,** 7 Ağustos 1909

OAKLEY, Giles, **The Devil's Music: A History of the Blues**, Da Capo Press, Boston, MA. 1997, 2.ed. p. 31. Baldwin, Brooke. "The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality." Journal of Social History, vol. 15, no. 2, 1981, pp. 205-218

ODABAŞI, Arda, "Kelimenin Gölgesinden Korkmak, Sansür ve Jurnal", **Bilim ve Ütopya,** 2013, Kasım, S.233

ODABAŞI, İ. Arda, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", **Müteferrika**, 2018, S.53, s.93-104

ODABAŞI, İ. Arda, "Osmanlı/Türk Sinemasında İlk Kurmaca Filmler ve İlk Sinema Eleştirileri I", **Toplumsal Tarih**, Nisan 2017, S. 280, s. 67-72

OKAY, Orhan, **Beşir Fuad, İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012

ORTAYLI, İlber, "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", **Osmanlı Düşünce Dünyası ve Tarihyazımı**, İş
Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017

OKTAY, Ahmet, **Türkiye'de Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Everest Yayınları, İstanbul, 2003

OKTAY, Gülçin, "Türk Romanında Kadın ve Toplumsal Cinsiyet: Kimlik, Sınıf, Temsil (Kadın Yazarlar Örneğinde 1877-1938)", Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Çanakkale, 2018

ONARAN, Burak, **Padişahı Devirmek**, Saadet Özen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

ONARAN, Burak, "Kuleli Vakası Hakkında "Başka" bir Araştırma", **Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar**, Bahar 2007, S.5. s, 9-35

ONARAN, Nevzat, **Cumhuriyet'te Ermeni ve Rum Malları'nın Türkleştirilmesi (1920-1930) Emvâl-i Metrukenin Tasfiyesi II,** Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013

ORANSAY, Gültekin, **Atatürk ile Küğ- Belgeler ve Veriler, Küğ** Yayını, İzmir, 198

ORHON, Orhan Seyfi, "Türkiye'de Resim", **Çınaraltı**, 6 Haziran 1942, S.37, s.

ORMAN, İ. Hatice, **Halikarnas Balıkçısı**, Bilgi Yayınları, Ankara, 2005

ORTAYLI, İlber, **İmparatorluğun En uzun Yüzyılı**, Kronik Kitap, İstanbul, 2018, 48.bsm

OSKAY, Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2000

OSMA, Kıvanç, **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2003

OSMANOĞLU, Ayşe, **Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)**, Selçuk Yayınları, 1986, Ankara

OWEN, Roger, "The Middle East in the eighteenth century- an 'Islamic society in decline': A critique of Gibb and Bowen's Islamic Society and the West", **Review of Middle East Studies**,1,1975

ÖNER, Sema, "Türk Basınının İlk Resmî Gazetesi Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 2011, S.0 (29)

ÖNDİN, Nilüfer, **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011

ÖNDİN, Nilüfer, "İdeolojinin Savaşı", **Sanat Dünyamız**, Kasım-Aralık 2014, S. 143, s. 40-48

ÖNDİN, Nilüfer, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003

ÖNDİN, Nilüfer, "Kübizm ve Türkiye", **Sanat Tarihi Dergisi**, Ekim 2005, S. XIV/2, s. 103-110

ÖZDİŞ, Hamdi, **Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset**, Libra, İstanbul, 2010

ÖNGER, Fahir, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut,** Mayıs 1973, S. 58, s. 38-48

ÖNSOY, Rıfat, "Osmanlı İmparatorluğunun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi Osmani (1863 İstanbul Sergisi)", **Belleten**, Ocak 1983, C.47, s. 185

ÖRİK, Nihat Sırrı, **Anadoluda: Yol Notları**, Kanaat Kitabevi, 1939

ÖZALP, Ahmet, "İbn Tufeyl ve Hay bin Yakzan Üzerine", **Hay bin Yakzan**, YKY, İstanbul, 2014

ÖZENDES, Engin, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık, (1839-1923),** Yem Yayın, İstanbul

ÖZER, Bülent, **Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarlarımız Üzerine Bir Deneme**, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 2. bsm, İstanbul, 1970

ÖZGÜNEL, Coşkun, "Cumhuriyet Dönemi Türk Arkeolojisi", **Belleten,** Türk Tarih Kurumu, Ankara, Aralık 1986, Cilt L- S. 198, s. 895-913

ÖZÖN, Nijat, Türk Sineması Tarihi, Artist Reklam Ortaklığı Yayını, İstanbul, 1962

ÖZPINAR, Ceren, **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı**, 1970- 2010, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2016

ÖZSEZGİN, Kaya, **Cevat Dereli**, Cumalı Sanat Yayınları, İstanbul, 1980, Albüm 1.

ÖZSEZGİN, Kaya, "İnsanın Doğası ve Üretkenliği", **Mümtaz Yener: Retrospektif,** Tamer Erdoğan (ed.) YKY, İstanbul, 2006

ÖZTUNA, Yılmaz, **Sadettin Arel**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986

ÖZYİĞİT, Halil, "1830- 1920 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Türk Resim Sanatı Eleştirisi," Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2012

ÖZYİĞİT, Halil, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Basında Resim Eleştirisi" **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Mayıs 2017, S. 27, s. 174-196

ÖZUYAR, Ali, **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi**, YKY, İstanbul, 2017

PAGLIA, Camille, **Cinsel Kimlikler, Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş**, Anahid Hazaryan, Fikrîye Demirci (çev.) Epos, İstanbul, 2014

PALMER, Alan, **Son Üç Yüz Yıl Osmanlı İmparatorluğu**, Belkıs Çorakçı Dişbudak (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002

PARKER, Shalon, Painting **the Prehistoric Body in Late Nineteenth-Century France**, University of Delawere Press, Newark, 2018

PARLA, Taha, **Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Nutuk'u,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1991

PARLA, Jale, **Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002

PARLA, Jale, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985

PAŞALIOĞLU, Hacer Banu, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları", Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996

PAMUKCİYAN, Kevork, "1867 Paris Sergisine Katılan Osmanlı Sanatkârları", **Tarih ve Toplum**, 1992, S.105, s. 35-37

PEÇEVİ İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi**, Bekir Sıtkı Baykal(haz.) Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, C.1, s.82

PELTRE, Christine, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880- 1930)**, Gülüş Arsoy (çev.), YKY, İstanbul, 2015

PETRY, Carl, F., **The Cambridge History Of Egypt**, Carl F. Petry (ed), Cambridge University Press, London, 1998

PELVANOĞLU, Burcu, **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız**, CorpusYayınları, İstanbul, 2017

PELVANOĞLU, Burcu, **Hale Asaf, Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası,** YKY, İstanbul, 2007

PELVANOĞLU, Emrah, **Tanzimat ve Metatarih**, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2018

PELVANOĞLU, Burcu, **Hoca Ressamlar Ressam Hocalar**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010

PELVANOĞLU, Burcu, "1914 Kuşağı Sanatçılarının, Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik ile İmtihanı", **Sanat Dünyamız**, S.143, s. 14-21

PELVANOĞLU, Burcu, **Hale Asaf, Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, YKY, İstanbul, 2018, 2. bsm

PINGUET, Catherine, **İstanbul Fotoğrafçılar Sultanlar 1840-1900**, Saadet Özen (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012

POLLOCK, Griselda, "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,** Ahu Antmen (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 210-211POPPER, Karl, **Açık Toplum ve Düşmanları**, Mete Tunçay (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, C.II, s. 197

RADO, Şevket Rado (haz.), **Paris'te Bir Osmanlı Sefiri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 7. bsm. 2017

RADO, Şevket, "Bir Ressamın Şikâyetleri" **Akşam**, 2 Ağustos 1947, Y. 29, S.10344, s.2

RASİM, Ahmet, **Osmanlı'da Batışın Üç Evresi**, Evrim Yayınları, 1987, İstanbul

RASİM, Ahmet, **Şehir Mektupları**, Antik Türk Eserleri, Lacivert Yayıncılık, İstanbul, 2007

RENDA, Günsel, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977

RIDVAN, Ali, "İstanbul Kara Çarşaftan Ne Zaman Kurtulacak" **Yedigün**, 24 Temmuz 1935, N. 124, s.9

RIZA, Ali (Bey), "İstanbul Halkının Tenezzüh ve Eğlenceleri", XVII, **Peyâm-ı Sabah**, n.899, **Sabah,** n.11329) 3 Haziran 1337 (1921)

RICHTER, Hans, **Dada Art and Anti-Art**, Oxford University Press, New York, 1978

ROBERTS, Mary, "Divided Objects of Empires, Ottoman Imperial Portraiture and Transcultural Aesthetics", **Transculturation in British Art 1770-1930**, Julia Codell (ed.), Routledge, New York, 2016

ROBERTS, Mary, **İstanbul Karşılaşmaları, Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Zeynep Rona (çev). Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016

ROBERTS, Mary, "Harem portraiture: Elisabeth Jerichau-Baumann and the Egyptian Princess Nazlı Hanım", **Local/ Globals: Women Artists in the Nineteenth Century**, Deborah Cherry, Janice Helland (ed.), Ashgate, Burlington, 2006, s.77-99

ROBERTS, Mary, "Nazlı's Photographic Games: Said and Art History in a Contrapuntal Mode", **Patterns of Prejudice**, 2014, 48:5, 460-478

ROSEN, **Georg, Geschichte der Türkei von dem Siegel der Reform im Jahre 1826 bis zum Pariser Tractat vom Jahre 1856**, Leipzig 1866, Nabu Press, 2011, I, 8-23

ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Emile ya da Eğitim Üzerine,** Yaşar Avunç (çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

ROUX, Jean Paul, **Eski Türk Mitolojisi**, Musa Yaşar Sağlam (çev.) Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2011

ROY, Gilles, **Abdul-Hamid, Le Sultan Rouge**, Payot Paris, 1936

SABEV, Orlin, "Lale Devri İlk Osmanlı Türk Matbaasını Nasıl Etkiledi?", **Lale Devri'nde Osmanlı Devleti ve Nevşehir**, İlyas Gökhan, Hüseyin Saraç, Gökçe Özcan (ed), Kömen Yayınları, Kayseri, 2018

SABİS, Ali İhsan, **Harp Hatıralarım, Birinci Cihan Harbi**, Nehir Yayınları, İstanbul, 1990

SADULLAH, Naci (Daniş), Nasıl Muvaffak Oldular? Arzuhalci Çallı, Nasıl Ressam Olabildi? **Zaman**, 28 Temmuz 1934 Cumartesi, Y.1, S. 51

SAFA, Peyami, **Fatih Harbiye**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995

SAFA, Peyami, "Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi" **Cumhuriyet**, 29 Ağustos 1936, s.5

SAFA, Peyami, "Gençliğin Resim Sergisi", **Tasvir**, 22 Mart 1946, N.358 s. 2

SAFA, Peyami, "Namık İsmail", **Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1976

SAFA, Peyami, "Modern Türk Kızı IV", **Modern Türkiye Mecmuası 1**, 1938, N. 6, s. 9

SAFA, Peyami, "İntihar Mikrobu", **Resimli Gazete**, Y.1, S. 28, 15 Mart 1340 (1924)

SAFA, Peyami, **Türk İnkılabına Bakışlar**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2016

SAFA, Peyami, "San'at değil, memleket meselesi", **Cumhuriyet**, 28 Nisan 1939 Cuma, Y.15, S.5372, s. 3

SAFA, Peyami, "Hadiseler Arasında- Mısır Radyosu" **Cumhuriyet**, 6 Ağustos 1936, S. 4933, s.3

SAFİ, İbrahim, "Seyyid Bey", **Teracim-i Ahval** (Milli Mecmua),1924, S.7, s.106-108

SAID, Edward, Şarkiyatçılık**, Batı'nın Şark Anlayışları**, Berna Ülner (çev), Metis, İstanbul, 2013

SAID, Edward, **The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables**, Tate Gallery Publishing, London, 2010

SAID, Edward, **Kış Ruhu, Edward W. Said'den Seçme Yazılar**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2006

SAKAOĞLU, Necdet, **Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003

SAKAOĞLU, Necdet, **Bu Mülkün Sultanları**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999

SAKAOĞLU, Necdet, **Osmanlı Eğitim Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993

SAKAOĞLU, Necdet, "V. Murad", **İstanbul Ansiklopedisi**, C.5, s. 510-512

SAKAOĞLU, Necdet, **Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi**, İletişim, İstanbul, 1993

SAMİ (Yetik), "Müze-i Osmani müdür-i sabıkı merhum Hamdi Bey", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Nüsha-i Fevkalade, N. 11, 20 Mart 1328 (2 Nisan 1912)

SAMİ, "Sanayi-i Nefise Mektebi için", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Nu. 8, 26 Teşrin-i sani 1327 (9 Aralık 1911), s. 59

SAMİ, M., "Hamdi Bey merhum ve san'at yollarında ilk muterizler reisi", **Milliyet**, 9 Teşrinievvel (Ekim) 1932 Pazar, Y7, S. 2394, s. 5

SAMİ (Yetik), "Sanayi-i Nefise Mektebi İçin V." **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 1 Mart 1330 (14 Mart 1914)

SAMİ (Yetik), "Sanayi-i Nefise Mektebi İçin III." **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 1 Şubat 1327(14 Şubat 1912)

SAMİ (Yetik), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 2 Temmuz 1911 (1 Haziran 1327)

SAMİ, M., "Sanat yolunda birleşen fikirler" **Milliyet**, 16 Ekim 1932, Y.7, S. 2401, s.5

SANDLER, Irving, "Hans Hoffman The Pedagogical Master", **Art In America**, 30 May 1973

SAYGIN, Ahmet Adnan, "Ferdiyetçilik ve Mahalli Renk", **Ulus**, 5 Haziran 1943, s. 6

SAYILGAN, Aclan, **Türkiye'de Sol Hareketler (1871-1972)**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1972

SHAW, Wendy, "The Paintings of Osman Hamdi and the Subversion of Orientalist Vision." **Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kur7an**, Çiğdem Kafescioğlu, Lucienne Thys-Şenocak (ed.), YKY, İstanbul, 1999, s. 423-34

SARAL, İsmail Tosun, "Mustafa Kemal'in Yapılan İlk Portresi" **Düşünce ve Tarih Dergisi**, Kasım 2019, Y.5, S.62, s.4-11

SANDERS, Liman Von, **Türkiye'de Beş Yıl**, C.1, Örgün Ugurlu (çev.), Cumhuriyet Gazetesi & Yeni Gün Haber Ajansı Basın Yayıncılık, 1999

SARTRE, Jean-Paul, **Ego'nun Aşkınlığı**, Serdar Rifat Kırkoğlu (çev.), Alkım Yayınları, Ankara, 2003

SCHENEEDE, Uwe M., **The Avant-Garde and The War**, Ruth Martin (trns.), Goethe-Institut e. V. Fikrun wa Fann, November 2013

SCHICK Irvin Cemil, "Bir Mekân Üzerine Çekişme Vakası", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Ağustos, 2010, S.200, s. 22-33

SCHICK, Irvin Cemil, "Sunuş" **Osmanlı Hanımları Mutfakta: Osmanlıca Kadın Dergilerinde Yemek ve Mutfağa Dair Makaleler**, M.N. Demir (haz.), Ruhun Gıdası Yayınları, İstanbul, 2014, s. 7-22

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, **Keyif Verici Maddelerin Tarihi: Cennet, Tat ve Mantık**, Zehra Aksu Yılmazer (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000

SCHREYACH, Michael, "Re-created Flatness: Hans Hofmann's Concept of the Picture Plane as a Medium of Expression," **The Journal of Aesthetic Education**, 2015, 49(1), s. 44-67

SCHRODINGER, Erwin, "The Ionian Enlightenment", **Nature and the Greeks and Science and Humanism**, Cambridge University Press, Cambridge MA. 1996

SCHOPENHAUER, Arthur, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Levent Özşar (çev.) Biblos Kitabevi, İstanbul

SCHUSTER, Peter-Klaus, VITALI, Christoph, BUTTS, Barbara (ed.) **Lovis Corinth**. (Sergi Kataloğu) St. Louis Art Museum, Tate Gallery, London. Prestel Publ. Munich, 1996, s. 12.

SEGRE, Monique, L'École des Beaux-Arts XIX et XX siècles, s. 59

SELAH, Zeki, "Müşterek İkametgâhlar", Mimar, 1931-3, s. 97-98

SELAH, Zeki, "Mektep Binlarında Estetik", **Mimar**, 1931-8, s. 251-253

SELEK, Sabahattin, **Anadolu İhtilali**, Kastaş Yayınları, İstanbul, 1963

SERTEL, Sabiha, **Roman Gibi 1919-1950, Anılar,** Ant Yayınları, İstanbul, 1969

SERTEL, Zekeriya, **Hatırladıklarım**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 5.bsm

SEYMOUR, Bruce, **Lola Montez: A Life**, Yale University Press, New Haven, 1996

SEYFETTİN, Ömer, **Bütün Eserleri, Hikâyeler 3**. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014

SEVÜK, İ. Hakkı, **Tuna'dan Batı'ya**. Remzi Kitabevi, İstanbul 1944

SEZAİ, Sami Paşazade, "Musâhabe", **Sami Paşazade Sezai**, Zeynep Kerman (Haz.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986

SHAYEGAN, Daryush, **Yaralı Bilinç**, Haldun Bayrı (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2017

SHAW, Wendy M. K., **Osmanlı Müzeciliği, Müzeler Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**, Esin Soğancılar (çev), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

SHAW, Stanford, SHAW, Ezel Kural, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**, E Yayınları, İstanbul, 1983

SHELTON, Andrew Carrington, "Ingres versus Delacroix", **Art History**, 2000, V. 23, I. 5, p. 726-742

SHEPPARD, Richard, "Alman Dışavurumculuğu" Güzin Özkan (çev.), **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (der.), YKY, İstanbul, 2000, 4.bsm, s. 239-249

SHERIDAN, Clara, "Gazi'nin Heykelini Yapacaktım", **Kemalizm Dergisi**, Aralık 1963, Y. 2, S. 17, s. 3-22

SHINER, Larry, **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010

SIGNAC, Paul, **Eugéne Delacroix'dan Yeni İzlenimciliğe**, Mehmet Rifat-Sema Rifat (çev), YKY, İstanbul, 2019

SIZERANNE, Robert de la, **L'Art Pendant La Guerre, 1914-1918**, Hachette, New York, 1919

SMITH, Albert, **A Month At Constantinople**, David Bogue, 86 Fleet Street, London, MDCCCLI

SOYLU, Leyla Ayhan, "Halife Abdülmecid Efendi'nin Fırçasından Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i", **Milli Saraylar Kültür, Sanat, Tarih Dergisi**, S.6, 2010, s. 87-99

SOMEL, Selçuk Akşin, **Gayrimüslim Okulları Nasıl Azınlık Okullarına Dönüştü**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013

SOYSAL, Deniz, "İnsan Bilimlerinde Bildung Kavramının Yeri", **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 2006, S.1, s. 3-8

SÖNMEZ, Necmi, "Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı" **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce Cilt 9. Dönemler ve Zihniyetler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.870-878

SÖNMEZ, Necmi, **Paris Tecrubeleri**, YKY, İstanbul, 2019

SÖZEL, Selma (Hekimoğlu), "Ressam Halil Paşa", **Sanat Çevresi Dergisi**, 1984, S.73, s. 4

SUCOFF, Benjamin, "Folk Song Collecting in Turkey, 1937," **Béla Bartók Essays**, St. Martins Press, 1980

SUNATA, İ. Hakkı, **Gelibolu'dan Kafkaslara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2018

SZUREK, Emmanuel, "Go West: Variations on Kemalist Orientalism", **After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Reappropriations**, François Polillion, Jean- Claude Vatin (ed.) Brill, Leiden, Boston, MA, 2015, pp. 103-120

ŞAHABETTİN (Mimar), "Şehir Mimarisinde Usuller", **Mimar,** 1933-08 (32), s. 242-244

ŞAHİN, Bekir, "İstiklal Marşı'nı Değiştirme Girişimleri ve Belgeleri (1925)", **Mehmet Akif Ersoy, Millî Mücadele ve İstiklal Savaşı**, TYB Vakfı, Mehmet Akif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları, Ankara, 2011, s. 63-92

ŞAHİN, Emine, "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Osmanlı'da Mizah Basını", **Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** Temmuz 2017, S.2, s. 20-43

ŞAKİR, Ziya (Soku), **1914-1918 Cihan Harbini Nasıl idare Ettik?** Muallim Fuat Gücüyener Anadolu Türk Kitap Deposu, İstanbul,1944

ŞARMAN, Kansu, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in öğrencileri Avrupa'da**, 1925- 1945, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015

ŞEHSUVAROĞLU, Haluk, **Tarihi Odalar,** İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1954

ŞEHSUVAROĞLU, Bedi N., **Ressam Ali Sami Boyar**, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1959

ŞEN, Adil, **İbrahim Müteferrika ve Usûlü'l-hikem fi nizâmi'l ümem**, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1982

ŞENER, Cemal, **Topal Osman Olayı**, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, Mart 2001

ŞERİF, Yusuf, "Avrupa Edebiyatı ve Biz", **Millî Mecmua**, 10 Nisan 1340 (1924), C. I, S.12, s. 180-182

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, "Avni Lifij'i Yeniden Keşfetmek" **Avni Lifij Çağının Yenisi** (katalog), SSM, 2019, s. 42-62

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, "1923 Birinci Ankara Resim Sergisi: Cumhuriyet'in İlanı ve Yeni İdealler", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Ocak-Şubat 2017, S. 156, s, 42-63

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, **Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri 1916-1951**, YKY, İstanbul, 2003

ŞİMŞEK Özlem, "Kamera Kültürünün Yükselişi ve Kimlik Oyunları", **Sanat Yazıları**, 2018, S.39, s. 401- 421

ŞİNASİ, Abdülhak, "Ankara'nın Güzellikleri", **Varlık**, 15 Ağustos 1933, S.3, s. 37-40

ŞİRİN, İbrahim, "Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi, The World Fairs and Ottoman Modernization", **Journal of History Studies**, "A Tribute To Prof. Dr. Ali Birinci", June 2017, V.9, Iss. 2, pp. 189-204

ŞİRİN, İbrahim, **Osmanlı İmgeleminde Avrupa**, Lotus Yayınları, Ankara, 2006

ŞİŞMAN, Adnan, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2004

TABUROĞLU, Özgür, "Yahya Kemal ile Ahmet Haşim Arasında", **Birikim**, 7 Temmuz 2018.

TAHSİN, Orhan, "Ölümünden 13 Gün Sonra Hayatını Kendi Sesinden Dinlediğim İnsan: Çallı İbrahim", **Hayat Tarih Mecmuası**, 10 Haziran 1960, S. 24, s. 9

TAHSİN PAŞA, **Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları Sultan Abdülhamid**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2010

TAKDİRCİ (mahlas) "Aferin", **Sinema Haberleri**, 1. Sene No: 67 (26 Teşrinisani 1330)

TALU, Ercüment Ekrem, "Oculos habent sed..." (Gözleri var ama...) Aydemir Balkan (çev.) **La Turquie Kemaliste,** Şubat 1935 S. 5, s.1. Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2012

TALU, Ercüment Ekrem, "İstanbulda İlk Sinema ve İlk Gramafon", **Perde Sahne**, S.7, 15. Ekim 1943, s.14.15

TALU, Ercüment Ekrem, **Gün Batarken**, Rahim Tarım (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Sevinç Matbaası, Ankara, 1990

TANALTAY, Erdoğan, Sanat **Ustalarıyla Bir Gün**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1997

TANALTAY, Erdoğan, **Sanat Ustalarıyla Bir Yaşam**, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1999

TANER, Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2002

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi** Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003, 10. bsm

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015

TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz”, **Tasvir**, 22 Mart 1946, N.358 s. 3-5

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh, İstanbul, 1998

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Yahya Kemal,** Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, YKY, İstanbul, 2001

TANRIÖVER, Hamdullah Suphi, “Türklükle Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi,” **Türk Yurdu**, 30 Temmuz 1331 (12 Ağustos 1915) C.4, S.89, s. 195

TANRIÖVER, Hamdullah Suphi, **Çanakkale**, Türk Ocakları İlim ve Sanat Neşriyatı, Ankara, 1929

TANSEL, Selahattin, **Mondros’tan Mudanya’ya Kadar**, Başbakanlık Kültür Müşteşarlığı Cumhuriyet’in 50. Yıldönümü Yayınları, 1973

TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991

TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 1990

TANSUĞ, Sezer, **Halil Paşa**, YKY, İstanbul, 1994

TANYELİ, Uğur, “Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi”, **Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslar üstü Bir Miras”,** Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1999

TARCAN, Selim Sırrı, **Hatıralarım,** Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1949

TARHAN, Abdülhak Hâmid, **Bütün Şiirleri III, Hep yahut Hiç/ İlham-ı Vatan**, İnci Enginün (haz.), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999

TAŞDELEN, Ömer, “Türk Sanatında Galatasaray Sergileri” Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2003

TATAR, İlknur, “Yaşar Nezihe Bükülmez, Hayatı ve Eserleri”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1997

TECER, Ahmet Kutsi, “Orda bir köy var uzakta”, **Yücel**, Şubat 1941, S. 72, s. 119

TEKELİ, İlhan, İLKİN, Selim, **Osmanlı İmparatorluğunda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999

TEKELİ, İlhan, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim, İstanbul, 1983, C. II, s.457-475

TEKİNALP, Pelin Şahin, **Araba Sevdası: Recaizade Mahmud Ekrem ve Halil Paşa Buluşması**, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Ankara, Güz 2011, S. 15, s. 185-205

TEMEL, Yahya Sezai, **Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)** İş Bankası Kültür Yayınları, 2015

TEVFİKOĞLU, Muhtar, "Yahya Kemal: En Büyük Klasiğimiz", **Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III**, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1988, s. 174-175

TEZCAN, Baki, "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarihyazımı" **Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı,** Virginia H. Aksan, Daniel Goffman (Ed.), Onur Güneş Ayas (çev.), Timaş Yayıncılık, İstanbul, 2011

TEZCAN, Baki, **The Second Ottoman Empire: Political and SocialTransformation in the Early Modern World,** Cambridge University Press**,** New York, 2010

THALASSO, Adolp, **Türkische Kunst**, Otto Beckmann Verlag Paris/Berlin/London

THALASSO, Adolphe, "Fausto Zonaro, Peintre de S. M. I. le sultan", **Le Figaro Illustré**, Paris. Février (Şubat) 1907, S. 203, s. 2-3

THALASSO, Adolphe, **L'art ottoman, les peintres de Turquie**, Librairie artistique internationale, Paris, 1911, s. 21-22. **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları**, Öykü Terzioğlu ve Orçun Türkay (çev) Kültür A.Ş. İstanbul, 2008

THOMSON, Patricia, "George Sand and English Reviewers: The First Twenty Years", **Modern Language Review**, July 1972, 67 (3) s. 501-516

THEURER, Jessica, "Trapped in Their Own Rings: Padaung Women and Their Fight for Traditional Freedom", **International Journal of Gender and Women's Studies**, December 2014, Vol. 2, No. 4, pp. 51-67

THORE, Théophile, `Des envois de Rome', **L'Artiste**, ser. 2, vol. 1, no. 26, 1838, p. 377

TİMUR, Taner, **Felsefe Toplum Bilimleri ve Tarihçi**, Yordam Kitap, İstanbul, 2011

TİMUR, Taner, **Türk Devrimi ve Sonrası**, İmge Kitabevi, İstanbul, 2013

TODOROV, Tzvetan, **Poetikaya Giriş**, Şahin Kaya (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2001

TOKER, Metin, "Çallı İbrahim Yarın Emekliye Ayrılıyor", **Cumhuriyet**, 12 Temmuz 1947 Cumartesi, Y. 24, S. 8229, s. 4

TOKER, Metin, "Emekliye Ayrılan Çallının Hayatı", **Cumhuriyet,** 13 Temmuz 1947 Pazar, Y 24, S.8230, s. 2

TOKGÖZ, Ahmet İhsan, **Matbuat Hatırlarım, 1888-1914**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012

TOLLU, Mehmet Cemal, Talimgâhtan Güzel Sanatlar'a, Servet Avşar (haz.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018

TOLLU, Cemal, **Şeker Ahmed Paşa**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967

TOLLU, Cemal, "Ressam Ali Rıza Bey ve Eserleri" **Hoca Ali Rıza**, Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.) YKY, İstanbul, 2005, s.73-123

TOLLU, Cemal, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmi", **Yaşayan Sanat**, Ağustos 1949, Y.1, s. 8, s. 121

TONGO, Gizem, DAĞOĞLU, Özlem Gülin, "Mihri: İstanbul'dan New York'a Bir Kadın Ressamın Portresi", **Toplumsal Tarih**, Mart 2019, S. 303, s. 26-28

TOPAL, Alp Eren, "Osmanlı Tarihine Yeni Bir Çatı İnşa Etmek Baki Tezcan ve İkinci Osmanlı İmparatorluğu." **TYB Akademi**, Mayıs 2013

TOPRAK, Zafer, **Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji**, Doğan Kitap, İstanbul, 2012

TOPRAK, Zafer, **Türkiye'de Popülizm**, **1908-1923**, Doğan Kitap, İstanbul, 2013

TOPRAK, Zafer **Atatürk Kurucu Felsefenin Evrimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020

TOPRAK, Zafer, "I. Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'e Türkiye'de Devletçilik", **Teori**, S. 325, Şubat 2017, s. 10-15

TOPRAK, Zafer, **Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılâp ve Travma, 1908-1928**, Doğan Kitap, İstanbul, 2017

TOPRAK, Zafer, "Kadın ve Hukuk-ı Nisvan", **Toplumsal Tarih**, Mart 2000, S. 75, s. 14-17

TOPRAK, Zafer, "1909 Cemiyetler Kanunu", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 1, s. 205-208

TOPRAK, Zafer," En büyük Sorun Kadın Olarak Görülüyor", Eray Ak ile yapılan röportaj, **Cumhuriyet Kitap**, 7 Aralık 2017, S. 1451, s. 12-13

TOPRAK, Zafer, "Türkiye'de Müstehcen Avam Edebiyatı", **Toplumsal Tarih**, Eylül 2017, S.285, s. 50-63

TOPUZ, Hıfzı, **Abdülmecit**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009

TOPUZ, Hıfzı, "Onlar'ın Resim Sergisi" Akşam, 6 Ocak 1951. **Rh+ Sanat**, Kasım Aralık 2003, S.7, s. 44

TOROS, Taha, "Nazmi Ziya Güran", Taha Toros Arşivi, Dosya No: 258

TÖR, Vedat Nedim, "İşte Bir Roman: Yaban" **Kadro,** Nisan 1933, S. 16, s. 49

TÖR, Vedat, "Vedat Nedim Tör cevaplıyor," **Ar**,1937, S. 4, s. 9-10

TRUMPENER, Ulrich, "Liman Von Sanders and the German-Ottoman Alliance." **Journal of Contemporary History**, vol. 1, no. 4, 1966, pp. 179-192
TUĞRUL, Saime, **Canım Sana Feda**, İletişim, İstanbul, 2014

TUNAYA, Tarık Zafer, **Türkiye'de Siyasal Partiler**, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988

TUNÇ, Mustafa Şekib, "Resmin Ruhiyatı ve Ressamlarımız", **Dergâh**, 20 Ağustos 1922, S. 33

TUNÇ, Mustafa Şekip, "Halk Mefhumundan Ne Anlıyoruz", **İnsan Ruhu Üzerinde Gezintiler**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1943, s. 106-108

TUNÇAY, Mete, "1918 Berlin'inde 18 Türk Spartakist'i", **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**, Mart 1989, S.205, s. 16-22

TURAN, Şerafettin, **Türk Devrim Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1992

TURAN, Şerafettin, **Türk Devrim Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2005

TUNÇ, M. Şekip, "Yenilerin Sergisi", **Cumhuriyet**, 31 Mayıs 1942, Y.19, S.6389, s. 2

TUNÇ, Uğurgül, "Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği", İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018

TUNÇAY, Mete, "En Uzun Yıl", **II. Meşrutiyet'in İlk Yılı**, Nuri Akbayar, Raşit Çavaş, Yücel Demirel Bahaddin Öntuncay, Mete Tunçay (der.). YKY, İstanbul,2018, s.9

TÜKAN, Sevim, "İdare-i Beytiyye" **Türk Kadını**, 20 Haziran 1918, S. 3

TÜRKEŞ, Alparslan, **1944 Milliyetçilik Olayı**, Yaylacık Matbaası, İstanbul, 1968

TÜRKMEN, Zekeriya, "Hareket Ordusu", **İslam Ansiklopedisi**, TDV, İstanbul, 1997, s. 125-127

TÜRKOĞLU, Pakize**, Tonguç ve Enstitüleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Mart 2020, 2. bsm.

UÇMAN, Abdullah, "Rıza Tevfik Bölükbaşı", **TDV İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, 2008, C. 35, S.68-70

UÇMAN, Abdullah, "Muallim Nâci", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, Dergâh, İstanbul, 1977, C. VI, s. 403-407

UÇMAN, Abdullah (haz.), **Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi**, Kitabevi, İstanbul, 1999

UÇMAN, Abdullah(haz.), **Koca Sekbanbaşı Risalesi**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1975

ULUİŞ, Levent, "Anti Modernist ve Otoriter Eğilimleri Yansıtan Bir Şehir Tahayyülü", **Toplumsal Tarih**, Temmuz 2009, S. 187, s. 73-82

URAL, Murat, **Avni Arbaş**, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1998

URAL, Murat, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943),** Milli Reasürans, İstanbul, Ekim 1998, s. 39-53

URAL, Murat, "Avni Arbaş", (Sergi Katalogu), Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998

USLU, Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916", İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008

USLU, Seza Sinan, **Pera Ressamları-Pera Sergileri, 1845-1916**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010

UŞAKLIGİL, Halid Ziya, **Kırk Yıl**, Nur Özmel Akın (hzl.), Özgür Yayınları, İstanbul, 2008

UYSAL, Sermet Sami, **Yahya Kemal'le Sohbetler**, Kitap Yayınları, İstanbul, 1962

UYSAL, Zeynep, **Metruk Ev, Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, **Osmanlı Tarihi**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1983, C. IV

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", **Belleten**, 1977, C. 41, S. 161, s.79-114

ÜLGENER, Sabri, **Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler**, Derin Yayınları, İstanbul, 1983

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Millet ve Tarih Şuuru**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942

ÜNVER, Dürdane, **Fırçaya ve Kaleme Can Veren Ressam: Hoca Ali Rıza,** http://www.antikalar.com/hoca-ali-riza erişim tarihi: 01/08/2020

ÜREKLİ, Fatma, **Sarayın Son Baş Ressamı Fausto Zonaro**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014

ÜREKLİ, Fatma, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Mart 2003, S.231, s.50-60

ÜREKLİ, Fatma, **Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1997

ÜREN, Eşref, "Anne Ben Ressam Olacağım", **Cumhuriyet**, 14 Temmuz 1982

ÜREN, Eşref, "Sordular", **Cumhuriyet,** 9 Ekim 1982

ÜSTAL, Füsun, "Musiki İnkılabı ve Aydınlar", **Tarih ve Toplum**, İstanbul, 1993, S. 113, S. 38-46

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, "Nazmi Ziya'nın Yaşamı", **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran Kataloğu**, İstanbul, Rezan Has Müzesi, 2012

ÜZEN, İsmet, "Birinci Dünya Savaşında Kanal Seferleri", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007

VAHDİ (Muallim), "Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlakiyesi", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, No. 18, 1 Temmuz 1330 (14 Temmuz 1914) s. 278

VAHİD Ali (Üryanizade), **Askerin İlmihali**, Ahmed İhsan ve Şürekâsı, İstanbul, 1917

VAHİT, "Cumhuriyet Abidesi", **Milliyet**, 29 Ekim 1930, Y.5, S.1695, s.4

VALERY, Paul, **Verve**, Summer 1938, Iss.3, s. 200

VALERY, Paul, "Degas ile Sone", **Degas, Dans Desen**, Orçun Türkay (çev.), YKY, İstanbul, 2018

VAN GOGH, Vincent, **The Letters**, N:569, Br.1990:572, CL:459'a

VAN OS, Nicole A. N. M., "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm" **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, I,** Tanıl Bora, Murat Gültekingil (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 335-347

VANKEE, Francesca, "Degrees of Otherness: The Ottoman Empire and China at the Great Exhibition of 1851" **Britain, The Empire, and The World at The Great Exhibition of 1851**, Jeffrey A. Auerbach, Peter H. Hoffenberg (ed.), Ashgate Publishing Company, Burlington, VT. USA. 2008

VARLIK, M. Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mizah", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, C. 4, s, 1092-1100

WALSH, Robert, **A Residence at Constantinople: During a Period Including the Commencement, Progress, and Termination of the Greek and Turkish Revolutions,** F. Westley & A.H. Davis, 1836, V.2

WELLINGTON, Hubert, **The Journal of Eugène Delacroix**, Cornell University Press, 1980

VIGARELLO, Georges, (Giriş) **BedeninTarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello (haz.), Saadet Özen (çev.), YKY, İstanbul, 2008

WİLKİNSON, E.J. Gibb, "Fazıl Bey", **A History of a Ottoman Poetry VI**, London, 1905

WILLEMANS, Diederik, **The Homo Sovieticus Mentality. The Failure of Socialism and its Consequences**, Grin Verlag, Münich, 2000

WILLIAMS, Raymond, **Modern Trajedi**, Barış Özkul (çev), İletişim, İstanbul, 2010

WROBLEWSKA, Magdalena, "Blok Group", **Culture, PL.** Sylwia Wojda (trans.), Dec. 2010

YAĞBASAN, Eylem, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ömer Faruk Şerifoğlu, (ed.), TBMM Milli Saraylar/YKY, İstanbul, 2004

YALÇIN, Hüseyin Cahit, **Edebî Hatıralar**, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935

YALÇIN, Hüseyin Cahit, "Kalkın Ey Ehli Vatan", **Tanin**,3 Aralık 1945 Pazartesi, Y.36, S.4455, s.1

YALMAN, Canan, "Ferruh Başağa", **Cey Sanat**, Aralık 2004, s. 18-27

YARDIMCI, Sibel, "Canavar Kültüralizm Ne Zamandı?" **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik**, Ali Artun (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.103-151

YASA YAMAN, Zeynep, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara, 2012

YASA YAMAN, Zeynep, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Begüm Akkoyunlu, (ed.), Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006

YASA YAMAN, Zeynep, "1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu" Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, 1992, s. 15

YASA YAMAN, Zeynep, "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", **Sanat Dünyamız**, S. 89, 2003, s. 217-229

YASA YAMAN, Zeynep, "Demokrasi ve Sanat", **Anadolu Üniversitesi Dergisi**, Aralık 1993, S. 1, s. 183-196

YASA YAMAN, Zeynep, **d Grubu**, YKY, İstanbul, 2002

YASA YAMAN, Zeynep, **Suretin Sireti**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2011

YAŞAR, M. Murat, "Şeyhü'l-Vüzera Koca Hüsrev Paşa- II. Mahmud Devrinin Perde Arkası", **Tarih Kritik**, Ocak, 2017, (3)1, s. 94-114

YAVUZ, Hilmi, Türkiye'nin **Zihin Tarihi,** Timaş, İstanbul, 2013

YAVUZ, Hilmi, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010

YAVUZ, Seda, "Belkıs Mustafa: "Sanat Uzun Hayat Kısa", **İstanbul Araştırmaları Yıllığı**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, Aralık 2018, 38 (7)

YAZICI, Nurcan, "Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul. 2007

YEĞENOĞLU, Meyda, "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**. Fuad Keymen, Mahmut Mutman, Melda Yeğenoğlu (der.) İletişim Yayınları, İstanbul, Nisan 1999, 2. bsm, s. 110-111

YERASİMOS, Stefanos, "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", **İstanbul 1914-1921**, S. Yerasimos (haz.), İletişim Yayınları, 1996

YEŞİLKAYA, Neşe G., **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

YETİK, Sami, **Ressamlarımız**, Gram Yayınları, İstanbul, 2016

YETKİN, Çetin, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970

YETKİN, Çetin, **Struma, Batılıların Kirli Yüzü**, Otopsi Yayınları, İstanbul, 2002

YESARİ, Mahmut, **Çoban Yıldızı**, İnkılâp & Aka Kitapevi, Yeni Matbaa, İstanbul 1967

YILMAZ, Ercan, "Edirne Atatürk Anıtı" **Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi**, 2018, C.2, S.5, s. 46-79

YİĞİT, İrfan, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Yasaklar", İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2019

YONTUNÇ, Kenan, "Atatürk ve Heykel" **Cumhuriyet**, 10 Kasım 1962 Cumartesi, Y. 39 S. 13747, s. 5

YONTUNÇ, Kenan, "İşte Bu Ben'im" **Sanat Çevresi**, Kasım 1978, S.1, s. 9-10

YURTAYDIN, Hüseyin, "Düşünce ve Bilim Tarihi", **Osmanlı Devleti 1600-1908**, Sina Akşin, (haz.) Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, C.3

YÜCEL, Hasan Ali, "Hasan Ali Yücel Cevaplıyor", **Ar**, 1937, S. 2, s. 2-3, Cumhuriyet'in **Renkleri, Biçimleri**, Ayla Ödekan (ed.) Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 8-12

YÜCEL, Hasan Ali, Pazartesi Konuşmaları, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1937

YÜKSEL, Dilek Yiğit, **Rus Modernleşmesi ve Türkiye (1682-1905),** Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora tezi, Ankara, 2006

ZİHNİOĞLU, Yaprak (Ed.), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, İrfan Dağdelen (çev.) Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007

ZİYA, Aptullah (Mimar), "Binanın İçinde Mimar", **Mimar**, 1931-1, s. 14-20

ZİYA, Hilmi, "İntihar", **Felsefe ve İctimaiyyat Mecmuası**, Y.1, Mayıs 1927, s. 62-65

ZİYA, Nazmi, "Resim Sanâyi-i nefîse", **Yeni Mecmua**, 30 Ağustos 1917, s. 150-151

ZONARO, Fausto, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri,** Turan Alptekin, Lotto Romano (çev.), YKY, İstanbul, 2008

ZORGATİ, Ragnhild Johnsrud, "The Painter and the Princess: Constructing Feminism/Decentring Orientalism between Copenhagen, Istanbul, Cairo and Tunis" **Cultural History**, April 2020, Edinburg University Press, V. 9, Issue 1, pp. 46-71

8. EKLER

1- “Uzun kış gecelerinde kral Potsdam'dan Berlin'e gelip / âdeti olmadığı halde iki ay kadar Berlin'de kalarak komedya denilen hayalhânelere devam etmeğe gayret gösterdi. Bizim için de orada bir sofa ayırtıp (loca) birkaç kere dâvet etti. Kendisi de dostları ve akrabalarıyla gelip meclisinde olanlara lütuflarda bulunur ve etrafına neşe dağıtırdı. Burada oyuncu kızlar ve yoğurtçu (?) adındaki taklitçilerin ağzından aşk ve muhabbete, âşık ve sevgilisi arasında işi kolaylaştırmak için yapılan aracılıklara dair hikâyeler anlatılır, aralarda saz ve söz fasılları yapılır ve üç-dört saat hoşça vakit geçirilerek eğlenilirdi. Bazı kereler de redoute (maskeli balo) adında başka bir toplantı da düzenlerlerdi. Memleketin ileri gelenleri ve kadınları karmakarışık, kırmızı ayakkabılar ve canfesten elbiseler giyip üzerlerine ferâce biçimi bol kumaşlar atarlar, yüzlerine de adam yüzü şeklinde birer burunduruk (maske) tutup kim olduklarının bilinmesini önlerler ve sonra da sarayın içinde dolanmaya başlarlardı. Bu dolanmaları sırasında da duygularına uyarlar ve herkes gönlünün çektiği kadının elinden tutardı. Aralarında kıskançlık gibi yasaklar gibi sıkıntıları olmadığından, aşağı yukarı uzun boylu dönüp dolaşarak, sevinçten zıplayıp hoplayarak yapacaklarını yaparlar, kılıklarını değiştirdiklerinden tanınmayacaklarını düşünerek gruplar hâlinde beğendikleri yere giderlerdi.” **Ahmet Resmi Efendi’nin Viyana ve Berlin Sefaretnameleri**, Bedriye Atsız (sad.) Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1980, s. 67

2- Bihter karanlık bir rüyadan mülevven [renkli] bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu, perilere mahsus bir âlemi ihtar eden odasının müphem ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şeklinde takarrüp ediyor (yaklaşıyor) görünen Bihter’i, o aynanın Bihter’ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa (eksiklik) vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı. Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi, bu

yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zeminden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor,bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. Şimdi bu aynanın donukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tirşe gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline bir recüli tasarruf emeliyle bakıyordu. Henüz dolgunlukları tamamiyet kesp etmemiş sinesinden çizgilerin hafif bir inhinasıyla daralarak inen müdevverliğinden sonra gözleri titriyor, artık uzak beyaz bulutlardan dökülmüş sayelerle örtülü görünen bu beyazlıkları daha ziyade soymaktan asabi bir tevahhuş hissediyordu. Omuzlarının genişliğinden sonra biraz uzunca gövdesini lüzumundan fazla incelte incelte nihayet belinde nispetsiz bir darlık yapmış olmaktan korkan hilkat oraya kadar bu tiraşide eseri darlaştıran hutut imsakini affettirecek bir semahat göstermek istemiş, bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken diğer kısmı tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmiş idi. Bihter şimdi kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtiraz ederek hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecek zannediyorlardı. Lakin onun böyle, ruhu sarsan bir visal humması içinde ölmeye, can vermeye ihtiyacı vardı. İşte bu ihtiyaç şimdi bir iştika enini ile bütün hüviyetinde feryat ediyor, cismaniyetinde ıstırap veren bir ateş oluyordu. Evet, şu dakikada bu vücut, güya bir kaza anı içinde gasp olunan bikrinin, küçük bir tesliyet lütfu, hafif bir neşve bakiyesi bırakmazsızın verilmeyerek alınan buselerin, asabını isyan ettirerek derin bir ıstırap ile sızlanan muanakaların, evet, bütün izdivaç hayatına ait o çirkin, sefil muaşaka hatıratının ıstıraplarını duyuyor; bunlar kendisinden alındıktan sonra o asıl ruhunun, sevda ruhunun bikrini, o asıl dudaklarının, kadınlığına ait dudaklarının busesini verememekten inliyordu. Öyle bir muanaka düşünüyordu ki onu ta

hüviyetinin amakına kadar titretsin, hırpalasın, ezsin; öyle bir aşk istiyordu ki onun ruhunda mest eden baygınlıklar bıraksın… Şimdi bu hayalin, o kendi hayalinin karşısında ıstırabından kıvranmamak için nefsini zapt ediyordu. Kendisini hiç bu haliyle görmemişti. Bu hayalin kendisinden başka bir şey olmadığından şüphe edecekti. Onu güzel, pek güzel buluyor ve bu güzelliğe ağlamak istiyordu. Halid Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu, Özgür Yayınları, İstanbul, 2013, 213-15

3-

1- Kızların güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla Sanâyi-i Nefîse Mektebi şubesi olmak üzere başlangıç olarak bir resim dershanesi tesis edilmiştir. Daha sonra heykeltıraş yetiştirmek üzere bir dershane daha kurulacaktır.

2- Resme karşı istidatlı olduğu imtihan ile tesbit edilen ve yaşları on altıdan aşağı olmayanlar resim dershanesine ücretsiz kayıt ve kabul edilirler. Fakat çizimle ilgili araç-gereçleri öğrenciler kendileri tedarik edeceklerdir.

3- Resim dershanesinde mücessem modellerden, alçı heykellerden ve tabiattan kara kalem, sulu boya ve yağlı boya resimler yaptırılır.

4- Tahsil süresi üç sene olup her sene yarışma ile bir üst sınıfa geçerler. Her senenin sonunda öğrencilerin yarışma işlerinden bir sergi düzenlenir.

5- Öğrencilere pratik eğitimden başka perspektif (menâzır), güzel sanatlar tarihi (sınâât-ı nefîse tarihi) ve anatomi (teşrih) dersleri de verilir. Her sene sonunda bu derslerden imtihana girmeleri mecburidir. Perspektif ve güzel sanatlar tarihi haftada birer saat olarak birinci sınıfta, anatomi dersi yine haftada bir saat olmak üzere ikinci sınıfta okutulacaktır.

6- Muntazam olarak okula devam ederek tahsilini tamamlayan öğrencilere diploma verilir.

7- Resim dershanesi Cuma gününün dışında her gün sabah saat ondan akşam saat dörde kadar açıktır. Bu süre içinde dershanede sürekli bir kız veya erkek öğretmen ve bir de gözetmen bulunacaktır. İhtiyaç duyulursa ikinci bir öğretmen de tayin edilebilir.

8- Örnekler, her çeşit modeller ve sair eğitim malzemeleri okul idaresi tarafından hazırlanır.

9- Okula düzenli bir şekilde devam etmeyen, okul idaresince uygun görülmeyen, okul kurallarına uymayan öğrencilerin kayıtları derhal silinir.

İAMA, Karton nr. 4, Dosya nr. 6822, lef 2; Akt. Fatma Ürekli, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Tarih ve Toplum, S.231, Mart 2003, s.50-60. Ayrıca bkz. Ürekli, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Tarih ve Toplum, S.303, Mart 2019, s.44-53.

3- Sevgili Refik, ihtimal sana fazla yazıyorum, fakat ben bundan memnunum. Bulunduğum noktalardan sana doğru uçurduğum bu mektuplarla pervaz-ı evraktan oluşmuş ve bütün mesafeler boyunca sürekli maddi ve manevi bir bağ ile kendimi sana bağlı tutmak istiyorum. İletişimimizin bu gidişatı seni bunaltıyor mu? Geçen mektubumu Niğde'den yazmış ve o mektubu gönderdikten sonra sancağın bütün kazalarını teftişe çıkmıştım. Yirmi gün süren ve nice bağ ve bahçe safalarına rağmen ruhumda hiçbir hakikî lezzetin hatırasını bırakmayan bu devrenin sonunda bu ikinci mektubu gene Niğde'den yazıyorum. Gördüğüm Anadolu hakkında bilmem sana ne yazayım? Öncelikle bu bölgede kimler yaşıyor? Görülen harabelerin yapıcısı hangi cins yaratıktır? Bunu, köy ve kasaba diye gördüğümüz renksiz harabe yığınlarına bakıp anlamak asla mümkün olmamıştır. Anadolu köylüsünü sınıflandırmada karıncalar cinsine ithal etmeli fikrindeyim. Gündüz ağaçsızlıktan dolayı müthiş bir güneş altında yanan ve gece en güzel yıldızlar altında bütün böceklerinin sonsuz sesleriyle uzanıp giden bu araziden herhangi saat geçilmiş olsa yalnız yiyeceğini tedarikle meşgul, "gıda" sabit fikirliliğiyle sersemleşmiş, neşesiz ve yorgun bir insaniyetin zor çalışma şartlarına tesadüf olunur. Sanki cehennemî bir fırın karşısından yeni ayrılmış gibi yüzleri kıpkırmızı, dudakları çatlak, elleri kuruyup siyahlaşan bütün bu insanlar ya gıda maddesini biçmekle ya onu taşımakla ya onu savurmakla veyahut onu metharlarına doğru çekip götürmekle meşgul görünür. Tıpkı karıncalar gibi tıpkı karıncalar gibi… Fakat boğazlarının kârına olarak aklın bütün maharetlerini ret ve iptal eden bu adamların boğazı da memnun etmekten pek uzak bulundukları, en zenginlerinin evinde geçirilen bir gecenin sabahında, nefis bir yemek diye sofraya getirilen suyla pişmiş uğursuz bir fasulyanın barsaklarda sebep olduğu gazlar ve ıstıraplar ile uyanılıp da anlaşıldığı zaman, bu akılsız kardeşlerin maksatsız hayatına, boşa giden üstün gayretle çalışmalarına karşı derin bir elem duymamak mümkün değildir. Refik; ankara'da, almanya imparatorunun anadolu hastalıklarını tetkik etmek üzere gönderdiği bir tıp heyetinin bazı büyük rütbeli ileri gelenleriyle görüştüm. Bunlar, bir seneden beri her gelen hastayı ücretsiz muayene etmek ve mümkün olduğu kadar incelemelerini sıhhatli kişiler üzerinde (mektep talebesi gibi) yapmak suretiyle şunu anlamışlardır ki, anadolu türklerinin karınları kurtlarla yüklü ve kanları bu kurtların salgıladığı parazitlerle dolu bulunuyor. Cinsi, yakın bir yok

olma ile tehdit eden bu hâlin sebebi neymiş bilir misin? Beslenme eksikliği. Her ne kadar garip görünse de anadolu türkleri henüz ekmek yapımından bile habersizdirler. Yedikleri mayasız bir yufkadır ki, ne olduğunu yiyenlerin midesine bir sormalı. İstisnasız nakil araçları kağnıdır. Ellerinde esir olan öküzler ve bu türden hayvanlar için en zalim düşüncelerin bile icâdından aciz kalabileceği -bununla beraber ağır, dar ve maksada gayr-ı salih bu âlet- hiç şüphe yok ki, taş devri keşfi ve aletlerindendir. Kağnı bir araba değil, fakat hayvana yapışıp onun hayat unsurlarına hortumunu sokan ve bu suretle kanını ve canını çeken bir canavardır. Uzaktan görüldüğü zaman heyet-i umumiyesiyle bir arabadan ziyade büyük ve korkunç bir karafatma hissini veren tarihe âşina bir göz için üzerindeki uzun değneği ve ayakta duran arabacısıyla dara ve keyhüsrev devirlerine ait taşlar üstünde çizilmiş ilkel arabaları hatırlatan bu kağnıların boyunduruğu altında masum hayvanların çektiği azabı gördükçe, onu sevkeden sakin köylünün insanlar gibi bir ruhu olup olmadığından şüphe ettim. Anadolulların becerikliliği ancak öküz tezeğini kullanmakta ve onu kullanılmaya uygun bir hâle sokmak için buldukları çarelerin çeşitliliğinde görülür. Tezeğin bu adamlar nezdindeki kıymeti hayret vericidir. Sürüler meraya çıkarken veyahut akşam şehre girerken kadın ve çocuk, gözleri nurlu bir noktaya cezbedilmiş gibi öküz kıçlarından bir saniye dikkatlerini ayırmayarak ve yüzlerce rakipten geri kalmak korkusuyla seri adamlarla koşarak, öküz götünden düşen en ufak bok parçasını toplamak üzere dirseklerine kadar bulaşık elleri ve hırstan gözbebekleri fırlamış gözleriyle yere kapanırlar. Bu boklar toplanır, sepetlere doldurulur, evlere cemettirilir ve nihayet bir altın mayası yoğurur gibi altın gerdanlıklı genç kadınlar beyaz kollarıyla onu yoğururlar ve muntazam yuvarlaklar hâline koyup kurumak üzere duvara yapıştırırlar. Anadolu'nun duvarları bu öküz pislikleriyle sıvalıdır. Bütün havalarında o hoş koku solunur. Yemekleri, sütleri, ekmekleri hep tezek dumanının kokusuyla ele alınmaz bir hâldedir. Eski mısırlılardan ziyade anadolular apis öküzüne hürmet etmeliydi. Öküz, burada hayatının genelinin zenbereğidir. Evlerine gelince, onlar da öyle: duvarlar yontulmamış alelâde taşların, çalı çırpının, leylek yuvasında olduğu gibi gelişigüzel dizilmesinden hâsıl olmuştur. Baca nedir, bilir misin? Dibi kırık bir testi. Kızılırmak civarında, büsbütün ev inşasından da feragat ederek, toprağın maddesel özelliğinden yararlanarak dağları oymakla vücuda getirdikleri mağaralar içinde kuşlar gibi yaşarlar. Nevşehir'den yarım saat beride güvercinlik adında kovuklardan oluşan bir köy vardır ki, hakikaten ancak bir güvercinlik olmaya yakışan bir köydür. Anadolu, külliyen temizlikten mahrumdur. Sakallı Celâl'in dediği gibi en nefis bir icatları olan

yoğurt bile pislik mahsulünden başka bir şey değildir. Kaynamış süte kirli bir demir parçası yahut eski bir gümüş para atılsa sütün derhal yoğurda dönüşeceğini sen de bilirsin. Anadolu, hemen bir uçtan bir uca firengilidir. Anadoluların güzelliği de bozulmuştur. Bir köy, bir kasaba veya bir şehrin kalabalığına bakılsa, şehrin kalabalığında o kadar topal, topalların o kadar çeşitlisi, o kadar cüce, kambur, kör ve çolak görülür ki, insan kendini eşyanın şeklini bozan dışbükey bir camla etrafa bakıyorum zanneder. Bununla birlikte güzel oldukları zaman da güzelliklerinin emsalsiz olduğunu itiraf etmeli. Siyah, derin ve titretici gözlerle insana bakan şalvarlı, düzgün ölçülü anadolu kadınları; sizleri nasıl unutacağım? Gençleri, insanın bazen en mükemmel bir örneğini temsil ederler. Fakat bunlar, nadirlerdendir. Refik Anadolular hakkında sana daha çok yazacak şeyler varsa da mektuba gülünç bir makale süsü vermemek için bu konuyu burada kesiyorum. Anadolu seyahati artık benim için nihayet buluyor demektir. Bundan da üzgün değilim. … Niğde teftişi son bulmuştur. iâşe heyet-i teftişiyesine girdiğim günden beri kazandırmış olduğum tutar iki bin liraya varmıştır. Benim zararım ise pek çoktur. Öncelikle sağlığım bozuldu. Hayli keçi eti yedim. Birçok da gereksiz masraflar ettim ve rahatımdan da birçok şey kaybettikten sonra yerimden de oldum. Yakında, belki, üç gün sonra İstanbul'a gidiyorum." Ahmet Haşim, 3 Eylül 1919, **Güzel Yazılar, Mektuplar**, TDK, Ankara, 2017, s.67-72, Mektubun bir kısmı Orhan Karaveli'nin, Sakallı Celâl biyograsifinde de yer almaktadır, bkz. **Sakallı Celal,** Pergamon Yayınları, İstanbul, 2004, s. 45-46

4- 1926-1939 arası yapılan heykellerin listesi.

1926. Sarayburnu İstanbul, Heinrich Krippel,
1926. Konya, Heinrich Krippel
1927. Ankara Etnografya Müzesi, Pietro Canonica
1927. Ankara Zafer Meydanı (Sıhhıye), Pietro Canonica
1927. Ankara Ulus, Heinrich Krippel
1928. İstanbul Taksim Cumhuriyet, Pietro Canonica
1928. İstanbul Karaköy, Büst, Kenan Ali Yontunç
1929. Amasya, Kenan Ali Yontunç
1929. Tekirdağ, Kenan Ali Yontunç (taş)
1930. Kırklareli, Kenan Ali Yontunç (taş yontu torse)
1931. Edirne, Kenan Ali Yontunç
1931. Bursa, Nijad Sirel
1931. Çorum, Kenan Ali Yontunç
1931. Isparta, Kenan Ali Yontunç (Tekirdağ heykelinden taş kopya)
1932. Samsun 19 Mayıs, Heinrich Krippel

1932. İzmir, Pietro Canonica
1932. Büst, Ali Hadi Bara
1933. Kocaeli, Nijad Sirel
1933. Elâzığ, Kenan Ali Yontunç (Çorum heykelinden kopya)
1934. Silifke, Kenan Ali Yontunç
1934. Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Büst, Nusret Suman
1935. Tokat, Nusret Suman
1935. Kayseri, Kenan Ali Yontunç (Çorum heykelinden kopya)
1935. Mustafa Kemal Paşa, Nusret Suman
1935. Adana, Ali Hadi Bara
1935. Ankara Kızılay Güven, Anton Hanak/ Joseph Thorak (taş)
1936. Artvin, Nusret Suman
1936. Gemlik, Ali Hadi Bara
1936. Kastamonu, Kenan Ali Yontunç
1936. Kars, Kenan Ali Yontunç
1936. Hendek, Kenan Ali Yontunç
1937. İstanbul Harbiye, Ali Hadi Bara
1937. Büst, Ali Hadi Bara
1937. Büst, Zühtü Müridoğlu
1937. Türk Tarih Kurumu Büst, Joseph Thorak
1937. Çanakkale, Nijad Sirel
1937. Muğla, Nusret Suman
1938. Nazilli, Zühtü Müridoğlu
1938. Ankara Ulus (Sümerbank), Heinrich Krippel (taş)

9. ÖZGEÇMİŞ

İlk, orta ve lise öğrenimi Bursa'da, lisans eğitimini 1998-2002 yılları arasında Süleyman Demirel Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Öğretmenliği bölümünde tamamladı. 2012 yılında başladığı Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tasarım Yüksek Lisans Programını, 2014 yılında İnci Eviner danışmanlığında yazdığı "Sanat ve Sanat Eğitimi Anlayışını Etkileyen Bilgi Teorileri ve Politikaları" başlıklı teziyle tamamladı. 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat programında doktora eğitimine başladı. Ulusal ve uluslararası çeşitli akademik dergiler ve süreli yayınlarda araştırma yazıları yayımlanmıştır.