T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

TÜRK RESİM SANATINDA BİREYİN TEMSİLİ (1850-1950'Lİ YILLAR)

MELTEM YAKIN ÜLDES
2502080334

DANIŞMAN
PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN

İSTANBUL, 2017

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	Meltem YAKIN ÜLDES	Numarası	:	2502080334
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	Sanat Tarihi Anabilim Dalı	Danışmanı	:	Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN
Tez Savunma Tarihi	:	22.02.2017	Saati	:	10:00
Tez Başlığı	:	"Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950'li Yıllar)"			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN		Kabul
2- PROF. DR. UŞUN TÜKEL		KABUL
3- PROF. DR. NİLÜFER ÖNDİN		Kabul
4- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		Kabul
5- DOÇ. DR. A. SİNAN GÜLER		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER ARSAL		
2- YRD. DOÇ. DR. OSMAN ERDEN		

ÖZ

TÜRK RESİM SANATINDA BİREYİN TEMSİLİ (1850-1950'Lİ YILLAR)

MELTEM YAKIN ÜLDES

Altı ana bölümden oluşan ve "Türk resminde bireyin izini sürmek" amacını taşıyan bu çalışma Türkiye'de resim sanatının hız kazandığı 1850'li yıllardan 1950'li yıllara kadar geçen yüz yıllık süreci kapsamaktadır.

Bireyden söz edebilmek için ilk iki bölümde öncelikle "kimlik" kavramının üzerinde etraflıca durulmuş ve sosyal, siyasal, kültürel ve düşünsel koşullar ışığında Osmanlı'nın son dönemleriyle erken Cumhuriyet döneminde kimlik oluşumu ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, birey kavramı açımlanmaya çalışılmış ve önceki bölümlerle bağlantılı olarak Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde "birey"in varlığı tartışılmıştır. Dördüncü ve beşinci bölümler Türk resim sanatının tarihsel gelişim sürecinin önemli dönemlerinin dökümüne ayrılmıştır. Altıncı bölümde ise Türk resminde birey olgusu birkaç aşamada incelenmiş; sanatçının birey olarak toplum içindeki konumu sorgulanmış; ardından, sözü edilen yüz yıllık süreçte üretilmiş belli başlı otoportreler ve portrelerde modelin kişilik özellikleri, ruh hâli, toplumsal konumu gibi bireyin okunabileceği işaretler araştırılmıştır. Daha sonra ise Türk resminin modernleşme sürecinde, özel bir temsiliyet gücü olduğu için üzerinde en çok durulan ögelerden biri olan kadın imgesinin resme yansıyışı çeşitli kimlikler üzerinden yorumlanmıştır.

Böylece bu tezde, radikal bir toplumsal dönüşümün söz konusu olduğu bir süreçte öncelikle bireyin konumu, ardından söz konusu bireyin resim sanatındaki temsili, örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma Sürecinde Osmanlı Resmi, Cumhuriyet Döneminde Türk Resmi, 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu, Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Birey Kavramı ve Kimlik Oluşumu, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Bireyin Temsili

ABSTRACT

REPRESENTATION OF INDIVIDUAL IN TURKISH PAINTING (FROM 1850 to 1950's)

MELTEM YAKIN ÜLDES

This work, tracing individual in Turkish painting for a period of one hundred years from 1850 which can be accepted as the beginning of Turkish painting in Western perspective to 1950's, comprises six main chapters. To be able to talk about individual, in the first two chapters, primarily concept of 'identity' is analyzed in detail, and formation of identity during the last periods of Ottoman and the early Republic period is studied considering social, political and intellectual conditions. In the third chapter, the concept of individual is tried to be defined and the existence of 'individual' in the Ottoman and Republic period is discussed in relation to the earlier chapters. The fourth and fifth chapters are allocated to the inventory of important periods of historical development of Turkish painting. And the fact of individual in Turkish painting is examined in several steps in the sixth chapter, primarily the position of artist in the community as an individual is questioned as it is important in terms of the subject of the thesis; then, the signs in which the individual can be read like personality trait, mood, and social position of the model in certain portraits and self-portraits created during the aforementioned period of a hundred years are searched. And then, the reflection of female image in painting, one of the most emphasized elements, since it has a special representation power during the modernization course of Turkish painting, is discussed over several identities.

In this thesis, first the position of individual and then the representation of individual in the art of painting in a course where a radical social transformation was taking place are studied through examples.

KeyWords: Ottoman Painting in the Process of Westernization, Turkish Painting in Republic Period, 1914 Generation, The Association of Independent Painters and Sculptors [Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği], The d Group, The Individual Concept and Formation of Identity in the Ottoman and Republic Period,

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, ağırlıklı olarak otoportreler ve portreler üzerinden, 1850-1950 yılları arasındaki yüz yıllık süreçte Türk resminde "birey"in izinin sürülmesi amaçlanmıştır. Araştırma, incelenen dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel koşulları göz önüne alınarak yapılmıştır.

Meşrutiyet döneminden 1950'lere kadar Türkiye'de gerçek anlamda bir birey/bireycilik fikrinin yerleşememiş olmasına karşın resimde birey arayışını sürdürmenin yarattığı çelişki araştırma esnasında karşılaşılan temel sorundur. Ancak hem ülkedeki kültürel dönüşüm, hem resim sanatındaki gelişmeler neticesinde resme figürün girmesi ve portrelerin, otoportrelerin ortaya çıkması resimde bireyden söz edilebilmesini sağlamıştır.

Yıllar süren bu çalışma süresince desteğini esirgemeyerek bana daima yol gösteren; zamanını, engin bilgisini ve deneyimlerini benimle cömertçe paylaşan; doğru kaynaklara ulaşmam konusunda yardımcı olan; zorlandığım anlarda tüm sakinliğiyle, kendime olan inancımı tazeleyerek bana devam etme gücü veren saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN'e tüm eleştirileri, tavsiyeleri ve sabrı için can-ı gönülden teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca bana yardımcı olan, ikilemde kaldığım konularda değerli zamanını harcayarak bana sabırla vakit ayıran, çok değerli eleştirileriyle farklı bir bakış açısı kazanmamı sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Uşun TÜKEL'e şükranlarımı sunarım.

Derin bilgi birikimi, deneyimi ve önerileriyle tezimin daha iyi hâle gelmesi için bana yardımcı olan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. A. Sinan GÜLER'e teşekkür ederim.

Az rastlanan bir dostluk sergileyerek tezin yazım sürecinde desteğini esirgemeyen; elindeki kaynakları paylaşan, tüm içtenliğiyle deneyimlerinden yararlanmama izin veren Dr. İlkay Canan OKKALI'ya teşekkür ederim.

Katalog tarama esnasında bana sağladığı kolaylıklar için lebriz.com'a teşekkür ederim.

Hayatımın her alanında olduğu gibi doktora çalışmamın da tüm aşamalarında daima desteğini hissettiğim; büyük bir fedakârlıkla pek çok sorumluluğu tek başına üstlenerek çalışabilmem için bana imkân sağlayan; sevgisiyle, sabrıyla bana güç veren eşim Ersan ÜLDES'e minnet borçluyum.

Yanımda olarak verdiği destekle sadece teze odaklanmama yardımcı olduğu için annem Nursen YAKIN'a; bana inandıkları için tüm aileme ve özellikle, beraber geçireceğimiz zamandan çalarak ihmal etmek durumunda kaldığım kızım Yağmur ÜLDES'e küçücük yaşına rağmen gösterdiği anlayış ve olgunluk için teşekkür ederim.

İstanbul, 2017

Meltem YAKIN ÜLDES

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

RESİM LİSTESİ ..... **v**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xxxv**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA SÜRECİNDE OSMANLI'DA KİMLİK OLUŞUMU

1.1. Osmanlı Döneminin Batılılaşma Sürecinde Sosyal, Siyasal, Kültürel, Düşünsel Koşullar ve Kimlik Oluşumu 4

1.2. Tanzimat Döneminde Kimlik Oluşumu 25

1.3. Meşrutiyet Döneminde Kimlik Oluşumu 37

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE KİMLİK OLUŞUMU

2.1. Cumhuriyet Döneminde Sosyal, Siyasal, Kültürel, Düşünsel Koşullar 46

2.2. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kimlik Oluşumu 54

2.3. Tek Parti Döneminden Çok Partili Döneme Geçiş ve Yeni Bir Kimlik Oluşumu 61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"BİREY" KAVRAMINA BAKIŞ

3.1. Osmanlı Döneminde Birey 75

3.2. Cumhuriyet Döneminde Birey 84

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESMİNİN GELİŞİM SÜRECİ

4.1. Askerî Okullarda Resim Eğitimi 100

4.2. Sarayda Resme Yaklaşım 103

4.3. Pera Bölgesindeki Gelişmeler 109

4.4. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kurulması ve Türk Resim Sanatında Yeni Bir Dönem 114

BEŞİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ

5.1. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat Ortamına Yön Veren Ressamlar: "1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı" 121
5.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Kurulması [Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek ve Modern Türk Resmi'nin Başlangıcı] (1929) 132
5.3. d Grubu [ve Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması] (1933) 140
5.4. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Hareketin Temsilcileri: "Yeniler Grubu" (1941) 150
5.5. 1940-1950 Yılları Arası Diğer Sanatsal Gelişmeler 155

ALTINCI BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE BİREY OLGUSUNA BAKIŞ

6.1. Sanatçının Birey Olarak Konumu 197
6.2. 1850'lerden 1950'lere Türk Resminde Birey 229
6.2.1. Otoportreler 238
6.2.2. Portreler 412
SONUÇ 718
KAYNAKÇA 737
ÖZGEÇMİŞ 783

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Fayyum Portresi: *Sakalli Adam*, M.S. 150-180 (National Gallery, Londra)..... 165

Resim 2: Anonim, *Terentius Neo ve Karısı*, M.S. 60, Villa di Guilia Felice, Pompei, ... 166

Resim 3: Herman, Paul ve Jean de Limbourg, *Şubat*, 1413-16, Elyazması, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, (Condé Müzesi, Chantilly)..... 169

Resim 4: Herman, Paul ve Jean de Limbourg, *Haziran*, 1412-16, El yazması, 29.4x21 cm..... 170

Resim 5: Giotto di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1305 dolayları, Fresko, (Cappella dell'Arena, Padova) 171

Resim 6: Masaccio, *Kutsal Üçlü: Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar,* yakl. 1425-1428, Fresko, 667x317 cm, (Santa Maria Novella, Floransa)..... 172

Resim 7: Robert Campin, *Robert de Masmines*, yakl. 1425, tuval üzerine yağlıboya, 35.4 x 23.7 cm, (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)..... 173

Resim 8: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, ahşap üstüne yağlıboya, 81.8x59.7 cm, (National Gallery, Londra)..... 174

Resim 9: Genç Hans Holbein, *Londra'da Bir Alman Tacir Georg Gisze*, 1532, ahşap üstüne yağlıboya, 96,3x85,7 cm, (Gemaldegalerie, Staatliche Museen, Berlin) 175

Resim 10: Rembrandt, *Staalmeesters*, 1662, tuval üzerine yağlıboya, 191,5x279 cm, (Rijksmuseum, Amsterdam) 176

Resim 11: Rembrandt, *Dr. Nicolaes Tulp'ın Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlıboya,169,5 x 216,5 cm, (The Hague, Mauritshuis) 177

Resim 12: Rembrandt, *Otoportre*, 1996, tuval üzerine yağlıboya, 86x70,5 cm, (National Gallery, Londra)..... 178

Resim 13: Frans Hals, *Pieter van den Broecke*, yakl. 1633, tuval üzerine yağlıboya, 71.2x61 cm, (Iveagh Bequest, Kenwood, Londra) 179

Resim 14: Albrecht Dürer, *Otoportre (Kürklü Otoportre)*, 1500, tuval üzerine yağlıboya, 67x49 cm, (Alte Pinakothek, Münih)..... 181

Resim 15: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, (Detay), 1434, ahşap üzerine yağlıboya, 81.8x59.7 cm, (National Gallery, Londra)..... 182
Resim 16: Jacopo da Pontormo, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*, 1525-1528 .....
(Floransa, S. Felicita, Capponi Şapeli) 183
Resim 16a: Jacopo da Pontormo, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*, (Detay) 1525-1528 (Floransa, S. Felicita, Capponi Şapeli) 183
Resim 17: Gustave Courbet, *Günaydın Bay Courbet!*, 1854, tuval üzerine yağlıboya, 129x149 cm, (Museé Fabre, Monpellier) 186
Resim 18: Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208x264,5 cm, (Musée d'Orsay) 189
Resim 19: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x190 cm, (Musée d'Orsay) 189
Resim 20: Egon Schiele, *Otoportre*, Yağlıboya, 1912, (Leopold Museum, Viyana)..... 191
Resim 21: Ernst Ludwig Kirchner, *Otoportre*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 120,6x80 cm, (Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum) 192
Resim 22: Kees van Dongen, *Otoportre*, 1895, tuval üzerine yağlıboya, 92,5x59,8 cm, (Musée National d'Art Moderne de Paris) 192
Resim 23: Otto Dix, *Otoportre*, 1922, kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 49.2 x 39.3 cm, (Museum of Modern Art, New York)..... 193
Resim 24: Bedri Kulları (Ahmet Bedri), *Alman Çeşmesi,* tuval üzerine yağlıboya, 84x110 cm..... 234
Resim 24a: Bedri Kulları (Ahmet Bedri), *Alman Çeşmesi,* (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 84x110 cm..... 234
Resim 25: Halit Naci, *Sebil Önünde Çocuklu Kadın*, 1911, yağlıboya, 40x70 cm, (Hüsnü Güreli Koleksiyonu)..... 235
Resim 26: Hüsnü Yusuf, *Otoportre,* Topçu Okulu Kitaplığı (Bugün nerede olduğu bilinmemektedir)..... 238
Resim 27: Osman Hamdi, *Otoportre*, 1882, kâğıt üzerine karakalem, (Ömer M. Koç Koleksiyonu)..... 240

Resim 28: Osman Hamdi Bey, *Ressam Çalışırken*, yaklaşık 1880, Sébah et Joaillier'nin cam negatifinden, 18x24 cm, (İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, no 8067)..... 240

Resim 29: Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 116x84 cm. (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 243

Resim 30: Halil Paşa, *Otoportre,* tuval üzerine yağlıboya, 62x40 cm, (Necmiye Sözel Koleksiyonu) 248

Resim 31: Halil Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 32x42 cm, (Necmiye Sözel Koleksiyonu)..... 248

Resim 32: Muallim Şevket, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 21x15 cm., (Karen-İhsan Oral Koleksiyonu)..... 252

Resim 33: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, 92x160 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2191) 254

Resim 34: Abdülmecid Efendi, *Otoportre,* (Katalog der Ausstellung türkischer Maler, Wien 1918, Illustration:1) 254

Resim 35: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, 60x50 cm, mukavva üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2161) 259

Resim 36: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 100x65 cm, (Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu)..... 261

Resim 37: Abdülmecid Efendi, *Harem'de Beethoven*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 155,5x211 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 262

Resim 38: Tekezâde Said, *Otoportre*, t.y. 265

Resim 39: Şehit Hasan Rıza, *Otoportre*, t.y. (İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Müzesi) 267

Resim 40: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi,* tuval üzerine yağlıboya, 150x125 cm. 270

Resim 40a: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi* (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 150x125 cm. 270

Resim 41: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi,* (1896-1898?), Tarama, 72x52 cm, (İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu) 271

Resim 42: Mehmet Faik Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 21 x 15 cm, (Karin-İhsan Oral Koleksiyonu) 273
Resim 43: Hüsnü Tengüz, Otoportre, 18 x 24,5 cm, suluboya, (Ahmet Tengüz Koleksiyonu)..... 275
Resim 44: Pertev Boyar, *Otoportre*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 46x53 cm, (Lucien Arkas Koleksiyonu)..... 278
Resim 45: Ömer Adil, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 25x19 cm. 280
Resim 46: İbrahim Çallı, *Ressam Şevket Dağ ve Ben*, 1940, ahşap pano üzerine yağlıboya, 38x46 cm, (Özel Koleksiyon) 282
Resim 47: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No: 121/ 2000) 285
Resim 48: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1946, karton üzerine guaj, 40,5x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 145/2000) 287
Resim 49: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1945?, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 750 /2000) 288
Resim 50: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1946, karton üzerine guaj, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 753 /2000) 288
Resim 51: Feyhaman Duran, *Otoportre*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 751/2000) 289
Resim 52: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1959, duralit üzerine yağlıboya, 52x40 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 18 /2000) 289
Resim 53: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1950'ler, kontrplak üzerine yağlıboya, 51x41 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 475/2000) 290

Resim 54: Feyhaman Duran, Otoportre, t.y., duralit üzerine yağlıboya, 41x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 35 /2000) 291
Resim 55: Ali Sami Boyar, *Otoportre*, Karakalem, t.y., (İstanbul Darüşşafaka Koleksiyonu) 292
Resim 56: Namık İsmail, *Gençlik Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 41x51,5 cm. (Keskin Koleksiyonu) 294
Resim 57: Namık İsmail, *Otoportre* (Tifüs'ten sonra), 1917, tuval üzerine yağlıboya, 73x66 cm. 294
Resim 58: Namık İsmail, *Otoportre*, 1918, duralit üzerine yağlıboya, 41x37,5 cm. (İstanbul Modern Koleksiyonu) 295
Resim 59: Namık İsmail, *Otoportre*, 55x80,9 cm, (Bülent Barım Koleksiyonu) ... 295
Resim 60: Namık İsmail, *Namık İsmail Louvre Müzesi'nde*, ahşap üzerine yağlıboya, 32,5x19 cm. 296
Resim 61: Nazmi Ziya, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 85x60 cm, (Sakıp Sabancı Koleksiyonu) 301
Resim 62: Nazmi Ziya, *Otoportre*, 1324 (1906), tuval üzerine yağlıboya, 44x37 cm. (Onur Erdoğan Koleksiyonu) 301
Resim 63: Nazmi Ziya, *Otoportre*, karton üzerine pastel, 60x47 cm, (Rüstem Sungur Koleksiyonu) 302
Resim 64: Hikmet Onat, Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 35x28 cm, (Murat Onat Koleksiyonu) 305
Resim 65: Sami Yetik, *Otoportre*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Özel Koleksiyon) 307
Resim 66: Sami Yetik, *Otoportre*, 1944, duralit üzerine yağlıboya, 40x30 cm. (Bedia Akarsu Koleksiyonu) 307
Resim 67: Sami Yetik, *Otoportre*, 1941, duralit üzerine yağlıboya, 30x20 cm. (Kemal Erhan Koleksiyonu) 308
Resim 68: Sami Yetik, *Otoportre*, 1942, karton üzerine yağlıboya, 28x24 cm. (Bedia Akarsu Koleksiyonu) 308

Resim 69: Hüseyin Avni Lifij, *Pipolu-Kadehli Otoportre*, 1908-9, tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 315

Resim 70: Hüseyin Avni Lifij, *Kırmızı Kitaplı Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 45,5x63 cm, (B. Aksoy Koleksiyonu) 316

Resim 71: Hüseyin Avni Lifij, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 37,5x54 cm, (B. Aksoy Koleksiyonu) 317

Resim 72: Hüseyin Avni Lifij, *Purolu Otoportre*, 41x30,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) ... 318

Resim 73: Hüseyin Avni Lifij, *Fırçasıyla Lifij*, tuval üzerine yağlıboya, 34x28 cm, .. (Özel Koleksiyon)……..... 320

Resim 74: Hüseyin Avni Lifij, *Son Otoportre*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 26,7x18,8 cm, (Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu)..... 321

Resim 75: Hayri Çizel, *Otoportre*, karton üzerine yağlıboya, 9x18 cm..... 323

Resim 76: İsmail Hakkı, *Otoportre*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm, (Lucien Arkas Koleksiyonu)..... 326

Resim 77: Mihri Müşfik, Otoportre, t.y 328

Resim 77a: Mihri Müşfik, *Otoportre* (Detay), 71x61 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Eski Ahmet Muzaffer Soysallı Koleksiyonu)..... 328

Resim 78: Mihri Müşfik, *Otoportre*, 60x48 cm, pastel, (İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi) 333

Resim 79: Celile Hikmet, *Otoportre*, t.y., (Kızının Koleksiyonu)..... 334

Resim 80 : Müfide Kadri, *Otoportre*, kâğıt üzerine pastel, 12x9 cm..... 335

Resim 81: Refik Epikman, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, (Özel Koleksiyon)..... 337

Resim 82: Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, (1925?), tuval üzerine yağlıboya, 62x50 cm, (İstanbul Üniversitesi Feyhaman Kültür Sanat Evi, Demirbaş No:4/2000) 339

Resim 83: Hale Asaf, *Otoportre*, Paris, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 64x58 cm, (Özel Koleksiyon)..... 344

Resim 84: Hale Asaf, *Otoportre*, tarihsiz (II. Paris Dönemi), tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm, (Emel Korutürk Koleksiyonu) 344

Resim 85: Sabiha Bozcalı, *Otoportre,* tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 33x39 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)..... 346
Resim 86: Sabiha Rüştü Bozcalı, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 26x19 cm.. 346
Resim 87: Sabiha Rüştü Bozcalı, *Otoportre,* (Müstakil Ressam ve Heykeltraşların 22. Sergisi'nde yer almıştır)..... 347
Resim 88: Zeki Faik İzer, *Otoportre,* Paris, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 349
Resim 89: Cemal Tollu, *Paletli Otoportre*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 72,5x54 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 351
Resim 90: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Otoportre,* tuval üzerine yağlıboya, 62x50 cm, (Aile Koleksiyonu)..... 355
Resim 91: Güzin Duran, *Otoportre*, kağıt üzerine suluboya, 36,5 x43 cm, (Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:183/2000) 358
Resim 92: Güzin Duran, *Otoportre*, 41x33 cm, kâğıt üzerine suluboya, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Env. No:195/2000)……..……359
Resim 93: Güzin Duran, *Otoportre*, kağıt üzerine suluboya, 35x27 cm, (Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:1602/2000) 359
Resim 94: Nuri İyem, *Otoportre*, 1937, karton üzerine yağlıboya, 11x16 cm. (Evin-Ümit İyem Koleksiyonu) 360
Resim 95: Nuri İyem, *Otoportre*, 1947, kontrplak üzerine yağlıboya, 42,5x36 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 363
Resim 96: Selim Turan, *Figürlü Kompozisyon,(Atölye*), [Otoportre], Lake, 11x7 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2045) 364
Resim 97: Selim Turan, *Otoportre,* Tarihsiz, duralit/tuval üzerine yağlıboya, 34x25 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:2003/2014) 364
Resim 98: Ferruh Başağa, *Otoportre,* 1946, kontrplak üzerine yağlıboya, 71x51 cm. (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu) 366
Resim 99: Nejad Devrim, *Otoportre*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (T C. Merkez Bankası Koleksiyonu) 368
Resim 100: Nejad Devrim, *Otoportre,* duralit üzerine yağlıboya, 45x36 cm. 368

Resim 101: Nejad Devrim, *Otoportre*, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 54x46 cm, (Cemal Şener Koleksiyonu) 369
Resim 102: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *İlham Perisi-Otoportre*, Paris, 1932, karton üzerine guaj, 31x22 cm 371
Resim 103: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Otoportre*, 1938, karton üzerine yağlıboya, 63,5x48,5 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu) 371
Resim 104: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*, 1946, yağlıboya, 70x45 cm, (Özel Koleksiyon) 375
Resim 105: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*, 1947, yağlıboya, 32x24 cm, (Özel Koleksiyon) 375
Resim 106: Eren Eyüboğlu, *Otoportre*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 60,5x 47 cm. 376
Resim 107: Edip Hakkı Köseoğlu, *Otoportre*, 1952, duralit üzerine yağlıboya, 35x 28 cm, (Akbank Koleksiyonu) 378
Resim 108: Ercümend Kalmık, *Otoportre*, (Kitap Kapağı) 380
Resim 109: Hamit Görele, *Otoportre*, 1929, kontrplak üzerine yağlıboya, 54x44 cm. (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu) 382
Resim 110: Hamit Görele, *Otoportre*, 1938, kontrplak üzerine yağlıboya, 50x69,5 cm. 382
Resim 111: Malik Aksel, *Otoportre*, 1940, Yağlıboya, 60x40 cm. 384
Resim 112: Malik Aksel, *Otoportre ve Modeli*, 1946, kâğıt üzerine suluboya, 26x37 cm, ... 384
Resim 113: Malik Aksel, *Şapka Devrimi*, 1940, Yağlıboya, 60x40 cm, (Murat Aksel Koleksiyonu) 385
Resim 114: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine yağlıboya, 97x68 cm…….. 389
Resim 115: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm. ... 392
Resim 116: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, kâğıt üzerine füzen, 60x43 cm. 392
Resim 117: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine yağlıboya, 71,5x50,5 cm. 393
Resim 118: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine füzen, 72x50 cm. ... 393

Resim 119: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1933, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 22x16 cm..... 394
Resim 120: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1936, kâğıt üzerine füzen, 36x24 cm. 394
Resim 121: Sabri Berkel, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 32,5x27 cm. 395
Resim 122: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm. ... 395
Resim 123: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 28x23 cm..... 396
Resim 124: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 54,5x45,5 cm..... 396
Resim 125: Şefik Bursalı, *Otoportre*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 48 cm, (Özel koleksiyon)..... 397
Resim 126: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu)..... 399
Resim 127: Fahrelnisa Zeid, *Portre [Otoportre]*, 1940'lar, tuval üzerine yağlıboya, b.y……...……..399
Resim 128: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, kâğıt üzerine suluboya, guaj ve karışık teknik, 35x26 cm..... 400
Resim 129: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, kâğıt üzerine suluboya, guaj ve karışık teknik, 35x26 cm..... 400
Resim 130: İbrahim Safi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 52x38,5 cm, (Prof. Dr. Enver Tali Çetin Koleksiyonu)..... 404
Resim 131: İbrahim Safi, *Otoportre*, 1950'ler, tuval üzerine yağlıboya, 70x50 cm. (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu) 404
Resim 132: İbrahim Safi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 58x48 cm. (Prof. Dr. Enver Tali Çetin Koleksiyonu)..... 405
Resim 133: Abidin Elderoğlu, *Otoportre*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 90x72 cm. 407
Resim 134: İhsan Cemal Karaburçak, *Otoportre*, 1944-52, duralit üzerine yağlıboya, 53,5x43,5 cm, (Suna&Yüksel Karaburçak Koleksiyonu) 410
Resim 135: Abdülmecid Efendi, *Recâizâde Mahmud Ekrem*, 143x89 cm, tuval üzerine yağlıboya, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyan Müzesi Koleksiyonu)..... 414

Resim 136: Abdülmecid Efendi, *Halil Edhem*, tuval üzerine yağlıboya, 77,5x 102 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2188) 418

Resim 137: Abdülmecid Efendi, *Halil Edhem*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 115x84 cm, (Özel Koleksiyon) 418

Resim 138: Abdülmecid Efendi, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 218x124 cm, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyan Müzesi Koleksiyonu) 420

Resim 139: Abdülhak Hâmid, Abdülmecid Efendi'ye poz verirken, (Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu 100/669) 422

Resim 140: Abdülmecid Efendi, *Abdülhak Hâmid*, 1924, kâğıt üzerine karakalem, 22 x 17.5 cm. 423

Resim 141: Hasan Rıza Bey, *Kaymakam Halim'in Portres*i, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm. 425

Resim 142: Şehit Hasan Rıza, *Rıza Tevfik Bölükbaşı Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 72x58 cm. 427

Resim 143: Feyhaman Duran, *Rıza Tevfik Bölükbaşı*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 58x74 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu 17/631) 429

Resim 144: İbrahim Çallı, Cemil Cem, *Mihri Müşfik*, tuval üzerine yağlıboya, 101x116 cm. 431

Resim 145: İbrahim Çallı, *Ahmed Refik Altınay*, tuval üzerine yağlıboya, 46x58 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi 17/609) 433

Resim 146: İbrahim Çallı, *Ahmed Refik Altınay*, 1932, duralit üzerine yağlıboya, 40x33 cm, (Naci Terzioğlu Koleksiyonu) 433

Resim 147: İbrahim Çallı, *Hikmet Onat Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 78x62 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 437

Resim 148: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 133x162 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu).. 440

Resim 149: Feyhaman Duran, *Portre (Hikmet Onat)*, Kontrplak üzerine yağlıboya, 54x46 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:328/2000) 443

Resim 150: Feyhaman Duran, *Portre (İbrahim Çallı)* Tarihsiz, çuval üzerine yağlıboya, 55x45 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:461/2000)..... 444

Resim 151: Feyhaman Duran, *Halil Paşa*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 94x75 cm, (Özel Koleksiyon)..... 445

Resim 152: Feyhaman Duran, *Cemil Cem*, 65x110 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Özel Koleksiyon)..... 446

Resim 153: Feyhaman Duran, *(İsim belirtilmemiş)*, tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm..... 448

Resim 154: Feyhaman Duran, *Şerif Muhittin Targan Portresi*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 105x88 cm. 449

Resim 155: Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, duralit üzerine yağlıboya, 87x72 cm..... 451

Resim 156: Feyhaman Duran, *Portre (Safiye Ayla)*, 1950, karton/tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:33/2000)..... 452

Resim 157: Feyhaman Duran, *Kâmil Akdik*, tuval üzerine yağlıboya, 80x67 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 453

Resim 158: Feyhaman Duran, *Kâmil Akdik*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm..... 456

Resim 159: Feyhaman Duran, *İsmail Hakkı Altınbezer [Altunbezer] Portresi*, 1946, duralit üzerine yağlıboya, 116x89,5 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 457

Resim 160: Feyhaman Duran, *İç Mekan (Hatta Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:111/2000) 460

Resim 161: Feyhaman Duran, *Hattat Rıfat Efendi*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu)..... 462

Resim 162: Feyhaman Duran, *Hattat Ahmed Refet* [Hattat Rıfat Efendi], 1948, tuval üzerine yağlıboya, 61,5x51 cm. 463

Resim 163: Feyhaman Duran, *İbnülemin Mahmud Kemâl (İnal)*, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 38x28 cm 464

Resim 164: Münif Fehim, *Eski Sahaflar Çarşısı*, 35x50 cm. 467
Resim 165: Namık İsmail, *Heykeltraş Mahir Tomruk*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x100,5 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 471
Resim 166: Namık İsmail, *Ahmed Haşim*, yağlıboya, 34,5x48,5 cm, (nerede olduğu bilinmiyor) 473
Resim 167: Namık İsmail, *Ahmed Haşim*, duralit üzerine yağlıboya, 50x70 cm, (Keskin Koleksiyonu) 476
Resim 168: Namık İsmail, *Yusuf Akçura Portresi*, 1925, yağlıboya, (Dr. İlhan Civelekoğlu Koleksiyonu) 478
Resim 169: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Şeref Kâmil Akdik*, mukavva üzerine yağlıboya, 63x50 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 481
Resim 170: Nazlı Ecevit, *Şeref Kâmil Akdik* Portresi, 1949, 55x46 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 482
Resim 171: Şeref Akdik, *Nazlı Ecevit Portresi*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, (Can Has Koleksiyonu) 483
Resim 172: Cemal Tollu, *Eşref Üren Portresi*, 1947, duralit üzerine yağlıboya, 70x52 cm. 485
Resim 173: Nedim Günsür, *Turan (Turhan) Doyran Portresi*, Paris, 1950, yağlıboya, 68,5x86,5 cm. 487
Resim 174: Abdülmecid Efendi, *Necip Âsım (Yazıksız)*, 1908-1909, tuval üzerine yağlıboya, 136x1108 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 490
Resim 175: Tekezade Said Efendi, *İbrahim Çallı*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 52,5x42 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 490
Resim 176: Refet Başokçu, *Sadık Göktuna*, tuval üzerine yağlıboya, 60x46 cm, (Özel Koleksiyon) 490
Resim 177: Feyhaman Duran, *Ömer Adil*, tuval üzerine yağlıboya, 72x57 cm, (Şefik Atabey Aile Koleksiyonu) 491
Resim 178: İbrahim Çallı, *Namık İsmail*, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm. 491

Resim 179: Feyhaman Duran, *Portre (Hoca Ali Rıza)*, 1943, Kontrplak üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:327/2000)..... 491
Resim 180: Feyhaman Duran, *Hoca Ali Rıza Portresi*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 79x67 cm..... 492
Resim 181: Mihri Müşfik, *Şair Tevfik Fikret Portresi*, Pastel, t.y., (Topkapı Sarayı Müzesi 17/573) 492
Resim 182: Nazmi Ziya Güran, *Feyhaman Duran*, tuval üzerine yağlıboya, 47x53 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)..... 492
Resim 183: Naci Kalmukoğlu, *İbrahim Safi Portresi*, tahta üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)..... 493
Resim 184: Namık İsmail, *Hasan Vecih Bereketoğlu Portresi*, karton üzerine yağlıboya, 40x32 cm, (Özel Koleksiyon) 493
Resim 185: İbrahim Safi, *Avni Arbaş*, mukavva üzerine yağlıboya, 43x33 cm, (Özel koleksiyon)..... 493
Resim 186: Cemil Cem, *Feyhaman Duran Portresi*, [İbrahim Çallı?] tuval üzerine yağlıboya, 63x52 cm. 494
Resim 187: Ayetullah Sümer, *Sami Yetik Portresi*, duralit üzerine yağlıboya, 24x18 cm..... 494
Resim 188: Edip Hakkı Köseoğlu, *Sait Faik Abasıyanık Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 82x62 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 494
Resim 189: Hakkı Anlı, *Sait Faik Portresi*, 1938, prestual üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm..... 495
Resim 190: Hakkı Anlı, *Sabri Berkel*, tuval üzerine yağlıboya, 54x39 cm, (Özel Koleksiyon)..... 495
Resim 191: Nuri İyem, *Adalet Cimcoz'un Portresi*, 1952, duralit üzerine yağlıboya, 65x75..... 495
Resim 192: Nuri İyem, *Fahir Onger Portresi*, 1949, duralit üzerine yağlıboya, 25x30.5 cm..... 496
Resim 193: Adnan Varınca, *İdil Biret Portresi*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm..... 496

Resim 194: Halil Paşa, *Madam X*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm, (Nazar Büyüm koleksiyonu) 498
Resim 195: Halil Paşa, *Keçecizade Reşat Fuat Bey Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 27x42 cm, (Şen Keçeci Koleksiyonu) 500
Resim 196: Mihri Müşfik, *Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım*, 1908-1909, tuval üzerine yağlıboya, b.y., t.y. 501
Resim 197: Mihri Müşfik Hanım, *Mevsume Yalçın Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm. 502
Resim 198: İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın (Prenses Vicdan Halim Moralı Portresi),* 1932, tuval üzerine yağlıboya, 145,5x116 cm, (MSGSÜ-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 504
Resim 199: İbrahim Çallı, *Hasene Cimcoz'un Annesi (Aliye Moralı)*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 105x86 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu) 506
Resim 200: İbrahim Çallı, *Hasene Cimcoz,* 1934, tuval üzerine yağlıboya, 112.7x91 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 508
Resim 201: İbrahim Çallı, *Fatma (Cimcoz) Barşal*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 116x90 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu) 510
Resim 201a: Üç neslin portreleri: "Aliye Moralı", "Hasene Cimcoz" ve "Fatma Barşal" 511
Resim 202: Hikmet Onat, *Muazzez Köseoğlu,* 1926, tuval üzerine yağlıboya, 110x100 cm. 513
Resim 203: Feyhaman Duran, *Muazzez Köseoğlu*, 1940, karton üzerine pastel, 48x39 cm. 514
Resim 204: Anonim, *Muazzez Köseoğlu,* tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm. 515
Resim 205: Ercümend Kalmık, *Kadın Portresi (Muazzez Köseoğlu),* 1933, tuval üzerine yağlıboya, 50x72 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 516
Resim 206: Feyhaman Duran, *Portre (II. Sultan Abdülhamit'in Kerimesi Ayşe Sultan),* 1954, karton/tuval üzerine yağlıboya, 41x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:48 /2000) 517

Resim 207: Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın eşi Prenses Kerime Hanım*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 73,5x61,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 518

Resim 208: Hikmet Onat, *Fatma İzli Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 73,5x60 cm, (Ayten-Moiz Zilberman Koleksiyonu) 519

Resim 209: İbrahim Çallı, *Mimar Ömer Nazimi Yaver Yenal*, tuval üzerine yağlıboya, 90x75 cm. 520

Resim 210: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, karton üzerine guaj, 60x49 cm. 522

Resim 211: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, tuval üzerine yağlıboya, 65x55 cm, (Afife Cingi Koleksiyonu) 524

Resim 212: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Afife Cingi Koleksiyonu) 525

Resim 213: İbrahim Çallı, *Cemil Uybadin Portresi*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 93 x 74 cm. 526

Resim 214: Feyhaman Duran, *Dr. Akil Muhtar*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, (İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Koleksiyonu) 528

Resim 215: Feyhaman Duran, *Prof. Dr. Akil Muhtar*, 1949, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:691/2000) 531

Resim 216: Feyhaman Duran, *Celâleddin Arif Bey Portresi*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 116,5x102 cm, (Sakıp Sabancı Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, Env.No: 200-0215-FD) 532

Resim 217: Feyhaman Duran, *Ali Ekrem Bolayır*, t.y., karton üzerine yağlıboya, 41,5x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:66/2000) 534

Resim 218: Feyhaman Duran, *Prof. Dr. Hilmi Ziya Ülken,* 1946, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:1/2000) 536

Resim 219: Feyhaman Duran, *İç Mekân (Üniversite Senatosunun Toplantısı),* tuval üzerine yağlıboya, 45x70 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No: 17/2000) 539

Resim 220: Feyhaman Duran, *Ord.Prof.Dr. Mustafa Şekip Tunç*, 1943, karton üzerine yağlıboya, 40,5x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:105/2000) 541

Resim 221: *Mustafa Şekip Tunç*, Fotoğraf, [Milli Mecmua, 1 Kanûn-ı Evvel 1339 (1923), Sayı:3, s. 35 543

Resim 222: Zeki Faik İzer, *Ord. Prof. Mustafa Şekip Tunç*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 49x64 cm, (İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu-Demirbaş No: 16164) 544

Resim 223: Naci Kalmukoğlu, *Ord. Prof. Dr. İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi*, tuval üzerine yağlıboya, 90x103 cm 545

Resim 224: Osman Hamdi Bey, *İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa*, Eskihisar, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 48x41 cm, (Mehmet Nuri Çolakoğlu Koleksiyonu).... 549

Resim 225: Osman Hamdi Bey, *Kokona Despina*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, (SSM Koleksiyonu) 551

Resim 226: Ahmet Ziya Akbulut, *Lehimci*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x99,5 cm, (SSM Koleksiyonu, Env. No. 200-0006-AZA) 552

Resim 227: Tekezâde Said, *Erkek Portresi*, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 48x35 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)..... 553

Resim 228: Hikmet Onat, *Hareket Ordusu'nun Muhafız Alayı'ndan Maksut Çavuş*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 63x92 cm, (Edip Onat Koleksiyonu)..... 555

Resim 229: Nazlı Ecevit, *Portre*, duralit üzerine yağlıboya, 58x44,5 cm..... 557

Resim 230: Cemal Tollu, *Bir Öğretmen Portresi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu).... 559

Resim 231: Fahrelnisa Zeid, *Sanatçının Oğlunun Dadısı*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 63x54 cm, (Füreya Koral Koleksiyonu)..... 560

Resim 232: Osman Hamdi Bey, *Kayınvalidesinin Portresi*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm. 562

Resim 233: Osman Hamdi Bey, *Tevfik Portresi*, 1904, tuval üzerine yağlıboya, 45x31 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 564

Resim 234: Osman Hamdi Bey, *L'Aurore Okuyan Kuzeni Tevfik'in Portresi*, Eylül 1899,tuval üzerine yağlıboya, 14x21 cm, (Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu)..... 565

Resim 235: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, 133x180 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2173)..... 569
Resim 236: Dürrüşehvar Sultan'ın fotoğrafı 570
Resim 237: Dürrüşehvar Sultan tarafından Namık İsmail'e ithaflı, imzalı fotoğraf, 21,5x13,5 cm..... 570
Resim 238: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, tuval üzerine yağlıboya, 76x132 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2174) 572
Resim 239: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, tuval üzerine yağlıboya, 137x80 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2172) 573
Resim 240: Abdülmecid Efendi, *Tarih Dersi/Nasihat*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 164x120 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu, 17/568)..... 574
Resim 241: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 128x80 cm,..... 577
Resim 242: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf..... 577
Resim 243: Abdülmecid Efendi, *Şehzade Ömer Faruk'un Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 73x109 cm, (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 579
Resim 244: Ömer Faruk Efendi, Fotoğraf, 1909..... 579
Resim 245: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Efendi*, 106x76 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2192)..... 580
Resim 246: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf..... 581
Resim 247: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf..... 581
Resim 248: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Portresi*, (teknik belirtilmemiş), 149x116 cm..... 583
Resim 249: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Efendi*, 105x75 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2171)..... 584
Resim 250: Abdülmecid Efendi, *Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i*, tuval üzerine yağlıboya, 235x172, (Dolmabahçe Sarayı, Env. No: 11/1270)..... 587
Resim 251: Hikmet Onat, *Edib Onat*, Tahta üzerine yağlıboya, 46x38 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)..... 589
Resim 252: Celile Hikmet, *Nâzım Hikmet*, 1931, kâğıt üzerine pastel. 591

Resim 253: Şeref Akdik, *Hattat Kâmil Akdik Portresi*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x99 cm, (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi) 592

Resim 254: Hüseyin Avni Lifij, *İhtiyar Kadın Portresi (Lifij'in Annesi)*, tuval üzerine yağlıboya, 35,5x27 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 593

Resim 255: Zeki Kocamemi, *Kadın Figürü (Sanatçının Annesinin Portresi)*, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 56x38 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 594

Resim 256: Hale Asaf, *Babasının Portresi*, tarihsiz, (1920-25?), mukavva üzerine yağlıboya, 44x32 cm, (Sevim-Haşim Nur Gürel Koleksiyonu) 595

Resim 257: Hale Asaf, *Babasının Portresi*, 1928, Bursa, tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 597

Resim 258: Abidin Elderoğlu, Bedriye'nin Portresi, tuval üzerine yağlıboya, 45x 32 cm..... 598

Resim 259: Osman Hamdi Bey, *Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1880, tuval üzerine yağlıboya, 98x61 cm, (Özel Koleksiyon) 603

Resim 260: Osman Hamdi Bey, *Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1880, tuval üzerine yağlıboya, 59x48,5 cm, (Halil İbrahim İper Koleksiyonu)..... 604

Resim 261: Osman Hamdi Bey, *Mimozalı Kadın ya da Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1906, tuval üzerine yağlıboya, 130x93 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 604

Resim 262: Osman Hamdi Bey, *Agarite'in fotoğrafı*, 1873, (Adéle fotoğraf stüdyosu, Viyana), (Edhem Eldem Koleksiyonu)..... 605

Resim 263: Osman Hamdi Bey, *Agarite Portresi*, Viyana, Ocak 1874, tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm, (Özel Koleksiyon) 606

Resim 264: Abdülmecid Efendi, *Çocuğunu Yıkayan Kadın*, 1918-20, tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2146)..... 608

Resim 265: Abdülmecid Efendi, *Şemsiyeli Kadın* (Eşinin Portresi), 143x83 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2137)..... 608

Resim 266: Abdülmecid Efendi, *Abdülmecid Efendi'nin Eşi Şehsuvar Kadınefendi*, tuval üzerine yağlıboya, 228x143 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi) 610

Resim 267: Abdülmecid Efendi, *Ofelya Kalfa,* 1920'ler, tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm..... 611

Resim 268: Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm..... 613

Resim 269: Halil Paşa, *Madam X,* 1900, kâğıt üzerine pastel, 75x100 cm, (Kemal Erhan Koleksiyonu) 616

Resim 270: Ömer Adil, *Kadın Portresi*, tuval üzerine yağlıboya 618

Resim 271: Ömer Adil, *Ömer Adil'in Eşi*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 47x36,5 cm..... 619

Resim 272: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1921, tuval üzerine pastel, 116x92 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:103/2000) 621

Resim 273: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 46x37 cm. 622

Resim 274: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1921, kontrplak/çuval üzerine yağlıboya, 57x47,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Demirbaş No:29/2000)..... 623

Resim 275: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1935, karton üzerine yağlıboya, 25x19,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Demirbaş No:38/2000)..... 623

Resim 276: Feyhaman Duran, *Güzin Duran*, 1941, karton üzerine yağlıboya, 40,5x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:40/2000) 624

Resim 277: Feyhaman Duran, *Güzin Duran*, 1947, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:689/2000) 625

Resim 278: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, karton üzerine yağlıboya, 19x27 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:1079/2000) 626

Resim 279: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran),* 1946, tuval üzerine yağlıboya, 78x93 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No:25/2000) 627

Resim 280: Namık İsmail, *Mediha Hanım'ın Portresi*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x58,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 629

Resim 281: Namık İsmail, *Portre* (*Mediha Hanım),* karton üzerine yağlıboya, (İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi) 630

Resim 282: Mehmet Ruhi Arel, *Eşi Muzaffer Hanım*, 1912, Yağlıboya, 41x31 cm, (Esin Tunalıgil Koleksiyonu)..... 631

Resim 283: Ruhi Arel, *Anne ve Çocuğu/ Muzaffer Hanım ve Oğlu*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 132x110 cm, (Gönül ve Emel Arel Koleksiyonu)..... 631

Resim 284: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım ve Hülya*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm. 633

Resim 285: Hüseyin Avni Lifij, *Harika Lifij'in Portresi*, 1921, ahşap üzerine yağlıboya, 46,3x37,8 cm, (Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu)..... 634

Resim 286: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik,* 1928, Yağlıboya, 42x44 cm. 635

Resim 287: Şeref Akdik, *Yün Ören (Sârâ Akdik),* 1955, tuval üzerine yağlıboya, 54x72 cm..... 635

Resim 288: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik,* 1961, tuval üzerine yağlıboya, 83x67 cm..... 636

Resim 289: Selim Turan, *Portre (Şahika Turan),* t.y, duralit/tuval üzerine yağlıboya, 53x35 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2017) 638

Resim 290: Selim Turan, *Portre (Şahika Turan),* Tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 56x43 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2015) 638

Resim 291: Ali Sami Boyar, *Eşi Belkıs Hanım*, 1931, pastel, (İstanbul Darüşşafaka Koleksiyonu)..... 641

Resim 292: Nazmi Ziya Güran, *Fransız eşi Marcelle Chevalier,* kâğıt üzerine pastel, 45x34 cm, (Ayten Erdoğan Koleksiyonu) 641

Resim 293: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Leyla Bereketoğlu*, t.y, 44x30 cm. 641
Resim 294: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, tuval üzerine yağlıboya, 40x32 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)..... 642
Resim 295: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 68x56 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)..... 642
Resim 296: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, 1942, karton üzerine yağlıboya, 36x33 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)..... 642
Resim 297: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, 1942, duralit üzerine yağlıboya, 35x15 cm, (Kemal Erhan Koleksiyonu) 643
Resim 298: Hayri Çizel, *Eşinin Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 33x24 cm, (Özel Koleksiyon)..... 643
Resim 299: Mahmut Cûda, *Nazıma Cûda Portresi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 31,5x40,5 cm, (Nadıya Dûren Koleksiyonu)..... 643
Resim 300: Nuri İyem, *Nasip İyem Portresi*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 50x60 cm..... 644
Resim 301: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım'ın Portresi*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 52x39 cm. 644
Resim 302: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım'ın Portresi*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 66x44 cm. 644
Resim 303: Hamit Görele, *Eşinin Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 34.5 x 30 cm..... 645
Resim 304: Malik Aksel, *Müşerref Aksel*, yağlıboya, 51x43 cm, (Murat Aksel Koleksiyonu)..... 645
Resim 305: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1940, tuval üzeri yağlıboya, 47x34 cm..... 645
Resim 306: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1945, tuval üzeri yağlıboya, 60x53 cm..... 646
Resim 307: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1947, tuval üzeri yağlıboya, 35x29 cm. (Başağa Koleksiyonu)..... 646
Resim 308: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1949, tuval üzeri yağlıboya, 35x29 cm. (Başağa Koleksiyonu)..... 646

Resim 309: Eşref Üren, *Eşi Melahat Hanım'ın Portresi*, ahşap üzerine yağlıboya, 43x31 cm..... 647
Resim 310: Hakkı Anlı, *Karım,* 1936, duralit üzerine yağlıboya, (Yıldız ve Mustafa Anlı Koleksiyonu) 647
Resim 311: Osman Hamdi Bey, *Rahle Önünde Kız (Kuran Okuyan Kız)*, tuval üzerine yağlıboya, 1880, (Özel Koleksiyon) 650
Resim 312: Osman Hamdi Bey, 1901, *Yaratılış/Mihrab*, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm. (Demirbank Koleksiyonu)..... 651
Resim 313: Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kadın*, yakl. 1890, tuval üzerine yağlıboya, 108x206 cm, (Yanmıştır)..... 655
Resim 314: Abdülmecid Efendi, *Harem'de Goethe*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 133x174 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 656
Resim 315: Halil Paşa, *Halil Paşa Yalısı'ndan*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 39,5x31,5 cm..... 659
Resim 316: Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131x185 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 660
Resim 317: Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 662
Resim 318: Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 100x85cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 663
Resim 319: Tekezâde Said Efendi, *Testili Kadın*, 1902, tuval üzerine yağlıboya, 88x68 cm..... 665
Resim 320: Avni Lifij, *Kitap Okuyan Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 22,5x32,5 cm. (B. Aksoy Koleksiyonu) 666
Resim 321: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kız,* 1939, tuval üzerine yağlıboya, 62x74 cm..... 668
Resim 322: Şeref Akdik, *Kitap Okuyanlar*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 35x27 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 668
Resim 323: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın,* 1950, Yağlıboya, 28x35 cm..... 669
Resim 324: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 669

Resim 325: Şeref Akdik, *Kırmızı Kitaplı Kadın*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm, (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 670

Resim 326: Elif Naci, *Yazı Yazan Kadın*, imzalı, 1930'lar, mukavva üzerine yağlıboya, 26,5x39 cm, (Özel Koleksiyon) 671

Resim 327: Zeki Faik İzer, *Kitap Okuyan Kadın,* tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 671

Resim 328: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, Tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 40x33 cm. (Özel Koleksiyon)……. 672

Resim 329: Nurullah Berk, *Penceredeki Kadın*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 27x35 cm, (Özel Koleksiyon) 672

Resim 330: Cemal Tollu, *Bahçede Okuyan Kadın*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 65x49 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 673

Resim 331: İbrahim Çallı, *Hamakta Uzanmış Kadın*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 38x70 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, Env.No: 200-0268-IC)..... 674

Resim 332: Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 92x73,5 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)..... 675

Resim 333: Şeref Akdik, *Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 676

Resim 334: Malik Aksel, *Yeni Mektep*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 84,5x84,5 cm. (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu), ... 678

Resim 335: Nazmi Ziya, *23 Nisan*, 1936, tuval üzerine suluboya, 93x73 cm, (Erol Aksoy Koleksiyonu) 679

Resim 336: Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi,* tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu)..... 680

Resim 337: Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919-1922, tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 681

Resim 338: Melek Celal Sofu, *Melek Celal Sofu Atölyesinde Resim Yaparken*, t.y., yağlıboya, (Doğan Paksoy Koleksiyonu) 682

Resim 339: Ercümend Kalmık, *Ressam ve Modeli (Atölye Çalışması*), tuval üzerine yağlıboya, 72,5x52,5 cm, (Halkbank Koleksiyonu) 683
Resim 340: Hamit Görele, *Konser*, Tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, (MSGSÜ-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 684
Resim 341: İbrahim Çallı, *Piyano Çalan Genç Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 34x41 cm, (Nilgul Utku Koleksiyonu) 686
Resim 342: Nejad Melih Devrim, *Piyano Çalan Kadın*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 72x92 cm. 686
Resim 343: Ömer Adil, *Göreve Çağrı*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 191,5x125 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu) 688
Resim 344: İbrahim Çallı, *Dikiş Diken Kadın*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 127x97 cm. (İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu) 690
Resim 345: Şeref Akdik, *Üç Kızlar,* 1949, tuval üzerine yağlıboya, 82x62 cm. 690
Resim 346: Hamit Görele, *Bayan Şükran Görele,* duralit üzerine yağlıboya, 80x61,2 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu) 691
Resim 347: Melek Celal Sofu, *Dikiş Diken Kadın*, 1923, mukavva üzerine yağlıboya, 38,5x34,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 691
Resim 348: Melek Celal Sofu, *Dikiş Dikenler*, 1925, mukavva üzerine yağlıboya, 32x25,5 cm, (Doğan Paksoy Koleksiyonu) 692
Resim 349: Nurullah Berk, *Pencere Önünde Kadın*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, (Mine-Kemal Persentili Koleksiyonu) 692
Resim 350: Hikmet Onat, *Dikiş Diken Kadın*, t.y., duralit üzerine yağlıboya, 42x41 cm, (Murat Onat Koleksiyonu) 693
Resim 351: Osman Hamdi Bey, *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar*, yakl. 1890, tuval üzerine yağlıboya, b.y, (Özel Koleksiyon) 695
Resim 352: Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm, (Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu)..... 696
Resim 353: İzzed Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 60x73,5 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu)..... 697
Resim 354: İzzed Ziya, *Deniz Kıyısında Kız*, 1917, duralit üzerine yağlıboya, 45,5x63 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu) 697

Resim 355: İzzed Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar,* 1339 (1923), tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm. 698
Resim 356: Tevfik Fikret, *Bebek Sırtları*, t.y. tuval üzerine yağlıboya, 53x31 cm, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu-Aşiyan Müzesi) 698
Resim 357: Refet Başokçu, *Sandal Sefası*, t.y., duralit üzerine yağlıboya, 100x70 cm. 699
Resim 358: Sami Yetik, *Figürlü Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 46x65 cm, (Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu) 699
Resim 359: İbrahim Çallı, *Adada Kadınlar*, 1917-1920 arası, tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 700
Resim 360: İbrahim Çallı, *Kayıkta Sevgililer*, tuval üzerine yağlıboya, 150x182 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu) 701
Resim 361: İbrahim Çallı, *Balo/Bir Balo Gecesi*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 75x80 cm, (Ayla Günaltay Koleksiyonu) 701
Resim 362: İbrahim Çallı, *Plajda Kadınlar*, yakl. 1927, mukavva üzerine yağlıboya, 52x63 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu) 702
Resim 363: Ömer Adil, *Deniz Hamamı,* 1927, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu) 703
Resim 364: Melek Celal Sofu, *Genç Kızlar Plajda*, (Doğan Paksoy Koleksiyonu) 703
Resim 365: Namık İsmail, *Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış*, mukavva üzerine yağlıboya, 25x33 cm, (Özel Koleksiyon) 704
Resim 366: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73x93 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu) 705
Resim 367: Mehmet Ruhi Arel, *Fatih Kaymakamlığı*, 1926, yağlıboya, 81x66 cm. (M. Taviloğlu Arşivi) 706
Resim 368: Hayri Çizel, *Rumeli Hisarı'ndan Bakış*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu) 707
Resim 369: İbrahim Çallı, *Kadın Portresi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 56,5x97 cm. 709
Resim 370: Namık İsmail, *Model Etüdü (Kırmızılı Kadın)*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 92x92 cm. 709

Resim 371: Hikmet Onat, *Portre,* tuval üzerine yağlıboya, 77x58 cm, (Murat Onat Koleksiyonu) 710
Resim 372: Şeref Akdik, *Kedili Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm, (Özel Koleksiyon) 710
Resim 373: Fatma Nazlı Ecevit, *Yelpazeli Kadın*, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm. 711
Resim 374: İbrahim Çallı, *Balkonda Oturan Hanımlar*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 148x117 cm, (Emel Karatürk Koleksiyonu) 711
Resim 375: Şeref Akdik, *Köpekli Kadın,* 1930, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x75 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 713
Resim 376: Melek Celal Sofu, *TBMM'de Kadın*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 35x48 cm. 715
Resim 377: Şeref Akdik, *Tütün İşleyen Kadınlar*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm. (İstanbul Modern Koleksiyonu) 716

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	**:** Bakınız
C.	**:** Cilt
Çev	**:** Çeviren
Ed.	**:** Editör/Editörler
Env. no	**:** Envanter numarası
Haz.	**:** Hazırlayan
İRHM	**:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MSGSÜ	**:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
s.	**:** Sayfa
s.y	**:** Sayfa numarası yok
t.y	**:** Tarih yok
y.y	**:** Yayım yeri yok
Yay. Haz.	**:** Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

"Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili" konulu bu çalışmada, Batılı anlamda Türk resminin yoğun bir biçimde hareketlenmeye başladığı bir dönem olan 1850'li yıllardan, gruplaşmaların azaldığı, sanatçıların özgün kimliklerini bulmaya başladığı, bireysel girişimlerin arttığı 1950'li yıllara kadar geçen sürede, "kimliği, kişiliği, sosyal statüsü, fiziksel özellikleri, ruh hâli, tepkileri ve içinde bulunduğu zaman" ile bireyin resimdeki gösterimi araştırılmakta; konuyla bağlantılı figürlü resimlere de yeri geldikçe değinilmekle birlikte birey arayışı ağırlıklı olarak otoportreler ve portreler üzerinden irdelenmektedir.

Tezin ilk bölümünde öncelikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci ele alınmış ve Batı'ya yönelik bakış açısının değişmeye başladığı 18. yüzyıldan itibaren Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen sürede ülkenin sosyal, siyasal, kültürel, düşünsel koşulları genel hatlarıyla aktarılmıştır. Bu bölümde tezin ana konusu olan bireyden söz etmeden evvel öncelikle birey olgusu ile bağlantılı olan; bir aidiyet ve kendini tanımlama-konumlandırma unsuru olarak kimlik olgusu incelenmiştir. Ortak bir Osmanlı kimliği oluşturma çabalarının sürdüğü Tanzimat dönemi ve ideal vatandaşlık kavramı üzerinden bir kimlik oluşumunun söz konusu olduğu Meşrutiyet dönemi ayrı alt bölümler olarak ele alınmış; bu aşamada eğitim, aile, kadının toplumdaki konumu gibi konulara da değinilmiştir. İkinci bölümde Cumhuriyet döneminin sosyal, siyasal, kültürel, düşünsel koşullarından genel hatlarıyla söz edildikten sonra, ideal vatandaş yaratma sürecinin ulus-devlet çatısı altında devam ettiği erken Cumhuriyet yıllarında ve çok partili döneme geçiş evresinde kimlik oluşumu incelenmiştir. Üçüncü bölümde öncelikle birey kavramı tanımlanmıştır. Daha sonra Batılılaşma çabası içindeki bir Doğu toplumu olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve özünde ne Doğu ne Batı toplumu olabilen Cumhuriyet Türkiyesi'nde bireyin varlığı tartışılmış; birey/bireysellik kavramlarıyla ilgili sorunlardan söz edilmiş ve yine eğitim, aile, kadının konumu gibi önem taşıyan konulara değinilmiştir. Batı anlayışına dönük Türk resim sanatının incelendiği dördüncü bölümde "Batılı anlamda resim" kavramının Türk sanat anlayışına girmesinin tarihsel arka-planı irdelenmiştir. Bu bağlamda bu bölümde

askerî okullarda resim eğitimi, Saray'da resme yaklaşım, Pera Bölgesi'ndeki gelişmeler ve tüm bu gelişmelerin bir sonucu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması gibi Türk resim sanatındaki önemli gelişmelere yer verilmiştir. Bir sonraki bölümde, dönemin sanat ortamına yeni bir soluk getirerek yön veren 1914 Kuşağı; Celal Esad Arseven'in de vurguladığı gibi modern Türk resminin başlangıcı olarak kabul edilebilecek olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, ulusal sanat bilincinin yaygınlaşmasında katkıları olan d Grubu ve 1940'lı yıllarda resimde Toplumsal Gerçekçi hareketin temsilcisi olan Yeniler Grubu üzerinden Cumhuriyet dönemi resim sanatı ele alınmış; "millî sanat" anlayışının egemen olduğu 1940-1950 arasındaki diğer sanatsal gelişmeler değerlendirilmiştir.

Altıncı bölüm, tezin ana konusu olan "Türk resminde birey"in incelendiği bölümdür. Bölümün başında, Batı resminde 14. yüzyıldan itibaren izlenen birey olgusu ana hatlarıyla aktarılmış ve 20. yüzyıla kadar bireyin resimdeki gösterimi örnekler üzerinden açıklanmıştır. Sanatçının da bu süreçte yaratıcılığıyla, özel bir birey olarak ortaya çıkışı ve kendisini yapıtına dahil etmesinin üzerinde ayrıca durulmuştur. Bu anlamda, sanatçının kendisiyle en çok yüzleştiği ve izleyiciyle de, diğer resim türlerinde görülemeyecek kadar kişisel, doğrudan bağlantı kurduğu resimler olan otoportreler büyük önem taşımaktadır. Türk resim sanatında otoportrelerin görülmeye başlanması, Batı'nın sanatçıyı yücelten ve toplumun kalanından ayrıştırarak ona önem atfeden zihniyetinin adım adım Osmanlı'da da ortaya çıktığını gösterir. Bu sebeple bu çalışmada, 1850'li yıllardan itibaren, ilerici bir yaklaşımla otoportrelerini yapan sanatçılardan başlayarak, 1950'ye kadar olan süreçte gerçekleştirilen belli başlı otoportreler incelenmiştir. Otoportrelerin yanı sıra sanatçıların kompozisyon içinde kendilerini resmettikleri yapıtlar da bu bölümde ele alınmıştır. Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si gibi bireyin açıkça izlenebildiği resimlerin yanında, konuyla ilgili genel bir değerlendirme yapabilmek amacıyla bireysel özelliklerin tam olarak okunamadığı otoportrelere de yer verilmiştir. Söz konusu resimleri yorumlamak için kaynaklar elverdiğince sanatçıların hayat hikâyelerinden ve onlarla ilgili izlenimlerden yararlanma yoluna gidilmiştir. Özünde amaçlanan, resmin kendi sınırları içinde bireyin özelliklerini yakalayabilmekse de, sanatçının "görünür" olmaya başlaması bağlamında önem

taşıyan otoportrelerin tarihsel bir dökümünü yapabilmek için bu çalışmalar teze dahil edilmiştir.

Portrelerin incelendiği bir sonraki bölümde daha farklı bir seçki yapılarak, bireyin izinin sürülebildiği yapıtlar ön plana alınmıştır. Portreler kendi içinde sırasıyla, ressamların sanatçı-entelektüel dostlarının portreleri; sipariş üzerine yapıldığı düşünülebilecek portreler; "sıradan" kişilerin portreleri, aile portreleri ve eş portreleri olarak gruplanarak incelenmiştir. Eş portrelerinden sonra, kadının birey olarak varlığından söz edebilmek için gerekli olduğu düşüncesiyle, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan farklı kadın kimliklerinin de resimdeki gösterimine genel hatlarıyla değinilerek, Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde kültürel gelişimin ana meselelerinden biri olarak görülen "modern kadın" kimliğinin resimdeki yansıması ele alınmıştır.

Tezle ilgili araştırma sürecinde konuyla ilgili kitapların yanı sıra, sanat dergileri ağırlıklı olmak üzere süreli yayınlar, sanatçı katalogları, sergi katalogları, müze katalogları ve müzayede katalogları taranmıştır. Müzayede kataloglarında yararlanılabilecek pek çok çalışmaya rastlanmışsa da resmin künyesiyle ilgili şüphe duyulan yapıtlara tezde yer vermek konusunda çekingen davranılmıştır.

Türk resminde bireyin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, radikal bir geçiş sürecinin yaşandığı yüz yıllık bir zaman diliminde, sosyal, siyasal ve kültürel koşulların ortaya çıkardığı ortak bir kimliğin resme yansıması da görülmektedir.

Kuşkusuz, değişik bilgi, belge ve görüşler eşliğinde daha sonra yapılabilecek çeşitli çalışmalar, burada ele aldığımız konuyu daha da zenginleştirecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA SÜRECİNDE OSMANLI'DA KİMLİK OLUŞUMU

1.1. Osmanlı Döneminin Batılılaşma Sürecinde Sosyal, Siyasal, Kültürel, Düşünsel Koşullar ve Kimlik Oluşumu

18. yüzyıl, Karlofça Antlaşması'nın (1699) ve ardından Pasarofça Antlaşması'nın (1718) imzalanmasıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğünü koruyabilmesine ilişkin mevcut düzenin yeterliliğine yönelik ilk sorgulamaların ve Batılılaşma doğrultusunda dış dünyaya karşı tutum değiştirmeye dair ilk görüşlerin ortaya çıktığı dönemdir.[1] Aslında Avrupa'daki gelişmeler 17. yüzyılın başından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nu öncelikle ekonomik anlamda sarsmaya başlamıştır; ancak bu sarsıntının etkilerinin farkına varılması 17. yüzyılın ikinci yarısını bulur. Bu dönemden sonra durumun vahameti anlaşıldıysa da uzunca bir süre çözüm yolu çağa ayak uydurmaya çalışmakta değil, eskiye dönmekte aranmıştır.[2] Karlofça ve Pasarofça Antlaşmaları ise genişleme siyasetine dayanarak kurulmuş ve büyümüş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni bir döneme girmesine ve güçlenen Avrupa'ya karşı genişleme yerine savunma sistemine geçmesine neden olmuştur. Bu vesileyle Osmanlılar tarihlerinde ilk defa barışı kurmak ve devam ettirmek amacıyla Avrupa siyasetini yakından takip etmek zorunda kalmışlardır. Bu antlaşmalar Batı kültürünün askerî ve teknik bakımdan üstünlüğünün fark edilmesini sağlamış ve ordunun her açıdan yenilenmesinin zorunlu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Ancak sistemin temelindeki sorunlar nedeniyle tüm bu girişime nereden başlanacağı tam olarak kestirilememiştir. Osmanlı hükümeti, Batı'yı daha yakından tanıyabilmek amacıyla düşmanları olan Avusturya, Rusya, Polonya ve Venedik'in yanı sıra Fransız, İngiliz ve Hollanda diplomatlarıyla ilişki kurarlar; bu da Osmanlı yöneticilerinin Avrupa kültürü hakkında fikir sahibi olmaları için bir başlangıç

[1] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 41, 42.
[2] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57, 58; Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 13.

olacaktır. Pasarofça Antlaşması'ndan sonra Paris'e gönderilen Yirmisekiz Çelebizâde Mehmet Efendi ve oğlu Sait Çelebi'ye siyaset ve diplomasinin yanı sıra toplumsal ve kültürel hayatla da ilgilenmelerine yönelik emir verilmesi, Osmanlı'nın Batı'ya yönelik bakış açısının değiştiğini gösteren başlıca işaretlerdendir. Batı kültürü ilk defa gerçek anlamda, açıkça ifade edilmek suretiyle dikkate alınmaya başlanmıştır. [3] Gelişim kavramı söz konusu olduğunda akla doğrudan Batı uygarlığının gelmesinin özünde ise Batı'nın, özellikle Rönesans sonrasında sürekli ilerlemeye, gelişmeye yönelik bir bilince sahip olmasının etkisi vardır.[4]

Çağdaşlaşmaya yönelik ilk adımların başladığı dönem "Lâle Devri" (1718-1730) olarak anılır.[5] Aslında imparatorlukta yaşayan ve Batı ile daima ilişki içinde bulunan; eski Yunanca-Latince'nin yanı sıra yaşayan Batı dillerinde de eğitim alan, Avrupa'ya gidip gelen Rumlar'ın varlığı göz önünde tutulduğunda Osmanlı Batılılaşmasının henüz adı konmadan önce başladığı söylenebilir ve bu açıdan bakıldığında İlber Ortaylı sadece Babıâli'yi ve Anadolu kıtasını göz önüne alarak Batılılaşma olgusunu kavrayamayacağımızı belirtir.[6] Kemal H. Karpat da toplumsal açıdan bakıldığında henüz 17. yüzyılın ortalarında küçük toplumsal birimlerin ve dinî grupların birleşerek daha büyük organizasyonlar oluşturmaya başladığını ve bir kimlik değişiminin yaşandığını; bu açıdan çağdaşlaşmanın başlangıcının bir 17. yüzyıl olgusu olduğunu vurgular.[7] Ancak sonuçta yine de büyük bir hızla değişen bir "dış dünyanın" farkına varılan ve çeşitli alanlarda bu yeni gerçekliğe uyum sağlamak için çaba gösterilen belirgin dönem Lâle Devri'dir. Bu dönemde matbaa, belediye hizmetleri, gemi yapımındaki değişiklikler gibi Avrupa ile girişilen alışveriş ilk defa küçük de olsa kültürel ve sosyal hayat üzerinde etkisini göstermiştir. 1721 yılında

[3] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57, 58; Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 13.
[4] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 21.
[5] Lâle Devri'nde 1723'te İran ile çeyrek yüzyıl sürecek savaşlar başlamış; 1730'da Patrona Halil diye anılan esnaf-yeniçeri ayaklanması olmuş; III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa çağdaşlaşma teşebbüslerini canlarıyla ödemiş; barış politikası ve çağdaşlaşma girişimleri ilk aşamasından itibaren kesintiye uğramıştır. Cumhuriyet'in ilanına kadar da çağdaşlaşmaya yönelik çabalar hem savaşlarla hem iç-dış engellerle sık sık baltalanacaktır. (Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 39-43; Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 13)
[6] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 26, 27.
[7] Kemal H. Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012, s. 18, 19.

Paris'te Türk elçiliği tarafından başlatılmış, Türk hayatı ve Türklerden esinlenilmiş eserler için kullanılan bir terim olarak "Turquerie" dalgası ortaya çıkmıştır. Öte yandan Fransız mobilyaları, bahçeleri ve dekorasyonu saray çevresinde kısa süreli bir moda yaratmıştır. Flemenk ressam van Mour (1671-1737) sultanın, sadrazamın ve diğer üst düzey şahsiyetlerin portrelerini yapmıştır.[8]

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya bakışındaki değişim, 17. yüzyıldan itibaren ulemânın gittikçe önem kazanmasının da etkisiyle, geçmişte askerî kökenli olan merkezi yönetimde sivilleşmeye yol açmıştır[9] ki bu sivilleşme de yönetim düzeyinde bir kimlik değişimi olarak görülebilir. Niyazi Berkes, söz konusu sivilleşmenin devamı olan Lâle Devri'nin yönetici tabakasının din ve gazâ karışımı olan eski Osmanlı "ethos"undan[10], kendine özgü zihniyetten kopmuş olduğunu vurgular: "Bu eski Osmanlı "ethos"unun dünyasal yanının özelliği olan askerî disiplin ve hukuksal sertlikte, onu tamamlayan dinsel yanı gazilik ve sofuluk karışımı bir püritanizm, yerlerini (…) deizme, hatta ateizme, tasavvufa, hatta Bektaşîlik'e, musikiye, edebiyata ve hedonizme bırakmıştır" der.[11]

Osmanlı toplumunun "aydın" diye adlandırılabilecek zümresinin doğuşu da genel olarak 18. yüzyıla tarihlenir: Bu yüzyılda az sayıda olsa da Latince öğrenip Avrupa ve Eskiçağ tarihine, modern coğrafyaya ilgi duyan; dünyadaki gelişmeleri takip etmeye başlayan bir zümre ortaya çıkmıştır. İlber Ortaylı bu dönemle ilgili Osmanlı aydın elitinin artık dar anlamda okuryazar olmaktan çıktığını ve geleceğin toplumunun entelektüel kesimini oluşturmaya hazırlandığını; yaşadığı zaman kesitinin ve coğrafyanın bilincine eren bu zümrenin, çevresini değiştirme ve tarihle bilinçli bir diyalog kurma dönemine gireceğini belirtmiştir.[12]

---

[8] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 66.
[9] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 65, 66, 67.
[10] Ethos: (Yun.) İlkçağ Yunan felsefesinde "karakter" (kişilik) ve "adet" (alışkanlık) anlamlarında kullanılan terim; yaşam yolunun alışkanlıklara dayalı olarak yürünmesi. (Abdülbâki Güçlü v.d, **Felsefe Sözlüğü**, 2. bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 500)
[11] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 43.
[12] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 13, 15.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk defa 18. yüzyılda gerçek anlamda gözlemlemeye başladığı Avrupa'ya bakıldığında, 15. yüzyıldan itibaren Rönesans ve Reform hareketleriyle bilimde, felsefede ve sanatta hızla gelişmeye başlamış; böylece insana ve doğaya yönelerek "Aydınlanma Çağı" adı verilen dönemi yaşamakta olan; Kepler ve Newton gibi büyük bilim adamlarının yetiştiği; büyük coğrafi keşifler yoluyla ticaret yollarını değiştirmiş, sömürgecilik sistemi kurarak zenginleşmiş ve pek çok açıdan diğer medeniyetlerle arasındaki mesafeyi hızla açmakta olan bir medeniyet görülür. Söz konusu gelişim sürecinde Avrupa'nın Doğu'ya bakışı değişmiş, "Haçlı Seferi" mantığı ortadan kalkmış, hatta Osmanlı İmparatorluğu Batı için rakip olmaktan çıkmış, aksine imparatorluğun çökeceği öngörülerek topraklarını bölüşme projeleri daha o dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Batı ülkelerinin ilerlemesinin öncelikle ekonomik alanda yaratacağı tehlikeyi 18. yüzyıl öncesinde fark etmeyen Osmanlıların, 1533'ten itibaren onlara tanıdığı kapitülasyonlar da güç dengeleri değiştikten sonra Osmanlılar aleyhine birer sömürü aracı olarak kullanılmıştır. Kapitülasyonlar, sermaye birikimi olmayan, kredi kurumlarının oluşmadığı Osmanlı ekonomisinde sınai yatırımlara olanak vermemiş ve ithal Avrupa ürünlerinin Osmanlı ekonomisine iyice hakim olmasına sebep olmuştur.[13]

Halk da siyasi ve ekonomik alanlardaki değişimlerden etkilenmektedir. Her şeyden evvel Osmanlı İmparatorluğu'nda üstünlük duygusuyla geçmiş yüzyıllarda "kefere" diye adlandırılan ve aşağı görülen Avrupalı halklara ve devletlere karşı genel algı değişmeye başlamıştır; artık hükümet de halk da ticaretle uğraşan yabancılara eskisi kadar tepeden bakamaz. Bu aşamada önemsiz görünen kimi ayrıntılar da dev bir imparatorluğun kaderini değiştirecek rol oynamıştır. Örneğin önceleri tüketimi kesinlikle yasak olan kahve, tütün, alkollü içecekler gibi keyif verici maddeler 19. yüzyılda serbest bırakılmış, devlet bu maddelerden gelir elde etmeye başlamıştır. Kahvenin serbest bırakılması kahvehanelerin artmasına, böylece

[13] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 12, 26; Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 38,43; Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57,58; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 34.

de halkın toplanıp politik görüş ve düşünce alışverişinde bulunabilecekleri mekânların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.[14] Nitekim IV. Murad'ın geçmişte kahvehane ve meyhaneleri kapatmasının ardında tütün ve içki düşmanlığı değil, bu mekânlarda yapılan siyasal dedikoduyu engelleme amacı vardır.[15] Kahvehaneler eğlenme veya dinlenme yerinden çok yeniçerilerin ve Bektaşîlerin ayaklanma karargâhı görevi görmüştür. Bu anlamda bu mekânların devlet için tehlike arz ederken öte yandan da halk tabakası için yeni bir düşünce ve tartışma ortamının oluşmasına katkıda bulunduğu iddia edilebilir. Niyazi Berkes, genel olarak bu dönemi "İslâmlık, Osmanlılık, gazâ, savaş ve ahiret dünyalarının dışında maddi bir dünyanın varlığı duyuluyordu. Eski dünyaya ya sûfî neşesiyle ya da Bektaşî alaycılığı ile bakılıyor, gündelik dünyaya olumsuz bir bakışla bakılmıyordu" diye ifade eder.[16] Bu yeni bakış açısı düşünsel anlamda bir değişimin önemli bir habercisidir.

Çağdaşlaşma yolundaki yeniliklerden bahsederken akla gelecek başlıca adımlardan biri, askerliğin dışında Avrupa'dan alınan en önemli teknik yenilik olan matbaadır.[17] Matbaanın kullanımında karşılaşılan sıkıntılar[18] Lâle Devri'ndeki çağdaşlaşma girişimlerinin sınırlılığını da gösterir: İbrahim Müteferrika'nın (1670?-1745) 1727'de kurduğu basımevi, 1745 yılına kadar sadece 16 kitap yayımlayabilmiştir. Müteferrika'nın ölümünden sonra ise 19. yüzyılın başına kadar hiçbir kitap yayımlanmamıştır.[19] Ancak zamanla, özellikle II. Mahmud devrinde

[14] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 38,43,44.
[15] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 222.
[16] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 38,43,44.
[17] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 66.
[18] Berkes, matbaacılığın gelişememesinin nedeni olarak gösterilen "kitap basmanın şeriata aykırı olduğu iddiasıyla ulemânın basımevi açılmasına karşı geldiğine dair yaygın inancın" doğru olmadığını kanıtlarıyla ortaya koyar. Matbaacılığın gelişememesinin başlıca sebepleri, talep azlığının yanı sıra devletin de yanlış yöntemler izleyerek, Osmanlı devlet sistemine özgü lonca sınırlamaları ile matbaayı olması gerektiği gibi idare edememesidir. Bunun yanında teknik ilerlemede eksiklik ve kâğıt üretiminde yetersizlik de sorun teşkil etmektedir. (Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 50)
[19] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57,58; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s.59.

öğretim kurumlarının açılmasıyla birlikte matbaalar çoğalmıştır ve matbaacılık genelde azınlıkların elinde olan özel bir teşebbüs hâline gelmiştir.[20]

Eğitim alanında çağını yakalamaya çalışan isimlere örnek olarak verilebilecek Gelenbevi İsmail Efendi, I. Abdülhamid tarafından kurulan Mühendishane'de de okutulacak olan, eski matematikle Avrupa matematiği arasında geçiş sayılabilecek eserler yazmıştır. Mühendishane'de Tamanlı Hüseyin Rıfkı Efendi ile birlikte modern matematik öğretimi başlar. Hüseyin Rıfkı Efendi'nin oğlu Emin Paşa da modern matematiği yaymaya çalışmıştır. Emin Paşa İstanbul dışında ilk defa askerî idadileri kurmuş, bu okullar için matematik kitapları hazırlamış ve ayrıca öğretmen yetiştirmek için uğraşmıştır. Modern matematiğe dair en önemli isimlerin başında 1816 yılından ölüm tarihi olan 1836 yılına kadar Mühendishane'de hocalık yapan İshak Hoca gelmektedir. Mühendislikle de uğraşan İshak Hoca, Osmanlı Türkçesinin o zamanki ihtiyaçlarını karşılayacak yeni terimler bulmuş; yeni bilim dallarını tanıtmış ve bu bilim dallarının kendi dillerini de oluşturmuştur. Ancak tüm bu çabalara karşı Osmanlı İmparatorluğu'nun düşünsel alandaki temel sorunu, var olanı tanıtmanın dışına çıkılamaması ve bilime özgün bir katkı yapılamamasıdır.[21]

Çağdaşlaşma çalışmalarının ilk uygulandığı askerlik alanına bakıldığında matbaa ve bilim alanındaki sorunların aynı şekilde askerlikte de devam ettiği görülür. Oysa Osmanlılar 17. yüzyıla kadar çağdaş Avrupa'daki son gelişmeleri izlemişlerdir. Ayrıca Osmanlı rejimi örgüt, eğitim, disiplin açısından da neredeyse iki yüzyıl boyunca çağdaş düzeyin üstünde bir siyasal ve askerî bir güç yaratmış ve başka ülkelere model dahi olmuştur. Bu anlamda askerlik alanında Avrupa'dan yararlanma Osmanlılarda daha İstanbul'u almadan önce bile görülen bir durumdur. Ancak 17. yüzyıldan sonra yönetimi elinde bulunduran kesimin zafiyetinin, askerlik yeteneği ve tecrübesi olmayanların askere alınmasının, yeniçerilik kurumundaki devlet aleyhine dönüşümün, Lâle Devrindeki uzun İran savaşlarıyla başlamış olan eşkıyalığın yol

[20] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 21,22.
[21] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 16, 17.

açtığı derebeyliğin, Osmanlı maliyesinin ve ekonomisinin içine düştüğü bunalımın da etkisiyle yeni savaş teknolojisine yetişmek mümkün olmamıştır.[22]

İlber Ortaylı alışılagelenin aksine Osmanlı modernleşmesi söz konusu olduğunda kesin bir dönemsel ayrım yapmayı doğru bulmaz; Osmanlı coğrafyasının tarihi boyunca Avrupa coğrafyasıyla siyasi ve iktisadi yönden bir beraberlik içinde olduğunu; dolayısıyla Osmanlı modernleşmesinin Avrupalılar ile ani karşılaşmanın yarattığı bir şok olmadığını; üstelik dinler ve diller mozaiği olan bu imparatorlukta değişme deyince, tüm sistemi kapsayan eşzamanlı bir tarihsel-toplumsal olgunun da söz konusu olamayacağını vurgular. Ayrıca her toplumun doğal bir süreç olarak değişim geçirdiğini ve imparatorluğun klasik dönemi diye nitelendirilen ilk dört yüzyılında bile Osmanlı toplumunun dilinde, kültüründe, dinsel inanç ve örgütlenmesinde, mali, askerî-idari yapısında devirden devire büyük değişiklikler göze çarptığını ifade eder. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı toplumunun modernleşmesi, gelişmiş bir toplumun özelliklerinin azgelişmiş bir toplum tarafından alınması gibi klasik bir açıklama yerine "var olan değişmenin değişmesi" olarak yorumlanmalıdır. Ancak sonuçta Avrupa'ya ve Rusya'ya karşı durabilmek için orduyu modernleştirmek başlıca amaç olmak üzere, çağın gereklerine uyma zorunluluğuyla, tüm bu değişimin 18. yüzyıldan sonra hem içerik hem uygulama olarak farklılaştığı ve hız kazandığı bir gerçektir.[23] Bu açıdan gerçek anlamda reformları, 1789 yılında tahta çıkan ve savaşlarda üst üste aldığı yenilgiler sonucunda; özellikle de altı yıl süren Osmanlı-Rus Savaşları sonrasında 1774'de imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile birlikte Osmanlı ordusunun ne kadar güçten düştüğünün farkında olan ve bu durumu düzeltmek için köklü bir değişime karar veren III. Selim başlatmıştır, ancak bu reformlar da genel olarak askerî alanla sınırlı kalmıştır. Kaldı ki düzeninin bozulmasından endişe eden Kapıkulu bu

[22] İlk reform çabalarının arzu edildiği gibi gerçekleşememesinde kapıkulu ocaklarının askerî alanda en önemli parçası olan yeniçerilik kurumunun etkisi büyüktür. Savaşta, savaş sanayiinde ve genel düzende önemli bir siyasal yeri olan yeniçeri ocağı, 18. yüzyıldan sonra devlet karşıtı bir güç haline gelerek yeniçerilik devlet kulluğu olmaktan çıkıp siyasal gücü olan bir sınıf olmuştur. Niyazi Berkes, yeniçerilerin reform girişimlerine karşı oluşlarını sadece şeriatçılık ile açıklamayı doğru bulmaz, onların gücünün "aşağıdan Bektaşîlerden yukarıdan siyasal çıkarcılardan" geldiğini söyler. (Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 73-79)

[23] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 13, 15, 49.

yenileşme çabalarını engellemeye çalıştığı için askerî alandaki ıslahat hareketlerini gerçekleştirmek de kolay olmamıştır. [24]

Nizâm-ı Cedit hareketi kapsamında, mevcut ocakların ıslahına girişilmesi, 1794'te Nizâm-ı Cedit Ocağı'nın kurulması, 1795'ten itibaren Avrupa'da (Londra, Paris, Berlin, Viyana, Roma) ilk daimi elçiliklerin açılması, modern Batı tarzı subay okullarının açılması, 1794-1795 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayûn (Padişahın Kara Mühendishanesi) adı altında ilk Türk Teknik okulunun kurulması; subay okullarında ders vermesi için Avrupa'dan uzmanların getirilmesi; bazı okullarda yabancı dil olarak Fransızca okutulmaya başlanması; eğitim için gerekli kitapların Fransızca'dan çevrilmesi veya yazdırılması; Avrupa'dan tıp aletlerinin, kitapların getirilmesi; ilk kez bulaşıcı hastalıklar için karantina usulünün uygulanmaya başlanması en önemli ıslahat maddeleri olarak sıralanabilir.[25]

Nizâm-ı Cedid hareketi, 1807 yılında, yeniliklere karşı olan kesimin desteğini alan Kabakçı Mustafa İsyanı ile sona ermiştir. İsyancılar III. Selim'i tahttan indirmiş ve IV. Mustafa'yı tahta çıkarmışlardır. IV. Mustafa tahta tekrar geçmesinden endişe ettiği III. Selim'i 1808'de öldürtmüştür. Ancak IV. Mustafa da ıslahat taraftarlarının çabasıyla uzun süre tahtta kalamamış; Rusçuk Âyanı Alemdar Mustafa Paşa'nın gayretiyle II. Mahmud başa geçmiştir.[26]

II. Mahmud döneminde Batılılaşma çabaları tüm zorluklara karşı devam etmiştir. Bu amaç doğrultusunda II. Mahmud radikal bir karar vermiş ve 1808 yılında Sened-i İttifak imzalanmıştır. Halil İnalcık Sened-i İttifak'ı "bir savaş ve ihtilâl ortamı içinde iktidarı ele alan âyânlar tarafından Padişah'ın mutlak otoritesi karşısında açıkça kendilerinin durumlarını garanti altına almak gayesi ile kabul ettirilmiş bir vesikadır" diye tanımlar. Bu sözleşmeye göre, padişah âyanları resmen

[24] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57,58; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 70, 71.
[25] Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 78-82; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 6, 7, 70; Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 96, 97.
[26] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 99, 100, 104, 105.

tanımış, âyanlar da padişaha bağlılıklarını bildirmiştir. Bu bağlılık, isyan, askerlik ve vergi gibi konularda gerektiğinde devlete destek olup, zorluk çıkarmayacaklarının bir güvencesidir. Ayrıca bir madde, suçu açıkça belli olmadıkça âyan, vükela, ulemâ ve saray mensuplarına ceza verilmemesini, yani bunların güvenliklerini sağlama almaya yöneliktir. Sened-i İttifak, Osmanlı Devlet geleneğinin temellerinden olan padişahın mutlak egemenliğinin ilk defa bir nebze kısıtlanması anlamında başlıca yeniliklerden biridir. Ancak yine de Sened-i İttifak'ın dönemin şartlarına göre ortaya çıkmış olduğu ve özünde ileri bir devlet düzeni yaratma gayesi gütmediği unutulmamalıdır.[27]

Islahatçı bir padişah olarak II. Mahmud, her ne kadar bazıları yüzeysel kalsa da pek çok alanda yenilik getirmeye uğraşmıştır. Daha önce ayaklanma yaratacak kadar çok tepki gören üniforma meselesine el atmış ve 1826 yılında yeni ordu için Avrupai bir üniforma (bir talim kıyafeti, kısa bir tünik ve çuha yelek, dize kadar inen dar yarım pantolon ve potin) zorunluluğu getirmiştir. Ardından da fes kabul edilmiştir. 1829 yılında kıyafet reformu sivilleri de kapsayacak şekilde genişletilmiş ve memurların giyecekleri kıyafetler belirlenmiştir. Tüm siviller için fes mecburi başlık hâline gelmiş, eski tür cübbe ve sarığa sadece ulema mensupları için müsaade edilmiştir. Cübbe ve terliklerin yerini redingot ve pelerin, pantolon ve siyah deri botlar almıştır. Aynı zamanda Avrupa tarzı mobilyalar da eski tarz divan ve yastıkların yanında belirmeye başlamıştır. Ayrıca toplumsal davranış biçimleri de Avrupa'ya göre tekrar düzenlenmeye başlanmıştır. Artık padişah yabancı diplomatları huzuruna kabul etmekte, onurlarına resepsiyonlar düzenlemektedir.[28]

Bu dönemdeki askerî reformlar hayatın her alanına yayılmıştır. Modern askerî eğitim için okutulan doğa bilimleri, tıp ve matematik gibi dallar Türkiye'nin kültür ve eğitim ortamına girip yerleşmekte; bilim terimleri Türkçeleştirilmektedir. Askerî modernleşme Osmanlı modernleşmesinin itici gücüdür ve tüm bu dönüşüm ordunun,

[27] Halil İnalcık, "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu", **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, Yay. Haz: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, 5. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 95, 96; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 9.

[28] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 139, 140.

idarenin, maliyenin yanında edebiyatı, mimariyi, günlük hayatı da doğal olarak etkilemiştir.[29]

II. Mahmud devletin iç yapısını yeniden düzenleme ve modernleşme gibi karmaşık ve geniş ölçekli bir hedefe ulaşmak için merkezîleşmenin gerekliliğini görmüş ve tüm iktidarın kendi elinde toplanması için akıllıca bir strateji izlemiştir. Mısır'daki Mehmed Ali Paşa dışında bu hedefinde başarılı da olmuştur. Söz konusu merkezîleşme aşamasında her an azledilme veya mallarına el konması korkusuyla yaşayan memurların ahlaki dokunun zaafa uğramasına neden olduğu fikriyle sivil memurların standartlarını yükseltmeye çabalamış ve bu uğurda bazı haklardan feragat etmiştir. Sonuçta sivil memurlara ve aslında bireylere de bir tür hayat ve mülkiyet hakkı güvencesi verilmesiyle bu memurların sayısı hızla artmış ve Osmanlı toplumunda önem arz eden taze bir unsur hâline gelmiştir.[30]

Niyazi Berkes II. Mahmud'un reformculuk dönemini, yeni bir rejim arama deneylerinde gelenek doğrultusuna en çok uyan "mutlakiyetçi aydın monarşi" olarak nitelendirmiştir. Bu tanımlamanın sebebi hükümdarın mutlak yetki hakkının devam ediyor oluşu, yönetilenlerin "reaya" olmaktan çıkıp, "tebaa" ve "halk" olması, kapıkulluğunun kalkıp yerine sınıf, din, ırk farkı gözetilmeden devşirilen sivil bürokrasinin gelişmesi, kapıkulu ordusu yerine farklı şekilde devşirilecek bir askerî örgüt kurulmasına doğru gidilmesi, sivil bürokrasi ve ordunun başında bulunanlarla ulemâdan seçilen kişilerden oluşan en üst yetkili, kanun yapma görevlisi sürekli meclislerin kurulması şeklinde ifade eder. Ancak Tanzimat'ın ilanına kadar bunların hiçbiri tümden gerçekleşmiş değildir. Berkes'in sözleriyle II. Mahmud "eski padişahların alışkanlıklarından kalan keyfi idarelerle müsadere yapmaktan, adam öldürtmekten sakınmaya çalışan, hangi dinden ya da ırktan olursa olsun bütün tebaayı eşit saydığını söyleyen" bu hâliyle onu gâvurlaşmış bir padişah olarak gören "halka rağmen halkın iyiliği için halk karşısına çıkmış bir aydın monark niteliği

[29] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 51, 52.
[30] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 125, 126.

göstermektedir.[31] Kemal H. Karpat ise reformlara bir başka açıdan yaklaşarak, II. Mahmud'un tüm iyi niyetine karşın reformlarının Osmanlı üretim sistemini alt üst ettiğini belirtir: İngiltere ile Mehmet Ali'nin birliklerini Anadolu'dan ve Suriye'den çıkarmaya destek olmaları karşılığında 1838'de imzalanan ticaret antlaşması, iç ticaret üzerindeki kısıtlamaları kaldırmış ve İngiltere'nin endüstri ürünlerini Osmanlı topraklarında pazarlamasına izin vermiştir. Bunun sonucunda zaman içinde Balkanlar, Anadolu ve Suriye'deki tekstil sanayi yok olmuş, loncalar zayıflamış ve toplu bir işsizlik ortaya çıkmıştır. II. Mahmud'un âyanları ortadan kaldırması ve vakıfların merkezîleştirilmesi ise yerel zirai yönetim ağını sarsmış ve tarım/toprak ilişkilerinde bir kopma yaratmıştır, bunun yanı sıra savaşlar, kıtlık, hastalık gibi sebeplerle oluşan nüfus kaybı toprağı işleyebilecek iş gücünü de azaltmıştır.[32]

II. Mahmud'un ölümünden sonra oğlu Abdülmecid başa geçmiştir. Abdülmecid döneminde (1839-1861) temel olarak Osmanlı Devleti'ni dağılmaktan kurtarmak ve Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmasına engel olmak amacıyla imzalanan Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Hümâyunu) Meşrutiyet'in ilanına kadar olan döneme (1839-1876) adını vermiştir. Tanzimat Fermanı'nı ilan eden bürokrat grup bu dönem sadrazamla birlikte yönetime egemen olduğu için Babıâli diktatörleri olarak adlandırılmıştır ancak bu tanımlamaya rağmen İmparatorluk'ta gerçek bir hükümet döneminin Tanzimat döneminde başladığı söylenebilir. Bu dönem bürokrasinin modernleştiği ve modern merkeziyetçiliğin kurulmaya başlandığı bir dönemdir. Döneminin devlet adamları otoriter bir yönetimin temsilcileri olmalarına karşın, onların başlattıkları reformlar Osmanlı toplumunda siyasal modernleşmeyi hazırlamışlardır. Artık geçmişte tek elde toplanan otorite çeşitli odaklara kaymaktadır. Bir diğer önemli nokta ise, Osmanlı tarihinde ilk defa klasik ıslahat anlayışı yerine restorasyon anlayışının geçmesidir. Ayrıca bu fermanla birlikte tebaanın hakları hükümdarın inayetine değil, kanunlara ve yasal düzenlemelere bağlanmaktadır. Bu sebeple Tanzimat Fermanı -en azından teoride- padişahın mutlak yetkisini sınırlandırmak ve hukukun üstünlüğü ilkesini ön plana

[31] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 171, 173.
[32] Kemal H. Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012, s. 89, 91.

çıkarmak anlamında önemlidir ve Türkiye'de demokratikleşme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilir.[33] Ancak burada dönemin koşullarını doğru yorumlayabilmek için göz önünde bulundurulması gereken nokta, fermanın ortaya çıkışında aslında demokratik haklarını talep eden bir zümrenin, sınıfın veya tabakanın olmadığı gerçeğidir. Mehmet Ali Kılıçbay bu gerçeği hatırlatarak Tanzimat Fermanı'nın hakları değil, imtiyazları düzenlemekte olduğunu vurgular ve fermanın modern bir ulus-devlet kurma peşinde olmadığını; Osmanlı sisteminin dayanaklarını ihya ederek imparatorluğu kurtarmayı amaçladığını özellikle belirtir.[34]

Ferman, Müslüman ve gayrimüslim tebaanın namus, can ve mal güvenliğinin ve her dindeki kişilerin kanun karşısında eşitliğinin ve vergi adaletinin sağlanması; askerlik görevinin belli bir düzene bağlanması (bazı yerlerden nüfusunun kaldırabileceğinden fazla, bazı yerlerde az asker alınıyor, alınanlar ömürlerinin sonuna kadar asker kalıyorlardı. Bu haksız ve tarım-ticaret işlerinin aksamasına neden olan, öte yandan nüfusun artışına da engel olan uygulamaya son verilecek ve askerlik süresi 4-5 yıl ile sınırlandırılacaktı. Bu düzenlemeden Müslümanlar kadar diğer milletler de yararlanacaktı. Bu cümleyle Müslüman olmayanlara yasalar önünde eşitlik ilkesi getirilmiş oluyordu), mahkemelerin halka açık hale gelmesi, miras ve mülkiyet özgürlüğünün sağlanması gibi çok önemli maddeler içermekteydi.[35]

Abdülmecid döneminin bir diğer önemli belgesi, çağdaşlaşma yönündeki önemli adımlardan biri olan Islahat Fermanı'dır (1856). Türkiye'nin iyi niyetini ilan eden hareketlerden biri olan Ferman aslında temel olarak Tanzimat Fermanı'nda belirtilen ilkeleri teyit etmektedir.[36] Fermandaki hükümler arasında en dikkat çekici olanlardan birkaçı, gayrimüslimlerin askerî ve sivil bütün okullara girme hakkını elde

[33] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 101, 103, 113-115; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 11,12.
[34] Mehmet Ali Kılıçbay, "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", **Argos**, No.15, Kasım 1989, s. 57-62 (Bilgi: s. 60)
[35] Maddeler: Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 11,12; Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 118-121; İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 115, 116.
[36] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 162.

etmesi; Müslümanlarla gayrimüslimlerin arasındaki ceza ve ticaret davalarının laik mahkemelerde görülmesi ve bunlar için ceza, ticaret ve usul kanunlarının hazırlanması, gayrimüslimlerin de askerlik hizmetiyle yükümlü olması fakat "bedel" verenlere askerlik yapmama hakkının verilmesi ve yabancılara gayrimenkul edinme imkânının tanınmasıdır. Islahat Fermanı'nda iltizam usulünün son bulması, maaşların düzenli ödenmesi, rüşvetle mücadele gibi Tanzimat Fermanı'nda bulunan hükümler de teyit edilmiş olmaktadır. Ferman gayrimüslimlerin cemaat kurumlarında da laikleşme ve demokratikleşme yönünde değişiklikler öngörmektedir.[37] Ancak Islahat Fermanı, gayrimüslimleri Müslümanlarla eşit haklara kavuşturmayı esas aldıysa da sadece gayrimüslim uyruğun ayrıcalığını genişletmiş ve özünde Müslümanlar için bir yenilik getirmemiştir.[38] Ayrıca ne Tanzimat ne de Islahat Fermanı gayrimüslim tebaayı memnun etmiştir, hatta amaçlananın aksine ulusalcılığın revaçta olduğu bir dönemde toplumsal tepkileri hızlandırmışlardır.[39] Karpat, Tanzimat ve Islahat Fermanlarının, halkı dinî kategoriler üzerinden gruplara bölen klasik İslâmi ayrımın yerine, Avrupa'dan ithal edilen ve başta Hıristiyanlara fayda sağlayan "eşit vatandaşlık" kavramını getirmiş olduğunu, bunun sonucunda "Osmanlıcılık" kavramının birleştirici fakat başarısız olmuş bir ideoloji olduğunu belirtir.[40] İlber Ortaylı ise 19. yüzyıl Avrupa tarihine bakıldığında hemen hiçbir toplumun arzu edilen laik ve demokratik düzeye ulaşamadığının altını çizer. Bu anlamda Tanzimat yönetiminin attığı cesur adımlar ve laikliği başlattığı da görmezden gelinmemelidir.[41]

Tanzimat döneminin diğer yeniliklerine bakıldığında modern anlamda belediye teşkilatının kurulduğu, darphanenin teknik olarak yenilendiği ve ilk kâğıt paranın (kaime) basıldığı; mahkemeler, ticaret mahkemeleri gibi çağdaş adliye ve hukuk sisteminin kurulmaya başlandığı, ilk özel gazete olan Tercüman-ı Ahvâl'in çıkarıldığı, kız öğrenciler için orta dereceli okulların açıldığı ve ayrıca Galatasaray

[37] Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 132.
[38] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 12, 13; Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, C.III, Cem Yayınevi, 2013, s. 122.
[39] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 132.
[40] Kemal H. Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012, s. 159.
[41] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 108.

Lisesi'nin, Darüşşafaka Lisesi'nin, Dârülfünûn, Mülkiye Okulu ve yabancı okulların eğitim-öğretime açıldığı görülür. 1869 yılında eğitimi sıbyan, rüştiye, idadiye, sultaniye (ilkokul, ortaokul, lise) diye sınıflandıran nizâmname, Maarif örgütündeki modernleşmenin ilk adımıdır. Bu dönemde yazılan Selim Sabit Efendi'nin "Rehnümay-ı Muallimin" adlı kitabı modern eğitimin temelleri ve yöntemleri üzerine yazılmış ilk eserdir.[42]

Dönemin bir diğer çok önemli hukuki belgesi -her ne kadar Hicaz bölgesi bu hükmün dışında bırakıldıysa ve tam olarak uygulamaya konamamışsa da- 1857 yılında Sultan Abdülmecid'in çıkardığı, zenci köle ticaretini yasaklayan ünlü fermanıdır.[43]

Tanzimat Dönemi'nin diğer padişahı Abdülaziz'dir (1861-1876). Abdülaziz, edebiyat, mimarlık, musiki ve resimle ilgilenmiştir; kendi besteleri ve resimleri vardır; bu birikimi ve ilgi alanlarıyla da çağdaş bir portre çizmektedir. III. Napolyon'un çağrısı üzerine Fransa'yı, ardından İngiltere'yi, Prusya'yı, Avusturya'yı ziyaret etmesi Osmanlı sarayında bir ilktir. Ayrıca vükelâ ile yemek yemesi, konaklarına ziyarete gitmesi, demiryolu yapımı için teşviki, yaş günü kutlamaları da ilk defa onun gerçekleştirdiği eylemlerdir. Abdülaziz döneminin en önemli ıslahatlarının başında merkeziyetçiliği hafifleterek idarede sınırlı da olsa yerel halka söz hakkı verilen idari ıslahatlar gelir ki bu ancak âyanın yararlanabileceği bir gelişme olmakla birlikte yine de demokratikleşme yolunda atılan bir adımdır. 1864 Vilâyet Nizâmnamesiyle vilâyetler, liva veya sancaklar, kazalar (ilçeler), köyler olacak, bunların başında da vali, mutasarrıf, kaymakam ve muhtarlar bulunacak şekilde yeni düzenlemeler yapılmıştır.[44]

Abdülaziz dönemi hem iç hem dış sorunlarla boğuşulan, Osmanlı Devleti'nin en bunalımlı devirlerinden biridir. Bu bunalımlı dönemde, Agâh Efendi ve Şinasi devlet yardımı almaksızın Ekim 1860'da "Tercüman-ı Ahvâl" gazetesini çıkartırlar.

[42] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 12, 13; Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 122.
[43] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 106.
[44] Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 137, 138, 146.

Bu gazete bir siyasal eleştiri mecrası olarak önemlidir ancak "Tercüman-ı Ahvâl", açıldıktan henüz bir ay sonra, Kasım 1860'da Ziya Paşa'nın bir makalesinden dolayı on beş gün kapatılmıştır. 1861 yılında ise Şinasi bu gazeteden ayrılarak "Tasvir-i Efkâr"ı kurmuştur. Yani ilk resmi gazetenin yayımlanışından ancak otuz yıl sonra muhalif basın bir nebze kendisini göstermeyi başarmıştır.[45] Abdülaziz'in, ülkenin bu gidişatından memnun olmayan ve düşüncelerini "Tasvir-i Efkâr" (1862), "Mirat" (1863), "Muhbir" (1867) gibi gazetelerle duyurmaya çalışan Şinasi, Nâmık Kemal, Ali Suavi gibi gazeteci-aydınların görüşlerini dile getirmesini engellemeye yönelik baskıcı tutumu sonucu Osmanlı tarihinin ilk Batılı anlamdaki özgürlük hareketi olan "Yeni Osmanlılar Hareketi" kurulmuştur. Bu hareketin bir diğer önemli tarafı gazetecilerden oluşması ve mücadelesini, her ne kadar tirajlar çok düşük olsa da, basın yoluyla yapmasıdır-ki bu da Osmanlı tarihinde ilk kez görülen bir yöntemdir.[46] Bu muhalefete karşı hükümet 1864 yılında Matbuat Nizâmnamesi çıkarmıştır. Böylece gazete sahipleri için gazete kapama, para ve hapis cezaları söz konusu olmuştur; hükümetin bu baskıcı tavrı ise gazeteci-aydınların özgürlük için mücadele etmeye karar vermelerine sebep olacaktır.[47]

Yeni Osmanlılar Hareketi, doğrudan iktidara yönelik olmaktan çok bir düşünce ve propaganda hareketi olarak önemlidir. Ülkeyi içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak bir çözüm olarak görülen Meşrutiyet'ten başlıca beklenti Hıristiyanlar da dahil halka siyasal hakların verilmesi; böylece Osmanlı'nın dağılma sürecini engellemektir. Çünkü Osmanlı yönetim sisteminin en önemli özelliği olan, hükümdarın ve dolayısıyla merkezin gücü gittikçe zayıflayarak, 18. yüzyılın sonlarında askerî-reaya ayrımının gittikçe belirsizleşmesine, âyanın başkaldırmasına, Fransız Devrimi'nin ve diğer ülkelerin de etkisiyle [48] gayrimüslim reayada

[45] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 225, 226.
[46] Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 143, 144.
[47] Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 41-53 (Bilgi: s. 45); Sina Akşin, "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C.III, s. 143, 144.
[48] Ancak Ortaylı'ya göre ulusçuluk söz konusu olduğunda doğrudan Fransız Devrimi'nin etkisidir demek yeterli değildir çünkü ulusçu hareketlerin ilk kıpırdanmaları henüz 16. yüzyılda görülmeye

milliyetçilik/ulusçuluk eğilimlerinin doğmasına, egemen valilerin isyanına altyapı hazırlamıştır.[49]

30 Mayıs 1876 sabahı devletin içinde bulunduğu büyük bunalımdan, mali iflastan sorumlu tutulan Abdülaziz tahttan indirilip yerine önce V. Murat; onun akıl hastalığının anlaşılmasından sonra ise meşrutiyete olumlu yaklaşan II. Abdülhamid çıkarılmış ve böylece 23 Aralık 1876'da Meşrutiyet yönetiminin temelini oluşturan Kanun-i Esâsi (Anayasa) yürürlüğe sokulmuş, açılması öngörülen Osmanlı Meclisi'nin kuruluşu, işleyişi ve yetkileri belirlenmiştir. Bu anayasa, her ne kadar devlet dini İslâm olarak belirtilse de, "şeriata bağlılık" ilkesinin bile 1908'den sonra eklendiği düşünülürse, bir İslâm ülkesinde laik devlet döneminin temellerini atan bir belge olarak çok önemlidir. Meşrutiyet, Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmasını önlemek, Batılılaşma sürecini hızlandırmak ve ülkeyi dağılmaktan kurtarmak amacıyla ilan edilmişse de padişahın yetki ve hakları çok geniş tutulmuştur.[50]

İlk Osmanlı Parlamentosu 19 Mart 1877'de toplanmıştır. Aslında bu, 25 aday memurdan oluşan bir Senato (Âyan Meclisi) ve zaten mevcut anayasaya aykırı bir yöntemle seçilmiş 120 vekilden oluşan, padişahın istediği gibi kontrol edebileceğini düşündüğü bir meclistir. Ancak bu meclis bile kendine has bir canlılık göstermeye başlayınca 93 savaşını bahane eden II. Abdülhamid, Meclis-i Mebusan'ı kapatacak ve böylece "İstibdat" adı verilen, özgürlüklerin ciddi olarak kısıtlandığı bir baskı ortamı olan 1878-1908 tarihleri arasındaki otuz yıllık dönem başlayacaktır.[51] Ancak bu dönemin "İstibdat" gibi olumsuz bir terimle anılması ve toplumun mutlakıyetçi bir yönetimden şikayet etmesi gözden kaçırılmaması gereken bir siyasal gelişmenin

---

başlanmıştır ve Balkan halklarının ortaçağdaki kültürlerinin mirasıdır. Bunun yanında, II. Viyana kuşatmasında yaşanan bozgun dünyaya Osmanlı İmparatorluğu'nun "yenilebilir" olduğunu göstererek Balkan halklarının ulusçu örgütlenmesinin artmasında etkili olmuştur. (İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 71)

[49] Metin Kunt, "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, C. III, s. 57, 58; Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 68,69.

[50] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s.15, 16; İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 210.

[51] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 229-231.

göstergesidir. [52] İlber Ortaylı Tanzimat sonrasında ortaya çıkan siyasal modernleşmenin II. Abdülhamid'i bile etkilediğini ve ailesinin geçmişteki üyelerine göre toplumu tek elden idare etmekte daha fazla zorlandığını, yeni yöntemler denemek zorunda kaldığını ifade eder. Ortaylı'ya göre II. Abdülhamid'in, dedesi II. Mahmud'tan çok daha masum ve kanunlara uyan bir hükümdar olmasına rağmen despot padişah olarak anılmasının nedeni Tanzimat'tan beri gelişen hukuk sistemiyle uğraşmak zorunda kalmasıdır.[53]

Tanzimat tüm tebaanın eşitliği ilkesi üzerinden devletin karakterini tanımlamışken Abdülhamid bunu daha İslâmi bir temel üzerinden yeniden şekillendirmiştir. Ancak onun İslâmcılığı birçok açıdan yeni bir tasarımdır. Devlet ideolojisinin tarzı İslâmi karakter taşısa da devletin tehdit altında olduğu düşüncesinden hareketle II. Abdülhamid'in siyasetinin önemli bir bölümü savunmaya yönelik seküler düşüncelerden oluşmaktadır ve iktidarı döneminde Tanzimat politikalarının birçoğunun devam ettirilmiş olması aslında II. Abdülhamid'in yüzünün geriye dönük olmadığını göstermektedir.[54]

Bu süreçte I. Meşrutiyet'in başarısızlıkla sona ermesi üzerine hürriyet mücadelesi bir tepki hareketiyle karşılaşmıştır. İmparatorluğun devamını esas sayanların bir kısmı bu dönemde sınırsız özgürlüğün imparatorluğu tehlikeye düşüreceği düşüncesiyle, hürriyet fikrine karşı durmaya başlamışlardır.[55] Öte yandan İstibdat döneminde uygulanan baskı doğal olarak tepki de doğuracaktır ve Türkiye'nin yakın tarihine damgasını vurmuş ilk ve en büyük siyasi örgüt olarak İttihat ve Terakki Cemiyeti bu baskı ortamında ortaya çıkacaktır.[56] Bu cemiyet "Jön Türkler" (Jeune Turquie) olarak anılmaktadır ve Yeni Osmanlılar hareketine

[52] İlber Ortaylı, **Osmanlı'da Değişim ve Anayasal Rejim Sorunu**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008, s. 244.
[53] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 104, 105.
[54] Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 111, 112.
[55] Abdülhamid döneminde devlet adamlarını etkileyen ve Ahmet Mithat'ın da (1844-1912) yayılmasında çok etkisinin bulunduğu bu yeni görüşe göre "Anarşiye karşı disiplin, iktisatta açık gümrüklere karşı himâye ve tekel, edebiyatta realizme karşı ahlâkçılık, hürriyete karşı baskı" fikirleri savunulmaktadır. (Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 142, 143)
[56] Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasal Partiler: İttihat ve Terakki, Bir Çağın, Bir Kuşağın, Bir Partinin Tarihi**, 3 c., 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, C. III, s. 27.

benzeyen fakat daha güçlü bir oluşumdur.[57] İsmin bu şekilde değiştirilmesi de oluşmakta olan milliyetçilik fikrinin işaretlerinden biridir. Şerif Mardin bu terimin Batı'nın "ayna"sına bakarak üretilen bir kavram olduğunu söyler ve bu tip "onların bize bakmasından yola çıkarak bizim kendimize bakmamız" durumunun Tanzimat'tan bugüne kadar modernliğimizi saptayan bir değerlendirme olduğunu ifade eder.[58]

Baskılar sonucu II. Abdülhamid, Temmuz 1908'de Meşrutiyet'i ilan etmek zorunda kalmıştır. Padişahın Kanun-i Esâsi'yi yürürlüğe koyduğu haberi telgrafın da etkisiyle kısa sürede ülkeye yayılmıştır. Ardından pek çok kişi eyleme geçmiş ve her yerde halk meclisleri kurulmuştur. Berkes, bu dönem Kanun-i Esâsi'nin yarattığı heyecanla düzenlenen törenleri ve seçim hazırlıklarını, yüzeysel gözükmelerine rağmen gerçekte siyasal bir olayı toplumsallaştırıcı nitelikte, heyecanla, iyimserlikle hatta hayalcilikle karışık eylemler olarak tanımlar. Pek çok yerde kendiliğinden yerel İttihat ve Terakki Örgütleri kurulmaya başlanmıştır; bu da, henüz ulusal ölçüde parti örgütlenişi olmasa da, ilk kez Türk halkı arasında kendi girişimleriyle yerel siyasal toplumsallaşma biçimlerinin doğması demektir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önemi ulusal bir siyasal örgütleşme modeli olarak görülmesidir ve bu da doğmakta olan bir ulusal Türk biriminin ilk siyasal görünüşüdür. Bu yeni bakış açısıyla, korkulan devlet algısı silinip yerine yeni bir kuşağın siyasi görüşü geçmiştir.[59]

Ancak 1909'da İttihat ve Terakki'ye karşı oluşan muhalefet 31 Mart Vakası olarak bilinen isyanla patlak vermiştir. İsyan İttihat ve Terakki'nin oluşturduğu askerî bir güç olan Hareket Ordusu ile bastırılmıştır. Ardından II. Abdülhamid tahttan indirilip yerine V. Mehmed Reşad getirilmiştir.[60] İttihat ve Terakki ise süreç içerisinde baskıcı bir yönetimin tek hakimi durumuna gelmiştir. Tarık Zafer Tunaya bunun sebebi olarak Abdülhamid rejimini yıkmanın karizmasına sahip olan ve

[57] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 120.
[58] Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 41-53 (Bilgi: s. 44)
[59] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 401, 402.
[60] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 18, 19.

"cemiyet-i mukaddese" olarak kamuoyunda çok çabuk yüceltilen İttihatçıların toplum dışı bir gücün kendilerine verdiği ödevin yani "mission"un gerçekleştiricisi olduklarına inanarak İttihatçılık'ın adeta Tanrısal bir imtiyaz olduğunu düşünmelerini gösterir. Sonuçta bu seçkin insanlara muhalefet yapılamayacağına kendilerini inandırmışlardır.[61]

II. Abdülhamid dönemine ekonomik alandaki dönüşüm açısından bakıldığında Osmanlı Devleti'nin Avrupa uluslararası ticaret hukuk sistemine dahil edilmesi ve Amerikan iç savaşı nedeniyle Osmanlı tarım ürünlerine talebin artması sonucu ekonomik alanda önemli bir büyümenin gerçekleştiği görülür. II. Abdülhamid, devleti kurtarmanın en iyi yolunun toplumu maddi olarak güçlendirmek olduğu düşüncesiyle demiryolu yapımı, bürokrasinin profesyonelleşmesi, üst seviye meslek okullarının açılması, bankacılık sisteminin ve zirai hizmetlerin yayılması vb. pek çok önemli projeyi hayata geçirmiştir. Yanı sıra nüfus artışı, şehirleşme, ticari büyüme, modern basının gelişmesi II. Abdülhamid döneminde gerçekleşmiştir. Dış borç istikrara kavuşturulmuş ve endüstrileşmeye yönelik ilk adımlar atılmıştır. Avrupa ile temasların artması sonucunda Avrupa'nın genel etkisi ve ticari gücü de ülkede hissedilmiştir. Karpat tüm bu ekonomik büyümeye rağmen Abdülhamid'in çabalarının da önceki padişahlar gibi tek taraflı olduğunu belirtir; Abdülhamid Tanzimat dönemindeki aşırı kültürel ve siyasi modernleşmeye tepki olarak, modernleşme ve yenilik kavramlarını, İslâm ile çelişkili oldukları gerekçesiyle reddetmiştir. Ekonomik alandaki gelişim sadece hükümdarın bilgeliğine, öngörüsüne ve tebaasına gösterdiği ilgiye atfolunmuştur.[62]

Frédéric Hitzel reformcu padişahlar arasında en önemli ismin belki de II. Abdülhamid olduğunu söyler. Hitzel, sonraki kuşaklar onu her ne kadar Yıldız Sarayı'nda çevresi güvenlik güçleri ve casuslarla yaşayan, acımasız bir zorba olarak hatırlayacaklarsa da, II. Abdülhamid'in aynı zamanda çağdaşlaşmanın en ateşli savunucularından biri olduğunu belirtir. II. Abdülhamid'in kısa sürede siyasi liberalizme sırt çevirip mutlakiyetçi bir yönetime dönmesi Hitzel'e göre bir şey

[61] Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'de Siyasal Partiler: İttihat ve Terakki, Bir Çağın, Bir Kuşağın, Bir Partinin Tarihi**, 3 c., 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, C. III, s. 483.
[62] Kemal H. Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012, s. 101, 102, 103.

değiştirmez çünkü sonuçta Tanzimat reformları onun döneminde en yüksek noktaya erişmiştir.[63]

İttihat ve Terakki dönemindeki çağdaşlaşma girişimlerine bakıldığında ise bu girişimlerin öncelikle orduda reforma, ardından da idari yapıya ilişkin olduğu görülür. Bu amaçla adliye ve eğitim sistemlerinin daha fazla laikleştirilmesi ve ulemânın konumunun biraz daha zayıflatılması amaçlanarak 1916'da Şeyhülislâm kabineden çıkarılmış ve 1917'de yetki alanı her bakımdan sınırlandırılmıştır. Aynı yıl şer'iye mahkemeleri (laik) Adliye Nezareti'nin denetimi altına verilmiş, medreseler Maarif Nezareti'ne tabi kılınmıştır. Aynı zamanda medreselerin öğretim programı yenilenmiş, Avrupa dillerinin öğrenilmesi zorunlu tutulmuştur. 1913'te Alman yasasını esas alan yeni bir miras yasası uygulamaya konulur. 1917'de şer'iye mahkemelerindeki yargılama usulünü düzenleyen bir yasa yürürlüğe girmiş ve ayrıca bütün Osmanlı tebaası için bir aile hukuku getirilmiştir. Çok eşlilik yasaklanmamakla beraber kadınların boşanma hakları genişletilmiştir. 1917'deki Aile Yasası'na göre evlilikler hakim huzurunda sonuca bağlanacaktır ve istisnalar kabul edilecekse de evlenecek kadının 16 yaşın üzerinde olması gerekir. İlk öğretim 1913'te kızlar için zorunlu hâle getirilmiştir. 1914'ten itibaren de İstanbul Dârülfünûn'unda kadınlar için birçok kurs açılmıştır.[64]

İttihat ve Terakki yönetimi, I. Dünya Savaşı'na Almanya tarafında katılıp ağır bir yenilgiyle, 30 Ekim 1918'de teslim olmak durumunda kalınca, önde gelen liderleri yurt dışına kaçmış, böylece ülkenin yönetimi yeniden padişah ve saraya geçmiştir. 1920 yılının Şubat ayında son Osmanlı Meclisi Misâk-ı Millî'yi ilan ederek yeni devletin sınırlarını belirlemiştir ancak müttefikler bu milliyetçi meydan okumaya İstanbul'u işgal ederek karşılık vermişlerdir. Sultan Vahdettin bu süreçte meclisi feshetmiştir ve 10 Ağustos 1920'de çok ağır koşulları olan Sevr Antlaşması'nı imzalamıştır. Bu antlaşmayla ülke parçalanmış ve müttefik devletlere bağımlı hâle

[63] Frédéric Hitzel, "Önsöz", **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Yay. Haz: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 5, 6.
[64] Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 129-142 (Bilgi: s. 134, 135)

gelmiştir. Öte yandan bu sırada Anadolu'da Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde, "İstiklâl Savaşı" olarak isimlendirilen büyük bir direniş devam etmektedir. 1922'de milliyetçiler İzmir'i işgal etmiş olan Yunanlılar'ı yenmiş; 11 Ekim 1922 tarihinde ise Mudanya Mütarekesi imzalanmıştır ve böylece İstiklâl Savaşı sona ermiştir. Yeni bir hükümet kurulmuş; 1 Kasım 1922'de saltanat kaldırılmış, bunun üzerine Sultan Vahdettin 17 Kasım 1922'de ülkeden kaçmış, Şehzade Abdülmecid Efendi de yeni halife seçilmiştir; ancak kısa süre sonra halifelik de kaldırılacaktır. Müttefik güçler 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması ile yeni Türkiye'yi ve sınırlarını tanımışlardır. 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti ilan edilmiş ve Mustafa Kemal ilk Cumhurbaşkanı olmuştur.[65] Bu aşamada geriye dönüp bakıldığında 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'in öncesinde otuz yıldan fazla süren "İstibdat Devri" ile I. Dünya Savaşı sonrasının yirmi beş yıldan fazla süren "Atatürk Devri" arasındaki bu ara dönemin Türkiye tarihinin ne kendinden önceki ne de sonraki herhangi bir dönemine benzeyen bir zaman dilimi olduğu görülür. Aykut Kansu "bir anlamda geç kalmış bir liberal devrimdi" diye nitelediği bu ara dönemle ilgili "Yaygın olarak kullanageldiğimiz tek boyutlu bir gelişme modeli çerçevesinde yorumlamakta güçlük çektiğimiz ve sonuç olarak, 1918 sonrası değişimlere pek de uygun düşmediğinden, unutmayı tercih ettiğimiz bir dönem" der.[66]

Osmanlı modernleşmesine düşünsel açıdan bakıldığında; demokrasi, cumhuriyet, özgürlük, eşitlik gibi modern siyasal kavramların yanı sıra İslâmcılık, sosyalizm, feminizm, milliyetçilik, pozitivizm, materyalizm gibi pek çok ideolojinin de temelinin bu dönemde atıldığı görülür. Tüm bu değişim Cumhuriyet devrimlerinin altyapısını hazırlayacaktır.[67]

---

[65] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 67-92

[66] Aykut Kansu, "20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, Cilt 9, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 275-295 (Bilgi: s. 277)

[67] Mehmet Ö. Alkan, "Giriş", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 17-21 (Bilgi: s. 20)

1.2. Tanzimat Döneminde Kimlik Oluşumu

Tezimizin ana konusu olan bireyi ele almadan evvel öncelikle birey olgusuyla bağlantılı olan bir aidiyet ve kendini tanımlama-konumlandırma unsuru olarak kimlik oluşumu incelenmelidir. İnsanların çeşitli gruplarla olan ilişkilerini belirleyen ve kişiler arasında beraberlik ve dayanışma yaratmak amacını güden kimlik kavramını, ancak çok uzun bir süreç içinde değişime uğrayabilen aile-aşiret-soy ve din esaslarından kaynaklanan "temel kimlikler" ve sonradan yaratılmış ve temel kimliklerle kıyaslandığında koşullara göre daha hızlı değişime uğrayabilen millet, sosyal sınıf, kral veya imparator tebaası, vatandaşlık gibi "sosyo-politik kimlikler" olarak iki ana bölüme ayırmak mümkündür.[68] Bu bölümde bu iki tanımın kapsamına giren alanlara kısaca göz atılacaktır.

Tanzimat döneminde yapılan reformlarla Müslüman ve gayrimüslim tebaa arasındaki eşitsizliğin giderilmesi ve artık din temelinde değil, "ortak vatan" kavramı çevresinde halkın birleşebileceği düşüncesi İmparatorluğun dağılmasını engelleyecek bir çözüm olarak görülmüştür. Yanı sıra bu reformların baskıcı iktidarlara karşı aydınların da halkın da özgürlüğünü sağlayacağı düşünülmüştür. Böylece eşitlik ilkesi üzerinden gayrimüslim unsurların Osmanlı devlet ve toplumsal yapısına entegrasyonunun sağlanması, yani gayrimüslim bireylerin kültürel mensubiyet yerine siyasal aidiyet üzerinden konumlarını tanımlayabilmeleri, böylece bu kesimlerdeki ayrılıkçı hissiyatın törpülenmesi beklenmiştir.[69] Bu nedenle gerek devlet adamları, gerekse de Namık Kemal gibi aydınlar farklı cemaatlere mensup halkı birbirine bağlayıcı temel unsurlardan biri olarak "vatan" kavramını yerleştirmeye çalışmışlardır. Artık vatan bir kişinin doğduğu köyü veya kasabayı değil, devletin hakim olduğu tüm toprakları ifade etmektedir. Beraberinde "Osmanlı" terimi de yalnız bir hanedanı ifade etmekten çıkmış, tüm Osmanlı tarihini kapsayacak bir şekil

[68] Kemal Karpat, "Kimlik Sorununun Türkiye'de Tarihi, Sosyal ve İdeolojik Gelişmesi", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 23-38 (Bilgi: s. 23).

[69] Halil İnalcık, "Djizya", **The Encyclopedia Of Islam**, New York, E. J. Brill, 1993, s. 183-184'den Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakâr Düşünce Dergisi**, Ed. Yılmaz Çolak, Sayı: 32, Yıl:8, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: s.164)

almaya başlamıştır.[70] Beklenen, bu yeni aidiyet hissinin benimsenmesiyle halkın kendisini aynı vatanın evladı olarak Osmanlı kimliği altında bütünün bir parçası hissedebilmesidir; Tanzimat döneminin atmosferini de bu hedef belirlemiştir. Ancak buradaki temel sorun değişik etnik ve dinî gruplardan oluşan bir alanda aslında "vatan"ın neresi olduğunun belirsizliğidir. "Osmanlı" olmak en anlamlı şekliyle imparatorluğun sınırlarını savunmaktır, fakat bu sınırların içinde paylaşılan ortak bir kimlikten söz etmek zordur.[71] Fuad Köprülü, Osmanlı kelimesinin bir devlet, yani bir siyasi heyet adı olduğunu; bu kelimenin Tanzimatçıların zannı gibi dinde, lisanda ve dolayısıyla hissiyatta müşterek bir millet unvanı olmadığını; Osmanlılık kavramının Türklüğün, Araplığın, Rumluğun, Ermeniliğin, v.s. toplu heyeti demek olduğunu söyler. Bunların haricinde ve bunlardan ayrı bir Osmanlılık mefhumu anlaşılmaz.[72] Böyle farklı renklerden oluşan bir toplumda da tüm çabalara karşın, arzu edilen kapsayıcı bir Osmanlı kimliği geniş halk kitlelerine hiçbir zaman yayılmamış; aidiyet unsuru olarak "ortak vatan" kavramının yerleşmesine dair yapılan çalışmalar başarısız olmuş ve meşrutiyetin getirdiği eşitlik ve özgürlük kavramları amaçlananın aksine ayrı ayrı milliyetçilik hareketlerini doğurmuştur.[73]

"Osmanlıcılık" düşüncesi Osmanlı İmparatorluğu'nda cemaat ve milliyet farklılıklarını göz ardı ederek tüm Osmanlı topluluklarını millet temelinde bir arada ele alan ilk ideolojik yaklaşımdır; bunun yanı sıra Osmanlıcılık düşüncesine karşı gelen muhalif akımlar da alternatif düşünce akımları doğurmuşlardır. Örneğin "Meşrutiyetçi Osmanlıcı" olan Yeni Osmanlılar aynı zamanda "İslâmcılık" düşüncesinin kaynağıdırlar. "Türkçülük" akımı da Osmanlıcılığın imparatorluk dahilindeki milliyetçi akımları durduramaması gerçeği karşısında bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda her bir düşünce akımının benzerlikleri ve

[70] Kemal Karpat, "Kimlik Sorununun Türkiye'de Tarihi, Sosyal ve İdeolojik Gelişmesi", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 23-38 (Bilgi: s. 30); Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 41-53 (Bilgi: s. 49)

[71] Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 41-53 (Bilgi: s. 49)

[72] Orhan F. Köprülü, **Köprülü'den Seçmeler**, 1972, M.E.B. Yayınları, s. 33'ten, Doğan Ergun, **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, Ankara, İmge Kitabevi, 2000, s. 129.

[73] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 70.

farklılıklarıyla birer kimlik arayışı olduğu söylenebilir. Bunların içinde daha ziyade mantığa dayalı bir yaklaşım olan Osmanlıcılık düşüncesi İslâmcılık, Türkçülük ve diğer milliyetçi hareketlerin aksine romantik bir söylem ve motiflerden yoksundur ve tüm çabalara karşın kitlelere mâl olamamış [74] ve bir "Osmanlıcılık ethos"u yaratılamamıştır.[75] Ancak gayrimüslim kesimlerin Osmanlı siyasal kimliği üzerinden bireyselleşmesini amaçlayan Osmanlıcılık ideolojisinin başarıya ulaşmamasındaki etkili unsurlar olarak idari yetkilerini bırakmak istemeyen cemaat önderlerini ve özerk millet yapılarına dinî ve emperyal amaçlarla Batılı güçlerin sağladığı vesayeti de burada eklemek gerekir.[76]

Ortak bir Osmanlı kimliği oluşturma çabaları yapılan tüm reformlar gibi tepeden tabana inen sürecin parçasıdır. Bu süreçte izlenen yöntemlerden biri, gerek kurumların gerekse bireylerin biçimsel değişimi üzerinde durarak, bu konuda Avrupa'yı ve özellikle de Fransız Devrimi'ni örnek almak olmuştur. Temelde yatan varsayım ortamın ve kurumların değişmesi hâlinde, bireylerin davranışının kolayca biçimlendirilebileceğidir. Bu kapsamda özellikle 1793-94 yıllarında Fransız devletine egemen olan Jakobenlerin izinden gidilerek kılık kıyafet, kurumların türü ve niteliği, caddelerin temizliği gibi biçimsel değişim unsurları uygulanmaya çalışılır.[77] Yukarıda belirtildiği gibi 1826 yılında yeni ordu için bir talim kıyafeti, kısa bir tünik ve çuha yelek, dize kadar inen dar yarım pantolon ve potinden oluşan Avrupai bir üniforma zorunluluğu getirilmiş; ardından da fes kabul edilmiştir. 1829

[74] Kemal Karpat, Osmanlılık fikrinin gerçek manâda bir birlik yaratamadığını gören Sultan Abdülhamid'in İslamı bir ideoloji olarak kullandığını ve devletin varlığını korumak ve bu arada hanedanı devam ettirmek için Müslümanları İslamiyet çatısı altında toplayarak devlete daha gönülden sarılmalarını sağlamaya çalıştığını belirtir. Sonradan gericilik olarak yorumlanacak bu tutumun aslında Müslümanların siyasi bir kuvvet haline gelerek millet bilincinin yerleşmesine ve modernleşmenin belirli bir milli kimlik çerçevesi içinde gelişmesine yardım ettiğini de vurgular. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Karpat, "Kimlik Sorununun Türkiye'de Tarihi, Sosyal ve İdeolojik Gelişmesi", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 23-38 (Bilgi: s. 32)

[75] Selçuk Akşin Somel, "Osmanlı Reform Çağında Osmanlıcılık Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 88-116 (Bilgi: 115, 116)

[76] Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakâr Düşünce Dergisi**, Ed. Yılmaz Çolak, Sayı: 32, Yıl:8, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: s. 164)

[77] Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 21-38 (Bilgi: s. 30).

yılında kıyafet reformu sivilleri de kapsayacak şekilde genişletilmiş ve tüm siviller için fes mecburi başlık hâline gelmiştir. Cübbe ve terliklerin yerini redingot ve pelerin, pantolon ve siyah deri botlar almıştır.[78] Yüz yıl kadar sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu kez fes tutuculuğun simgesi hâline gelecektir ve 1925'te "Şapka Kanunu" ile yasaklanacaktır.[79] Tüm bu değişim çabası yeni bir kimlik ve bilinç oluşturmak amacı gütmektedir. Ancak buradaki temel sorun "yukarının" iradesiyle gerçekleşen bu biçimsel müdahalenin altında yatan ideolojinin halkın büyük bölümü tarafından gerçek anlamda kavranamaması ve tepkiyle karşılanmasıdır. Karpat, bu tepkiyle ilgili, geçmiş yüzyıllarda da padişahların Osmanlı sosyokültürel sistemi çevresinde birçok değişiklik yapmış olduklarını ancak bunların toplumsal bir ikilem yaratmadan ve Osmanlı'dan daha üstün bir sosyo-politik düzenin ürünü olduğu hissini uyandırmadan benimsenmiş olduklarını ifade eder. 19. yüzyılda ise Avrupa'dan alınan kurumlara daha üstün bir toplumsal ve politik düzende oluşmuş gözüyle bakılmaya başlandığından reform hareketleri bir ikilem ve geleneksel kültüre yabancılaşma yaratmıştır ve bu yabancılaşma arttıkça yerel kültürel düzeni koruma şeklinde dogmatik ve gerici bir tepki gelişmiştir. Karpat bu değişim sürecini eleştirirken değişimin genel olarak belli bir dereceye kadar yabancılaşma yaratmasının muhtemel olduğunu belirtir ancak toplumun temel kültürel, politik ve toplumsal sınırları aşılmadığı sürece bu yabancılaşmanın genel olarak kontrol edilebileceğini söyler. Ancak Osmanlı çağdaşlaşmasının ana hedefi bürokrasinin hizmet kapasitesini artırmak ya da tebaanın yaşam standardını yükseltmekten çok merkezî yönetimin gücünü pekiştirmek olduğu için bu yabancılaşma ve tepkiler engellenememiştir. Tüm bu süreçte eski düzenin kalıpları, kurumları yıkılarak yeni toplumsal ve politik kalıplara ve ideolojilere yol açılmıştır; Müslüman nüfus ise bu büyük kırılma döneminde din, dil ve günlük âdetler gibi aralarındaki ortak noktalara rağmen yönetici kademesiyle bağlantılarının azaldığını hissetmiştir. Karpat, bu sürecin genelde tanımlandığı üzere "sekülarizm" olarak adlandırılmasına karşı çıkar, ona göre bu sürecin gerçekte sekülarizmle ilgisi yoktur, bu aslında devleti koruması

[78] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 139, 140.
[79] Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 21-38 (Bilgi: s. 30)

ve devamını sağlaması beklenen emperyal sosyo-kültürel sistemin yıkılması sonucunda ilk olarak yönetici kesiminin içinde gerçekleşen bir kültürel kimlik kaybıdır.[80]

Yukarıda Karpat'tan yapılan alıntıda reform hareketlerinin yarattığı ikilemden söz edilmiştir, ancak Jale Parla, Tanzimat'ın Osmanlı kültürel yaşamında Doğu ve Batı normları arasında bir ikilem yarattığına ilişkin yaygın kanıya ve Tanzimat kültürünün ikilemli bir kültür olarak damgalanmasına katılmaz. Yazarlardan yola çıkarak, en azından Beşir Fuad'a kadar Tanzimat yazarlarının bu tür bir ikilemden ciddi biçimde etkilendiklerini, hatta ikilemin kutupları arasında gidip geldiklerini bile söyleyebilecek durumda olmadığımızı belirtir ve Tanzimat söz konusu olduğunda Orhan Okay'ın "mülemma" saptamasını daha geçerli bulur. Okay'a göre, Tanzimat Devrinin özelliklerinden biri de Doğu ve Batı medeniyetinin, âdetlerinin, kültürlerinin birbirine karışmasıdır ve buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma (alaca, renk renk) demek daha yakışır. "Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, fakat bir terkibe ulaşamamak. İşte Tanzimat'ın mülemmması budur" der.[81]

Tüm aksaklıklarına rağmen Osmanlıcılık ideolojisinin Türk düşünce dünyasına herhâlde en büyük katkısı 19. yüzyılın ilk yarısından başlayarak din ve ırk farkı olmaksızın herkesin yasa önünde eşitliği ilkesini getirmiş olmasıdır. Resmi bir belgede "vatandaş" kavramı herhâlde ilk kez 1856 Islahat Fermanı'nda kullanılmıştır. Resmi işlemlerde dinsel kimliğin artık dikkate alınmama süreciyle bağlantılı olarak laiklik konusunda da ilk adımların atıldığını biliyoruz. Tüm bunlar öncelikle kimlik, ardından da birey oluşumuna giden yolda önemli birer basamaktır. Selçuk Akşin Somel, Meşrutiyetçi ve katılımcı akımların gelişmesini de Osmanlıcılık düşüncesi olmaksızın tasavvur etmek mümkün değildir, der ve Türkiye'nin demokratikleşme tarihinde belki de en temel katkının Osmanlıcılık düşüncesinden geldiğini iddia edebileceğimizi; özellikle Osmanlıcı Jön Türkler ve II. Meşrutiyet'in

[80] Kemal H. Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012, s. 79,81.
[81] Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**, Ankara, 1975, s. 358'den Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 5. bs., İstanbul, İletişim, 2006, s. 12.

Osmanlıcılarının yerinden yönetim ilkesine vurguları, bireye verdikleri önem ve yerel dillere ve kültürlere saygı gösterilmesi ve korunmasına ilişkin olumlu düşüncelerinin günümüzde bile güncelliğini korumakta olduğunu vurgular.[82]

Kişinin "temel kimliği"nin bileşenlerinden biri olan "aile"nin, Tanzimat dönemindeki yapısına bakıldığında, daha çok İstanbul'da ikâmet eden Tanzimat ailesinin tutum, kural ve alışkanlıklarında geleneksel Osmanlı ailesine göre farklılıklar görülecektir. Gerçi Tanzimat Fermanı'nda ailedeki muhtemel değişme ve düzenlemelere yönelik herhangi bir madde yer almamaktadır. Hatta bu durum Ferman'dan toplumsal sonuç bekleyenlerin de dikkatini çekmiştir. Bir Fransız gazetesinde yer alan "İstanbul muhabirimize göre Hatt-ı Şerif Türk kadınlarını hayal kırıklığına uğratmıştır. Kendileri için bir nevi kurtuluş fermanı olacağını ümit ettikleri bu "Hat"da en küçük bir vaadin dahi mevcut olmayışı, Türk hanımlarının izzet-i nefsini cerihadar etmiştir" şeklindeki haber böyle bir beklentiyi dile getirmektedir. [83] Ancak kadın ve kadın eğitimine hiç değinilmese de Ferman gelecekte (hem aile kurumu hem kadınlar için) çok önemli değişimlerin önünü açacaktır.[84]

"Tanzimat Ailesi"nin özellikleri genel olarak şöyle çizilebilir: İktisadi açıdan üretici değil, tüketicidir ve üst tabaka bürokrat grubu içinde yer alır. Kültürel yönelimi Batı'ya doğrudur. Çoğu, evin ihtiyaçları için istihdam edilen hizmetlilerden oluşan kalabalık bir kadroyla konak veya yalıda yaşamaktadır. Aile üyeleri arasındaki ilişki geleneksel aileye oranla daha gevşektir; bu nedenle pederşahi denetim mekanizması bir ölçüde işlemekle beraber, aile üyelerinin kişisel özellikleri eskiye oranla daha geniş bir alana yayılmıştır. Henüz aile içinde uyulması gereken davranış kalıpları yeterince modernleşmemiştir ve geleneksel normlar bir ölçüde

[82] Selçuk Akşin Somel, "Osmanlı Reform Çağında Osmanlıcılık Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 88-116 (Bilgi: 115, 116)

[83] S. Esat Siyavuşgil "Tanzimat'ın Fransız Efkâr-ı Umumiyesinde Uyandırdığı Akisler", Tanzimat, 1940, s. 753'ten, İsmail Doğan, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, 3.c., Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Aralık 1992, C.I, s. 162-176 (Bilgi: s. 162, 163).

[84] İsmail Doğan, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, 3.c., Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Aralık 1992, C.I, s. 162-176 (Bilgi: s. 162, 163).

korunmaktadır fakat aile bir bütün olarak kimliğini modern dünyanın kültür malzemesiyle inşa etmeye çalışmaktadır. Kadın ve gençlerin özel hayatları, sınırları giderek genişleyen bu kişisel özgürlük alanı içinde yeniden şekillenmektedir.[85] Aile içindeki kimliğinin yanı sıra kadının toplum içindeki kimliği de bu dönemde tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmada kadın konusunda Batı ve Doğu arasında bir ortak nokta olup olamayacağı sorgulanmaktadır. Bu dönem görücü usulü evlilik yapısı, çok eşlilik, cinsiyet ayrımı eleştirilmeye; kadınların eğitim özgürlüğü ve romantik aşk savunulmaya başlanmıştır. Ancak bu reformların sonuçlarını hakim kültürel kimliğe yönelik bir tehdit olarak algılayanlar kadının konumunu muhafaza etmek gerektiğini savunmuşlardır. Bu muhafazakâr bakış açısına karşı Batı'ya yönelmenin gerekliliğini vurgulayan kesim modernleşmenin kadına sağlayacağı yeni hakların aslında İslâmiyet'in ilk dönemindeki uygulamalarla çelişmediğini, bu nedenle her yeniliğin aslında İslâmiyet'in kaynağında bulunduğunu savunmuşlardır.[86] Sonuçta tüm karşı duruşlara ve olumsuz sosyal ve ekonomik koşullara rağmen kadınlar 19. yüzyıldan itibaren ılımlı bir özgürleşme sürecine girmiştir.[87] Ancak tüm bu tartışmaların çoğunlukla yine erkekler tarafından kadınlar adına yapıldığını da vurgulamak gerekir. Yine de Tanzimat dönemi, (eğitimli küçük bir kesim için söz konusu olsa da) kadınların da kendi kimliklerini ve haklarını sorgulamaya başladıkları bir dönemdir. Kadınlar artık insan addedilme, sivil yaşama katılabilme, toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alma, toplumsal konumlarının yükseltilmesi gibi son derece önemli taleplerini ve çözüm önerilerini yani kadınlık ideallerini dile getirmeye başlamışlardır. II. Meşrutiyet sonrasında ve Millî Müdafaa dönemlerinde de bu konudaki farkındalık ve mücadele artarak sürecektir.[88]

[85] Ekrem Işın, "Tanzimat Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret", **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, Yay. Haz: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, 5. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 559-574 (Bilgi: s. 563)

[86] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 50, 54.

[87] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 286, 287.

[88] Yaprak Zihnioğlu, **Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği**, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ocak 2016, s. 22.

Tanzimat sürecindeki yayınlara bakıldığında, günlük hayatı etkileyen anlayış ve alışkanlıkların değişmesi konusunu ele alan yazı ve yayınlarda "dünyevileşme, felsefileşme, ferdileşme"[89] gibi toplum ve birey arasındaki mesafeyi kısaltıcı ve özellikle de bireyi ve bireysel yeteneklerin kitle içindeki önem ve anlamını ön plana çıkaran konuların gündeme getirildiği görülmektedir. Bunlar arasında telgraf, dürbün, fotoğraf, matbaa gibi dünyadaki teknik gelişmelerin yanı sıra Amerika'nın keşfi, Süveyş kanalı, aya seyahat, güneşte su buharı gibi bireysel ilgilere dönük magazin ve aktüel bilgiler de yer almaktadır. Bu yayınlar Osmanlı okuyucusuna İmparatorluk toprakları dışında başka bir dünya olduğunu da göstermektedir.[90]

Toplumdaki dönüşüm yansımasını doğrudan romanda bulacaktır. Osmanlı kültürüne yaklaşık 1870-1890 yılları arasında giren[91] roman Avrupa edebiyatından çeviriyle başlamasına rağmen belli bir yerelliği yakalamıştır ve dönemin atmosferini yansıtır. Özellikle Fransız romanının ithaliyle doğan ancak yerel kültürün birçok unsuruyla bütünleşerek biçimlenmiş olan Osmanlı-Türk romanına kimlik-birey açısından kısaca göz atıldığında çöken bir imparatorlukta Osmanlılıktan Türklüğe geçerken karşılaşılan kimlik bunalımının açık biçimde işlendiği görülür. Osmanlı devletinin sonuna kadar yazarlar sağlıksız bir Batı taklitçiliği olarak gördükleri toplumsal değişimin eleştirisini, yarattıkları biraz karikatürize alafranga tiplerle yapmaya çalışmışlardır. Ancak Batı'yı gerçek anlamda tanımadıkları için zaman zaman bu karakterleri yererken yüceltmiş, yüceltecek yerde yermişlerdir. Temel sorun Batı hakkında edinilen bilginin ve deneyimin kısıtlı ve önyargılı olmasıdır. Genç Osmanlılar gibi Avrupa'yı biraz daha yakından tanıma imkânı olan aydınlar bile Batı'dan bilim ve tekniğin alınması gerektiğine inanırlarken bunun kimlik değiştirmeden yapılmasını hedeflemişlerdir.[92] Ancak bu hedefin gerçeklikten uzak,

---

[89] Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Tanzimat'ta İçtimai Hayat", **Tanzimat**, 1940, s. 639'dan İsmail Doğan, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, 3.c., Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Aralık 1992, C.I, s. 162-176 (Bilgi: s. 165).

[90] İsmail Doğan, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, 3.c., Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Aralık 1992, C.I, s. 162-176 (Bilgi: s. 165).

[91] Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 5. bs., İstanbul, İletişim, 2006, s. 9.

[92] Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2002, s. 18, 19, 46, 47, 51.

ütopik olduğunu tarih kanıtlamıştır. Bu anlamda Batı'nın ancak bütün insanlığa uygulanacak taraflarının alınması ve bunların kendi kültürümüze göre uyarlanması gerekliliğine inanan Edebiyat-ı Cedide (Yeni Edebiyat) akımının ideolojisi "Ütopyacı Bireycilik" dönemin ruhunu yansıtması açısından önemlidir. Edebiyat-ı Cedide yazarları, Avrupa'daki akımlardan etkilendikleri ve ütopik bir Avrupa imgesinin etkisi altında oldukları hâlde kendi düşünce biçimleri bu akımların dışındadır. Niyazi Berkes bu yazarların Avrupa'nın "toplumunu" değil, "kişisinin" maddi hayatını, konforunu, çevresinin maddi ileriliğini, özgürlüğünü hayallerinde canlandırdıklarını ifade eder. Edebiyat-ı Cedide'nin, Batı'nın bütün insanlığa uygulanacak taraflarının kendi kültürümüze uyarlanmak suretiyle alınması gerekliliği görüşünü asıl işleyen kişi olan Tevfik Fikret'te (1867-1915) gelenekçi ve dinci ahlaka karşı bir isyan görülür. Tüm Edebiyat-ı Cedide yazarları için ahlak sorunu temel sorundur ancak onların üzerinde durduğu insancı ahlaktır. Bu da onlara göre geleneklerden ayrılmayı, akla tam özgürlüğünü vermeyi ve kişiyi tüm insanlığın üyesi olarak kabulü gerektirmektedir. Tevfik Fikret, insan onurunu, kardeşliği, insanın kendisini yükseltme gücünü, kişi özgürlüğünü konu edinir ve aklın dünyayı değiştireceğine karşı olan inancını şiirlerinde sergiler. Berkes, çağdaş bireycilik ve deist liberalizmin ahlâkiyatını edebiyatımıza getiren, Fikret olmuştur" der.[93] Kemal Karpat da, edebiyat yoluyla geçmişin değerlerini savunan edebiyatçılara örnek olarak Mehmet Akif Ersoy'u verirken; geleceğin değerlerini savunan edebiyatçı olarak Tevfik Fikret'in adını anar. Bu iki isim, bireye yönelik, özellikle İttihat ve Terakki döneminde hakim olan iki farklı bakış açısını yansıtması anlamında önemlidir. Mehmet Akif Ersoy kişiye, idealindeki Türk-İslâm devletini gerçekleştirme yolunda bir araç olarak bakar. Ona göre insan şehit olmak için yaratılmıştır ve değeri savaş alanındaki başarısıyla ölçülür ki bu bakış açısı zaten Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm geçmişinde hüküm süren anlayışı yansıtır. Tevfik Fikret ise aksine laiklik esasına dayanan insan eşitliğini ve özgür düşünceyi savunur; insanları önceden verilmiş hükümlerden kurtarmak ister. Onun tarihte gördüğü insan, arzularıyla ve insanlığıyla

[93] Niyazi Berkes, "Batılılaşma/Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 15 c., İletişim Yayınları, İstanbul, y.y, C. I, s. 253, 254.

bağdaşmayan amaçlar uğruna harcanan insandır.[94] Tevfik Fikret'in insanı merkeze alan bu yaklaşımı bireyle ilgili bir farkındalık oluşmaya başladığını göstermektedir.

Tanzimat yazarının temel özelliklerinin başında toplum öğretmenliği kimliğine bürünmesi ve bu kapsamda kendisinde siyasal-toplumsal bir misyon görmesi gelir.[95] Bu durum, özünde yazarın da birey olarak kendisini var etmeye başladığını gösterir. "Topluma yol gösterici" kimliğine bürünen yazarlar gerek devlete, gerek topluma gerekse de edebiyata eleştirel gözle bakmaya başlamışlardır. Elbette geçmişte de Osmanlı İmparatorluğu'nda devleti tenkit eden kişiler ortaya çıkmıştır. Ancak Tanzimat yazarının farkı, birey olarak kendisine olan inancının arttığının hissedilmesi ve düşüncelerini kendi yöntemleriyle ortaya koyabilmesidir. Örnek olarak verilebilecek İbrahim Şinasi Efendi'nin (1826-1871) yalnız fikirlerinin değişime yönelişi değil söyleminin tümü geçmişin eleştiri üslubundan farklıdır. Şinasi tenkide ilaveten düşünce dizisinde bir yenilik getirmiştir. Her şeyden evvel Şinasi'nin şiirlerindeki küstahlık yenidir ve Tanzimat'ın ne istediğini bilen ferdini ifade eder. Şinasi yazılarında toplumun kendi başına bir nesne, devlet çerçevesi dışında algılanabilir bir kurum olduğunu vurgulamıştır. Yani Şinasi Osmanlıların "tebaa" olarak kavramlaştırdıkları geleneksel Osmanlı imgesi yerine, fertlerin "tebaa" olmanın dışında bir kolektif yapı gösterdiklerini vurgular, onlara "yukarıdan" bakıldığı kadar "aşağıdan" bakıldığında da bir anlam ifade ettiklerini anlatır.[96] Bu bakış açısı tebaadan topluma, toplumdan bireye giden düşünsel yolun bir ifadesidir.

Tanzimat döneminin edebiyat dalındaki en önemli eleştirmeni Ziya Paşa ise Türk şiirinin ne olması gerektiği gibi bir sorun ortaya atmış ve Divan edebiyatının ilk sert ve yapısal eleştirisini yapmıştır. Ona göre her ulusun şiirinde o dilin özelliklerine bağlı özgün bir kafiye ve vezin düzeni olmalıdır. "Divan şiiri bu yönüyle bize yabancıdır" der. Ziya Paşa konuşulan dilin edebiyat dili olması ve halk şiirinin vezin ve tekniklerinin benimsenmesi konusunda ilk ciddi eleştiriyle dönem içinde bu tarzı

[94] Kemal Karpat, **Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular**, 2. bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1971, s. 16, 17.
[95] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 292.
[96] Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 41-53 (Bilgi: s. 44)

başlatmış sayılabilir.[97] Bu eleştiri de edebiyatta özgün bir kimlik yakalama amacını gütmesi anlamında önemlidir. Atilla Özkırımlı bu konuya değinen bir makalede "Osmanlıyım" diyen divan şairinin kendisini halktan özellikle ayırıp sarayla özdeşleştiğini, bunun da toplumsal ve ulusal bilinç yokluğu olduğunu; yönetici sınıfla bütünleşme ve ulusal bilinç yokluğunun da kimliksizleşmeye yol açacağını söyler. Özkırımlı, Divan şairinin kulluk psikolojisinden kurtulamayışının şiiri bir tür söz oyununa indirmesinin de bu kimliksizliği beslediğini iddia eder. Tanzimat döneminde, Batı'ya açılış sürecinde de bir "kopma ve yeniden oluşma" yaşanacaktır ve yine bir kimlik bunalımından söz edilebilir. Çünkü bu sefer de Tanzimat sanatçısı Doğu ve Batı arasında sıkışıp kalmıştır. Aklı Batı'dan, gönlü Doğu'dan yanadır. Özkırımlı, düşünsel ve dilsel donanımdan yoksun olduğu için Tanzimat sanatçısının hayran olduğu Batı'yı kültürüne ve edebiyatına taşırken sürekli tökezlediğini; Divan edebiyatının dilini eleştirip, anlaşılır bir dille yazmayı savunduğu hâlde yeni anlatım biçimini oluştururken yine Arapça'ya Farsça'ya başvurduğunu söyler. Özkırımlı için bu sanatçının Divan şairinden ayrımı yoktur. Yaşadığı bu çelişkinin, Tanzimat sanatçısını da hep bir arayış içinde bırakarak bir bakıma kimliksizleştirdiğini ifade eder.[98]

Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı insanının modern Batılı hayatla kendi hayatını nasıl bağdaştıracağını, toplumun yaşadığı ikilemi ve kimlik bunalımını başarıyla ele almıştır. Çünkü Tanzimat bürokrasisinin yabancı dil bilen, dış dünyayı izleyebilen yetenekli üyeleri yanında, yeni devrin kültürel atmosferine, çalışma yöntemlerine uyum sağlayamayan, "özenti" tiplerin bulunduğu da açıktır. Ahmet Mithat "Felâtun Bey ve Rakım Efendi"de Felâtun Bey karakteriyle söz konusu bu "alafranga züppe" tipinin ilk örneğini yaratmıştır. Felâtun Bey karakterinin karşısında ise 19. yüzyılın modernleşme bürokrasisinde gerçekten yetenekli, okuyan ve yabancı dil öğrenen Rakım Efendi vardır. Felâtun Bey tipi, sadece bir eğlence konusu, bir sosyal hiciv biçimi değildir; aynı zamanda Ahmet Mithat bu tipi kullanan birçok ardılının

[97] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 293.
[98] Atilla Özkırımlı, "Değer Bunalımı ve Kimliksizleşme", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 19-22 (Bilgi: s. 19,20).

Batılılaşma ve Batılı hayatla bütünleşme konusundaki düşüncelerini de temsil eder.[99] İlber Ortaylı ise, siyasal edebiyatımıza yerleşmiş bir deyim ve bir kimliğin ifadesi olan "Tanzimat tipi"nin, Tanzimatçıların sadece bir grubunu, daha doğrusu ikinci sınıfını meydana getirenler için kullanılabileceğini ifade eder ve gerçekte Tanzimat tipinin, bizim toplumumuzda kendi kendisini yetiştiren, eleştiren ve yeni ufuklar aramaya başlayan insanın ilk örneği olduğunu söyler. Ortaylı, "Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır, ama geleneği değiştirme geleneği de Tanzimatçılarla başlamıştır denebilir" der. Devlet adamından yazarına bu toplumun seçkinleri, tiyatrodan gazeteye, mimariden filolojiye ve doğa bilimine kadar her konuya el atma ve düzenleme çabasındadır; örneğin ilk roman yazarı olan Şemseddin Sami, ilk sözlükleri ve ansiklopediyi de ortaya koymuştur. Sadrazam Âli Paşa, Güllü Agop'un Osmanlı tiyatrosunu devletin finanse etmesini gerekli görmüş ve bazı temsilleri de teşvik için izlemiştir. A. Vefik Paşa tiyatro çevirmenliğinden sözlükçülüğe kadar her alana el atmıştır. Tanzimat döneminde edebiyattan yönetime, Avrupa politikasından modernleşmenin yöntem ve ölçüsüne kadar birçok konu basın ve yayın aracılığıyla tartışılmaya başlanmıştır.[100]

Öte yandan Mehmet Ali Kılıçbay, Tanzimat'ın yarattığı genel insan profilinin, Batının cilasını benimseyen veya hiç değilse Batılı gibi gözükmeye çalışan, ama derinlerde bir yerde Doğu'nun mistisizmini ve kültürel tortusunu taşıyan insan tipi olduğunu söyler. Şiir dışında hemen hiçbir edebi alanda geçmişi olmayan Osmanlı insanı, roman, tiyatro, hikâye gibi Batılı edebi türlerle bu dönemde tanışmıştır. Resim, çok sesli müzik ve bale bu dönemde toplum içine sızmaya başlamıştır. Fakat, Osmanlı-Türk unsur, Batılı kültürel ögelerin oluşumuna sahip olmadığından, bunların ancak formuyla yetinmek zorunda kalmıştır ve bu nedenle de özgün bir Tanzimat kültüründen ve kimliğinden tam anlamıyla söz etmek mümkün değildir.[101]

---

[99] Burak Onaran, "Ahmet Mithat Efendi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 170-175 (Bilgi: s. 170)

[100] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 277-300.

[101] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 237, 238.

1.3. Meşrutiyet Döneminde Kimlik Oluşumu

Önceki bölümde bahsedildiği üzere "Osmanlılık", bir milletin ortaya çıkması için kişileri birbirine bağlayacak temel kimliklere ve değerlere hitap etmediği için toplumda gerçek anlamda bir dayanışma yaratamamıştır. II. Meşrutiyet döneminde "vatandaşlık" kavramı üzerinden bir kimlik oluşumu gerçekleştirmek için çaba gösterilmiştir. Bu dönem, artık tebaadan vatandaşa geçilen bir süreçtir, ancak bu konudaki en önemli başlangıç adımları, önceki bölümlerde de ele alındığı gibi tüm Osmanlı uyruklarının can, mal, ırz ve konut dokunulmazlıklarını güvence altına alan Gülhâne Hatt-ı Hümâyunu ile gayrimüslim uyrukların hukuksal statülerinde, dinsel ve toplumsal yaşamlarında bir dizi düzenlemeyi içeren Islahat Fermanı'na dayanır. Tüm bu çaba özünde bir "yurttaşlar cemaati" oluşturmaya yöneliktir çünkü II. Meşrutiyet'in öngördüğü siyasal modernleşme, cemaatten topluma, yeni bir siyasal-kamusal alan anlayışını ve "vatandaş"ı gerektirir.[102] Bu konuda atılan tohumlar İstibdat döneminde dahi içten içe büyümeye devam edecektir. Her ne kadar sonraki yıllarda İttihat ve Terakki Cemiyeti, kendisi de baskıcı bir yönetim hâline gelerek kendisine yönelik beklentileri zedelediyse de nihayetinde halkta, yönetimde söz sahibi olmaya yönelik bilincin uyanmasında etkili olmuştur. II. Meşrutiyet döneminde yapılan düzenlemelerle yeni siyasal özne "vatandaş" ile devlet arasındaki hukuksal-siyasal ilişkinin kuralları belirlenir. Dernek kurma ve toplanma haklarını düzenleyen 16 Ağustos 1909 tarihli Cemiyetler Kanunu gibi düzenlemeler, çeşitli sınırlamalarla da olsa örgütlü topluma yönelmenin, vatandaşın sivil ve siyasal katılımının önünü açmıştır. 1908-1919 döneminde yapılan dört genel seçim ve 1911'deki ara seçim ulusal egemenliğin dışa vurumu olarak ve devletin vatandaşlarını bir "vatandaşlık töreni" etrafında bütünleştirmesi anlamında önemlidir. Ayrıca, II. Meşrutiyet sürecinde, farklı dinden olan vatandaşları bir bütünün parçaları yapmak için Mektebliler Bayramı, Çocuklar Bayramı, İdman Bayramı gibi bir dizi yeni bayram icat edilir ve böylece bayramlar da "yeni toplum- yeni insan" projesi çerçevesinde önemli bir işlev kazanır. II. Meşrutiyet yönetimi, "vatandaş"ın inşasında

[102] Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 166-179 (Bilgi: s. 166, 167)

okula, özellikle de ilköğretime önemli görev atfeder. Bu bağlamda, çocuklar rejimin geleceği açısından devletin ilgi alanına girer. 1869'da bir ölçüde yaygınlaşan zorunlu ilköğretimin müfredatında özellikle 1908 sonrasında yapılan değişiklikler devletin geleceğin vatandaşlarına yönelik toplumsal mühendislik kaygılarının göstergesidir. Örneğin Yurttaşlık Bilgisi dersi bu amaçla konmuş bir derstir.[103] Bu bilgiler ışığında denilebilir ki, devlet her ne kadar kişiyi tebaa-kul olmaktan çıkarmak için girişimlerde bulunmuşsa da asıl arzu ettiği bağımsız bir birey değil, rejimin devamı için yetiştirilmiş bir "devlet için vatandaş"tır. Bu uğurda yerleştirilmeye uğraşılan kavramlardan biri de "milliyetçilik"tir. Milliyetçilik kavramının bünyesinde, kişinin birey olmaktan ziyade bir topluluğun bileşenlerinden biri olmanın verdiği korunaklı aidiyet hissi mevcuttur. Bu aidiyet hissi de devletin oluşturmaya çalıştığı yeni kimliğin inşası için gerekli unsurların başında gelir.

Milliyetçilikten söz edildiğinde sosyolojik olarak ilk akla gelen isim Ziya Gökalp'tir. Gökalp için (İttihatçı ideoloji "Milletçilik" sözcüğünü tercih etmiştir) milliyetçilik, ulus-devlet diye bilinen devlet modelini açıklayıcı bir kavramdır. Gökalp'de Türk milliyetçiliği Türkçülük olarak ifade edilir. "Türkçülüğün esası "halkçılık ve milletçilik mefkûreleri" diyen Gökalp, tabaka ve sınıf farklarını kaldırarak, toplumun farklı zümrelerini yalnız iş bölümünün doğurduğu meslek zümrelerine indirger. Toplum geliştikçe işbölümü ve uzmanlaşma derinleşecektir. Gökalp'e göre sınıf adı verilen ve "büyük burjuvazi" "küçük burjuvazi" ve "gündelikçiler"den oluşan toplum tabakaları "meslek devri" ile son bulacaktır ve böylece toplumda "semiyye, kast, tarik, ocak, sınıf" gibi ayrımcı zümre ve tabakalar bulunmayacaktır. Bu fikirlere dayanan Gökalp'in "Fert yok Cemiyet var", "Sınıf yok, Meslek var" ve "İmparatorluk yok, Millî Devletler var" deyişleri içinden "Fert yok Cemiyet var" deyişi [104] bütünün parçası "iyi vatandaş" algısının yüceltilmesi olarak yorumlanabilir.

[103] Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 166-179 (Bilgi: s. 167, 168).

[104] Zafer Toprak, "Osmanlı'da Toplumbilimin Doğuşu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl

Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı" başlıklı makalesinde bu "iyi vatandaş" algısı üzerinde de durmuştur. Üstel, Meşrutiyet vatandaşının kamusal çehresinin arka planının "iyi ve kötü" tutum ve davranışlarla anlam kazanan bir insan/birey modeliyle desteklendiğini ifade eder. II. Meşrutiyet, "Malûmât-ı Medeniye" kitapları aracılığıyla yeni siyasal özne olarak vatandaşı, beden-akıl-ruh ekseninde inşaya ve dolayısıyla bütünüyle kuşatmaya yönelmiştir; bu anlamda hürmet, muhabbet, yardımseverlik, tutumluluk, çalışkanlık, cesaret, hoşgörü gibi kişisel erdemler, Meşrutiyet vatandaşının özellikleri olarak işlenmiştir. Söz konusu vatandaşlık anlayışı, erken Cumhuriyet dönemi "Malûmât-ı Vataniye" kitaplarının da en belirgin özelliğidir. Genel hatları devlet tarafından çizilen Meşrutiyet bireyinin, nefsi üzerinde kontrolü olması beklenir; böylece daha önceleri tanrısal iradeyle ilişkilendirilmiş bedenin yerini, bireysel iradeyle yönlendirilebilir ve yönetilebilir beden alacaktır. Sağlıklı bir beden, bireyin kendisi için olduğu kadar toplumun sağlığı ve gelişimi için de önemlidir. Makbûl bir vatandaş, oburluk, sarhoşluk, intihar gibi akıl ve iradeye hakim olamamanın göstergelerinden sakınmalıdır. Bu temelde, "sağlıklı yaşam" anlayışı, bir davranış mühendisliği çerçevesinde ortaya çıkar çünkü sağlam beden, sağlam bir "fikir ve ahlak"a imkân verecektir. Çalışkanlık da sağlıklı bir beden ve ruh hâlinin dışa vurumu olarak, kişisel ve toplumsal bir erdem olarak özellikle yüceltilir. Meşrutiyet'in makbûl vatandaşına aynı zamanda medeni olmanın ölçütü olarak sunulan görgü kuralları öğretilir. Söz konusu tüm bu davranış kodlarının telkiniyle Meşrutiyet vatandaşından beklenen, davranışlarını aklın rehberliğinde düzenleyen ve hangi milletten olursa olsun Osmanlı üst kimliğinin ve ortak vatan kavramının bilincinde olarak vatansever kişiler olmalarıdır.[105]

Kimlik oluşumundan ve bireyden söz edilirken "kadın" konusu başlı başına incelenmesi gereken bir diğer alandır. Tanzimat'tan itibaren kadının toplumdaki yeri ve eğitimi önceki bölümde ele alınmıştır. Meşrutiyet döneminde de kadın meselesi inşa edilmek istenen yeni oluşum kapsamında tartışılmaya devam edilmiştir. Eğitim

---

Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 310-327 (Bilgi: s. 323-326)

[105] Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 166-179 (Bilgi: s. 175-178)

alanına bakıldığında Avrupa'da kadın eğitimi konusundaki tartışmaların 18. yüzyılda başlayıp 19. yüzyılda hız kazandığı görülür. Aynı yüzyılda Osmanlı aydınının kadın eğitimiyle ilgili tartışmalardan, gerek misyoner okullar açan Amerikalıların gerekse de çevrilen kitapların etkisiyle haberdar olması muhtemeldir. 1859'da ilk Kız Rüştiyesi açılması bu anlamda önemlidir.[106] Ancak kadınların eğitilmesinin temel amacı eş ve anne olarak görevlerini daha iyi yerine getirebilmeleri ve iffetlerini korumak üzere kızlarını eğitmeleridir. Bu da özünde erkek egemen, kontrolcü bir yaklaşımı gösterir. Örneğin erkek yazarlar tarafından kız çocuklarına yönelik hazırlanan "Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlâkiye ve Medeniye" ders kitapları, genç kızların bilinçlenerek gerektiğinde erkeklere destek sağlamalarını amaçlar. Bu kitaplarda genç kız, ileride çocuklarına Meşrutiyet'in değerlerini aşılayabilsin diye yeni sistemin kurum ve değerleri konusunda bilgilendirilir.[107] Kadınların sağlık konusunda bilgilenmelerinin amacı savaşların yaşandığı II. Meşrutiyet döneminde nüfusu korumak; coğrafya ve tarih gibi alanlarda bilgi sahibi olmaları ülkenin geçmişini bilen vatansever çocuklar yetiştirmek; kadının evin ekonomik idaresini bilmesi devlet ekonomisini güçlendirmekte pay sahibi olmak gibi sebeplere bağlı olarak gerekli görülür. Bunlar dışında kadınların kocalarıyla doyurucu bir sohbete girmeleri için de eğitimli olmaları gerekmektedir. Artık genel olarak, evlenecek çiftin eğitim, yaş veya ekonomik-sosyal durumlarının çok farklı olmaması ve mümkün olduğunca ortak noktalarının bulunması, toplumu sağlamlaştırmakta önemli role sahip olan iyi bir ailenin oluşumu için önemsenmektedir. Ayrıca, kadınların çalışarak ekonomiye üretici olarak katkıda bulunması fikri de yavaş yavaş olgunlaşmaktadır. Özetle, kadına "öğretme" görevi verilmiştir. Bu bağlamda, Meşrutiyet'in "öğreten" kadını, Cumhuriyet'in öğretmen kadınını müjdeler. Ancak öğretmenlik haricinde, orta sınıftan gelen Osmanlı müslüman kadınlar için kadının çalışması düşüncesi, yaklaşık 1920'lere kadar neredeyse mümkün olmayacaktır. Kadınlara çalışma hakkı

[106] Olive Banks, **Faces of Feminism: A Study of Feminism and a Social Movement**, Basil Blackwell, Oxford & New York, 1986, s. 39-47'den Nicole A.N.M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 335-347 (Bilgi: s. 340)

[107] Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 166-179 (Bilgi: s. 175, 176)

konusunda mücadele veren dernek "Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti" bile bu hakkı isterken yine kadının bireysel ihtiyacı için değil de ülkenin ekonomik ihtiyacı için talepte bulunmaktadır. Dikkat edileceği üzere kadınlara yönelik bu düşüncelerin ve planların hepsi sonuçta ağırlıklı olarak toplumun çıkar ve ihtiyaçları doğrultusundadır.[108] Ancak elbette bu tartışmalar sonuçta kadının toplumdaki yerine yönelik sorgulamalara yol açmıştır ve bu anlamda olumludur. Bu sorgulamada bir yayın patlamasıyla Cumhuriyet'ten hemen önceki yıllarda yayımlanan 40'a yakın kadın dergisi ve kadınlara yönelik 300'e yakın kitabın büyük rolü olmalıdır. II. Meşrutiyet döneminde, kadın yazarların sayısının artmasının yanı sıra, kitap ve dergilerde kadınlar giderek daha fazla konu edilmeye başlamıştır. Kadın-erkek ilişkilerine dair yeni fikirlerin yaygınlaşmasında ve topluma nüfuz etmesinde; yeni modeller ve normların yaratılmasında bu yayınlar önemli rol oynamıştır.[109]

Böylece, yukarıda sözü edilen süreçte kadına, ev-aile sınırları içinde doğal kabul edilen görevlerinin yanı sıra toplumsal alanda fedakârlık ve sorumluluk yüklenmektedir. Kadınlar iyi anne ve iyi eş olmanın yanı sıra artık iyi birer vatandaş olmakla da yükümlüdürler. Erkekler tarafından belirlenen ve sınırları çizilen tüm bu sistem, elbette kadınların özgürleşmesi için çok önemli basamaklar olmakla beraber, kadını birey olarak kabul ederek değer vermekten ziyade sistemin devamını sağlayan çarkın bir dişlisi olarak kabul etmektedir. Ancak II. Meşrutiyet sonrası kadının kimliği ve yeriyle ilgili bilinçli olan kadınlar da ortaya çıkmış ve önemli bir kadın hareketinin öncüsü olmuşlardır. Bu kadınlar erkek egemenliğine tümüyle karşı çıkmaktadır. Aşağıdaki metin bu anlamda ilgi çekicidir; burada yardım amacıyla dahi olsa, erkeklerin kadınları kurtarma sevdasından vazgeçmeleri istenmektedir:

> "Evet, Osmanlı erkeklerinden bazıları bizi, biz kadınları müdafaa ediyorlar, görüyoruz, teşekkürler ediyoruz! Hatta Doktor Abdullah Cevdet Bey gibi kendisini sınıfımızın bir vekil-i müdafii zan edenlere dahi tesadüf ediyoruz. İfrâd-ı zahmetine (ferdî sıkıntısı)

[108] Nicole A.N.M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 335-347 (Bilgi: s. 342); Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 166-179 (Bilgi: s. 175, 176)

[109] Irvin Cemil Schick, **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 219.

> acıyoruz. Biz Osmanlı kadınları kendimize mahsûs inceliğimiz, kendimize mahsûs adat ve adabımız vardır; onu erkek muharrirler, bir kadının anlayacağı ruhla anlamazlar. Lütfen bizi kendi halimize bıraksınlar (…) Biz kadınlar hukukumuzu bizzat kendi "içtihad'ımızla müdafaa edebiliriz (...) Erkekler bizi daima mahkûm, daima esir etmişlerdir. Erkekler yüzünden asırlarca, hatta dünya dünya olalı çekmekte olduğumuz zulmün def'ini bugün biz erkeklerin mürüvvetinden istemeye tenezzül eder miyiz?"[110]

Görülmektedir ki, Tanzimat'tan itibaren izlenen büyük toplumsal değişim sürecinde kadınların da konumu ve zihniyeti radikal olarak değişmektedir. Reform taraftarı aydın erkekler kadının toplumsal gelişim için kilit noktada bir öneme sahip olduğunu fark etmişlerdir ki geçmişle kıyaslandığında elbette bu çok önemli bir kazanımdır. Ancak kadınlara yönelik yapılan hemen hemen tüm düzenlemelerin erkekler tarafından gerçekleştirilmesinde konumuz açısından dikkate değer olan nokta kadının bir birey olarak kabulünden çok, genelde anne, eş ve makbûl vatandaş kavramları çerçevesinde çizilen sosyal kimliğinin daha ön planda olmasıdır.

II. Meşrutiyet sonrası romanlarda da kadınlarla ilgili sorunlar, ele alınan en önemli temalardandır. Yeni bir kimlik arayışının görüldüğü bu döneme ait romanlarda, kadının aile içerisindeki fonksiyonu ve görevleri, doğal olarak roman yazarının görüşüne ve bakış açısına göre farklılık arz eder: Geleneksel ailelerde kadının görevleri namus, sadakat ve tartışmasız itaatle sınırlıyken modern ailelerde bu sınır zevk, kültür ve dünya görüşünden sosyal ilişkilere ve oradan da çocuk terbiyesine kadar genişletilir. Bu dönemin romanları, Tanzimat ve Servet-i Fünûn romancılarında kadınlarla ilgili ele alınan bazı konuları tekrar işlemekle beraber, görücü usulüyle veya aile baskısıyla evlilikten en aşırı fikirlere, cariyelerin ve hayat kadınlarının dramına varıncaya kadar çok daha yeni ve farklı anlayışları da dile getirmişlerdir. Feminizm, aile ve evlilik gibi kadınları ilgilendiren temalar; kadın-erkek, fert-toplum değer yargıları, fert-gelenekler gibi çatışmalarla zenginleştirilerek sunulur. Batı kültürüyle yetişmiş gençlerin, toplumla çatışmalarının ele alındığı romanlar yazılır. Devletin kurtarılması ve ülkenin kalkınması için kadınlardan da yararlanılabileceği düşüncesinin sonucu olarak eğitim görmüş kadının, erkeğin hayatını nasıl kolaylaştıracağı ve nasıl sağlıklı kuşaklar yetiştirilebileceği bu dönem romancılarının ortak endişesidir. Cumhuriyet'e kadar yazılan romanlarda kadınların aile ve toplum içerisindeki seviyesinin yükseltilmesine çalışıldığı ve bunun için

[110] Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 188.

kadınların iyi eğitilmesi gerektiğinin vurgulandığı görülmektedir. Ancak bu romanlarda birkaç istisnayı saymazsak, kadının henüz meslek sahibi olmadığı ve evin dışındaki hayatta aktif olarak yer almadığı gözlemlenir. Sürekli olarak kadının iyi bir eş ve iyi bir anne olabilmesi için seviyesinin yükseltilmesi gerektiği vurgulanır. Henüz birey olarak ele alınmayan kadınlar, ancak Cumhuriyet'ten sonra yazılan romanlarda evin dışındaki hayatta da aktif olarak görülmeye başlar.[111] Öte yandan Osmanlı erkeği açısından bakıldığında da, kadınları doğrudan etkileyen, erkek kimliğiyle ilgili ilginç bir değişim gözlemlenebilir. Deniz Kandiyoti erkek reformcuların gerçekte "kendileri için" ne istemekte olduklarını Osmanlı erkek romancıların eserleri üzerinden okur. Buna göre yeni Osmanlı erkekleri, artık yaşlı kadın akrabaları tarafından ayarlanan görücü usulü evlilik istememektedirler; romantik ilişki ve aşk özlemi çekmektedirler; karşılıklı düşünce alışverişinde bulunabilecekleri eğitimli eşler istemektedirler; geleneksel Osmanlı hayatının baskıcı kurallarından kurtulmak, özgür olmak derdindedirler.[112]

Kandiyoti'ye göre söz konusu "yeni" erkek, Osmanlı toplumunun eski düzeninde baba figürünün temsil ettiği özellikler olan hâkimiyetin yıkıldığı, eşler arasında aşk ve arkadaşlığın var olduğu, ebeveynlerin çocuklarıyla duygusal ilişki kurdukları ve aile büyüklerinden bir ölçüde özerkleştiği bir düzeni arzu etmektedir. Ancak Osmanlı ataerkilliğinin en azından idealde sona erişi erkeklerin de bir kimlik bunalımı yaşamasına sebep olacaktır. Dolayısıyla kadın ve erkeğin kimlik değişiminin birbiriyle doğrudan etkileşim hâlinde olduğu söylenebilir; biri olmazsa diğeri de olmayacaktır. Elbette kadının bu alanda katedeceği yol ve vereceği kimlik savaşı erkeğe göre daha fazla ve daha sıkıntılı olacaktır çünkü kadının özel ve toplumsal yaşamının sınırları erkeklere nazaran çok daha katıdır. Nitekim üzerinde bilinçli olarak çalışılan bu yeni kadın kimliği toplumda yarattığı algı açısından tam olarak planlandığı gibi de oluşmaz. Kandiyoti, gelinen süreç içinde Batı'nın Osmanlı hayatının hemen her alanına giderek daha derinden sızmasına koşut olarak, Batılılaşmış kadın imgesinin sahneye çıktığını ifade eder. Daha çok dönemin

[111] Ramazan Gülendam, **Türk Romanında Kadın Kimliği**, Konya, Salkımsöğüt Yayınları, 2006, s. 27-29.
[112] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 190, 191.

romanlarında izlenebileceği gibi Batılılaşmış kadın en değerli varlığını, yani "iffetini" kaybetmiş olarak algılanmaya başlanmıştır. Kadına yönelik reform çabaları toplum tabakasında, arzu edildiği gibi hemen sonuca ulaşmamış; Batılılaşmış üst sınıf, geleneksel yerli orta sınıf ve halk kitlelerinin aksine, giderek artan bir biçimde yabancı, yozlaşmış ve sonunda ihanet içinde görülmeye başlanmıştır. İstanbul ve Batılılaşmış kentler de gerçek yozlaşmanın ve zamanla ihanetin zemini olarak gösterilmiştir.[113] Bu önyargının izleri Tanzimat romanından Meşrutiyet dönemi romanlarına kadar edebiyatta görülür: Romanlarda Batılı kadın önemli yer kaplar; Osmanlı kibarlarının aile dostu, mürebbiye, bar/pavyon kadını, metres olarak işlenir. En yaygın işlenen mürebbiye tipi, örneğin Samipaşazade Sezai'nin "Sergüzeşt"inde (1888) yaşlı, eleştiri konusu olan bir Fransız misyoner kadındır; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Mürebbiye"sinde (1897) eski bir fahişedir ve herkesi baştan çıkarır; Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu"sunda (1900) kısa sürede konağın yönetimine hakim olan bir kadındır. Kısaca mürebbiye veya diğer karakterler üzerinden Batılı kadına yaklaşım sağlıksız ve komplekslidir. Söz konusu Batılı kadına ve Batılılaşmış Osmanlı kadınına olumsuz bakış açısının oluşmasında Batı uygarlığını, aile kurumunun çöktüğü, kadınların bağlılık duygusunu yitirdiği, ahlaken yozlaşmış bir imaj oluşturacak biçimde yansıtan çeşitli Fransız romanlarının etkisi büyüktür.[114]

Sonuçta, Batılılaşma sürecindeki İmparatorluk'un özellikle Batı'da eğitim gören aydınları, kadının toplumsal işlevini, ülkenin temsilindeki rolünü önemsemişler; genel eğilimlerden farklı bir kadın kimliği yaratmayı amaçlamışlar ve kadını haremden kurtararak ailenin temel bireyi hâlinde sunmuşlardır.[115] İleride ele alınacağı üzere, ressamlar da yapıtlarında kadına yer verirken genel olarak bu yaklaşımı korumuşlardır. Bu bağlamda Osmanlı kadınının, 19. yüzyıldan itibaren, Avrupalı hemcinsleriyle karşılaştırıldığında nispeten bir özgürleşme sürecine girdiği görülecektir. Ancak önceden de vurgulandığı üzere "iyi bir Meşrutiyet vatandaşı ve yeni sistemin destekçisi anne/eş" kavramlarını içeren yeni kimliği kadına

[113] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 161.
[114] Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2002, s. 31-36.
[115] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2006, s. 8-85 (Bilgi: s. 12)

"bahşedilmiştir" ve bu bahşedilen kimliğin çerçevesi önyargılara göre sürekli değişebilmekte, törpülenebilmektedir. Dolayısıyla bu aşamada kadının özgür bir birey olarak varlığından söz etmek elbette mümkün değildir.

Bölümün sonunda çok genel olarak şöyle bir özet yapılabilir: Meşrutiyet dönemi Osmanlı halkı için büyük çağdaşlaşma girişimlerinin hayata geçtiği, insanların özel yaşamlarının, aile içindeki yerlerinin, toplum içindeki konumlarının, kadın-erkek kimliğinin sorgulandığı çok önemli bir dönemdir. Bu süreç, devletin yıkılmasını engellemek için çerçevesi önceden çizilmiş bir ideal vatandaş kimliğinin oluşturulmaya çalışıldığı bir zaman dilimidir ve kadınlar başta olmak üzere toplumun tüm kesimleri bu dönüşümden payını almıştır. Ancak yine de özgür bir birey anlayışından söz edilemez. Her ne kadar özel yaşam içinde ailelerin kurallarına ve geleneklere karşı çıkışlar görülse de çoğunlukla insanlar devlet tarafından Osmanlı üst kimliği altında, bütünün bir parçası olarak algılanmaktadırlar. Meşrutiyet döneminde başlayan ideal vatandaş yaratma süreci Cumhuriyet döneminde de devam edecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE KİMLİK OLUŞUMU

2.1. Cumhuriyet Döneminde Sosyal, Siyasal, Kültürel, Düşünsel Koşullar

İstanbul'daki hükümetin politikasına karşı olan muhaliflerin işgalci güçlere karşı başlattığı Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasıyla imparatorluktan ulus-devlete geçiş süreci başlamıştır. Ardından Türkiye'nin bağımsızlık, ulusal egemenlik ve çağdaşlaşma hedefi doğrultusunda 23 Nisan 1920 tarihinde Ankara'da Büyük Millet Meclisi'nin açılmasından itibaren, yönetimdeki monarşik anlayış devre dışı bırakılmış; halkın egemenliği kavramı ön plana çıkarılmıştır ve bu kavram doğrultusunda 1922'de önce saltanat ardından 1924 yılında halifelik kaldırılmıştır. Bu radikal kararlar Türkiye'nin demokratikleşme ve laikleşme sürecini hızlandıracaktır.[1] Halkın halk tarafından yönetilmesi ideali üzerine kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nde halkın kendisini yönetmesi düşüncesi, insanoğlunun kendi tarihini yaratabileceği yönündeki inancı göstermesi anlamında çok önemlidir.[2]

29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanının ardından ulus-devletin inşa edildiği süreçte Batı örnek alınarak, her alanda köklü değişimler gerçekleştirecek devrimler yapılmıştır. Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nun önce teknik alanda kabul ettiği ve yavaş yavaş kültürel alana da sirayet eden Batı etkisi Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk devrimleriyle tüm siyasi, hukuki ve kültürel alanlara yayılmıştır.[3]

Laik düzene geçiş aşamasında önemli bir adım olarak, 1925 yılında tekke ve zaviyeler kapatılmıştır. Bu karar Müslüman halk tarafından büyük direnişle karşılanacaktır. Yanı sıra fes yasaklanmış ve yerine Hıristiyan Avrupa'nın simgesi

[1] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 34, 133-141.
[2] Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 21-38 (Bilgi s. 42)
[3] Cemil Koçak, Hikmet Özdemir vd, "Cumhuriyet'in İlanı", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yayın Yön: Sina Akşin, (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 133; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 31.

gözüyle bakılan Batı tarzı şapka zorunlu tutulmuştur.[4] Cumhuriyet dönemindeki modernleşmenin simgesel ögeleri ve bunlardan özellikle şapka kanunuyla ilgili Sibel Bozdoğan şöyle der:

> "Sanayileşmiş Batı'nın 'muasır medeniyet'in doruklarına ulaşmasını sağlayan hiçbir tarihsel koşulun bulunmadığı apaçık olan bir ortamda, Kemalizm kahramanca bir sıçrayışla 'bazı safhaları atlama' arzusuna kapılmıştı. (...) Bu tarihsel sabırsızlık hissi göz önünde bulundurulduğunda, modernliğin tözünün değil de kolayca tanınabilen simgeleri ve dışsal biçimlerinin hızla cumhuriyet modernleşmecilerinin birincil meşgalesi haline gelmesi şaşırtıcı değildir. 1930'lardaki yayınlar, yeni cumhuriyetin yurtdışındaki imajına yönelik yaygın bir takıntı sergiler. Bu yayınlar dünyaya, ülkenin şarklılıktan kurtulmakta ve 'asrileşmek'te ne kadar başarılı olduğunu göstermek istiyorlardı. Bu on yıl boyunca 'modern' ve 'asri' kelimeleri, Kemalist reformların nesnesi haline gelmiş -hayat tarzlarından kadınların görüntüsüne, kentlerden evlere ve mutfaklara kadar- her şeyin yeni ve istenir niteliklerine karşılık gelen sıfatlar olarak eşanlamlıymış gibi kullanılmıştır. (…) 'Medeniyet' fikrini, Batı adab-ı muaşeretinin normlarına ve formlarına bu şekilde indirgeme eğilimi, 1925 yılının mahut şapka kanununda en özlü ifadesini buluyordu."[5]

Şapka kanunu başta olmak üzere söz konusu reformların tetiklediği, halk arasındaki "din elden gidiyor" düşüncesine karşın aslında din Türkiye'de hiçbir zaman millî kimliğin içerisinden atılmamıştır.[6] Ancak Atatürk'ün İslâm dininin Türk toplumu içinde oynadığı manevi destek rolünü milliyetçilik ideolojisine yüklemeyi düşündüğü söylenebilir.[7] Aslında bu süreçte amaçlanan daha çok, devlet için ve devlet tarafından yeni bir toplum yaratma hedefindeki Cumhuriyetçi proje kapsamında, geleneklerin terk edilmesini de içeren bütünsel bir dönüşüm talebidir.[8] Ortaya çıkan yeni oluşum ise toplumda iki ayrı kutup doğurmuştur. Buna göre Tanzimat'tan bu yana Batılılaşmaya karşı çıkanlar için Batı, gâvurlaşmak ve maddiyatçılık anlamına gelirken; Batılılaşmayı savunanlar için Batı, insan hak ve

---

[4]Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 140.

[5] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 73.

[6]Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 140.

[7] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 250.

[8] Ahmet Çiğdem, "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı, Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 92.

özgürlüklerini savunan, insanı tanımaya çalışan Aydınlanma döneminin medeniyeti olarak görülmüştür.[9]

Çağdaşlaşma projesi kapsamında, 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile öğretim birleştirilmiş, tüm eğitim kurumları Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlanmıştır. 1928 yılında Harf Devrimi ile Latin alfabesi kullanılmaya başlanmıştır. 1923'te Ankara Harp Okulu'nun, 1925'te Ankara Hukuk Fakültesi'nin, Ankara Gazi Orta Öğretmen Okulu'nun ve Musiki Muallim Mektebi'nin, 1933'te Ankara Yüksek Ziraat Fakültesi'nin açılması bu dönem üniversite eğitiminin çok önemsendiğini göstermektedir.[10]

1926 yılında İsviçre medeni yasası ve İtalya'nın ceza yasası kabul edilmiştir. Medeni yasanın kabulü ülkede hukuk birliğini sağlamış; farklı dinî ve etnik kökenlere sahip tüm Türk vatandaşları aynı hukuka tabi olmuşlardır. Aile hukuku da tam olarak laikleştirilmiş; dinî nikâh ve çokeşlilik kaldırılmış ve böylece dönemin koşullarına göre kadın-erkek eşitliğinin sağlanması yolunda büyük ilerleme kaydedilmiştir. Kadınlar 1930 yılında belediye seçimlerine katılma; 1934 yılında ise milletvekili seçme ve seçilme hakkını elde etmişlerdir. 1935 seçimlerinde de 18 kadın milletvekili TBMM'ye seçilmişlerdir.[11]

Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinde Ziya Gökalp'in "halka doğru" ilkesi, "imtiyazsız ve kaynaşmış" bir toplum yaratma fikri temelinde, aydınlarla halk arasında var olan ayrılığı gidermek, halkın yönetime katılmasını sağlamak amacıyla Atatürk'te "köylü milletin efendisidir" prensibine dönüşmüştür. Ancak bu söyleme karşın ulusal birliğin dayandırılacağı etnik ve kültürel birlik projesinin taşıyıcısı, halkı Batı'nın çağdaş kültür seviyesine ulaştırmayı ve Cumhuriyet'i halka taşımayı misyon olarak benimsemiş kişilerden oluşan devletin elit tabakası Cumhuriyet

[9] Cemil Koçak, Hikmet Özdemir vd, "Cumhuriyet'in İlanı", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yayın Yön: Sina Akşin, (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 133; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 31.
[10] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 170.
[11] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 160, 162; Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s.138.

aydınları olacaktır.[12] Murat Belge, Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında yolu açan kadronun düşük niceliğine karşılık niteliğinin yüksek olduğunu[13], ancak ardından gelenlerin aynı çapta olmadığını belirterek Cumhuriyet Batılılaşmasının kitlelere çok fazla yayılamadığını, kendi dışındakilerden ürken bir kadro hareketinin çemberini kırarak siyasi demokrasiye geçemediğini ve bu koşullarda da kültürel uzanımların biçimsellikten kurtulamadığını ifade eder.[14]

Aydınlarla halk arasındaki kopukluğu giderme çabalarına karşın yeni Cumhuriyet ideolojisi daha çok kentli bir girişim olarak kalmış ve kırsal kesime yönelik bir dayatma şeklinde algılanmıştır.[15] Bu şekilde algılanmasında, Batılılaşmış yeni toplum projesinin otoriter bir şekilde hayata geçirilmesinin büyük etkisi vardır. Bu nedenle Cumhuriyet, kuruluşundan itibaren muhafazakâr karşı çıkışlara maruz kalmıştır. Çünkü Cumhuriyetçi Batıcılık kentli bir düşünme biçimidir ve Türkiye muhafazakârlığının temel niteliği olan kır-kent gerilimi, gelenek ya da din adına

---

[12] Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 140; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 250.

[13] Murat Belge, Türkiye'nin entelektüel hayatına 1890-1905 arasında doğmuş olan kuşağın yön verdiğini belirterek şu isimleri ve dönemin koşullarını vurgular: "Bunlar, tam da bir millî devlet kuruluşu sırasında, bir ayakları zorunlu olarak siyasetin içinde olmak üzere, kültürel-akademik-entelektüel hayatta 'kurucular' rolü oynadılar. Çoğu, öncü oldukları alanda hâlen de aşılmamış olarak dururlar. Fuat Köprülü tarih yazımında, Ömer Lütfü Barkan iktisat tarihinde, Hilmi Ziya düşünce tarihinde, Ahmed Hamdi Tanpınar edebiyat tarihçiliğinde bunun örneğidir. (…) Şevket Süreyya ile Ahmet Hamdi Başar, milli ekonominin sol ve sağ versiyonlarının ideologları olarak (ve tabii öbür 'Kadrocular') Türk düşüncesinde önemli izler bırakmışlardır. Mehmet İzzet bilimsel sosyolojinin, Besim Darkot coğrafyanın, Arif Müfit Mansel arkeolojinin, Yavuz Abadan siyaset biliminin, Nusret Hızır felsefenin kurucularıdır. Çeşitli sanat alanlarında Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul, Mesut Cemil, Vasfi Rıza Zobu (…) gazetecilik, kültür adamlığı, siyaset alanlarında gezinen Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Mahmut Esat, Hasan Ali, Ahmet Şükrü ve daha niceleri bu kuşaktandır. Cumhuriyet'in şansı, otuzlarda Hitler'in Almanya'da adım adım iktidarı elde etme sürecinde oradan ayrılma gereği duyan Yahudi, solcu ve liberal parlak akademisyenlerin bir kısmının yolunun buraya düşmesidir. Atatürk bu fırsatı hemen değerlendirmiş ve Üniversite'nin kuruluşunda onların da bulunmasını sağlamıştı." Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 43-55, (Bilgi: 53, 54)

[14] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 43-55, (Bilgi: 54)

[15] Ahmet Çiğdem, "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı, Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 92; Kerem Ünüvar, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 140.

Cumhuriyet'le uyuşmazlığı sonucunu doğurmuştur. Böylece "imtiyazsız ve kaynaşmış" bir toplum yaratma fikrine karşı devletin sınıfsal temelinde devrimci bir değişiklik olmayınca devletle kitleler arasındaki ayrım pekişmiştir. [16] İdris Küçükömer, Onuncu Yıl Marşı'nda da yer alan bu cümleye vurgu yaparak, "imtiyazsız ve kaynaşmış" bir kitlenin, bürokratların ideali gibi görünmesine karşın uygulanan devletçilik politikasının hızla sınıflaşmaya yol açtığını ve belirli bir kesim süratle zenginleşirken halkın sefaletinin arttığını hatırlatmaktadır.[17]

Söz konusu "imtiyazsız ve kaynaşmış" bir toplum oluşturma düşüncesi kendisini kültürel platformda da gösterecektir. Bu düşünceye göre 1923-1950 yılları arasında yekpare ve saf ulusal kültür kuramı gündeme gelmiştir. İsmet İnönü döneminde ise bu kuram giderek etkisini yitirerek yerini Batı'ya daha açık bir anlayışa bırakacaktır. Bunun en belirgin işaretlerinden biri olarak medeniyetin kaynağına yönelik tezler gösterilebilir. Atatürk döneminde Türk Tarih Tezi kapsamında, Türklerin Batılılar kadar uygar olduğunun ispatı olarak, medeniyetin kaynağının Mezopotamya ve Anadolu'da olduğu tezi ileri sürülürken, İsmet İnönü döneminde Batı kültürünün kaynaklarının Yunan-Latin uygarlıklarına dayandığı tezi savunulmaya başlanmıştır. Bu dönemin çağdaşlaşma ve milliyetçilik kavramlarını temel alan kültür politikası doğrultusunda Arapça ve Farsça'ya özgü kaideler, aruz vezni, alafranga manzumeler, Osmanlı müziği, barok ve rokoko mimarlık gibi ögelerden oluşan bir kültür yerine, toplumun ürünü olan halk kültürü (halk Türkçesi, halk vezinleri, halk müziği, halk ahlakı) geliştirilmesi anlayışı söz konusu olur.[18] Ziya Gökalp'in önerdiği yeni kültürel politikaya göre, Türk kültürünün gelişmesini önlemiş olan Osmanlı kültür ve edebiyatı tümüyle tasfiye edilmelidir çünkü bu edebiyat bireysel, bireyci, taklitçi ve aşırı rasyoneldir. Bunun yerine, bireylerin değil,

[16] Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 21-38 (Bilgi: s. 42, 45)
[17] İdris Küçükömer, **Batılaşma: Düzenin Yabancılaşması**, İstanbul, Ant Yayınları, 1969, s. 112, 113.
[18] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 55,56,61.

topluluğun ürünü olan ve içten gelen, halk kültür ve edebiyatının geliştirilmesi gerekmektedir.[19]

Dili ulusallığın en belirgin özelliklerinden biri olarak değerlendiren Atatürk, bu konudaki düşüncelerini, 1930 yılında, S. Maksudi Arsal'ın "Türk Dili İçin" adlı kitabının önsözünde dile getirmiştir: "Millî his ile dil arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Dilin millî ve zengin olması, millî hissin inkişafında başlıca müessirdir (etkendir). Türk dili, dillerin en zenginlerindendir, yeter ki bu dil şuurla işlensin (…) Ülkesini, yüksek istiklalini korumasını bilen Türk milleti, dilini de yabancı diller boyunduruğundan kurtarmalıdır."[20] Bu doğrultuda aydınların ve halkın kullandıkları dil arasındaki ikiliğe son vermek, çağdaş yaşamın ihtiyaçları doğrultusunda yeni Türkçe kelimeler türetmek ve Türkçe'yi bilim dili yapabilmek amacıyla 1932'de Türk Dil Kurumu kurulmuştur.[21] Ardından Türk Tarih Tezi'ne koşut olarak 1935'te ortaya atılan Güneş-Dil Teorisi de, Türk dilinin taş ve maden devirlerinde kültür kelimelerini göç yoluyla yeryüzündeki dillere yayan eski ve büyük bir kültür dili olduğu tezini ortaya koyar.[22]

Osmanlı kültürünün tasfiyesini hedefleyen kültür politikası kozmopolitizme karşı çıkar.[23] Ziya Gökalp'e göre kültürel alanda asıl düşman kozmopolitizmdir. Gökalp kozmopolitizm kavramını 1918'de şöyle tanımlar:

> "Osmanlılar, Türk ve müslüman bir millet olarak Avrupa medeniyetine giriyorlar. Bu medeniyetin hangi unsurları halkımız tarafından kabul edilirse, ancak o unsurlar harsımıza katılmış sayılabilir. Halkın hoş karşılamadığı kurumlar, yüksek tabaka tarafından kabul edilmiş olsalar bile, millî harsın dışında kalırlar. Çünkü harsın içinde yer alan unsurlar, ancak cemiyetin bütün fertlerinde duygu birliği meydana getiren, yani cemiyetin fertleri arasında uyumu ve dayanışmayı sağlayan kurumlardır. Bir milletin fertlerini duygu birliğinden yoksun bırakan ya da fertler arasındaki iş bölümünü engelleyen kurumlar millî harsa zarar verir. Bizde levanten yahut kozmopolit adı verilen bir sınıf vardır ki, Batı'nın bilimsel metodları ve teknikleri yerine, estetik, ahlâk ve felsefe ile ilgili inanışlarını ve genel adetlerini, gösterişli hayatlarını ve huylarını almaya çalışırlar. Yani medeniyet adı altında, başka milletlerin harslarını yalan yanlış taklit

[19] Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekin, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C.II, 2001, s. 377.
[20] Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, 3. bs., Ankara, Bilgi Yayınları, 2000, s. 76.
[21] Nil Türker Tekin, **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008, s. 170.
[22] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 58
[23] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 64.

> etmeye kalkarlar. (…) İşte böyle bir sınıfın ve bu sınıfa ait millî olmayan kurumların varlığı, hem vicdan birliğine, hem iş bölümüne engel olur. Çünkü, işbölümü ancak ortak bir vicdana sahip olan cemiyetlerin fertleri arasında bulunabilir."[24]

Kozmopolitler "milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-i zemin" (milletim insan soyudur, vatanım yeryüzü) diyen dünyacılardır. Gökalp, bütün insanlığın tek bir medeniyet zümresinden ibaret olduğunu ve bu zümrenin milletlerden değil fertlerden meydana geldiğini savunan kozmopolitlere karşıdır ki aslında bu düşüncesiyle genelde Servet-i Fûnun edebiyatçılarına, özelde ise bahsi geçen dizenin sahibi Tevfik Fikret'e gönderme yapar.[25]

Bir çelişki gibi gözükmesine rağmen Cumhuriyet devleti hem Batıcı hem milliyetçidir. Batı'dan teknik yani medeniyet alınacak, bu da millî ruh ve millî kültürle beslenecektir.[26] "Medeniyet" kavramı Cumhuriyetle birlikte farklı olarak algılanmaya ve salt Batı'nın teknolojisi ve bilgisi olarak değil, tarihsel ve kaçınılmaz bir toplumsal evrim süreci olarak, daha geniş bir biçimde kavranmaya başlanmıştır. Bu anlayışa göre, bütün modern milletler tarafından paylaşılan bir muasır medeniyet fikrine yaklaşılmaktadır. Atatürk, milletler birçok olduğu hâlde medeniyetin bir olduğu ve bu tek evrensel medeniyete katılmanın ulusal ilerleme için bir zorunluluk olduğu fikrini ortaya koymuştur. Ona göre Batı'da doğmasına karşın muasır medeniyet herhangi bir Batı ülkesinin tekelinde değildir. Sibel Bozdoğan, sergilediği muğlaklığa rağmen bu fikrin, cumhuriyet liderlerine, aydınlarına ve sanatçılara aynı zamanda hem Batılılaşmacı modernistler hem de ateşli milliyetçiler olma imkânı veren güçlü bir formülasyon olarak görülmesi gerektiğini ifade eder ve Kemalizmin evrensel medeniyet üzerindeki vurgusunun, millî kültürü yadsımak anlamına gelmediğini özellikle belirterek aslında 1930'larda, yani tam da evrensel medeniyet fikrinin böylesi mitik ve her şeyi kapsayan bir statü kazandığı zamanda yaşanan millî

[24] Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, İstanbul, Toker Yayınları, 2005, s. 15, 16.
[25] Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekin, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C.II, 2001, s. 377; Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 64.
[26] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 250.

kültür tutkusunun, modern Türk tarihinin başka hiçbir döneminde o ölçüde güçlü yaşanmadığını söyler.[27]

Bu doğrultuda söz konusu medeniyet seviyesine ulaşabilmek amacıyla, yukarıda bahsi geçen yeni millî kültür politikası çerçevesinde ve devletle halk arasında bir aracı kurum işlevi görmek üzere 1932'de halkevleri kurulur.[28] Halkevleri, hem cumhuriyet ilkelerinin yaygınlaşmasını sağlayacak hem de yeni inşa edilen kültürün ulusal ögelerini halka tanıtacak kurumlar olarak düşünülmüş ve burada cumhuriyet ideolojisine sahip çıkan bireylerin yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Halkevleri, ilk kurulduğunda dil-tarih-edebiyat, ar, gösteri, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kurslar, kitapsaray ve yayın, köycülük, müze ve sergi kolları olmak üzere dokuz koldan oluşmuştur. Bu kollardan "ar" kolunda müzik, resim, heykel, mimarlık alanında gençlerin yetişmesi ve halk arasında bu alanlara ilgi duyulması için çalışmalar yapılması amaçlanır.[29] Halkevleri, eser teşhiri için sanat galerilerinin bulunmadığı bir dönemde, ressamlara ücretsiz olarak salonlarını tahsis etmiş; sergiler için teşvikte bulunmuş ve çeşitli yayınlarda eserlerin ve sanatçının tanıtımını yaparak 1930'lu ve 40'lı yıllarda en önemli sergi alanları hâline gelmiştir. 1937 yılı sonuna kadar bu kurumda eğitim görenlerin sayısı 6 milyona ulaşmıştır.[30] Yukarıda sayılan alanlardan her birinin gerçekten iyi yetişmiş bir toplum için gerekli olduğu ve Halkevlerinin de bu anlamda önemli bir görev üstlendiği açıktır.

Genel olarak bakıldığında 1930'ların Türkiye'sinin resmi kültürünün, ruh hâlinin ve felsefesinin özeti "Batı'ya rağmen Batılı olmak" ifadesinde bulunabilir. Bu ifade, belirli bir refah düzeyine kavuşabilmek için Batı'nın düşünce yapısına, teknolojisine ve sistemine, içinde bir çelişki de barındıran "Kemalist inkılabın

[27] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 123-125.
[28] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 80.
[29] Nuray Bayraktar, **Halkevlerinin Ülke Kültürüne, İnsanın Gelişimi ve Dönüşümü Açısından Katkıları ve Öneriler**, y.y, Halkevi Yayınları, 1998, s. 15, 34.
[30] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 251; Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, Nuri Özer Erbay, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlara Yansıması**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 85.

milliyetçi hedefleri adına" sahip çıkmayı ifade eder.[31] Ancak bu süreç toplumsal düzeyde gelenekçi uçla aşırı modernleşmeci/batılılaşmacı uç arasında salınan kültürel gel-gitler doğurmuştur: Aşırı gelenekçilik modernleşmenin topyekun reddinden yana bir tutum koyarken, aşırı modernleşmeci uç, geleneksel olan ne varsa hepsinin topyekun tasviyesinden yana bir tavır koymuştur.[32]

2.2. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kimlik Oluşumu

Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli etnik ulusal devletlere bölünmesine yol açan siyasal gelişmelerin sonucunda, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ortaya çıkan ve Türk ulusçuluğunun öncülü olan akımın adı Türkçülük'tür. Türkçülük, İmparatorluğun çok-uluslu bileşimi içerisinde Türk öğesini öne çıkaran bir akım olarak Türkleri, kendine özgü bir kültürün tarihsel mirasına sahip ayrı bir etnik grup saymıştır. Bu akıma göre "Türklük" anlayışı imparatorluğun siyasal sınırlarının ötesindeki bölgelerde de yaşayan geniş bir nüfusu kapsamaktadır. Ancak çok-uluslu bir imparatorluktan bir ulus devlete geçiş, doğal olarak beraberinde yeni bir kimlik değişimini daha getirmiştir: Bir İslâm milletine aidiyete dayalı bir kimlikten, birleştirici bir Osmanlı kimliğine değil, etnik kökene dayanan Türk ulusu kimliğine geçilmiştir. Bu süreçte "Türklük", Osmanlı ve İslâm kimliklerini tamamlayan, kısmen de onların yerini alan bir kavram olarak tanımlanmıştır.[33]

"Türk Milliyetçiliği" kavramının temelleri aslında Osmanlı döneminin devlet adamlarının-tarihçilerinin hazırladığı ideolojik zemin üzerinde yükselmiştir. Tanzimat ve sonrasında Abdülhamid dönemlerinde devlet adamları Osmanlılık söylemini sürdürmekle beraber Türkçülük bağlamında düşünmeye başlamışlardır. Bu düşünceyi oluşturan aydınlara örnek olarak, Türk tarihini derinlemesine araştırarak bu tarihi Osmanlı tarihinden ayrı ele alma konusunu dile getiren; Moliere'i Türkçe'ye tercüme etmiş olan Ahmed Vefik Paşa (1823-1891) ve 1869'da basılan "Les Turcs Anciens et Modernes" kitabında Türkçe'nin Yunan ve Latin dillerini

[31] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 129.
[32] Hilmi Yavuz, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 9-12 (Bilgi: s. 10)
[33] Günay Göksu Özdoğan, **"Turan"dan "Bozkurt"a Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)**, Çev. İsmail Kaplan, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 13, 22, 23, 55.

etkileyen ana kök-dil olduğunu ileri süren Mustafa Celaleddin Paşa (1818-1875) verilebilir. Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp de Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde çok önemli bir yere sahiptirler. Türk Tarih Tezi'ne de başlıca katkıyı yapan Akçura henüz 1904 yılında Türk ulusunun etnik ögelere göre tanımlanması gerektiğini belirtmiştir.[34]

Birçok tarihçi ve araştırmacı, bütün milliyetçi iddiaların kendilerini uzak bir geçmişteki mitik kökende temellendirmeye çalışmış olduklarından bahseder.[35] Söz konusu yeni kimlik arayışını ifade eden Türkçülüğün ideolojik temeli de aynı şekilde, 19. yüzyılda özellikle Macaristan'da gerçekleştirilen Türkoloji araştırmalarıyla, Rusya'da Pan-Slavizme karşı Türklüklerini savunan ve Osmanlı topraklarına yerleşen aydınların etkinliklerine dayanır. Bu araştırmaların ve etkinliklerin sonucunda tarihe, dile ve kültüre dayalı bir Türklük anlayışı ortaya çıkmıştır.[36]

Etienne Copeaux bu dönem yapılan çalışmaları şöyle anlatır:

> "Dönemin tarihçileri Orta Asya, Maveraünnehir ve İran-Afgan platosu sınırlarını temel alarak Türklerin etnik tarihini vurgulamışlardır. Ayrıca Neolitik çağda gerçekleşen ve Antikçağ'ın büyük medeniyetlerine (Çin, Mısır, Ege, Hindistan, Sümer, Etrüsk, Hitit vs.) hayat veren göçleri de icat etmişlerdir. Bu yeni, 'Kökenler Miti' anlatısı 'Yunan mucizesi'nin yarattığı meydan okumaya karşılık sayılmış ve Türk milletinin geçmişini uzak bir tarihe dayandırarak kesintisiz ve doğrusal ilerleyen bir tarihi kabul etmiştir çünkü süreklilik ve köklendirme tüm modern milliyetçiliklerin ortak fikridir. Yeni (tarih) anlatı Hititlere de Türk kökeni atfediyor, böylelikle Anadolu'daki Türk varlığının Ermeni ve Yunan varlığından daha eski tarihli olmasına dayanarak, kendisini ilk yerleşen olarak meşrulaştırıyordu. (…) 'yeni tarih'te geçmişin Türk toplumları bugünden geriye doğru laik, hoşgörülü, demokratik, parlamenter, eşitlikçi ve kadına geniş bir yer tanıyan topluluklar olarak sunuluyordu. (...) Bu nitelikler bir 'Türklük' endeksi, ya da simge nitelikleri haline geldi. (...) Türk İslâm sentezi de bu retorik içinde gelişti: Türkler İslâm'ı kabul edince beraberlerinde dine bu 'modern' kavramları da kazandırdılar ve İslâm'ı Arap cehaletinden kurtardılar. Bu da Türklerin İslâm dünyasında üstünlük iddia edebilmelerini ve daha modern daha laik ve daha hoşgörülü bir İslâm modelini sürekli öne sürebilmelerini sağlıyordu."[37]

---

[34] Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 266, 267.

[35] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 261.

[36] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 57.

[37] Etienne Copeaux, "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 44-52 (Bilgi: s. 49, 50)

Yeni bir Türk kimliği oluşturma aşamasında eğitime büyük önem verilmiştir. Bu konudaki en önemli uygulama millî eğitim anlayışı çerçevesinde, İnönü döneminde faaliyet gösteren ve köylerde de modernleşme yönünde bir toplumsal değişimi amaçlayan Köy Enstitüleri'dir. Bu okulların kurulmasının ardında köylüleri kentteki Halkevi'ne çekme girişiminin istenilen sonucu vermemesi yatmaktadır. Bunun üzerine çözüm yolu olarak köylere bizzat gitmek söz konusu olmuştur. Bu okullar köy öğretmenlerinin yanı sıra sağlıkçı, tarımcı gibi teknisyenler yetiştirmeyi ve köylerde okuma yazma meselesini çözerek kalkınmayı amaçlamaktadır. Enstitülerden yetişenler, "millî ülkü ve maksatları köyde gerçekleştirmeye" hizmet edeceklerdir. Köy Enstitüleri, rejimin sözcüsü olabilecek köy kökenli yeni bir öğretmen tipi yaratmaya çalışarak dış dünyaya açık laik bir eğitimden yanadır. Önemli bir ayrıntı olarak Köy Enstitüleri'ndeki eğitimin, sanat eğitimini de kapsadığını vurgulamak gerekir. Ancak burada amaç sanatçı yetiştirmek olmayıp, güzel sanatlar alanlarını kullanarak, Anadolu kültür değerlerini çağdaş teknikle zenginleştirmek suretiyle eğitimin niteliğini artırmaktır. Enstitüler, 1946 sonrası çok partili hayata geçiş sürecinde, millî değerlere önem vermediği, amaçlarının karanlık olduğu gibi suçlamalara hedef olmuş ve 1954 yılında Demokrat Parti tarafından kapatılarak ilkokul öğretmeni yetiştiren klasik okullara dönüştürülmüştür. Ancak milliyetçi öğreti din eğitiminin de eklenmesiyle bu okullarda da sürdürülecektir.[38]

Milliyetçi öğreti açısından Türkiye'de erken Cumhuriyet döneminin müfredatında yer alan Türkiye Tarihi, Türkiye Coğrafyası ve Malûmat-ı Vataniye (sonraları Yurt Bilgisi) dersleri, millî yurttaş (vatandaş) tipinin üretilmesi anlamında çok önemlidir.[39] 1933 tarihli İlkmektep IV. Sınıf Yurt Bilgisi kitabında yer alan bazı metinler vatansever bir Türk kimliği oluşturma amacının yanında aynı zamanda köklü bir geçmişi vurgulamak için seçilen abartılı anlatıma da iyi bir örnektir:

[38] İsmail Kaplan, "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, 2003, s. 788-799 (Bilgi: s.792, 793); Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 97-106.

[39] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 276, 281)

> "Türk dili ne kadar güzel, ne kadar temiz ise Türk milleti de o kadar güzel, o kadar çok yüksek ve kökü o kadar çok derindir. Dünyaya Türk milletinden önce gelmiş bir millet yoktur. Birçok milletler sonradan türemiştir; fakat Türk türeme değildir; soyu yeryüzünde on binlerce yıldan beri yaşıyor. Bu milletten olanların göğüsleri ne kadar kabarsa, başları ne kadar dik dursa yeridir."[40]

Aynı metnin sonunda "Türk olduğunuza sevinir misiniz? Türklüğünüzle niçin övünürsünüz?" şeklinde pekiştirme soruları mevcuttur. Vatandaşın gözünde yeni bir millet oluşturma sürecinde milletin sevilmesi gereken üstün tarafları da sık sık vurgulanır:

> "Türk milleti temizdir, yücedir. Türk milleti yalan nedir bilmez; Türk milleti düşmanından korkmaz; Türk milleti doğruluktan ayrılmaz. Ahlâkı çok temizdir. Millet sevilir; milletin yaşadığı güzel yurt sevilir; Türkleri birbirine tanıtan, sevdiren dil sevilir."[41]

Yurttaşlık Bilgisi IV kitabında ise millet "felaket günlerinde hep beraber ağlayan, sevinçli günlerinde hep birden gülen, dili, dileği, düşüncesi bir olan insanların büyük topluluğu" olarak tanımlanmıştır ve yine abartılı bir şekilde "dünyada Türk millî duygusundan, Türk birliğinden kuvvetli bir şey olamaz"[42] şeklinde kesin iddialarda bulunulmuştur. Sürekli vurgulanan "millet, birlik, beraberlik, köklülük, üstünlük gibi kavramlar aslında emeklemekte olan ulus-devlete yönelik aidiyet hissinin toplum nezdinde sağlamlaştırılması yolundaki yoğun çabaları gösterir.

Füsun Üstel, okullardaki yurttaş eğitiminde çift yönlü bir hedef izlendiğini; erken Cumhuriyet'in "makbûl yurttaş" profilinin bir yandan medenilik, diğer yandan yurttaşlık ve yurtseverlik eksenleri üzerinde inşa edilmek istendiğini belirtir. Üstel "medeni" yurttaş için "makbûl" olarak kabul edilen, yere tükürmemek, sokakta pijama ve gecelikle dolaşmamak, toplu taşıma araçlarında uyulması gereken kurallar gibi belirli davranış kodlarının 1940'lı yıllara kadar kitapların çoğunda yer aldığını

[40] Anonim, **Yurt Bilgisi**, İlkmektep Kitapları: IV. Sınıf, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933, s. 4.
[41] Anonim, **Yurt Bilgisi**, İlkmektep Kitapları: IV. Sınıf, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933, s. 6.
[42] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 18, 19.

ifade eder. Bu kurallar sadece toplu yaşama ilişkin değildir; aynı zamanda bireyin özel yaşamını da kapsayan davranış-görgü kuralları ayrıntılı olarak belirlenir.[43]

Konumuz açısından önemli olduğu inancıyla burada Füsun Üstel'in bir makalesinden önemli bir bölüme ayrıntılı olarak yer verilecektir:

> "Toplulukçu yurttaş anlayışı, resmî yurttaş profilinin ardında bulunan ortak yarar anlayışı ve topluluğun tüm üyelerince paylaşıldığı varsayılan bir 'iyi yaşam' tasavvurunda da ortaya çıkar. Bu ortak yarar ve iyi yaşam anlayışının kurgulanması ise, son derece geniş bir biçimde tanımlanmış, yurttaşın özel yaşamının adeta bütününü içine alan, düzenleyen ve denetleyen, dolayısıyla kamusallığı şüpheli bir perspektif içinden yapılır. Söz konusu kamusal alanın temel aktörü ise, özgür ve özerk yurttaş değil, ama sosyal rolünü genel yarara uygun biçimde düzenleyen yurttaştır. Bu bağlamda 1930'ların ortalarına kadar gözlemlenen genel eğilim, kamusal alanın nüfusun büyük bölümünün yaşadığı köy üzerinden kurgulanmasıdır. Gerek Malumat-ı Vataniye gerekse Yurt Bilgisi kitaplarında ayrıntılarıyla yer alan köyün sosyo-ekonomik yaşamı, tarımda makineleşmenin yararları, zırai mücadelenin gerekliliği, Ziraat Bankası'nın işlevi, köy kanunu tarafından köylüye yüklenen görevler, tarımda sermaye birikiminin teşviki gibi konular, köylünün devletle olan hukuksal-siyasal aidiyetinin (yurttaşlık) dışında, tüm yaşamını ve zamanını içine alan bir 'yurttaşlık hali' telkin edildiğini ortaya koyar. (...) Kitaplarda bu anlayış doğrultusunda köyden başlayarak kasaba ve kentler için öngörülen 'makbûl' eğlence türleri sayılır. 'Köyde Eğlence' ünitesinde cirit, güreş, zeybek gibi spor ve eğlenceler 'temiz ve ahlâki' oldukları gerekçesiyle önerilirken, boş zaman üzerinde tasarruf ve denetim, kitaplarda önemli bir yer tutan ve 'milli' bir nitelik taşıyan hijyen ve sağlık temasıyla gerekçelendirilir: 'Sıhhatimizi ve kuvvetimizi muhafaza etmemiz millî bir vazifemizdir.' "[44]

Bu yaklaşımda vatandaşın birey olarak kabulünden ziyade, toplumu oluşturan sistemin bir parçası olarak öneminin bulunduğu söylenebilir. Ancak tüm bu süreç ele alınırken yeni bir ülkenin inşa sürecinin sıkıntıları ve dönemin tüm dünyada yükselen ulus-devlet anlayışı da göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda, aşağıda yer verilen eleştirel yaklaşımları da dönemin söz konusu koşullarını göz önünde bulundurarak okumak şarttır.

Etienne Copeaux, resmî milliyetçiliğin topluma dayatıldığını iddia eder ancak Türkiye Cumhuriyeti'nin bir diktatörlük olmadığının da altını çizer. Demokrasinin işler hâlde araçları olduğunu, basının yöneticiler hakkında konuşurken çeşitli kuralları gözetmek durumunda olmadığını, fakat milliyetçi tasvirler, her yere uzanan

---

[43] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 276)

[44] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 280, 281)

ordu ve polis, güçlü baskıcı teşekküller gibi açılardan bakıldığında, Türkiye'nin bir diktatörlüğün kimi dışsal özelliklerini gösterdiğini belirtir ve bu yönetimi ancak "diktatörü olmayan paradoksal bir diktatörlük olarak adlandırabiliriz" der ve ekler: "Paradoksaldır çünkü burada yöneticiler gelir, gider, iktidardaki partiler değişir, cumhurbaşkanları normal bir biçimde emekli olur."[45]

Türkiye Cumhuriyeti'nin yukarıdan aşağıya doğru gerçekleştirilen inşa süreci sıkça eleştirilmektedir. Ancak modern bir Türk toplumunun ortaya çıkabilmesine yönelik projenin bu şekilde yürütülmesindeki temel düşünce toplumun çağdaş dünyaya uyum sağlamanın gereklerini yerine getirecek bilinçte olmadığına ve bu sebeple toplumsal dönüşümün yukarıdan aşağıya doğru yapılması gerektiğine dair inançtır.[46]

Tüm bu toplumsal dönüşüm sürecinde, Türk vatandaşının edilgen konumu açıktır. Her şeyden evvel Türkler kendiliğinden örgütlenip bir devlet kurmamışlardır. Ancak ulus-devlet kurulduktan sonra "Türk Kimliği"nin içeriği doldurulmaya çalışılmıştır.[47] Füsun Üstel, Cumhuriyet'in ilk döneminin söz konusu yurttaş profilini özetlerken "aidiyet", "militanlık", "toplulukçuluk", "apolitiklik" tanımlarını kullanır: Ellili yıllara kadar süren resmî yurttaş profilinin temelinde kültürel bir aidiyet duygusu mevcuttur. Bu yeni yurttaş profilinin diğer yanında ise bir militanlık öğesi bulunmaktadır. Üstel'e göre "Yurtseverlik-Yurttaşlık hak ve vazifeleri-Tehlike ve Düşman motifi" makbûl vatandaş profilinin inşa edildiği ana eksenlerdir. Düşman motifi ise Batı dünyasıyla barışçıl ilişkiler kurma düşüncesi sebebiyle Yunanlılar ile sınırlıdır. Yeni yurttaşlık, sosyal bağların belirli bir "iyi yaşam" anlayışına ve ortak yararı paylaşmaya dayanması nedeniyle toplulukçudur. "Devletleştirilen" bu yurttaşlık, kurum ve kurallarla ve bürokratik milliyetçilikle uyum içinde yaşamak anlamında apolitiktir. Zira devlet tarafından kurgulanan kamusal alan, nötr ve steril

[45] Etienne Copeaux, "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 44-52 (Bilgi: s. 44)

[46] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 206

[47] Ayşe Kadıoğlu, "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 284-292 (Bilgi: s. 285, 287)

bir alandır. Ayrıca kırklı yılların sonuna kadar siyasal liberalizme kapalı olan sistem nedeniyle yurttaşlığın katılımcı boyutu eksiktir. Siyasal katılım, seçme-seçilme faaliyetine indirgenmiş durumdadır.[48]

Sonuçta şu söylenebilir: Türkiye Cumhuriyeti'nin ortaya çıkış aşamasında ulus-toplumla kayıtsız şartsız özdeşleşilmenin beklendiği bir süreç yaşanmıştır. Ulusallaşma, toplumun topyekün bir biçimde ideal sahibi kılınması ve ulusun bu ideale uygun bir şekilde terbiye edilmesidir; kitlelerin vicdani ve duygusal bir rafineleştirme sürecinden geçirilmesidir.[49] Bu durum günümüze kadar devam eden bir kimlik sorununu da doğurmuştur. Özellikle nüfusun büyük bölümünü oluşturan ve çağdaş, medeni Türkiye projesinde önemli yer tutan köylüler, çokkültürlü ve çok inançlı heterojen bir Anadolu gerçekliğinden, tek biçimli ve tek bir kimlik üzerinden tanımlanan yeni bir tasarımla karşı karşıya kalmışlardır.[50]

Belki kimlik sorunu şöyle ifade edilebilir: Türkiye Cumhuriyeti aydınları sosyo-politik bir kimlik olarak "ulusal kimlik" oluşturma yolunda çaba göstermişlerdir ancak bu süreçte bir bireyin varlığından söz edebilmek için gerekli olan "temel/kişisel kimliğin" oluşumunda aksaklıklar meydana gelmiştir. Erich Fromm, bu şekilde bir aidiyet duygusu yaratılmasını şiddetle eleştirerek, ulus, din, sınıf kavramlarının gerçek bir bireysel özdeşlik duygusunun yerine geçebilecek "bulunmuş" kavramlar olduğunu ve bunların insanda yapay bir özdeşlik duygusu yaratmaya yardım ettiğini söyler. Fromm, insanlığın başlangıcındaki bireysellik-öncesi klan özdeşliği yerine yeni bir sürü-özdeşliğinin geçtiğini ifade eder ve buradaki özdeşlik duygusunun kalabalığa karşı duyulan bir ait olma duygusuna dayandığını söyler. Hatta daha da ileri giderek, özgürlükten kaçarak ulus ya da ırk biçiminde yapay bir köklülük gereksinmesine geri dönme arzusunun bugün artık bir

[48] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 276, 282)

[49] Fethi Açıkel, "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 117-124 (Bilgi: s. 122-123)

[50] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 280, 281)

akıl hastalığı göstergesi olduğunu çünkü böyle bir gerilemenin, bugün ulaştığımız evrim düzeyine ters düşeceğini iddia eder.[51]

Burada sözü edilen özdeşleşim ihtiyacı, Türkiye'deki kangrenleşmiş bir sorunun ifadesidir. Sadece Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra değil, Osmanlı döneminden itibaren genel olarak edilgen bir konumda olan bu coğrafyanın insanı mutlaka belli bir gruba ait olma; belli bir toprağa ve/veya değere bağlanma ihtiyacı duymuştur ve kendisinden yüce bir güçten medet umma eğilimindedir.

2.3. Tek Parti Döneminden Çok Partili Döneme Geçiş ve Yeni Bir Kimlik Oluşumu

Cumhuriyet Halk Partisi kurulduktan sonra ülkeyi 1946 yılına kadar tek parti olarak yönetmiştir. Dönemin okul kitaplarına bakıldığında tek parti rejiminin halka benimsetilme yöntemi görülür:

> "Bazı memleketlerde birkaç siyasal parti vardır. Bunların her birisi, millet işlerinin başka başka yollarda yürütülmesini dilerler. Her bir parti, kendi dileğinin önde tutulmasını istediğinden bu memleketlerde millet hayatının düzen ve gidişi de zaman zaman bozulur, karışıklıklar meydana gelir. Bugün bizim tek bir partimiz vardır: Yalnız halk için kurulmuş olan ve bütün milleti halk diye bağrına basan bu parti, hepimizin malı olan Cümhuriyet Halk Partisi dir. Bizi bugünkü eşsiz millet haline getiren, canımız kadar sevgili altı oku bize bağışlıyan odur. (...) Türkiye Cümhuriyetinde millet, hükûmet ve parti birbirine çok sıkı perçinlenmiş, ayrılmaz bir bütün demektir. Çocuklar! Ta köylere, mahallelere kadar yayılan Cümhuriyet Halk Partisi; halkın dileği, halkın düşüncesi demektir. Halk partisi Türk halk ve milletinin öz malıdır. Bize Halkevlerini de armağan eden ve bu en hayırlı kültür kurumları içinde çalışmak fırsatını bağışlıyan Halk Partisine candan bağlıyız. Cümhuriyet hükûmeti kurulduğu gündenberi hep Halk Partisinin temel prensiplerile çalıştı. Türk milletini bu prensiplerle bugünkü erişilmez yüceliğine kavuşturdu. Onu kuran Ebedi Şefe, onu bugün milletle birlikte yürüten Milli Şef ve değişmez Genel Başkan İnönü'ne sonsuz sevgi ve yürekten bağlılık duyuyoruz. Bu sevgiyi ve bağlılığı her gün bir kat daha kuvvetlenmiş görmek bizim için ne büyük bir saadettir, değil mi?"[52]

Yukarıdaki metnin CHP'nin bir propagandası olduğu açıktır. İlkokuldan başlayarak tüm eğitim programı yeni ulus-devlet sürecini ve bu süreçte CHP'nin rolünü çocuklara benimsetmek üzerine kuruludur ve totaliter rejimlerde sık görülen bir tutumu anımsatır. Ancak Maurice Duverger CHP'nin tek parti rejimini dönemin diğer tek parti rejimleriyle kıyaslar ve CHP'nin gerek felsefesi gerek yapıları

[51] Erich Fromm, **Sağlıklı Toplum**, Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, 4. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2006, s. 64, 65, 66, 75.
[52] Tarık Emin Rona, **Yurtbilgisi Dersleri**, V. Sınıf, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941, s. 26, 27

bakımından gerçek anlamda totaliter olmadığını söyler. Ona göre CHP'nin başta gelen özelliği demokratik ideolojisindedir. Amacı Türkiye'yi "Batılılaştırmak" olan partinin yönetici kadrolarının akılcı tutumu onları 19. yüzyıl liberalizmine yaklaştırmıştır. Partinin adının "Cumhuriyetçi" oluşu bile CHP'yi 20. yüzyılın otoriter rejimlerinden çok, Fransız Devrimine ve 19. yüzyıl terminolojisine yaklaştırmıştır. Bütün iktidarı TBMM'ye veren ve ayrı bir yürütme organı kurmayı reddeden Türk Anayasası da bu benzerliği doğrulamaktadır. Bu anayasanın tümü ulusal egemenlik ifadesine dayanır. Faşist rejimlerdeki otorite savunusunun yerini, Türkiye'de demokrasi savunusu almıştır. Seçimlere tek parti olarak katılınması bile geçici ve esef verici bir zorunluluk olarak gösterilmiş; tek parti sistemi sahip olduğu tekelden dolayı rahatsızlık duymuştur. Bu tekel, parti liderlerine göre özel siyasal durumun bir sonucudur ve ideal olan çok partili sistemdir. Ayrıca nüfuzlu kişilerin etrafında birçok hiziplerin, faşist metotlara göre tasfiye edilmeksizin kurulabilmiş olmalarını da kayda değer bulan Duverger, İnönü ve Celâl Bayar arasındaki rekabetin daha Atatürk'ün sağlığında ve parti içinde başladığını hatırlatır.[53] Daha önce de belirtildiği gibi, Etienne Copeaux de resmî milliyetçiliğin topluma dayatıldığını iddia etmiş ancak Türkiye Cumhuriyeti'nin bir diktatörlük olmadığının da altını çizmiştir.[54]

Tek parti dönemi olarak anılan bu süreçte, Türkiye'de siyasal iktidarın toplumsal tabanı asker-sivil bürokrasi ve yeni büyümekte olan kent burjuvazisinin ortaklığına dayanmaktadır.[55] "Ebedi Şef" Atatürk'ün ardından yeni cumhurbaşkanı seçilen ve CHP tarafından "Millî Şef" ilan edilen İsmet İnönü, Avrupa'daki gerilimler ve savaş olasılığı karşısında, ülkede siyasi bir uyum sağlayabilmek için Kemalizm karşıtlarıyla uzlaşmış ve Atatürk döneminde sürgünde olanlar İnönü döneminde ülkeye dönüp aktif olarak siyasete katılmışlardır. Savaş başladıktan sonra ise İnönü ihtiyatlı davranarak tarafsız kalmayı seçmiş ve Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'na katılmamasını sağlamıştır. Ancak tüm bu denge politikası ekonomiyi son derece

[53] Maurice Duverger, **Siyasi Partiler**, 2. bs., Ankara, Bilgi Yayınları, 1974, s. 360, 361.
[54] Etienne Copeaux, "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 44-52 (Bilgi: s. 44)
[55] Taner Timur, **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003, s. 23, 24.

zayıflatmıştır; ekonomideki sarsıntı ise CHP'nin ilerideki yenilgisinin en büyük temelini oluşturacaktır. Hükümet 1940 yılında vurgunculuğun ve savaşın çıkışından beri süren yokluğun önüne geçmek amacıyla, Millî Korunma Kanunu'nu yürürlüğe koymak zorunda kalmıştır. Böylece temel ihtiyaç maddelerine narh uygulanmaya başlanmış, kiralar 1940 seviyesinde dondurulmuştur. Çalışma saatleri günde üç saat uzatılmış ve birçok işyerinde haftalık tatiller kaldırılmıştır. Temel gereksinimlerin önemli bölümünde vergiler artırılmıştır. [56] Sonuçta İnönü'nün ülkede dengeyi korumak için izlediği iktisat politikası zaten hassas olan toplumsal dengeyi de sarsmıştır. CHP bu ortam içinde, yaptığı tüm yardımlara ve sağladığı ayrıcalıklara rağmen memurları memnun edemediği gibi, halkı da memurdan soğutmuştur. Artan enflasyon ise aslında büyük bir ordu beslemek zorunda kalan devletin mali ihtiyaçlarından kaynaklanmıştır ve söz konusu ihtiyaçları normal vergi gelirleriyle karşılayamayan Hazine, devamlı olarak Merkez Bankası emisyonlarına başvurmuştur. Tüm bu olumsuzlukların yanı sıra çiftçiyi topraklandırma kanunu da büyük toprak sahiplerince endişeyle karşılanmıştır. Bu ve benzeri gelişmeler de CHP'yi kitlelerden uzaklaştırmıştır.[57]

İlber Ortaylı, savaş boyu Türkiye halkının çektiği sıkıntıları kabul ederek, devletin karaborsacılığa karşı fakir köylünün üretimini ceberrut bir denetim altında tuttuğunu söyler; ancak bu konudaki eleştirilere karşı, tek parti iktidarının sadece 20 yıl içinde insanlara refah ve aydınlık getirmesinin düşünülemeyeceğini, ülkenin çok az sayıdaki emniyet kuvvetiyle ağır dünya şartlarında asayişi sağlayabildiğini, isyan ve yağmayı önlediğini vurgular. Türkiye'nin mevcudu korumak için öncelikle devlet olmak zorunluluğunu da ekler:

> "Devletin devlet olamamasının ne demek olduğunu 1950'li ve 60'lı yılların başında Suriye, Ürdün gibi ülkelere gittiğinizde görürdünüz. Kanun ve nizamın yerleşmesi, bürokrasinin varlığını hissettirmesi, üretim yaptıramasa ve artıramasa bile bölüşümün kontrol edilebilmesi küçümsenecek şeyler değildir. Tabii ki hiçbir toplumun böyle bir düzeni mutlulukla benimsemesi söz konusu değildi. 1930'larda, hele 1940'larda harp içindeki devletin ana görevi nizamın koruyucusu olduğunu hissettirmekti."[58]

[56] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 102, 104.
[57] Taner Timur, **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003, s. 23-26.
[58] İlber Ortaylı, **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Timaş Yayınları, 15. bs., İstanbul, Kasım 2013, s. 98, 99.

Ortaylı, farklı bir açıdan daha bakarak, savaş yıllarında yaşanan tüm sıkıntıların demokratik gelişmeleri hızlandırdığını söyler. En azından iaşe dağıtımının halkta belirli bir düzen alışkanlığı geliştirdiğini, bu zor dönemin dayanıklı ve sabırlı bir kitle olduğumuzu gösterdiğini; imparatorluğun son 40 yılını savaşlar ve yıkımlarla geçiren tecrübeli bir ulusun II. Dünya Savaşı döneminde, her ne kadar zorlu bir süreçten geçse de savaşa girmeyerek nefes aldığını ve kendine geldiğini belirtir.[59]

Bu dönemde Almanların ırkçı yaklaşımının da etkisiyle azınlıklara yönelik tacizler büyük boyutlara ulaşmıştır. Kasım 1942'de çıkarılan Varlık Vergisi Türkiye'de de yükselen ırkçılığın en belirgin ispatıdır. Verginin görünürdeki amacı savaştan kazanç elde eden işletmelerden devlete destek için para toplamaksa da vergiler vergi mükellefinin zenginliğine göre değil, dinine göre belirlenmiştir. Alman ordusunun yenilgisinden sonra ise azınlıklar üzerindeki baskı azalmış ve 1943'te Doğu Anadolu'da çalışma kampına gönderilen Varlık Vergisi kurbanları affedilmiştir. Ardından Mart 1944'te Varlık Vergisi kaldırılmıştır. Irkçı Pan-Türkist hareket yasaklanmışsa da bu yaklaşımda bulunanlara gerçek anlamda bir yaptırım uygulanmamıştır.[60]

Sonuçta Demokrat Parti, II. Dünya Savaşı sonrasında, asker ve sivil bürokratlar, büyük toprak sahipleri, bir kısım himaye edilen müteşebbis ve yerel eşrafın bazı kesimlerinden oluşan CHP tabanının karşısında, geniş halk kitlelerinin hoşnutsuzluğunu muhalefete dönüştürmüş ve bütün milletin/halkın temsilciliğine soyunabileceği bir ortamda yükselmiştir.[61]

Nilüfer Göle, tarihsel sınıflandırma ve siyasal tecrübe açısından, Türkiye'de 1946'da siyasal çoğulculuğa geçilmesinde en ön safta yer alan Demokrat Parti'nin mirasının çok önemli olduğunu, din ve ekonomi konusunda fazlasıyla liberal sayılan DP'nin, toplumun bürokrat Kemalist devletten bağımsız kesimlerine tercüman olduğunu; böylece devletle toplum arasında bir tampon işlevini gördüğünü söyler.

[59] İlber Ortaylı, **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Timaş Yayınları, 15. bs., İstanbul, Kasım 2013, s. 92.
[60] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 104.
[61] Tanıl Bora, Nergis Canefe, "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 635-641 (Bilgi: s. 641)

Göle'ye göre bu, bölgedeki Müslüman ülkelerin hiçbirinde yeri doldurulamayan bir roldür. Aslında Demokrat Parti yeni bir entelektüel birikimden çok Müslüman kimliğin siyasal ifadesini yaratmıştır.[62]

Başka bir ifadeyle; DP, ticaret burjuvazisinin, toprak ağalarıyla el ele vererek bürokratları alt ettiği bir hareket olarak görülürken CHP ise savaşın sonunda, varlıklı sınıfların bir kesimiyle, bir baskı aracı niteliğine dönüşmüş idari mekanizmanın temsilcisi olarak algılanmaktadır. DP'nin öncü egemen sınıflarının yoksul halk kitlelerini de peşlerinden sürüklemeleri, harekete "halkçı" ve "demokratik" bir görünüm vermiştir.[63] Ancak görüntünün ötesinde Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Türkiye'deki en önemli demokratik gelişme gerçekten de Mayıs 1950'de gerçekleşen serbest ve adil seçimdir ki CHP bu seçimlerde DP karşısında ağır bir yenilgi almış ve iktidarı kaybetmiştir.[64]

Bu süreçte demokratikleşme adına atılan önemli adımlardan bazıları şunlardır: Cemiyetler Kanunu'nda yapılan değişikliklerle sendikaların kurulması mümkün olmuş; üniversite özerkliğini gerçekleştiren yeni "Üniversiteler Kanunu" kabul edilmiş; Matbuat Kanunu'nun hükümete gazete ve dergi kapatma yetkisi veren 50. maddesi ve yanı sıra yayın çıkarmak için mülki amirden izin alınması zorunluluğu da kaldırılmıştır.[65]

21 Temmuz 1946 Milletvekili Genel Seçimi öncesinde DP, seçim kampanyası sırasında ilk kez geniş halk mitingleri düzenleyerek yeni siyasal mücadele biçimleri ortaya koymuştur. DP'nin seçim kampanyası sırasında üzerinde durduğu ana konular demokratikleşme yolunda "olmazsa olmaz" maddelerdir. Kısaca sıralarsak bunlar: Seçim güvenliğinin sağlanması ve seçimin adli denetim altında yapılması; yönetimin, hükümetin ve devlet bürokrasisinin seçimlerde yansız davranması; seçimlere

[62] Nilüfer Göle, "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 83-95 (Bilgi: 88, 89)
[63] Taner Timur, **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003, s. 26, 30.
[64] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 405.
[65] Cemil Koçak, "Siyasal Tarih (1923-1950)", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yayın Yön: Sina Akşin, (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 182.

müdahale etmemesi; baskı yapmaması ve seçimlerde hile ve usulsüzlük yapılmaması; çoğunluk sistemi yerine nisbi temsil sistemi uygulanması; her türlü anti-demokratik yasa hükümlerinin kaldırılması; cumhurbaşkanlığı ile parti başkanlığı makamlarının ayrılması ve bu makamların aynı kişide birleşmemesi gerektiği; vatandaşların temel hak ve özgürlüklerinin teminat altına alınması; anayasa ve yasaların fiili olarak uygulanmasıdır. 1946 Milletvekili Genel Seçimini CHP kazansa da DP, CHP'yi seçim sonuçlarına hile karıştırmakla suçlamıştır ve tüm itirazlara rağmen seçim sonuçları değişmediyse de bu seçim tarihe usulsüz seçim olarak geçmiştir.[66] Nitekim halkın gerçek tercihi 1950 seçimlerinde açıkça ortaya çıkacaktır. Ancak şu bir gerçektir ki demokratik seçimin önünü açan da bizzat İnönü'dür. İnönü 1 Kasım 1945 yılında Meclis'i açış konuşmasında çok partili hayata geçişle ilgili yaklaşımını ortaya koymuştur:

> "Demokratik karakter bütün Cumhuriyet devrinde prensip olarak muhafaza olunmuştur. Diktatörlük prensip olarak hiçbir zaman kabul olunmadıktan başka zararlı ve Türk milletine yakışmaz olarak daima itham edilmiştir. Bizim tek eksiğimiz hükümet partisinin karşısında bir parti bulunmamasıdır. Bu yolda memlekette geçmiş tecrübeler vardır. Hatta iktidarda bulunanlar teşvik olarak teşebbüse girişmiştir. İki defa memlekette çıkan tepkiler karşısında teşebbüsün muvaffak olmaması bir talihsizliktir. Fakat memleketlerin ihtiyaçları sevkiyle hürriyet ve demokrasi havasının tabii işlemesi sayesinde başka siyasi partilerin de kurulması mümkün olacaktır. (...) Tek dereceli olmasını dilediğimiz 1947 seçiminde milletin çoklukla vereceği oylar gelecek iktidarı tayin edecektir."[67]

İnönü, yukarıda bahsedilen, vatandaşların anayasal özgürlüklerini kısıtlayan kanunların, özellikle de basın, dernekler ve polisin yetkileriyle ilgili kanunların düzenleneceğini de bu konuşmasında ifade etmiştir.[68] İnönü'nün konuşmasında görülen, CHP'nin demokratikleşme yolundaki olumlu yaklaşımında, II. Dünya Savaşı'nın anti-faşizmin zaferiyle sonuçlanmasıyla uluslararası politikada beliren yeni güç dengesinin büyük etkisi olmalıdır.[69] Savaş sonrasında Türkiye, savaş sırasında yürüttüğü denge politikası nedeniyle izolasyon tehdidiyle karşı karşıya

---

[66] Cemil Koçak, "Siyasal Tarih (1923-1950)", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Sina Akşin (Yayın Yönetmeni), (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 182, 183.

[67] Taner Timur, **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003, s. 18, 19, 20.

[68] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 409.

[69] İsmail Kaplan, "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 788-799 (Bilgi: s. 792, 793)

kalmıştır. Sovyetler Birliği'nin bu süreçte bir dünya gücü olarak ortaya çıkması ve Türkiye'den taleplerde bulunması da Ankara'yı telaşlandırmıştır. Bu sebeple ABD önderliğinde kurulan yeni düzene katılmak zorunda kalınmış ve Birleşmiş Milletler'e kurucu üye olunmuştur.[70]

Müttefiklerin zaferi, otoriter tek-partili rejimlere karşı liberal-demokrasinin zaferini simgelemektedir. Bundan böyle Avrupa'da çok-partili ve serbest seçim esasına dayalı liberal-demokrasiler kurulacaktır. Batı ittifakının içinde yer almak isteyen bir ülke de elbette bu atmosferin dışında kalamaz.[71] Böylece Türkiye'deki Tek Parti rejimi, yeni siyasal gerçekliklere uyum sağlamak üzere kendisini dönüştürmek zorunda kalmıştır.[72] 1945 yılında, Türkiye'nin Birleşmiş Milletler'e dahil olmasının da demokratikleşmeye yönelik yaklaşımlara etkisi olmalıdır. Bu dönemde CHP üyelerinden bir grup, önemli bir girişim olarak bir dizi hukuki reform teklifi sunarak Türk hükümetinin, Birleşmiş Milletler'de kâğıt üzerinde onay verdiği hak ve özgürlüklerin Türkiye dahilinde teminat altına alınmasını istemiştir.[73]

Sonuçta her ne kadar CHP'nin yenilgisini hazırlasa da, 16 Şubat 1950 tarihinde CHP'nin girişimiyle ortaya çıkan 5545 sayılı yeni seçim yasası Türk demokrasi tarihi için bir devrim sayılmalıdır çünkü çok partili hayata 1946 seçimleriyle geçildiyse de bu dönemde henüz çift dereceli seçim ve açık oy-kapalı tasnif sistemi geçerlidir. Oysa söz konusu kanunla beraber ikinci seçmenlik usulü kaldırılmakta, vatandaşların doğrudan oyuyla milletvekilleri seçilmekte ve gizli oy-açık tasnif yöntemi getirilmektedir.[74]

DP, böylece İnönü'nün hoşgörüsü, izni ve desteğiyle adım adım kurulmuş ve çeşitli biçimlerde de teşvik edilmiştir. Bu teşvikin farkında olan kamuoyunda DP'nin

---

[70] Soli Özel, Ali Sarıkaya, "Türkiye'de Liberalizmin Prangaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C. VII, 2005, s. 453-472 (Bilgi: s. 462)

[71] Cemil Koçak, "Siyasal Tarih (1923-1950)", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Sina Akşin (Yayın Yönetmeni), (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 174, 178.

[72] İsmail Kaplan, "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 788-799 (Bilgi: s. 792, 793)

[73] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013, s. 407.

[74] İlber Ortaylı, **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Timaş Yayınları, 15. bs., İstanbul, Kasım 2013, s. 93, 94.

de Serbest Fırka gibi bir danışıklı dövüş, bir "muvazaa partisi" olduğu izlenimi uyanmıştır ve DP'nin tüm muhalefet yılları boyunca bu izlenim devam etmiştir.[75] Başlangıçta halk DP'yi ciddiye almamıştır, çünkü yeni partinin programı da özünde CHP'den pek farklı değildir. Ancak DP'liler Kemalizmin ilkelerini yeni koşullara göre yorumlayacaklarını ve amaçlarının Türkiye'ye demokrasi getirmek olduğunu; bunun için de müdahaleci devleti sınırlamak, bireysel hak ve özgürlükleri geliştirmek gerektiğini iddia etmişlerdir. CHP ise bu sırada ülkedeki demokratikleşme beklentisinin gerçek anlamda farkında değildir ve yeniden popülerlik kazanmak için yapılması gerekenin birkaç yeni reform olduğunu düşünmüştür. Bu anlamda partiyi ve toplumu liberalleştirme yolunda İnönü "millî şef" ve "CHP"nin daimi başkanı" sıfatlarını bırakmış ve partinin her dört yılda bir genel başkan seçmesine razı olmuştur.[76] Çok önemli bir değişiklik olarak CHP millî eğitim ideolojisine ve sistemine dini yeniden sokmuştur. Böylece 1948 yılında 10 il merkezinde imam hatip kursları açılmış; 1949 yılında Ankara Üniversitesi'ne bağlı olarak İlahiyat Fakültesi kurulmuş; Şubat 1949'da ilkokulların dördüncü ve beşinci sınıflarına program dışı ve ana babanın isteğine bağlı olarak din dersi konulmuştur.[77] Ayrıca Köy Enstitüleri önce işlevsizleştirilip ardından kapatılmış; İşçi Sigortaları ve İş ve İşçi Bulma Kurumu kurulmuştur.[78] Ancak halk tüm bunları göstermelik değişiklikler olarak görmüştür. Oysa bu süreçte toprak ağalarının desteğine zaten sahip olan DP'liler, siyasi inisiyatiflerin parti veya devletten değil, halktan gelmesi gerektiğini öne sürerek ve özel teşebbüsle birey adına konuşarak gazeteciler ve akademisyenlerin yanı sıra burjuvaziyle entelektüellerin çoğunluğunu da taraflarına çekmişlerdir.[79] 1946 seçimlerinde uygulanan baskılar da, DP'nin, temsili engellenmiş milletin/halkın doğrudan sesi olma iddiası için dayanak sağlamıştır. DP'nin 1950 seçimlerindeki efsanevi sloganı "Yeter, Söz Milletin"dir. Bu söylemin sihirli kavramı "millet

[75] Taner Timur, **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003, s. 20.
[76] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 107.
[77] İsmail Kaplan, "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 788-799 (Bilgi: s. 792, 793)
[78] Tanıl Bora, Nergis Canefe, "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 635-641 (Bilgi: s. 643)
[79] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 107.

iradesidir". DP'ye göre iktidar zümresi-halk ayrışması, millî iradenin gerçekleşmesini engellemektedir.[80]

Şerif Mardin, DP'nin kitleler için tam anlamıyla bir muhalefet partisi olmadığını; asırlardır kırsal alanların rüyalarını teşkil eden, bürokrasinin ve "büyük gelenek"in temsilcilerine karşı verilen mücadelenin motor gücünü oluşturacak ideal bir yönetimin canlı örneği olarak görüldüğünü söyler.[81]

Tüm bu süreç genel olarak değerlendirildiğinde 1945 yılından itibaren Millî Kalkınma Partisi'nin kurulmasıyla başlayan çok partili yaşama geçiş sürecinin, antidemokratik uygulamalarla demokrasi iradesinin bir arada varolduğu bir dönem olduğu söylenebilir.[82]

Tek parti döneminden çok partili sisteme geçiş, beraberinde yeni bir kimlik arayışını da getirmiştir. Bunun bir sebebi her iktidarın kendi ideolojisini benimsemiş bir vatandaş kimliği yaratma arzusu iken, diğer bir sebebi de yukarıda da bahsedilen, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında dünyada meydana gelen sistem değişiklikleridir. Tüm dünyayı etkileyen liberal-demokrasinin yükselişi doğal olarak Türkiye'de de yansımasını bulacaktır. İktidara gelen DP'nin demokratikleşme yönünde verdiği vaatler ve halkın da bu anlamdaki beklentisi belirli bir bilinçlenme süreci olarak kabul edilebilir.

İktidarların ideolojisini yansıtması bakımından güvenilir birer kaynak olan dönemin ilk ve ortaokul kitapları incelendiğinde 1950'lerin vatandaşından da "kurallara riayet eden, uyumlu, ideal bir insan" olmasının beklendiği görülür. Zaten 1968 yılına kadar yürürlükte kalan İlkokul Programı 1948 tarihli programdır. 1949 tarihli Ortaokul Programı da DP'nin iktidarda bulunduğu yıllar boyunca yürürlükte kalmaya devam etmiştir. Buradan da DP'nin iktidara gelmesiyle siyasal liberalleşme yönündeki girişimlerin eğitim programlarında hemen kendisini göstermemiş olduğu

[80] Tanıl Bora, Nergis Canefe, "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 635-641 (Bilgi: s. 641)
[81] Şerif Mardin, "Türkiye'de Muhalefet ve Kontrol", **Türk Modernleşmesi**, Derleyenler: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder, 22. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 188.
[82] Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 241.

anlaşılabilir.[83] Ancak DP'nin eğitim politikasında "gelecek kuşakların yalnız bilimsel ve teknik bilgiyle değil, millî ve insani bütün manevi değerlerle donatılması" maddesi yer almaktadır. Burada sözü geçen "insani değerler" kavramı yenidir ve daha evvel CHP'nin programlarında yer almamaktadır. Bu kavram evrensel değerleri benimseme yolunda en azından kavram düzeyinde atılan önemli bir adımdır.[84] "Manevi değerler"den kasıt ise din olmalıdır. DP hükümeti okullarda din dersini Kasım 1950'de program içine almış ama öğrencilerin bu dersi alıp almamaları yine ana-babaların isteğine bırakılmıştır. DP döneminde imam hatiplerin sayısı giderek artmış; 1954'te Köy Enstitüleri ilkokul öğretmeni yetiştiren klasik okullara dönüştürülmüştür. Bütün olarak değerlendirildiğinde DP döneminde milliyetçilik temelli eğitime geçmişte verilen büyük önemin aynen korunduğu görülür. Kısaca eğitimin araçsal niteliği aynen devam ettirilmiş; yeniden eğitim sisteminin içine alınmış olan din eğitimi ise yaygınlaştırılmıştır.[85]

Milliyetçilik temelli eğitim anlamında, dönemin ders kitaplarının Cumhuriyet'in ilk döneminin kimlik politikalarının bir devamı olduğu söylenebilir. Nasıl ki 1933 yılının İlkokul IV. Sınıf Yurt Bilgisi kitabında "Dünyaya Türk milletinden önce gelmiş bir millet yoktur. Birçok milletler sonradan türemiştir; fakat Türk, türeme değildir; soyu yeryüzünde on binlerce yıldan beri yaşıyor. Bu milletten olanların göğüsleri ne kadar kabarsa, başları ne kadar dik dursa yeridir"[86] gibi abartılı cümleler varsa 1952 yılında basılan IV. Sınıf Yurttaşlık Bilgisi kitabında da Türklerin "tarihin yazdığı en eski, en yüce millet olduğu" [87] gibi bilgiler yer almaktadır.

Bu kitaplarda milletine ve vatanına tüm varlığıyla bağlı bir nesil yaratma arzusu görülür:

---

[83] Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 241, 242.
[84] İsmail Kaplan, **Türkiye'de Milli Eğitim İdeolojisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 201'den Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 243.
[85] İsmail Kaplan, "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 788-799 (Bilgi: s. 792, 793)
[86] Anonim, **Yurt Bilgisi**, İlkmektep Kitapları: IV. Sınıf, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933, s. 4.
[87] Hayri Tülin, **Yurttaşlık Bilgisi:** IV, İstanbul, Kanaat Yayınları, 1952, s. 52.

> "Türkiye, Türkçe konuşan, vatanını seven, onun yükselmesini, daima kuvvetli olmasını istiyen, bu topraklarda çalışan ve bu topraklar için ölmesini bilen bütün Türk milletinin sevgili yurdudur. Yurdumuz dünyanın en güzel, en değerli köşelerinden biridir. Türk Devletinin hüküm sürdüğü bu geniş, değerli ülke bir karış yerinden bir avuç toprağından vazgeçemiyeceğimiz sevgili vatanımız büyük Türkiyedir."[88]

Tüm Türk vatandaşları birey olmaktan çok, dileği ve düşüncesine kadar, millet adı verilen bütünün bir parçasıdırlar.

> Millet, felâket günlerinde hep beraber ağlıyan, sevinçli günlerinde hep birden gülen, dili, dileği, düşüncesi bir olan insanların büyük topluluğudur." [89]

Türk kimliği mütemadiyen vurgulanmaktadır:

> "Türk'üm, Türkçe konuşurum, Türkiyede yaşar, Türkiyenin yükselmesini dilerim, Türkiye için ölmek zamanı gelince seve seve kanımı döker, vatanım için seve seve canımı veririm."[90]

Aynı sayfanın devamında öğrencilere millî duygu aşılanmaya çalışılırken yine Türk olmanın ne kadar övgüye değer olduğu ısrarla yinelenir:

> "Türküm, Türklüğümle övünürüm. Türk tarihini okurken, göğsüm kabarır. Türkiyenin her köşesinde şanlı tarihimizin bir parçasını, bir sayfasını görürüm. (...) İşte içimize sığmıyan, bizi coşturan bu duyguya milli duygu denir. Türk milletinin milli duyguları kuvvetlidir. Türk orduları İstiklal Savaşında büyük Atatürkün komutası altında milli birlik duygularımızın ne olduğunu bütün dünyaya göstermiştir. Dünyada Türk milli duygusundan, Türk birliğinden kuvvetli bir şey olamaz." [91]

Ve yine aşırı bir yüceltme görülür:

> "Türk, her devirde medeni olmuş, büyük adamlar yetiştirmiştir. (...) Birbirine çok güvenen, birbirine çok bağlı olan Türk milletine herkes, bütün milletler saygı gösterirler. Onun dostluğunu kazanmak isterler. Türk milletine düşman olmaktan çekinirler. (….) Dünya kurulduğu günden beri Türkler hür yaşamıştır. Daima hür yaşayacaktır."[92]

Dönemin tüm kitaplarında vatan-millet sevgisi, gerektiğinde düşünmeden vatan için seve seve can verilmesi gerektiği, vatanın bölünmez bütünlüğü, Türklerin korkusuzluğu, esareti asla kabul etmeyecekleri, barışseverliği, haysiyeti, ahlakı

---

[88] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 16, 17.
[89] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 18.
[90] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 18.
[91] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 18, 19.
[92] Faruk Kurtuluş, **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952, s. 19, 68.

vurgulanmaktadır. Tüm bu özelliklerinin yanında çalışmanın erdemi, gerekliliği ve Türk milletinin çalışkanlığına da dikkat çekilir. Dolayısıyla burada görülen, tıpkı çok partili dönem öncesindeki gibi 1950'li yıllarda da romantik bir milliyetçilik temelinde, ideal, kusursuz bir Türk kimliği oluşturma çabasının devam ettiğidir.

Sonuç olarak çok partili sistemin müjdelediği demokrasiye geçiş, Füsun Üstel'in belirttiği gibi holistik ve militan tek parti yurttaşlığına gerçek anlamda alternatif bir yurttaşlık anlayışının inşası kaygısını taşımaz. Bu eğitim programı millet eksenli cemaatçi yapısıyla demokrasinin temel aktörü ve hakların taşıyıcısı olan bireyin bütün nitelikleriyle ortaya çıkmasını engeller.[93]

[93] Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 247.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"BİREY" KAVRAMINA BAKIŞ

Birey ve bireyleşme terimleri çoğu zaman bir insandaki olumlu bir gelişimi ifade etmek üzere kullanılır. Birey terimi bu anlamda kullanıldığında kendi doğrularına göre yaşayabilen, kendisinden sorumlu olan, varlığını kendisini geliştirerek ve yeterliliğini artırarak sürdürmeyi seçmiş; özgürleşmiş insanı tanımlamaktadır.[1] Daha kapsamlı bir tanımı Nilgün Toker şu şekilde yapmıştır:

> "Modern insan tasarımının bir ürünü olarak birey, tekil insansal varoluş olarak 'ben'in, her türlü dışsal tanımdan, otorite ya da değerden özgürleşmiş bir benlik olarak kendi tikelliğinden hareketle kavranılmasıyla doğmuştur. Modernitenin, bilgi ve eylem arasında kurduğu yeni ilişkinin sonucu olan bu 'benlik', kendi bilgisine kendisinde sahip ve bu bilgi uyarınca eylemeye muktedir olan bir varoluş kipini temsil eder ve bu, aklı ve iradesi özgürleşmiş insan, birey olarak nitelenir."[2]

Birey kavramı sosyal bilimlerin her dalının ve ideolojik eğilimlerin ana konularından biri olmuştur. Özünde bireyin tarihi bir anlamda liberalizmin tarihidir ve insanın birey olarak değer kazanması anlamına gelen klasik liberal bireycilik anlayışına göre, herkes eşit bireysel haklara ve özgürlüklere sahiptir; bunun garantisi de liberal bir sözleşmenin varlığıdır. Liberaller için insanların kendi geleceklerini belirleme hakkı açık ve doğal bir haktır. Liberalizm bireyi önceleyen, siyasi ve sosyo-ekonomik sistemi birey-merkezli olarak açıklarken sosyalist, Marksist, milliyetçi, cumhuriyetçi, din temelli yaklaşımlar ise, toplum, grup, sınıf, cemaat, millet gibi unsurları merkeze alan yaklaşımlardır.[3]

---

[1] Erdoğan Çalak, "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik bir Analiz", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed: Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 199-218 (Bilgi: 199-202, 210-215).

[2] Nilgün Toker, "Türkiye'de Liberalizm ve Birey", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, C. VII, s. 104.

[3] Yılmaz Çolak, "Takdim", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 1-4 (Bilgi: s. 1); Zeynep Özlem Üskül, **Bireyciliğe Tarihsel Bir Bakış**, İstanbul, Büke Yayıncılık, 2003, s. 127, 129.

Erdoğan Çalak bireyleşmeyi sağlayanın da imkânsız hâle getirenin de toplumların yaşam koşulları veya kültürel özellikleri olduğunu belirtir. Genel olarak dayanışma gereksinimi çok yüksek olan ekonomik ve tarihsel koşullarda bireyleşme engellenir; itaat etmeye uygun insan yetiştirilir. Batı ve Doğu toplumları arasında bu açıdan temel bir fark vardır: Batı, bireyin haklarının güçlendirilmesi ve korunması üzerine tartışırken Doğu dünyasında devlet, vatandaşlarını ezme pahasına da olsa varlığını sürdürme hedefinde ısrarcıdır. Batı uygarlığı köleci bir geçmişten gelerek, bir insanın başka birisine ait olmasını ve onun ekonomik bir aracı olarak kullanılmayı deneyimlemiş ve süreç içerisinde buna karşı çıkmıştır. Bu durumda bu toplumlarda kişinin özgürleşmesi zamanla yüksek bir ideal hâline gelmiştir. Hâlbuki Doğu toplumlarının istilacı güçlere karşı durabilmek için birbirleriyle dayanışma hâlinde olma zorunluluğu Batı ve Doğu toplumlarında ayrı varoluş biçimleri oluşturmuştur. Batı toplumlarında özgürlük teması, Doğu toplumlarında ise birlik ve beraberlik, kardeşlik temaları, değer sisteminin merkez kavramları olmuştur.[4] Mehmet Ali Kılıçbay'ın ifadesiyle Doğu, Platoncu gelenek içinde, mükemmelin bilindiği ve devlet örgütlenmesinin ona uygun bir şekilde gerçekleştirildiği, toplumun da buna zorunlu olarak uygun bir biçimde şekillendiği, bireyin ve çeşitliliğin anlamsız olduğu yanılgısı içinde yaşamıştır. Doğu toplumunda, toplumun çerçevesi tanımlanmıştır, bireylerin de buna uyması beklenir ve uyumsuzluklar suç ve ceza kavramları içinde düşünülerek törpülenir. Böylece herkes ortalama hizaya getirilir. Oysa Batı, ulusal, yerel ve bireysel farklılıkların her birinin kendi yönelimleri içinde kalması koşuluyla, bütünü renklendirerek oluşturdukları bir proje hâlinde bizatihiliktir.[5] Bu bakış açısından yola çıkarak, aşağıdaki bölümde Batılılaşma çabası içindeki bir Doğu toplumu olan Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve (ne Doğu ne Batı toplumu olabilen) Cumhuriyet Türkiyesi'nde bireyin konumu genel olarak ele alınacaktır.

[4] Erdoğan Çalak, "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik bir Analiz", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 199-218 (Bilgi: 199-202, 210-215).
[5] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 88, 89.

3.1. Osmanlı Döneminde Birey

Osmanlı İmparatorluğu'nun genel profiline bakıldığında dil, din, etnik köken ve kültürel kimlik bakımından oldukça farklılaşmış bir toplumsal kompozisyona sahip olan; siyasal ve idari düzeyde ise İslâmi yönetim anlayışının ağır bastığı bir İmparatorluk görülür. Bu çok-kültürlü topluma bireyler yerine, dinî mensubiyetin belirleyici olduğu kolektif kimlikler üzerinden bir idari yaklaşım sergilenmiştir. Bu sistemde bireyin konumu da dinî mensubiyet üzerinden tanımlandığından, devlet mezhep, dil, etnik köken gibi alt kültürel farklılıkları asimile etme yönüne gitmese de görmezlikten gelmiş, söz konusu farklılıklara kendi cemaat alanları haricinde meşru yaşam alanları sunmamıştır ve kültürel kimlik açısından tüm milletleri tek bir çerçevede ele almıştır.[6] Halk hükümdarın mutlak otoritesine bağımlı olarak, bu sistemde kendi içinde hiyerarşik bir düzen içinde katmanlara ayrılmıştır.[7] Ancak şu da önemle belirtilmelidir ki, Osmanlı idari sistemi cemaatler bünyesinde kültürel farklılıkların yaşanması ve ifadesi yönünde alan açmıştır. Yine de sistem gayrimüslim bireyleri öncelikli olarak kendi cemaatlerine tabi kılarken, siyasi-hukuki ve toplumsal bir ayrışma yaratmış, içe kapanık bir idari ve toplumsal yapı oluşmasına yol açmıştır.[8] Bu sistemin de etkisiyle Osmanlı İmparatorluğu'nda kişi doğduğu yörenin dışına pek az çıkabilen, büyük ihtimalle aile mesleğinde çalışan biri olarak yaşamak ve psikososyal kimliğini bu düzen içinde bulup korumak durumundadır. Kim olması, ne yapması –ya da yapmaması- konusunda töreler onu yönlendirmektedir. Bu düzen içinde "varoluş boşluğuna" ya da "kimlik bocalaması"na düşmesi için bir neden yoktur; töreler gereğince eğitilir ve ona, benzemesi ya da özdeşleşmesi gereken "ideal insan tipi" sunulur. Bu ideal insan tipi ise her şeyden evvel itaatkâr olmalıdır: Örneğin esnaf ve zanaatkârların geleneklerinin yazılı belgeleri olan "fütüvvetname"lerde, örgüt mensuplarına, olumlu insani özelliklerin "şeyhin yanında dilsiz gibi oturularak, şeyhin ve üstadın sözleri dinlenerek" kazanılacağı söylenmektedir. Kısaca Osmanlı'nın özellikle yükseliş

[6] Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: s. 160-163)

[7] Cengiz Güleç, **Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi**, Ankara, V Yayınları, 1992, s. 22, 23, 26.

[8] Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: s. 160-163)

döneminde kimlik sorunu açısından toplumun her kesiminde seçenekler törelerce sağlanmaktadır.[9] Bu sistem Osmanlı milletleri arasında bir birliktelik ruhunun gelişmesini engellemiş; insanların kendilerini siyasi aidiyet yerine kültürel mensubiyet üzerinden tanımlamalarına neden olmuştur. Böylece 19. yüzyılda Batı'nın etkisiyle ortaya çıkan birey, eşitlik, özgürlük, ulus ve ulusçuluk gibi kavramların var olan sistemi sarsması zor olmamıştır. Oluşan bu yeni koşullarda da devletin Osmanlı birey ve cemaatlerinin siyasi-hukuki ve toplumsal konumlarını söz konusu birey, eşitlik, özgürlük ve ulus kavramları üzerinden yeniden tanımlaması kaçınılmaz olmuştur.[10] Bu anlamda Osmanlı tarihinde siyasal modernleşmenin tohumlarının Tanzimat döneminde atıldığı söylenebilir. Bu tezin temeli olan bireyin mevcudiyetinden söz edebilmek için gerekli koşulların oluşması için de siyasal modernleşmenin varlığı başlıca koşuldur. Tanzimat Fermanı ve Islahat Fermanıyla birlikte, önceki bölümlerde de değinildiği üzere artık Müslüman veya gayrimüslim ayrımı yapılmadan tebaanın hakları sadece hükümdarın iradesine değil, kanunlara ve yasal düzenlemelere bağlanır. Bunun sonucunda hukukun üstünlüğü ilkesinin ön plana çıkması; eğitimde eşitliği öngören reformlar, yani özünde laikleşme ve demokratikleşme yönünde yapılan tüm düzenlemeler, bireyin var olabileceği demokratik bir toplumun temellerinin atılması açısından çok önemlidir. Ancak burada tekrar etmek gerekir ki, Tanzimat Fermanı'nın ortaya çıkışında bile aslında demokratik haklarını talep eden bir zümre yoktur. Mehmet Ali Kılıçbay bu gerçeği hatırlatarak Tanzimat Fermanı'nın aslında hakları değil, imtiyazları düzenlemekte olduğunu ve fermanın modern bir ulus-devlet kurmak için değil; Osmanlı sisteminin dayanaklarını düzelterek imparatorluğu kurtarmak amacıyla düzenlendiğini özellikle belirtir.[11] Yine de Tanzimat Fermanı'nın uzun vadede amaçlanandan daha büyük bir etki yarattığı açıktır. Nitekim İstibdat döneminin ardından II. Abdülhamid'in 1908'de Meşrutiyet'i ilan ettiği ve Kanun-i Esâsi'yi yürürlüğe koyduğu haberi ülkeye yayılınca pek çok kişinin eyleme geçmesi ve her yerde halk meclisleri kurulması insanların demokratik bir temelde kendilerini ifade etme yolunda bilinçlenmekte

[9] Cengiz Güleç, **Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi**, Ankara, V Yayınları, 1992, s. 22, 23, 26.
[10] Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: s. 160-163)
[11] Mehmet Ali Kılıçbay, "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", **Argos**, No: 15, Kasım 1989, s. 57-62 (Bilgi: s. 60)

olduklarının işareti kabul edilebilir. İlk bölümde yer verilmesine rağmen burada tekrar etmek gerekir: Niyazi Berkes, "Kanun-i Esâsi'nin yarattığı heyecanla düzenlenen törenleri ve seçim hazırlıklarını, yüzeysel gözükmelerine rağmen gerçekte siyasal bir olayı toplumsallaştırıcı nitelikte, heyecanla, iyimserlikle hatta hayalcilikle karışık eylemler" olarak tanımlar. Bu tanımlama önemlidir. Umut besleyebilmek ve kaderini yönlendirebileceğine inanmak için kişinin kendisini bağımsız hissedebilmesi gerekir; Berkes'in tanımında da bu ruh hâlinin izleri görülür. Pek çok yerde kendiliğinden yerel İttihat ve Terakki Örgütleri'nin kurulması, ilk kez olarak Türk halkı arasında kendi girişimleriyle yerel siyasal toplumsallaşma biçimlerinin doğması demektir. Halk ülkenin kaderini kendisinin de bir parçası olduğu bilinçli bir oluşumla değiştirebileceğine inanmaktadır artık. İttihat ve Terakki Cemiyeti ulusal bir siyasal örgütleşme modeli olarak görülmektedir ve bu da doğmakta olan bir ulusal Türk biriminin ilk siyasal görünüşüdür. Bu yeni bakış açısıyla korkulan devlet algısı silinip yerine yeni bir kuşağın siyasi görüşü geçmiştir ve bu yeni algı insanların birer birey olarak siyasal hayatta pay sahibi olmalarının ilk adımı olarak yorumlanabilir.[12] (İttihat ve Terakki'nin sonraki yıllarda yarattığı büyük hayal kırıklığı, halkta, yönetimde söz sahibi olmaya yönelik yeni bir bilincin uyandığı gerçeğini değiştirmemektedir.) Öte yandan birey açısından tekrar bakıldığında, atılan adımlar her ne kadar siyasal hayatta insanların pay sahibi olmaları yönünde yeni bir algı geliştirmelerine sebep olsa da Osmanlı'nın son döneminde ülkeyi kurtarmak adına yapılan söz konusu tüm girişimlerin özünde, özgür bir bireyden ziyade, rejimin devamı için "yetiştirilmiş" bir "devlet için vatandaş" fikri olduğu görülür.[13]

"II. Meşrutiyet Döneminde Kimlik Oluşumu" bölümünde ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere milliyetçiliğin birleştirici unsur olması beklenen bu vatandaşlık kavramıyla aslında insanlar bir aidiyetten başka bir aidiyete geçmektedirler.

Tanzimat ve Meşrutiyet süreçlerinde (aidiyet duygusunun ve kişilik oluşumunun başladığı ilk alan olması nedeniyle büyük önemi olan) aile kavramında

[12] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 401, 402.
[13] Bu konuyla ilgili önceki bölümlerde ayrıntılı bilgi verilmiştir.

da dönüşüm görülür. Klasik Osmanlı aile yapısı bu yüzyılda değişmeye başlar. Bu değişimin sebeplerinden biri 19. yüzyılın ortalarında Ege bölgesi ve ardından Çukurova'da başlayan tek ürüne dayalı tarımın yarattığı toprak işçiliğinin kırsal kesimdeki ailenin geçimini ve yapısını etkilemesidir. 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi ile karara bağlanan, işlenen toprakların tapulandırılması ve miras yoluyla intikali kırsal kesimdeki büyük aileyi parçalayacak bir süreci başlatmıştır. Daha önce büyük şehirlere bekâr nüfus göç ederken veya mevsimlik olarak giderken, artık aileler de göç etmeye başlamıştır. Ailelerde görülen bu çözülme, geleceğin çekirdek ailelerinin doğuşunda ve şehirleşmenin artmasında bir aşamadır. Büyük aileye nazaran çekirdek ailede ise bireyin varlığını ifade edebilmesinin çok daha olası olduğu bilinmektedir.[14]

Osmanlı ailesiyle ilgili bir diğer önemli değişim, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı toplumunda kadın ve erkeğin kendi istekleri doğrultusunda ve birbirlerine aşık olma kaydıyla evlenmeleri düşüncesinin ortaya çıkmasıdır. Büyük bir düşünsel ve duygusal kargaşa yaratmış olan aşk evliliği fikri bireylerin toplumdaki aile gruplarının egemenliğine karşı radikal bir karşı çıkışı göstermesi açısından önemlidir. Geleneksel aile oluşumuna karşı itirazda Fransız Devrimi ile zemin kazanmış özgürlük düşüncesinin etkisi vardır ve bu düşünce Osmanlı toplumunun eğitimli çevrelerinin özel yaşamlarında bile kendisini göstermeye başlamıştır.[15] Bilindiği üzere, dönemin roman ve öykülerinde de bu mesele sıkça ele alınmış ve görücü usulü evliliğe karşı olan; romantik ilişki ve aşk özlemi çeken; karşılıklı düşünce alışverişinde bulunabilecekleri eğitimli eşler isteyen, kısaca özgür olmak derdinde olan yeni bir erkek tipi ortaya çıkmıştır. Deniz Kandiyoti, erkeklerin bu isteklerine ne yüzeysel bir Batı kopyacılığı, ne de çekirdek aile içerisinde "duygusal bireycilik" arayışı denebileceğini; bunun tam anlamıyla ailedeki Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısının bir biçimi olduğunu söyler. Bu erkeklerin çoğunluğu aynı zamanda, mutlakiyetçi bir yönetimin, Hakim-i Mutlak olan Sultan'ın

[14] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 284.
[15] Alan Duben-Cem Behar, **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 107.

kulları da olmak istememektedir artık. Kulluk yerine anayasal bir rejim altında yurttaş olma yolunda ihtirasları vardır.[16]

Ancak sözü edilen "aşk", I. Dünya Savaşı öncesinde, İttihat ve Terakki'nin iktidarı döneminde modern Türk ulusuna ideolojik olarak boyun eğen bir aşka ya da Osmanlıların popüler kaynaklardan öğrendikleri, görünüşte apolitik olan Batılı çekirdek aile ideolojisi çerçevesinde bir âdet hâline getirilerek evcilleştirilmiş, bastırılmış ve toplumsal açıdan makul kanallara yönlendirilmiştir. Çünkü aşk, sadece anne-babanın otoritesine karşı geldiği için değil, aynı zamanda toplumun temellerini sarstığı için de tehlikelidir; otoriteye karşı bir tehdit olmasının yanında (muhafazakâr bakış açısına göre) aile namusunu, bütünlüğünü, kişisel kimliği ve giderek toplumsal yapıları, geleneksel toplumsal sınırlamaları ve yerleşik toplumsal örüntüleri reddetmesiyle toplumsal düzeni de tehlikeye atar.[17] İşte tam da bu nedenle bireysel bir durumdur ve belli ki bireyselliğin/bireyciliğin bu kadar kontrolden çıkması hoş karşılanmayacaktır.

Erkeklerden sonra kadınların aile içindeki durumuna bakıldığında, Tanzimat döneminin başından itibaren aile hayatının korunması için bazı tenbih ve fermanlarla düzenlemeler yapılmaya çalışıldığı ve bu düzenlemelerle kadınların haklarının sorgulanmaya başlandığı görülür. Böylece, tam olarak dönemi içinde olmasa dahi ileriki yıllar için, kadının birey olarak varlığını tartışabilme yolu bir nebze açılmıştır. Örneğin Mayıs 1844 tarihli ferman; kız çocuklarının kendi hür iradeleriyle evlenebilmelerini ve başlık gibi ödemelerin yapılmamasını emretmektedir. Genç evliliklerde yaş haddine dikkat ve başlık, çeyiz, hediye sunumuna Tanzimat yönetimi emirnamelerle el atmıştır.[18] Bundan başka arazinin miras yoluyla intikalinde bundan böyle kız evladın erkekle eşit pay alacak olması da hukuki yönden kadının eşit bir vatandaş ve bir birey olarak hakkının gözetilmeye başlaması açısından önemli bir

[16] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 190, 191.
[17] Alan Duben-Cem Behar, **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 107, 108.
[18] Şerafettin Turan, "Tanzimat Devrinde Evlenme", **İş ve Düşünce Dergisi**, XXII/182, İstanbul 1956, s.14-15; Nuri Adıyeke, "Osmanlı İmparatorluğunda Tanzimat Dönemi Evlilikleri", **Pax Ottomana**, s. 121-126'dan İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, 9. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, Ocak 2009, s. 127.

gelişmedir. Çok eşlilik de bu dönemde pek tasvip edilmeyen bir durum hâlini alır. Bu süreç ortaöğretim alanında İnas Rüşdiyeleri'nin açılarak kız çocuklarının eğitim olanağının geliştirilmesinin hedeflendiği; en azından üst ve orta tabaka kadınının toplumsal hayata girişini sağlayan önemli bir dönemdir. Eğitim gören kız çocukların sayısının artması ve 19. yüzyıl sonunda eğitim derecesinin liseye kadar yükselmesi ise yeni bir meslek grubu olarak kadın öğretmenlerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Böylece Osmanlı toplumunda kadının 19. yüzyıldan beri ufak adımlarla da olsa bir özgürleşme sürecine girdiği görülmektedir. Tüm bu müdahaleler kadının toplumsal konumunu güçlendirmek anlamında önemli adımlardır ve klasik Osmanlı aile yapısının, gerek yönetimin müdahalesiyle, gerek bahsedildiği üzere tarımda, eğitimde ve teknolojideki gelişmelerle, gerekse de sosyo-ekonomik koşulların etkisiyle yavaş yavaş değişim geçirmesi, özellikle kadının toplum tarafından kabul edilegelmiş olan kimliğinin farklılaşmasına sebep olacaktır.[19]

Süreci Van Os şöyle anlatır:

> "Yaşanan tüm zorluklara rağmen, özellikle II. Abdülhamit ve ardından II. Meşrutiyet dönemlerinde kadın eğitimi konusunda önemli gelişmeler elde edildi. Okul dışında dergi ve kitaplar, özel kurslar ve konferanslarla eğitime destek verilmesi için çaba gösterildi. Ancak yine de kadınlar rol ve görevlerinin en önemlilerinin halen evin içinde olduğunu kabul ediyorlardı. Bu süreçte kız okullarının sayısı giderek arttı ve bu artış sadece ilk eğitim seviyesinde değil, giderek lise gibi daha yüksek seviyede de açıldı. Ayrıca yaşı geçmiş olanlara veya başka sebeple okula gidemeyen genç kız ve kadınlara başka imkanlar yaratıldı. Bu yeni kitle, okur yazar kadınlar cinsiyet düzeni ile ilgili tartışmalara aktif olarak katılmaya başlayıp ileride daha fazla istekte bulunup cinsiyet düzenini temelden değiştirmek için mücadele vereceklerdi. Bunun sonucunda kadınlar kamu alanına girmeye başladılar. Ancak bu kamu alanı fiziksel olarak I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar hala erkeklerden ayrı bir alan idi ve bu anlamda eski düzenin devamıydı. (...) Bir diğer önemli gelişme yüksek sayıda kadın dernekleri kurulması oldu. (...) Bu derneklerin çoğunun asıl amacı hayırseverlikti. Derneklerin sayısında 1908'deki değişikliklerin ardından bir patlama oldu. 1909'da çıkan Cemiyetler Kanunu ile sayısı hızla artan bu derneklere yasal bir çerçeve verildi. Yine de bu girişimler orta sınıftan gelen kadınlar için bir fırsat idi ve gelecekteki cinsiyet ayrımcılığıyla ilgili yapılacak değişiklikler için bir adımdı. Dernekler kadınların dernekleri yönetip, mali işlerle ilgilenmeleri, atölyeler açıp üretilen malların satışını sağlamaları, fuar, piyango ve 'şefkat pazar'ları düzenlemeleri ve böylece iş hayatıyla ilgili önemli tecrübeler kazanmalarını sağladı. Kadınlar bu tecrübelerini sonradan erkeklere ait sayılan siyasi alana girmek için kullandılar."[20]

---

[19] İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 283.

[20] Nicole A.N.M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 335-347 (Bilgi: s. 338, 344, 345, 346)

Ancak alıntıda bahsedilen siyasi alana girmek kolay olmamıştır. Erken modernleşme döneminin en yaygın ve güçlü özgürlük ve eşitlik talepleri II. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkmışsa da birçok kadın örgütüne Batı'daki gibi kadınlara oy hakkı istemenin çok radikal göründüğü anlaşılmaktadır. Medeni haklarını büyük bir güçle savunan kadınlar siyasal hak talebinde çekingendir ve kendilerini "o kadar cüretkâr" bulmazlar.[21] Bu "haddini bilme" kadınların kendilerinin dahi hemcinslerini hangi gözle gördüklerinin ve erkeklerin çizdiği sınırların dışına çıkabilmekte zorlandıklarının ispatıdır.

Nicole A.N.M. Van Os'un yukarıda sözünü ettiği, İttihat ve Terakki döneminde kadınlara yönelik kurulan "İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi", "Teâli-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti", "Osmanlı Kadınları Terakkiperver Cemiyeti" gibi dernekleri kuranların erkekler olduğu ise gözden kaçmamalıdır. Yine de bu dönem yayımlanan çok sayıdaki kadın dergileri, kadınların birey olarak kendilerini ifade etmelerini sağlarken, dernekler bireysel talepleri örgütlü birliklere dönüştürmüş ve sorunlar için önerilen çözümler de uygulamaya konmaya çalışılmıştır. Bu dönem kurulan dernekler amaçlarına göre: yardım; eğitim yoluyla meslek kazandırmayı amaçlayan; kültür amaçlı, ülke sorunlarına çözüm arayan; ülke savunmasına yönelik; farklı etnik gruplardan kadınların sorunlarına odaklanan; siyasal amaçlı; feminist ve siyasal partilerin kadın dernekleri olarak gruplanabilir. II. Meşrutiyet dönemi kadın dernekleri arasında feminist olarak tanımlanabilecek tek dernek ise Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'dir (Osmanlı Kadınının Hukukunu Savunma Derneği). Derneğe girmede aranan temel koşul kadınlık hakkının müdafaa ve yükseltilmesi yolunda çalışılmasıdır. "Kadınlar Dünyası" adlı, döneme damgasını vuran bir dergi de yayımlayan dernek, kadınların sözcülüğünü üstlenmiş; bilinçlendirme ve yol gösterme işlevleriyle Osmanlı kadınına yeni bir rol kazandırmaya çalışmıştır. Cemiyetin amacı kadının toplumsal yaşamla bütünleşmesi, çalışma yaşamına katılımının gerçekleştirilmesidir. Dernek, kadını kuşatan

[21] Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 63.

geleneklere, kısıtlamalara, kadın-erkek eşitsizliğine, hukuksuzluğuna, eğitimsizliğe karşı bir mücadele başlatmıştır.[22]

Bu koşullara bağlı olarak kadınlarda, kendi hak ve özgürlükleri kapsamında cinsiyet ayrımcılığına karşı bir bilinç oluşmaya başladığının ufak ama dikkate değer bir göstergesi olarak "üç kadın" imzalı ve Terakki (İlerleme) gazetesinde çıkan bir mektup örnek olarak verilebilir. Mektupta yeni başlatılan Boğaz vapur seferleri övülmektedir ancak erkeklerle aynı ücret ödendiği hâlde onlar gibi kapalı ya da havadar bir yerde oturma seçeneğine sahip olunmadığı için vapurlarda kadınlara ayrılan yerlerden şikayet edilmektedir.[23] Ancak temel sorun, kadınların sosyal konumlarının değişmesi gerektiğine ve nasıl değişeceğine; yeni, çağdaş bir kadın kimliğinin hangi sınırlar çerçevesinde oluşacağına Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde de, Cumhuriyet'in ilanından sonra da çoğunlukla erkeklerin karar vermesi ve yönlendirmesidir. Örneğin ilk kadın dergisi "Terakki-i Muhadderat"ın yayımlanmasına karar veren Terakki gazetesi yöneticileri bir çağdaşlaşma unsuru olarak gördükleri kadın hak arayışları, kadın eğitimi, çok eşlilik gibi konularla ilgilendikleri için bu dergi çıkabilmiştir. Bir başka örnek olarak kadınların kıyafetleri verilebilir: Tanzimat sonrası toplumda kadın kıyafeti gerginliği artırmamak açısından reformcuların muhafazakârlara en fazla taviz verdiği konu olmuştur ve savaş sırasında İttihatçılar ortalığı teskin etmek için sertçe uygulanan bir çarşaf nizâmnamesi çıkarmışlardır. Kısaca kadın hakları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Türk-İslâm âleminde kadınlardan önce, erkeklerin mücadele alanıdır ve kadınların hukuki alanda haklarını korumak için veya eğitim görebilmeleri için düzenlemeler yapanlar her zaman erkekler olmuştur.[24] Bu da doğal olarak kadının özbilincinin oluşması ve birey olarak varoluşunu içselleştirmesine yönelik günümüze kadar uzanan soru işaretleri yaratır.

---

[22] Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 87, 106, 107, 108.
[23] Nicole A.N.M. Van Os, "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, C. I, s. 335-347 (Bilgi: s. 336, 337)
[24] İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, 9. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, Ocak 2009, s. 104, 105.

Daha evvel de incelendiği üzere, II. Meşrutiyet dönemi romanlarında kadınların iyi bir eş ve iyi bir anne olabilmesi için iyi eğitilmesi gerektiğinin vurgulandığı görülmektedir. İstisnalar hariç bu romanlarda kadının henüz meslek sahibi olmadığı ve evin dışındaki hayatta aktif olarak yer almadığı gözlemlenir. Bu durum da romancılar tarafından kadınların henüz birey olarak ele alınmadığını göstermektedir.[25]

Sonuçta şu söylenebilir: Osmanlılar bireyciliği 19. yüzyıl sonlarında tanımaya başlamışlardır ve onların tanıdığı hâliye bireycilik, ister aşkta ister siyasette olsun, geçmişin ve aile-cemaat-otorite kaynaklı ağır baskının inkârının ifadesidir.[26] Çağdaşlaşma yolundaki ülkede, çeşitli alanlarda bu baskıya karşı duruşlar sergilenmiştir, ancak tüm olumlu gelişmelere karşın devletin tartışmasız egemenliğinin sürdüğü, cemaat bilincinin devam ettiği bir dönemde henüz gerçek anlamda bireyin ortaya çıkabileceği elbette beklenemez. Kılıçbay'ın belirttiği gibi bunda, her ne kadar Batılılaşma süreci içinde çok önemli bir dönemeç ise de, Osmanlı anayasacılık hareketlerinin padişahın yetkilerinin sadece bir miktar sınırlandırılmasıyla sonuçlanmasının büyük etkisi vardır çünkü birey ve devlet ilişkisi içinde anayasanın yeri son derece önemlidir. Batı toplumlarında, devlet iktidarının sınırlarını gösteren ve bireyle toplumun hareket alanlarını belirleyen bir belge olarak anayasa her şeyden önce bireyin bilinç düzeyinde oluşmasını, sonra da haklarını güvence altına almak üzere devlet iktidarını sınırlama mücadelesini gerektirir. Osmanlı'daki anayasa ise toplum-birey dengesini kuran bir belge olamamıştır.[27] Bu nedenle siyasi ve toplumsal alanlarda atılan tüm olumlu adımlara karşı gerçek anlamda bir birey/bireycilik fikrinin yerleşebildiği söylenemez. Bunda bireyin ideal bir vatandaş olarak devlet eliyle inşa edilmeye çalışılmasının yanı sıra yüzlerce yıllık geçmişi olan tebaa ve kulluk öğretilerinin de etkisi olmalıdır.

---

[25] Ramazan Gülendam, **Türk Romanında Kadın Kimliği**, Konya, Salkımsöğüt Yayınları, 2006, s. 29.
[26] Alan Duben-Cem Behar, **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 110.
[27] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 239, 240.

Dönemin ruh hâlini ve bireyin konumunu yansıtan ifade herhâlde kendini en iyi Ziya Gökalp'in meşhur "Fertler yok Cemiyet var"[28] dizesinde bulur. Bu deyiş toplumun selâmeti için bireyin feda edilebildiğini gösteren düşünce tarzını açıkça ifade eder. Aynı düşünce tarzı Cumhuriyet döneminde de etkili olacaktır.

3.2. Cumhuriyet Döneminde Birey

Batı aydınlanması ve liberal geleneğinin mirası olan bireysel haklar, bireyi her türlü cemaatvari aidiyetten bağımsız bir varoluşa sahip toplumsal bir aktör olarak görür. Bu durumda, cemaatin, kültürel kimliğin korunması adına birey hak ve özgürlüklerinin aleyhine yetki kullanması söz konusu olmaz. Bu şekilde, ifade ve örgütlenme özgürlüğü gibi kültürel kimliğin korunması sürecinde işlevsel öneme sahip olabilecek hak ve özgürlükler de bireysel boyutta tanımlanır.[29] Oysa, daha önce de ele alındığı ve birazdan tekrar kısaca değinileceği üzere Türkiye'de ulusallaşma dolayısıyla yeni bir kültürel kimlik oluşturma sürecinde sistem birey açısından bu doğrultuda işlememiştir.

Türkiye'deki iki temel eğilim cemaatçilik ve liberalizmdir. Cemaatçilik yaklaşımında "birey olarak vatandaş" kabul görmez; burada millete olan bağlılık ve aidiyet anlamında vatandaşlık söz konusudur. Vatandaşlık, öncelikle vatandaşın devlete karşı hakları ve yükümlülükleri etrafında inşa edilir ve kişinin ilk önce milletin ortak çıkarlarını göz önünde tutması ve gerektiğinde kendisini millet ve onun hamisi devlet için feda etme anlayışına sahip olması beklenir.[30] Cemaat anlayışını taşıyan devletlerde tüm kontrol devlettedir. Bu tarz devletlerde millî eğitim de yerel, dinî, etnik, kültürel aidiyetlerin üzerinde bir üst-kimlik ve aidiyet merkezi olarak kurulan millî kimliğin topluma benimsetilmesi ve kültürel bir türdeşlik yaratılması yönünde kurgulanmaktadır.[31] Liberal vatandaşlık modelindeyse önceliği vatandaşlık

[28] Ziya Gökalp, **Kızıl Elma: Şiirler**, Haz. Doç. Dr. Halil İbrahim Şahin, İstanbul, Ötüken Neşriyat, Mart 2015, s. 81.
[29] Bayram Ali Soner, "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171 (Bilgi: 156, 157).
[30] Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 6.
[31] Ermest Gellner, **Nations et nationalisme, Paris**, Payot, 1983, s.55'den Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 12.

hakları oluşturur. Bu çerçevede kanunlara uymak, başkalarının haklarına saygılı olmak, medeni ve erdemli birey olmanın gereklerini yerine getirmek belirleyici olmaktadır. Liberal model cemaatçi modelin gerekleri olan askerlik, vergi gibi görevleri dışlamamakta, ancak daha çok "medenilik kültürü" çerçevesinde siyasal ve toplumsal alanlarda vatandaşların aktif katılımlarıyla ilgilenmektedir.[32] Türkiye'de cemaatçilik eğiliminin daha ağır bastığı açıktır. Hatta Şerif Mardin, cemaatçiliğin ötesinde Türkiye'de, "vatanperverlik, bütünlük, birlik, beraberliğe verilen önem ve başkalarına karşı koyma anlamında Cumhuriyet sonrasında dahi ümmet hissinin devam ettiğini" iddia etmiştir.[33]

Bireyin varlığından söz edebilmek için demokratik bir sistemin varlığı gerekir. Kılıçbay, demokrasinin bir kimlik ve yönelim sorunu olduğunu; bir toplumda insanların kendilerini neye göre tanımladıklarının da bu bağlamda önem kazandığını; demokrasinin bireyi bütüne karşı koruma sistemi olarak tanımlanabileceğini söyler. Buna göre, idealize edilmiş soyut kategorilere göre yapılan kimlik nitelemeleri, bireyin anonimlik içinde eritilmesine yönelik olup, burada insani bir kimlikten değil de, jenerik (tanıtma) bir kimlikten bahsetmek söz konusu olmaktadır. Bu tavrın toplumsal örgütlenme düzeyindeki yansıması ise tabiyetten başka bir şey olamaz.[34] Tabiyetin olduğu yerde ise bireyin varlığından söz edilemez.

Kılıçbay bu konuda ülkemizdeki sıkıntıyı açıkça belirtmiştir:

> "Bireysellik en şiddetle mahkûm ettiğimiz özellikken hala ülkemizde demokrasinin varlığına inanabiliyoruz. Oysa demokrasiye hazır bir toplum, ahlâkın kaynağını cezalandırıcı, aşkın bir otoritede görmek yerine, bu kaynağı yeryüzüne indiren, insan olma bilincine ve onuruna bağlayan, yani laikleştiren bir toplumdur. Bizim gibi her şeyi ceza terimleri içinde düşünmeye, özgürlüğü cezalandırılmayan alan olarak görmeye alışkın bir toplumda, dünyevi otoritelerin yasakları bile semavi niteliğe bürünürken, demokratik ortamdan söz etmek mümkün değildir."[35]

Bireyleşmenin yaygınlaşması bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte yaşam şartlarının düzelmesiyle de ilgilidir. Bireyleşme bilim ve teknolojinin gelişmesini

---

[32] Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 6.
[33] Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, 22. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 148.
[34] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 72-74
[35] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 74.

sağlarken bilim ve teknoloji de bireyleşmenin yaygınlaşmasına yardımcı olur. Genel olarak bireyleşmenin özendirildiği modern toplumlar, yukarıda sözü edilen dayanışmacı cemaat toplumlarına göre, daha yaratıcı, daha üretken, daha özgün olma cesareti gösterebilen insanlar yetiştirir. Bu toplumların insanlara verdikleri değer öncelikle hukuk sisteminin devleti değil, bireyi koruyacak şekilde oluşmasından anlaşılacaktır. Otoriter toplumlar ise bireyleşmiş insanı kendisi için bir tehdit olarak algılar ve bu toplumlarda sistemin kalıplarını bozduğu için birey son derece tehlikeli kabul edilir. Otoriter toplumlar insanları korkutarak, onları çocuklaştırarak varlıklarını sürdürürler. Bu yüzden bu toplumlar bir süre sonra yaratıcılığını ve dinamizmini yitirir.[36]

Füsun Üstel erken Cumhuriyet döneminde, bir "ortak iyi yaşam" tasavvuru altında, yurttaşın özel yaşamının neredeyse tümünün düzenlenmeye ve denetlenmeye çalışıldığını belirtir. Burada söz konusu olan temel aktör özgür ve özerk yurttaş değil, ama sosyal rolünü genel yarara uygun biçimde düzenleyen yurttaştır.[37] Bu yurttaşın ortaya çıkmasında ise en büyük rol, tezin "Cumhuriyet Döneminde Kimlik Oluşumu" bölümünde de görüldüğü üzere, eğitim sistemine düşmektedir. Bu anlamda, Birol Caymaz, ulus-devletlerde eğitim mekanizmasının aslında vatandaşlığı üreten bir fabrika olduğunu söyler.[38] Toplumsal değerlerin üstünlüğü mutlak kabul edildiği için, ulusal kültürün bireylere "zerk edilmesi" bu devlet anlayışına göre bir zorunluluktur. Ulusallaşma, vatandaşların bütününün aynı ideale sahip kılınması ve devlet tarafından bu ideale uygun bir şekilde terbiye edilmesidir.[39] Aslında daha önce de belirtildiği üzere, devletin yurttaşları hâline getirmek istediği uyrukları için sistemli bir eğitim programıyla "eğitmen devlet"e dönüşmesi Osmanlı

[36] Erdoğan Çalak, "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik bir Analiz", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 199-218 (Bilgi: 200-202)

[37] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 280, 281)

[38] Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 5.

[39] Fethi Açıkel, "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 117-124 (Bilgi: s. 122-123)

İmparatorluğu'nda 19. yüzyılın ikinci yarısına dayanır.[40] Eğitim Tanzimat reformlarından beri önem verilen bir alan olmuştur ama kitle eğitiminin ilköğretime kadar yayılması II. Abdülhamid döneminde gerçekleşecektir. Bu eğitim seferberliğinin temel amacı diğer imparatorluklarda da olduğu gibi itaatkâr, merkezin değerlerini içselleştirmiş, ama eğitimli bir nüfusun yaratılmasıdır.[41] Dolayısıyla devletin halkı eğitim yoluyla "terbiye etmesi" sadece Cumhuriyet dönemine özgü bir girişim değildir.[42]

Cumhuriyet sonrasının eğitim programında yer alan, Yurttaşlık Bilgisi dersinin amaçları arasındaki "millet ve yurt işlerini her işlerinin üstünde tutmayı, millet ve yurda karşı canla başla hizmet etmeyi çocuklarda alışkanlık ve ülkü hâline getirmek; (çocuklara) kanuna ve devlet otoritesine uyma duygusunu ve alışkanlığını kazandırmak[43] gibi maddelerden anlaşılabileceği gibi, dönemin tüm kitaplarında, romantik bir milliyetçilik temelinde ve ideal, kusursuz bir Türk kimliği oluşturma çabası doğrultusunda, gerektiğinde düşünmeden vatan için seve seve can verilmesi gerektiği, vatanın bölünmez bütünlüğü, Türklerin korkusuzluğu, barışseverliği, haysiyeti, ahlakı vurgulanmaktadır.

Bu eğitim sisteminde bireyin varlığı ve sağlığı dahi devletin selâmeti adına önemsenmektedir. "Sıhhatimizi ve kuvvetimizi muhafaza etmemiz millî bir vazifemizdir."[44] Bedenin korunması görevi, Tezer Taşkıran'ın yazdığı, "Ortaokul için Yurt Bilgisi I" kitabında topluma yarar açısından bir gereklilik olarak şu şekilde yer alır:

---

[40] Anthony D. Smith, **The Ethnic Origins of Nations**, Oxford, 1986, s. 142'den Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002, s. 107.

[41] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002, s. 107, 108.

[42] Fethi Açıkel, "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 117-124 (Bilgi: s. 122-123)

[43] Anonim, Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekaleti **İlk Okul Programı**, Maarif Vekaleti, İstanbul, 1958, s. 3'den Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 246, 247.

[44] Füsun Üstel, "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 275-283 (Bilgi: s. 280, 281)

> "Bedenimizin sıhhatli, kuvvetli, çevik, güzel olmasına gayret etmeliyiz. (...) kuvvetli ve sıhhatli olduğumuz nisbette cemiyet içindeki vazifelerimizi, hizmetlerimizi, yardımlarımızı yapmak imkânlarını buluruz."[45]

Bedenin korunması toplum için bu kadar önemliyken intihar ise elbette kabul edilebilir bir eylem değildir. Aynı kitapta "intihar eden insanların, sebep ne olursa olsun, zayıf, cemiyetin kendisinden beklediği vazifelerden ve karşısına çıkan ıstıraplardan kaçan bir biçare olduğu" söylenir. Burada özellikle dikkat çekici olan nokta intiharın öncelikle, kişiyi cemiyete karşı olan "borçlarını ödemesinden" alıkoyacağı için lanetlenmesidir. "Herkesin cemiyet içinde yapacağı hizmetler olacağına göre bir insanın kendisini öldürmesi ailesine, memleketine ve insanlığa karşı olan borçlarını ödememesi demektir." Bu aşamada vatan için ölmekle intihar ederek ölmenin arasında büyük bir amaç farkı olduğu hatırlatılır.

> "(...) şüphesiz intiharla, askerlikte olduğu gibi, insanın büyük bir ülkü için, bir memleket için, bir millet için kendisini ölüme atması asla mukayese edilemez. Evvelki bahislerde gördüğümüz gibi milletimizin, memleketimizin hayatının kıymeti ferdi hayatlarımızdan daha üstündür ve her zaman ferdi hayatımız onlara bağlıdır."[46]

Görülmektedir ki, Türkiye'deki eğitim programı millet eksenli cemaatçi yapısıyla bireyin bütün nitelikleriyle ortaya çıkmasını engeller.[47] Oysa Prens Sabahattin, daha Cumhuriyet öncesinde ülkenin kurtarılabilmesi için Osmanlı toplumunun bütüncü yapısının ferdiyetçi bir yapı şekline dönüştürülmesinin gerekliliğini ve bu yapının oluşması için bireysel özellikleri geliştirecek bir eğitim sisteminin önemine işaret etmiştir.[48]

Dolayısıyla Türkiye'deki eğitim programına göre, vatandaşın bir birey olarak kabulünden ziyade, toplumun bir öğesi olarak öneminin bulunduğu söylenebilir. İlkokuldan itibaren yerleştirilen "vatana, millete sorgusuz sualsiz ait olma" ve "gerektiğinde canını feda etme" öğretisi; yani "bütünün bir parçası olma" fikri ise aslında Osmanlı geçmişinden miras gelmiş olan kulluk fikri ile ilişkilendirilebilir. Bir "kutsal"ın yerine gelen yeni bir "kutsal" söz konusudur.

---

[45] Tezer Taşkıran, **Yurt Bilgisi I**, Ortaokul Kitapları, İstanbul, Maarif Matbaası, 1940, s. 79.
[46] Tezer Taşkıran, **Yurt Bilgisi I**, Ortaokul Kitapları, İstanbul, Maarif Matbaası, 1940, s. 78, 79.
[47] Füsun Üstel, **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 247.
[48] Ayşe Kadıoğlu, "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 284-292 (Bilgi: s. 285)

Etienne Copeaux dayatmacı sistemlerin başarısının, dayatmaların toplumun büyük kesimi tarafından içselleştirilmesine bağlı olduğunu söyler. Lazım olduğunda denetleyici ve sansürleyici kurumlar, ordu ve polis tarafından baskı uygulansa da bu sistemlerde konsensüsü elde etmek için devletin icbara başvurması gerekmez. Normlar, öncelikle okullar vasıtasıyla, büyük oranda birey tarafından içselleştirilmiştir. Baskının lüzumlu hâle gelmesinden evvel, normlara uyum, bizzat bireye düzeni hatırlatan toplum tarafından, tekdir, azarlama, hakaret, mimleme, kamusal cezalandırmayı içeren her tür tepki, saygınlığın yitirilmesi yoluyla dışlanma ve hatta şiddete başvurma gibi yöntemlerle düzenlenir. Basın da düşünce ve davranış normlarının üretimi görevini tamamlar.[49]

Erich Fromm'un bireyle ilgili tespitlerini bu bölümde tekrar hatırlatmak gerekir: Fromm insanın kişisel kimliğini-benliğini sağlıklı bir şekilde oluşturabilmesi için, özünde var olan özdeşlik duyma gereksinmesini, kendi üretici güçlerini tanıyarak ve bu güçleri yaratıcılığını kullanabileceği bir alana kanalize ederek bağımsızlığını kazanması ve bireyselliğini yaşayabilmesi gerektiğini söylemiştir. Ulus, din, sınıf ve uğraş gerçek bir bireysel özdeşlik duygusunun yerine geçebilecek "bulunmuş" kavramlardır ve yapay bir özdeşlik duygusu yaratmaya yardım ederler. Fromm, insanlığın başlangıcındaki bireysellik-öncesi klan özdeşliği yerine yeni bir sürü-özdeşliğinin geçtiğini ifade eder ve buradaki özdeşlik duygusunun kalabalığa karşı duyulan bir ait olma duygusuna dayandığını söyler.[50]

> "Gruba dayanan özdeşlik yaşantısının tüm biçimleri, güçsüzlükleri yüzünden insanı bağımlı, bu nedenle de zayıf kılarken, yalnızca kendi güçlerini algılamasına dayanan bir özdeşlik duygusunun insanı güçlü kılabileceğini görmek kolaydır.[51] (...) Biz bugün gelişmiş olgun kişiliğin özgürlükten verimli bir biçimde yararlanabileceği bir bireyselleşme düzeyine ulaşmış bulunuyoruz; ne var ki, eğer birey, akıl ve sevme yetisini geliştirememişse, özgürlük ve bireysellik sorumluluğunu yüklenemez; bunlardan kaçıp yapay bağımlılıklara sığınmaya çalışır."[52]

---

[49] Etienne Copeaux, "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 44-52 (Bilgi: s. 44)

[50] Erich Fromm, **Sağlıklı Toplum**, Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, 4. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2006, s. 64-66.

[51] Erich Fromm, **Sağlıklı Toplum**, Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, 4. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2006, s. 72.

[52] Erich Fromm, **Sağlıklı Toplum**, Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, 4. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2006, s. 75.

Bu açıdan, Türkiye'de bireyin durumunu M. Emin Ceylan şöyle tespit etmiştir:

> "Koalisyonel amaçları sürekli canlı tutmak kaygısıyla kendi bireysel amaç ve gelişimlerini kesintisiz ertelemekte; bu da kişilerarası farklılığın oluşmasını engellemekte; bireyselleşme gecikmekte ve toplumu ileriye taşımak isteyen herkes sonunda birbirine benzer hale gelmekte ve böylece bireyler toplumun dinamik gücü olmaktan çıkıp onun engelleri durumuna düşmektedir. Böylece en nitelikli kesim, sürekli hantal toplum tarafından kurban alınmaktadır. Onun için bu toplumun iyi sosyologları, psikologları, antropologları yüzlerce olmak yerine, yok denecek kadar azdır. Ama aynı rolleri paylaşan ve gündelik işlerle uğraşan kişiler inanılmayacak boyutta çoğalmaktadırlar. Böylece organizasyonel amaçlar küçülmekte, bireyler benzeşmekte ve sonuçta toplumsal enstabilizasyon (istikrarsızlık/ kararsızlık) artmaktadır. Bu durum aynen gövdesi çok genişlemiş bir ağacın tek bir yöne attığı birkaç cılız kökle ayakta kalmaya çalışmasına benzemektedir."[53]

Türk insanının bireyselleşemediğini ya da bireyselleşmede geciktiğini vurgulayan M. Emin Ceylan: "Türk insanında her toplumda kolay kolay bulunmayacak bir, birbirine benzemeyi aşırı sevme ve ayrı durmaktan fazlasıyla korkma özelliği var" [54] demektedir. Bu özellik, aidiyet duygusunun bizim toplumumuzda, yüzlerce yıllık bir alışkanlıkla köklü bir yer etmesine bağlanabilir. Aslında tüm bireylerin toplumlarla ilişkisi genellikle aidiyet temelinde şekillenmektedir. Bireyliğin oluşumunda kişilikleri şekillendiren kültürel aidiyetler, değerler ve yapıların merkezî öneme sahip olduğu açıktır. Ancak bugün modern toplumlardaki çeşitliliğin sonucunda bireylerdeki aidiyetler de gittikçe daha fazla parçalı ve çeşitli hâle gelmektedir. Dolayısıyla zaman zaman bunların bazıları ön plana çıkabilse de artık sadece bir tanesinin birey üzerinde tam bir hâkimiyetinden bahsetmek çok zordur. Bu gerçek bile bize çıkış noktasının kolektif bir unsurdan ziyade birey olması gerektiğini gösterir.[55] Ancak bu tezde incelemek üzere seçilen Cumhuriyet sonrasının ilk elli yıllık dönemine bakıldığında milliyetçilik temelinde oluşturulmaya çalışılan devlete/millete/vatana (tüm bu kavramlar birbirinin içinde erimiştir ve gerektiğinde birbirinin yerine kulllanılmıştır) aidiyet hissinin bizim toplumumuzda çok ağır bastığı görülecektir. Denilebilir ki Doğu'nun büyük devletlerindeki devlet-uyruk ilişkisi Cumhuriyet'in ilanından sonra da Türkiye'de

[53] M. Emin Ceylan: "Toplum Organizasyonu ve Türkiye'ye Bakış", **Cumhuriyet Gazetesi**, (Bilim-Teknik Eki), Sayı: 522, 22 Mart 1997'den Doğan Ergun, **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, Ankara, İmge Yayınevi, 2000, s. 142.

[54] M. Emin Ceylan: "Toplum Organizasyonu ve Türkiye'ye Bakış", **Cumhuriyet Gazetesi**, (Bilim-Teknik Eki), Sayı: 522, 22 Mart 1997'den Doğan Ergun, **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, Ankara, İmge Yayınevi, 2000, s. 142.

[55] Yılmaz Çolak, "Haklar ve Aidiyet Arasında Birey", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 21-45 (Bilgi: 42-45)

başka bir açıdan devam etmektedir. Oysa, Batı'da egemen olan devlet-yurttaş ilişkisinin özünde belirgin bir fark vardır. Yurttaş burada bireyselleşmiş bir bireydir ve sahip oldukları haklar ona semavi güçler veya bir iktidar tarafından bahşedilmiş olarak algılanmaz, bu haklar bizzat kişinin varoluşunun bir sonucudur.[56] Türkiye'de ise, Yurttaşlık Bilgisi kitaplarında da çok açık bir biçimde görüldüğü üzere, ideal bir yurttaşın nasıl olması gerektiği üzerinde yıllarca durulmuştur. Ancak buradaki yurttaşlık "bireyselleşmiş bir birey"in yurttaşlığından çok "bütünün bir parçası" olan ve sistemi sorgulaması yasak, itaatkâr yurttaşlıktır.

Cumhuriyet kadınının konumuna da kısaca değinmek gerekir. Çünkü özellikle Müslüman ülkelerde toplumun gidişatını ve modernleşme hareketlerinin sınırlarını belirleyen, kadının toplum içindeki yeridir. Bu nedenle, "kadın meselesi" başlıbaşına bir "kültür meselesi", bir "medeniyet meselesi" hâline gelmektedir. [57] İlgili bölümlerde ayrıntılı olarak yer verildiği üzere, kadın haklarına yönelik düzenlemelerin altyapısı, aslında Tanzimat'tan itibaren oluşmaya başlamıştır. 1840'lı yıllarda kadın, artık haremin ayrılmaz bir parçası, bir köle ve cinsel bir nesne olma statüsünden yavaş yavaş kurtulmaya başlamıştır.[58] Ancak kadın kimliğine dair temel sorun, kadınların sosyal konumlarının değişmesi gerektiğine ve nasıl değişeceğine, yeni, çağdaş bir kadın kimliğinin hangi sınırlar çerçevesinde oluşacağına Tanzimat döneminde de, Cumhuriyet'in ilanından sonra da çoğunlukla erkeklerin karar vermesi ve yönlendirmesidir. Kadınların hukuki hakları; eğitim hakları veya kıyafet düzenlemelerinde karar mercii her zaman erkekler olmuştur.[59] Bu da doğal olarak kadının özbilincinin oluşması ve birey olarak varoluşunu içselleştirmesini zorlaştırmıştır.

CHP yönetimi kendinden önceki iktidarlardan çok daha ileri giderek, arzu edilen çağdaş medeniyet seviyesine ulaşabilmek için medeni kanun, okuma-yazma seferberliği, kılık-kıyafet yasası ve kadınlara seçme-seçilme haklarının verilmesi gibi

[56] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 72, 73.
[57] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 46.
[58] Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2002, s. 25, 26.
[59] İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, 9. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, Ocak 2009, s. 104, 105.

çok önemli radikal değişiklikler yaparak kadının toplumsal konumunu düzenlemeye çalışmıştır.[60] Bu anlamda CHP'nin Avrupa ülkelerine göre bile ilerici sayılabilecek adımlar attığı ve kadınları desteklediği inkâr edilemez. 1928-1929 tarihlerinde, devletin reformlarına ve teşvikine rağmen kadınların ev dışında çalışmasına karşı toplumsal yaptırımların hâlâ güçlü olduğu bir dönemde, Türk kızlarından aydın eşler, anneler ve ev idarecileri yetiştirmek amacıyla Kız Enstitüleri kurulmuştur.[61] Bu enstitüler, kültürel bir değişimin sembolleri olarak çeşitli yaşlardan kızların ve genç kadınların, ev içi görevlerinden bir nebze uzaklaştığı ve bir yandan da yeni Cumhuriyet ideolojisinin üretimi ve yaygınlaştırılması gibi yeni roller edindiği yerler olacaktır.[62] Ancak bu süreçte kadının yeri yine de ev ve başlıca görevi "analık"tır, geri kalan her şey "doğru yolun dışına çıkmak" sayılabilir. 1937-38 Enstitü Yıllığı'nda yer alan bir şiir bu bakış açısını açıkça ifade etmektedir:

> "Türk Kızına
> Ey Türk kızı içinden boş ümidi çıkar at,
> Senin için en büyük gaye olsun analık!
> Bilgini, enerjini varlığını eve kat.
> Onlar da artık gülsün seninle bulsun sağlık.
> Yolundan başka bir yol tutanın sonu yoktur,
> Ömrünün en verimli yılları yolda söner.
> İnan varamayanlar, varıp dönenler çoktur.
> Çünkü hayatta her şey ergeç aslına döner."[63]

1934-35 Enstitü yıllığındaki bir yazı da kadının toplum içindeki görevinin çerçevesini belirtmektedir:

> "Bir ulusun ne kadar ilerlediğini anlamak için onun bir tek ailesine bakmak yeter. Herhangi bir aileyi yapan da yıkan da kadındır. Enstitünün gayesi ev bayanına kendi mevkiini ve bu mevkie ait vazifeleri bildirmektir. Bir kadın bu vezaifi ne kadar iyi bilir ve ne kadar iyi yaparsa o mertebe mesut olur ve ailesini de saadet içinde bırakır. Saadeti

[60] Yıldız Kurtuluş, "Cumhuriyet'in Kuruluş Yıllarında Türk Resminde Yurttaş Kadın İmgesi", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Hazırlayanlar: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 79-85 (Bilgi: s. 80)
[61] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 102.
[62] Elif Ekin Akşit, **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 167.
[63] **1937-38 Enstitü Yıllığı**, s.14'ten Elif Ekin Akşit, **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 168.

> evlerde ve ailelerde aramalıdır. Teklerin ve ailelerin refah ve saadeti ulusun ve yurdun saadeti demektir. Bir evi yıkan ve yapan kadın olduğu gibi bir ulusu da yükselten yine odur. Enstitümüz kadınlarımızı yetiştirmekle yurda ve Türk cemiyetine çok büyük hizmet etmiş olur. Yalnız erkeklerin talim ve terbiyesiyle uğraşmak temelsiz ev kurmak demektir. Kadın erkeğin yardımcısıdır."[64]

Burada görüldüğü gibi uluslaşma sürecine kadınların dahil olması elbette çok önemli bir adımsa da, bu, kendi aralarında ya da erkeklerle eşitlenme açısından değil, kadınların ulusun inşasına dişil rollerle katılması olarak gerçekleşmiştir.[65] Ulus ve aile arasında doğrudan ilinti kurulmaktadır ve ailenin çekirdeğini oluşturan da kadındır. Her fırsatta kadının -erkeğin yardımcısı olarak- eğitimine önem verilmesi gerektiği vurgulanır. Böylece aidiyet hissinin başladığı ilk topluluk olarak aile, ulusu oluşturan temel unsurlardan biri olarak son derece önemsenir; ailenin düzenini sağlayan ve onu bir arada tutan kişi olarak da kadının rolüne sık sık vurgu yapılır. Dönemin Türk resminde de bu unsurların yanı sıra "ideal yurttaş olarak kadın" imgesine sık sık rastlanır.

Tüm tabloya genel olarak bakıldığında Türkiye'de görülen, vatandaşların özünde muhakeme etmelerinin değil, iradeli olmalarının beklenmiş olduğudur. Bir millet yaratma kaygısıyla öne çıkarılan görevler Türkiye'de bireyselliğin akılcı bir çizgide serpilmesine engel teşkil etmiştir.[66] Bu şekilde inşa edilmiş toplumların kişi üzerindeki baskısı ve bu toplumların fertlerindeki aidiyet hissiyle özgür bir birey olabilmenin temel koşulları çatışır. Bireyin kendisini yaşamasına ve var edebilmesine, kendisi olabilmesine izin veren kültürlerde toplumun birey üzerindeki kontrol düzeyi ve baskısı daha düşüktür. Aksi durumda ise düşünce, yaratıcılık ve her türden sanatsal faaliyet bir tür toplumsala tehdit gibi görülür.[67] Türkiye'ye bakıldığında özellikle tek partili dönemde sanatçının ve sanatın devlet tarafından desteklendiği görülür. Ancak buradaki desteğin temelinde, sanatçının bir birey olarak

---

[64] "Akşam Okulu", **1934-35 Enstitü Yıllığı**, s.53'ten Elif Ekin Akşit, **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 162, 163.

[65] Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar,** 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 63.

[66] Ayşe Kadıoğlu, "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 284-292 (Bilgi: s. 287, 288)

[67] Ahmet Erkan Koca, "Hiyerarşi ve Birey: Polislerin Dünyası", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 103-129 (Bilgi: 119, 120)

varlığından ve sanatının özgünlüğünden çok yeni kurulan bir ülkeye hizmet ve ülkeyi kalkındırma yolunda sanatçıya düşen göreve dair beklenti mevcuttur. Dönemin son derece zor koşulları ve yıkıntılar üzerine kurulmaya çalışılan yeni, modern bir ülke hedefi göz önünde bulundurulduğunda bu beklenti anlaşılacaktır. Ancak Türkiye'deki modernlik projesindeki paradoks tam da buradadır. Sibel Bozdoğan bu sorunu, modernlik deneyiminin merkezinde yatan "yabancılaşma" ve "bireysel öznellik hisleri" ithal edilmeden Batı'nın formlarının, kurumlarının ve hayat tarzlarının ithal edilmek istendiğini; oysa modernlik deneyiminin yabancılaşmış bir bilinci, bireyin gelenekten, cemaatten ya da milletten uzaklaşmasını ve bireylik hissinin güçlenmesini vurguladığını; bu yüzden görünürde modernliği vurgulamasına rağmen, milleti bireyin üzerine yerleştiren Cumhuriyet ideolojisinin esasen modernliğe karşı olduğu[68] şeklinde açıklamıştır. Aynı doğrultuda M. Ali Kılıçbay da "Batıyı oluşturan tarihin başlıca yaratılarından biri olan bireyi üretmeyi başaramamış olan Doğu toplumları, gene de Batılılaşma programının işleyebileceğini sanmaktadırlar"[69] eleştirisini getirmektedir.

Görülen odur ki, Ziya Gökalp'in "Fertler yok, Cemiyet var" [70] anlayışı Meşrutiyet döneminden sonra Cumhuriyet dönemini de etkilemiştir ve bu mantıkla kişilerin belirli davranış biçimlerine yöneltilebileceğine inanılmıştır. Ancak Cumhuriyet'in getirdiği kültürel değişiklikler yapısal değişikliklerle tamamlanamadığı için de yeni insan tipi kolaylıkla ortaya çıkmamış; tek tip birey yaratmanın olanaksızlığı da süreç içinde anlaşılmıştır. [71] Sonuçta Türkiye'de vatandaşlar aktif, özgür bireyler olarak değil; devletin onlara bahşettiği, sınırları belirli bir hareket alanında yaşaması beklenen kişiler olarak biçimlenmişlerdir ve kendilerinden beklenen, millî bütünlük içerisinde pasif, onaylayıcı, itaatkâr bir rol oynamalarıdır.[72] Bu anlayışa göre topluma hizmet esastır ve kişinin başlıca varlık

[68] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 254-256.
[69] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 88.
[70] Ziya Gökalp, **Kızıl Elma: Şiirler**, Haz. Doç. Dr. Halil İbrahim Şahin, İstanbul, Ötüken Neşriyat, Mart 2015, s. 81.
[71] Kurtuluş Kayalı, **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, (4. bs.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 69-71.
[72] Birol Caymaz, **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 26, 27.

sebebi içinde bulunduğu sistemin çarklarından biri olarak işleyişin sorunsuz devam etmesi üzerine kuruludur. Ancak tekrar vurgularsak, burada gözden kaçırılmaması gereken nokta, 20. yüzyılın ilk yarısında tüm dünyada hüküm süren ulus-devlet oluşumunun kendi gerçekliğini ve gerekliliklerini yarattığıdır. Dolayısıyla, Türkiye söz konusu olduğunda büyük bir yıkımın ardından, belirli bir medeniyet aşamasına ulaşması hedeflenen yeni bir ulusun doğma sürecinde, sözü edilen tüm girişimlerin dönemin kendi gerçekliği içinde okunması adil bir değerlendirme yapabilmek için son derece önemlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BATI ANLAYIŞINA DÖNÜK TÜRK RESMİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Batı anlayışına dönük Türk resim sanatını incelerken öncelikle tarihsel bir arka-plandan söz etmek gerekir: "Batılı anlamda resim" kavramının Türk sanat anlayışına girmesi, Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) İtalyan ressam Constanzo da Ferrara ve Gentile Bellini'yi sarayına davet ederek kendi portrelerini yaptırmaya başlamasına kadar geri götürülebilir. Fatih'in ayrıca üzerinde kendi portresini taşıyan madalyaları hazırlattığı ve saray duvarlarını resimlerle süslettiği bilinmektedir. Fetih sonrasında İstanbul'un yıkılmaması; kitaplıkların, anıtların, kiliselerin korunması yönündeki emirleri gibi Fatih Sultan Mehmed'in resimle ilgili bu yaklaşımı da onun Hıristiyan kültürüne düşman gözüyle bakmadığını göstermektedir. Fatih portre alanında usta Türk sanatçıları da desteklemiştir. Bu dönemde saray ressamı Sinan Bey'in, Venedikli Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğu ve Sinan Bey'in yetiştirdiği Bursalı Şiblîzâde Ahmet Çelebi'nin portre yapmakta başarılı olduğu kaynaklarda belirtilmiştir. Ancak oğlu II. Bayezid zamanında Fatih'in Batı ile ilgili olumlu tutumundan iyice uzaklaşılacaktır.[1]

Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde ise İstanbul'a gelerek sultanın portrelerini yapan ve nakkaşlara Batılı anlamdaki resmi tanıtan Pieter Coecke van Aelst; Kanunî dönemi hakkında siyasal-askerî içerikli kitaplar hazırlayan Melchior Lorichs ve Jean-Baptiste Van Mour gibi sanatçıların doğrudan veya dolaylı

[1] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s. 3; Mazhar Şevket İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 64, 65.

olarak Osmanlı resmiyle ilişki kurdukları ve yerli sanatçıları etkilemiş oldukları düşünülebilir.[2]

Kanunî Sultan Süleyman ve oğlu II. Selim döneminde (1566-1574) Nigâri mahlasını kullanan Haydar Reis, Barbaros, Kanunî ve II. Selim portrelerini yapmıştır. Bu portreler bu sanat dalının saray çevresinde beğenildiğini ve Nigâri'nin geleneksel resim kurallarına bağlı kalmasına rağmen Batılı anlamda portreciliğe yabancı olmadığını gösterir. 16. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan III. Murat zamanında (1574-1595) padişah portreleri ilk defa kitap olarak bir araya getirilerek albüm niteliği kazanmıştır. Şehname yazarı Seyyid Lokman'ın yazdığı "Kıyafet el-İnsaniye fi Şemail el-Osmaniye" adlı eserde yer alan 12 padişah portresi, gerçeğe uygun olması amacıyla uzun araştırmalar sonucu yapılmıştır.[3] Seyyid Lokman bu eserde insanların görünüşlerinden karakterlerini okuma ilmi (ilm-i feraset) ile ilgili bir bölüme yer vererek insan görünüşünden mesleği anlamanın, sözde müslüman görünenleri ayırd etmenin ve insanların kendi yaradılışlarındaki alâmetlerden kusurlarını anlayıp ibadet vs. ile islâh olmalarının gerçekleşebileceğini belirttiyse de bu şekilde mizaç okuma yöntemini padişahlara tatbik etmemiştir. Bunun sebebi, ilâhi bir ilham almış olduğuna inanılan padişahların sıradan halkla bir tutulamayacak olmalarıdır.[4]

18. yüzyılda önceleri saray çevresinde olmak üzere Batı bilim ve kültürünün etkisi minyatür sanatında da kendini gösterecek ve minyatürde özellikle figür işleyişinde ve mekân düzenlemesinde yeni teknikler denenecektir. Bu değişimde Yirmisekiz Çelebizâde Said Paşa'nın İbrahim Müteferrika ile 1727'de İstanbul'da matbaayı kurmasının etkisi büyüktür. Böylelikle kitapların matbaada basılabilmesi el

[2] Semavi Eyice, "Avrupalı Bir Ressam Gözüyle Kanuni Sultan Süleyman", Kanuni Armağanı, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1970, s. 127-170'den Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 159.
[3] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s. 4.
[4] Anonim, "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", **Türkiyemiz**, S. 6, 1972, s. 2-14 (Bilgi: s. 2)

yazması kitaplara duyulan gereksinmeyi büyük ölçüde azaltmıştır. Yanı sıra Batı dünyasıyla sanat ilişkilerini artırması, Batı resminin de tanınmasına yol açmıştır.[5]

Lâle Devri sonrasının Osmanlı tasvir sanatına sanatsal dönüşüm açısından kısaca göz atıldığında bu sanatın, henüz geleneksel kimliğinden kopmadıysa da, Levnî'nin etkisiyle, klasik üslûbunun dışına çıkarak yeni bir sanat anlayışını özümsemeye başladığı görülecektir. Levnî, geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumladığı; Osman Gazi'den III. Ahmed'e kadar hüküm sürmüş Osmanlı padişahlarının dizi hâlinde portrelerini içeren "Kebir Musavver Silsilenâme" adlı minyatürlerinde ışık-gölge etkisi vermeye çalışmış; kendisinden önceki nakkaşların başlattığı perspektif kazandırma girişimlerini daha ileri götürmüştür.[6] Ancak Levnî, yanında şehzadesi, taht üzerinde oturmuş olarak belli bir mekân içerisinde resmettiği Sultan III. Ahmet haricindeki tüm padişahları geleneksel kurallara göre, yani bağdaş kurmuş veya diz çökmüş otururken tasvir etmiştir.[7] Bu portrelerden Yavuz Sultan Selim'in yüzündeki hiddetli ifade önemli bir ayrıntıdır çünkü padişahın kimliğini okuma yönünde ipucu verir. Sûrnâme-i Vehbî'de yer alan minyatürlerinde ise resmin arka düzlemine yerleştirdiği tepeleri, ağaçları ve yapıları daha ufak resmetmiş; bunların bazılarını bir duvarın arkasına gizleyerek kompozisyona boyut kazandırmış ve boyayı üst üste kullanarak tonlamalar yapmaya çalışmıştır. Figür grupları burada klasik dönem minyatürleri gibi paralel ya da karşılıklı sıralar hâlinde değil, yukarıdan aşağıya doğru kıvrılarak ilerleyen diziler biçiminde mekâna yerleştirilerek derinlik duygusu uyandırır. III. Ahmed döneminden sonraki sanatçılar daha yenilikçi adımlar atmıştır; örneğin Abdullah Buharî'nin yaptığı tek figür çalışmaları olan kadın ve erkek tasvirleri belirli bir modele bakılarak yapılmış gibidir.[8] Buharî'nin figürleri Levni'ninkilerden daha hacimli ve ağırlıklıdır. Buharî bir mekâna yerleştirdiği bu figürleri, hamamda yıkanan çıplak bir kadını resmederken vücut hatlarını belirginleştirmek, teninin pembeliğini yansıtmak gibi ayrıntılarla da bir ölçüde geleneksel kalıplardan sıyırmayı başarmıştır. Bu dönemden itibaren geleneksel minyatür üslubundan uzaklaşılarak Batı resim geleneğine yaklaşılan eserlerde artış

[5] Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, 1980, C. I, s. 46-49.
[6] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 77-79.
[7] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s. 5.
[8] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 77-79.

görülecektir. Aynî'nin Lale Devri'nde kopya edilmiş "İkdal Cuman fi Tarih ehl-ez-Zamân" adlı astroloji kitabında çıplak kadın figürlerinin bulunması ve bu resimlerde göze çarpan ışık-gölge uygulamaları, figürlerin hacimli, ağırlıklı duruşları ve gerçeğe yakın oranları bu yeni yaklaşıma örnek olarak verilebilir.[9]

18. yüzyılın ikinci yarısında Refail ve Kapıdağlı Konstantin'in ilk örneklerini verdikleri, padişahların tuval üzerine büyük boyutlu yağlıboya portrelerini yaptırmasıyla birlikte Osmanlı resim sanatında yeni bir dönem başlamıştır. Refail'in kitap resminden tuvale geçişi temsil eden, hem kâğıt hem de tuval üzerine yaptığı padişah portreleri mevcuttur.[10] Bu dönem farklı sanatçılar tarafından da resmedilen, soyağacı olarak düzenlenmiş padişah portreleri çok revaçta olmuştur. Avrupa'nın soylu ailelerinde yaygın olan soyağaçlarına çok benzeyen bu resimlerde portreler bir ağacın dallarına asılı madalyon-çerçevelerin içine yerleştirilirler.[11] Levnî'den sonra yapılan portrelerde Batı sanatının etkisi ve portre sanatındaki ilerleme perspektifin kullanılmasında veya padişahların cepheden ve taht üzerinde otururken resmedilmeleri gibi ayrıntılarda da görülebilir.[12]

Batı'da gelişen Oryantalist eğilimlerle, 18. ve 19. yüzyıllarda ülkeye gelen yabancı ressamların yaptıkları tuval resmi de Osmanlı-Türk resmini doğrudan etkilemiş olmalıdır. III. Selim döneminde yabancı sefirlerin beraberinde getirdiği ressamlar da sarayın resim sanatına yönelik bakışını değiştirecektir. Batı sanatına yönelik beğeninin artmasında önemli rolü olan bu sanatçılar arasında ressam Vanmour ve Sultan II. Mahmud döneminde İstanbul ve İzmir'de çalışan, eserlerinden dolayı "Peintre Turc" ünvanını alan İsviçreli ressam Liotard en bilinen isimlerdendir.[13]

---

[9] Günsel Renda, "Osmanlı Minyatürü", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3 c., İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, C.II, s. 1077.
[10] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 82, 83.
[11] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 282, 283.
[12] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s. 6.
[13] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 159; Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s. 6.

1793 sonrasında yeni açılan askerî okulların müfredatına eklenen resim dersleri ise gerçek anlamda Batı anlayışına dönük resim sanatına dair teknik bilgi edinilmesinde önemli bir aşama olacaktır. İlerleyen bölümlerde daha ayrıntılı aktarılacağı üzere, Batılılaşma hareketleri ve kültürel alışveriş sonucunda 18. yüzyılın sonlarından itibaren geleneksel kimliğini yitiren Osmanlı minyatürünün yerini, 1878 tarihinden sonra ağırlıklı olarak duvar resimleri ve tuval resimleri alacaktır.[14] I. Abdülhamid döneminde Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvarlarının süslenmesiyle başlayan bu yeni eğilim kısa zamanda imparatorluk düzeyine yayılmıştır. Varlıklı aileler, konaklarının duvarlarını resimlerle bezemişlerdir. Bu resimler, insan ve hayvan figürlerini de içermekle beraber genelde manzara ağırlıklıdır. En güzel örneklerinin İstanbul dışında, Safranbolu, Amasya, Tokat, Yozgat, Kula, Elazığ gibi kentlerde görülebildiği duvar resmi geleneği 20. yüzyılın başlarına kadar sürmüştür.[15]

Minyatür ise 19. yüzyıl başından itibaren, hemen hemen tümüyle ortadan kalkacak; 19. yüzyıl boyunca kitaplarda ve gazetelerde taş baskısı resimler yer alacak ve matbaa tekniği böylece minyatürün hâkimiyetine son verecektir.[16]

4.1. Askerî Okullarda Resim Eğitimi

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı anlayışına dönük resim sanatının tarihi genel olarak, Batılılaşma projesi çerçevesinde açılan Mühendishâne-i Berrî-î Hümâyûn'un (Padişahın Kara Mühendishanesi-1793 veya 1795) ve Mekteb-i Harbiye-i Şâhâne'nin müfredatına resim dersleri (desen ve usul-ü tersim/perspektif) konulmasıyla başlatılır. Elbette bu derslerin konulmasındaki esas amaç ressam yetiştirmek değil, öğrencilere topçuluk, istihkâm ve haritacılık gibi dallarla ilgili teknik bilgi vermektir. 1846 yılında Mühendishane Nazırı olan Bekir Paşa resme ve sanatçılara değer veren bir aydın devlet adamı olarak taş baskı ve gravür eğitimi için Avrupa'dan hoca getirtmiştir. Böylece Mühendishâne-i Berrî-î Hümâyûn'da ve Mühendishâne-i Bahri-î Hümâyûn'da; II. Mahmud döneminde ise (1808-1839) Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve

[14] Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s. 85, 86.
[15] Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, 3. bs., Ankara, Bilgi Yayınları, 2000, s. 279.
[16] Sezer Tansuğ, **Karşıtı Aramak: Sanat Tarihi Yazıları**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983, s. 217.

Mekteb-i Harbiye'de (1824) serbest resim dersleri verilmeye başlanmıştır. 1845 yılında Harbiye'nin, Avrupa'daki benzerlerinin eğitim düzeyine çıkarılması amacıyla Mekteb-i Fünun-u İdadiye ve Mekteb-i Ulûm-u Harbiye olarak ikiye ayrılmasıyla müfredat içinde diğer meslek derslerinin yanı sıra resim dersleri de geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Bu askerî okullarda resim eğitimi gören öğrenciler "Asker Ressamlar" olarak anılan kuşağı oluştururlar. 1834-1856 tarihleri arasında çeşitli kereler Avrupa'nın belli başlı kentlerine resim eğitimi almak üzere gönderilen askerî okul öğrencileri de bu gruplandırmaya dahil edilirler. Mühendishane'nin ilk mezunlarından, ilk yağlıboya ressamı olarak ünlenen Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) resim eğitimi için 1835 yılında Avrupa'ya gönderilen ilk ressamdır.[17] 1847 yılında ise Ahmet Emin Bey Viyana'ya gönderilmiştir. Harbiye ve Askerî İdadi Mektebi'nde okul nazırı olan Satı Paşa'nın, resim dersinin geliştirilmesi için İspanya'dan bir ressam getirttiği de bilinmektedir.[18]

1851-1852 yıllarından itibaren Mühendishane'nin "ressam" sınıfından önemli sayıda ressam yetişmiş ve bir kısmı askerî okullarda resim öğretmenliği yapmış ya da harbiye matbaasında çalışmışlardır.[19] Bu ressamlardan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861), Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Mirgünlü Ferik Abdullah Paşa (1826-1875), Hasköylü Ahmet Emin (Binbaşı) (1827-1866), Eyüplü Şükrü Bey (1832-1912) yaklaşık olarak 1850'li ve 1860'lı yıllarda etkin olan isimlerdir.[20] Aralarından Kolağası Hüsnü Yusuf Bey Mühendishane'den yetişen ilk önemli ressamdır.[21]

---

[17] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 15); Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 28-30, Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 177, 178.

[18] Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, Nuri Özer Erbay, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlara Yansıması**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 72.

[19] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 178.

[20] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 24); Burada yer alan ressamların ölüm tarihlerindeki yeni bazı düzeltmeler için yararlanılan kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**, Antik A.Ş. Yayınları (Yayına hazırlanıyor)

[21] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 52.

1864 yılından itibaren, Harbiye Mektebi'ni başarıyla bitiren öğrencilerin devam ederek öğretmen oldukları; resim bölümündeki derslerin uygulamalı ve kuramsal olarak yürütüldüğü, üniversite düzeyinde sayılabilecek bir okul olan "Menşe-i Muallim Sınıfı" kurulmuştur. Genel profile bakıldığında gerek 1835'ten itibaren yurt dışında eğitim görmüş olan gerekse de Mühendishane ve Harbiye'den yetişen sanatçılarda manzara ve ölüdoğaya eğilim görülmektedir.[22]

Askerî okullarda resim öğretiminin kopyayla başlaması, yeni bir usta-çırak ilişkisinin doğmasına yol açmış ve Enderunlu nakkaşların yerini, birbirine yalnız duyarlılık yönünden değil, hiyerarşik bağlarla da bağlı asker ressamların almasına sebep olmuştur. Bu usta-çırak ilişkisinin de etkisiyle, çoğu saray ya da kasırların ıssız bahçelerini konu edinen resimlerde benzer bir duygu ve atmosfer görülmeye başlanmıştır.[23] Bu okullarda eğitim görmüş ressamların ortak yönü boyayı tek katman olarak kullanmaları, figürden kaçmaları, ancak çizgisel perspektifi başarıyla uygulamalarıdır. Bu sanatçılar İstanbul'un çeşitli semtlerini topografik bir gerçekçilikle çizmişlerdir.[24]

Abdülmecid zamanında Harp Okulu'nda öğrencilerin resimleri sergilenmiştir (1849). Sergi herkese açık, gerçek anlamda bir resim sergisi olmakla beraber amatör yapıtlar denebilecek öğrenci çalışmalarından oluşmuştur. Ancak Cezar'ın dediği gibi bu girişimler Osmanlı yöneticilerinin resim sanatına gösterdikleri ilgiyi ortaya koyma anlamında önem arz etmenin yanı sıra askerî okullardaki ciddi resim öğretimini de göstermektedir.[25]

Ahmet Kamil Gören, asker ressamlarla ilgili önemli bir noktaya değinerek, betim konusunda çekinceleri, sıkıntıları olan bir toplumda, halkın gözünde

[22] Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 30.
[23] Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, 1980, C. I, s. 102-103.
[24] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 300.
[25] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 125, 126.

saygınlıkları yüksek olan askerlerin resimle uğraşmalarının, gelebilecek tepkileri önemli ölçüde azaltmış olabileceğine dikkat çekmiştir.[26]

Batılılaşma sürecinde eğitime verilen önemin bir diğer işareti olarak Sultan Abdülmecid döneminde, Paris'te Mekteb-i Osmanî'nin (Ecole Impériale Ottomane) kurulması da (1857) sayılabilir. Mekteb-i Osmanî, burada eğitim gören askerî öğrencilerin Fransa'ya uyumlarını sağlamak; onları disiplin altında tutmak ve bilgi açısından Fransa'daki yüksek okullardaki düzeye getirmek amacıyla, 1864 tarihine kadar işlevini sürdürmüştür. A.K. Gören'in vurguladığı gibi Mektebin açılış tarihi olarak bazı kaynaklarda geçen 1860 tarihi yanlıştır. Doğrusu 1857'dir. Mektebin, kapanış tarihi olarak geçen 1874, 1875 yanlıştır. Doğrusu ise 1864'tür.[27]

Bu okulda eğitim gören ressamlar içinde Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid gibi ünlü ustalar sayılabilir.[28]

4.2. Sarayda Resme Yaklaşım

Batı sanatının etkisi, yukarıda kısaca bahsedildiği üzere, 18. yüzyıl boyunca hazırlanan padişah portreli kitap ve albümlerden izlenebilir. Levnî'nin portre albümüne sonradan, her padişah döneminde ayrı ayrı eklenen portreler, sarayın Batı sanatına yaklaşma aşamalarını gösterir. 18. ve 19. yüzyıllarda Batılılaşma politikası çerçevesinde Osmanlı resmindeki gelişmeler ve tuval resminin yaygınlık kazanması, öncelikle sarayın yönlendirmesi ve desteğiyle gerçekleşmiştir. Özellikle I. Abdülhamid, III. Selim ve II. Mahmud devirlerinde, Osmanlı Saray çevresinin Batı'ya duyduğu ilgi artmıştır. Bu süreçte guaj, suluboya ve yer yer tempera

[26] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatı Tarihinin Yazımındaki Bazı Güçlükler Üzerine Bir Deneme, **Anadolu Sanat Dergisi (Plastik Sanatlarda Eleştiri Sorunu Özel Sayısı)**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı: 14, Güz 2003, s. 93-103, (Bilgi: s. 94)

[27] Ahmet Kamil Gören, "Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorunlar Üzerine Bir Deneme (An Essay Concerning Problems in Writing History of Turkish Painting Art)", Kıymet Giray (Ed.), **Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar/Changing Historical Processes Changing Concepts Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi/International Turkish Aesthetics and Art Congress Proceedings**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü/Felsefe Bölümü, 2008, s. 63-82 (Bilgi: s.66)

[28] Adnan Şişman, **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004, s. 96, 152.

teknikleri ve hatta yağlıboyayı andırır teknikler yerleşmeye başlarken, geleneksel yaldız kullanımı giderek ortadan kaybolmuştur.[29]

Batı ile ilişkilerin hızlandığı 18. yüzyılın sonunda Kapıdağlı Konstantin'in yaptığı III. Selim portresi, resim sanatındaki yenilenme eğilimlerini yansıttığı kadar, Osmanlı sarayının yeni resim tarzına duyduğu ilginin de bir kanıtı sayılabilir.[30] Ayrıca III. Selim'in yine Kapıdağlı Konstantin'e yaptırdığı Osmanlı padişahlarının seri hâlindeki resimleri de bir Osmanlı padişahının kendi soyunun resimlerini yaptırması açısından önemlidir.[31] III. Selim'in Mustafa Rakım Efendi isimli bir Türk ressamının bir resmini çok beğenip onu huzuruna çağırarak kendi resmini yaptırdığına dair kayıtlar da mevcuttur.[32] Resmin bir ders olarak III. Selim döneminde açılan askerî okulların müfredatında yer alması da padişahın resme olumlu yaklaşımının sonucudur.

II. Mahmud ise resme günah olarak yaklaşan muhafazakâr kesimin tepkisini göze alarak Rupen Manas isimli Ermeni bir ressama yağlıboya portresini yaptırmış ve portresini devlet dairesine astırmıştır.[33] Ayrıca kendi resmini taşıyan bir nişan hazırlattığı ve Tasvir-i Hümâyun'u devlet erkanı ve ricalinin boynuna kendi eliyle taktığı da bilinir. Bu hareketi, II. Mahmud'un tebaasına her yerde görünmek, kendini her yerde ve her an hazır bir iktidar merkezi; bir güç olarak konumlandırmak istediğini gösterir.[34] Çeşitli tarikat şeyhleri, onun portrelerini hükümet dairelerine ve diğer kamusal yerlere asmadan önce kutsamışlardır ve bir muhafız bölüğü önlerinden geçerken yirmi bir pare top atışı yapılmıştır.[35] II. Mahmud sonrasında da padişahlar portrelerini yaptırmışlardır ve II. Mahmud'un portrelerine gösterilen saygı ritüelleri

[29] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 282, 303; Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 14, 16.
[30] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 38.
[31] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 75.
[32] Ahmed Lütfi, **Tarih-i Lütfi**, C.I, İstanbul, 1290, s.189'dan Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, Paris 1995, s. 76.
[33] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 95.
[34] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2009, s. 120.
[35] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002, s.35.

Abdülmecid (h.1839-1861) ile Abdülaziz (h.1861-1876) döneminde de sürdürülen bir gelenek hâlini almıştır.[36] Burada resim sanatına doğrudan bir ilgiden çok resmin padişahların politik amaçları doğrultusunda bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

II. Mahmud döneminde teknik öğrenim amacıyla ilk kez Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir ve bu öğrencilerin arasında resim eğitimi görenler de vardır.[37] II. Mahmud, ihtiyaç duydukça resimden bir ifade aracı olarak da faydalanmaya çalışmıştır. 1837 yılında bugünkü Bulgaristan'ı oluşturan topraklara yaptığı bir gezide yanında bulunan Moltke'nin mektubunda, padişahın şehre girişinin perspektif kurallarına göre çizilmiş bir planını kendisinden istediğine dair bilgi bulunur.[38] Sarayın resim çalışmalarında bulunanlara karşı bir ilgi ve sempati beslediğine yönelik bir diğer kanıt Abdülmecid devrinde saraya resim takdimine; ressamlara nişan verilişine dair bulunan belgelerdir.[39]

Tanzimat'tan sonra, Sultan Abdülaziz'in saltanat yılları, gerek sarayın genel sanat ortamındaki destekleyici rolü, gerekse saraydaki etkinliklerin yoğunluğuyla Türk resminin gelişiminde en etkin dönem olarak kabul edilmektedir.[40]Abdülaziz'in resmi seven, sanatı destekleyen bir padişah olması resimli gazetelerin çıkmasının yolunu açmıştır; böylece resim, sarayların, konakların, ressamların evlerinin duvarlarının dışına bir nebze de olsa çıkabilecek ve halka ulaşabilecektir. Bu gazetelerde seyrek de olsa sanatla ilgili yazılar da görülmeye başlanmıştır. Daha önce II. Mahmud ve Abdülmecid zamanında Takvim-i Vekayi (1831), Ceride-i Havadis (1840), Tercüman-ı Ahvâl (1860), Tasvir-i Efkâr (1861) gazeteleri yayımlanmıştır.[41]

---

[36] İrfan Gündüz, **Osmanlılarda Devlet-Tekke Münasebetleri**, İstanbul, 1989, s.150-151'den Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002, s. 35.

[37] Filiz Çağman-Zeren Tanındı, **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984, s.7.

[38] Feldmareşal H. Von Moltke, (çev: Hayrullah Örs), **Türkiye Mektupları**, s. 97'den Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 97.

[39] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 123.

[40] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 84,85)

[41] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 154, 155.

Fakat Abdülaziz zamanında Türkçe, Arapça, Rumca, Ermenice, Yahudice, Fransızca, Farsça, İngilizce ve Almanca olmak üzere farklı dillerde 47 gazete çıkarılmış ve Türkçe'nin sadeleştirilmesine yönelinmiştir.[42]

Osman Nuri'nin, 1859 yılında henüz öğrenciyken Saray'a yaver olarak alınmasıyla başlayan ve Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminde gelişen, kısaca "Yaver Ressamlar" olarak anılan (Yâverân-ı Hazret-i Şehriyâri) kurum da resim sanatına verilen değer olarak algılanabilir. "Yaver Ressamlar" olarak görevlendirilen Osman Nuri Paşa (1839-1861), Yusuf Ziya Paşa (1840-1908), Şeker Ahmed Ali Paşa (1841-1907), Servili Ahmet Emin [Surûrîli] (1845-1891), Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) gibi asker-ressamların yanı sıra aralarında Rus ressam Ivan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900), Leh (Polonyalı) ressam Stanislaw (Stanislaus) Chelebowski (1835-1884), Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) gibi yabancı ressamların da varlığıyla birlikte "Saray Ressamlığı" kurumu şekillenmeye başlamıştır. [43] Bu yabancı ressamlardan Pierre Désiré Guillemet, padişahın da desteğiyle 1874 yılında Beyoğlu'nda batılı anlamda desen ve resim eğitimi verdiği ilk özel akademiyi açmıştır.[44]

Sultan Abdülaziz'in Türk resim sanatı için yaptığı büyük iyiliklerden biri önce Süleyman Seyyid'i, sonra da Şeker Ahmed Paşa'yı resim öğrenimi için Avrupa'ya göndermiş olmasıdır.[45] Abdülaziz'in 1867 yılında Uluslararası Paris Sergisi'ni ziyaret etmesi, Türk resim sanatının geleceğini şekillendirecek kadar önemli bir olaydır. Bu sergi sonrasında padişah kapsamlı bir sanat koleksiyonu oluşturmaya karar vermiş ve Şeker Ahmed Paşa'yı maiyetine alarak bu işle görevlendirmiştir.[46] Abdülaziz, Şeker Ahmed Paşa vasıtasıyla, Avrupa'nın tanınmış ressamlarının eserlerinden oluşan bir

[42] Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, Nuri Özer Erbay, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlara Yansıması**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004, s. 7.
[43] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 16, 18)
[44] Ahmet Kamil Gören, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19. Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Yabancı Ressamlar", **Antik&Dekor**, Sayı: 40, İstanbul, Nisan 1997, s. 88-99 (Bilgi s. 97)
[45] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 153.
[46] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 20)

koleksiyon edinmiştir. Sultan'ın, resmin sevilmesi ve bu sanatın yaygınlaşması için gösterdiği çaba, genç kuşakların resme aşina olması için saraydaki tabloların bir bölümünü Harb Okulu'na hediye etmesinden de (1871) anlaşılabilir. Yanı sıra Sultan Abdülaziz'in kendisinin de resim yapıyor olması resim sanatının ülkede gelişimi açısından çok önemlidir.[47] Şehzadeliği sırasında Ques ve Schranz gibi sanatçılardan resim dersleri alan Sultan Abdülaziz ayrıca iyi bir hattat ve bestekârdır. İlk kez heykelini yaptıran Osmanlı padişahı olması da ona ayrı bir önem sağlar.[48]

II. Abdülhamid döneminde ise İtalyan Luigi Acquarone (1800-1896) ve Fausto Zonaro (1854-1929) saray ressamı olarak görev yapmışlardır. 1890'lı yıllarda da saraya resim sunmak neredeyse gelenek hâline gelmiştir.[49] Bu dönemde sanat açısından ortam hayli olgunlaşmıştır. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması bunun ispatıdır. Osman Hamdi Bey yönetimindeki Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi kültürel ve sanatsal açıdan çok önemli adımlardır. Bu dönem resim sanatına ilişkin gelişim hareketleri devlet desteğiyle ilerlemektedir. Henüz gerçek bir üniversitenin varlığından söz edilemezken mimarlık, resim, heykel, gravür eğitimi verecek modern bir yüksek okulun açılması Abdülhamid'in sanata yönelik koruyucu yaklaşımını göstermektedir. Bu yıllarda Beyoğlu'ndaki kozmopolit kültür ortamı da gelişmeye devam etmektedir.[50] Ayrıca yerli ve yabancı dilde yayımlanan dönemin gazetelerinde, siyaset yasağının da etkisiyle, sanat haberlerine ve sergiler hakkında geniş ölçüde bilgiye yer verildiği görülmektedir.[51]

Resim sanatına verdiği desteğe rağmen, Abdülhamid kendi suretinin kamusal yerlerde sergilenmesini kasıtlı olarak yasaklamıştır ve bu yasağın İslâm'da insan

---

[47] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 153, 156, 158.

[48] Ömer Faruk Şerifoğlu, "Sultan Abdülaziz ve Osmanlı Sarayında Resim Sanatı", **Eskizlerden Tablolara Ressam Sultan Abdülaziz**, Danışman: Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Uluslararası Kültür Sanat Derneği, Ekim 2013, s. 13, 14.

[49] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 21)

[50] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 486.

[51] Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 69-74 (Bilgi: s. 70)

imgesinin resmedilmesiyle mi; yoksa güvenlikle ilgili bir kaygıdan mı kaynaklandığı bilinmemektedir.[52]

Sultan Abdülaziz'in oğlu olan, gençlik dönemini ise II. Abdülhamid'in tahtta olduğu yıllarda yaşayan Şehzade (Halife) Abdülmecid Efendi (1868-1944) bir yandan babası Abdülaziz döneminin Batı'dan gelen kültürel unsurlara ve sanatsal anlayışa açık olan; öte yandan geleneklerin de göz ardı edilmediği bir Osmanlı Sarayı'nda yetişmiştir.[53] Abdülmecid Efendi de hayatı boyunca sanata maddi manevi destek vermiş, gelişmesi için elinden geleni yapmıştır. Her şeyden evvel kendisi Fausto Zonaro, Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Şevket Dağ gibi önemli sanatçılardan ders almış, iyi bir ressamdır. Abdülmecid Efendi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazete çıkarma girişimlerini, Galatasaray Sergileri'ni, Şişli Atölyesi'ni, Viyana Sergisi'ni ve daha pek çok sanatsal girişimi desteklemiş; Avni Lifij'in Paris'te burslu okumasını sağlamıştır.[54] Onun zamanında, Çırağan Sarayı'nda Batılı bir ressam olan Oreker'in eserlerinin sergilenmesi (1845); Harp Okulu'nda Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin resimlerinin sergilenmesi (1849) (her ne kadar saraydaki sergi dışarı kapalı da olsa) sanat tarihimizdeki önemli basamaklardandır.[55]

Sonuçta sarayın resim sanatına yaklaşımına genel olarak bakıldığında Türk resim sanatının varlık göstermeye başladığı Abdülmecid döneminden itibaren, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına kadar geçen sürede koleksiyon oluşturmaktan sergi düzenlemeye, yabancı ressamlara sipariş vermekten öğrenci sergilerinden destek amaçlı resim satın almaya; yurt dışına öğrenci göndermeye, açılan sergilere üst

---

[52] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002, s. 35.

[53] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 85)

[54] Ahmet Kamil Gören, "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 93, İstanbul, Güz 2004, s. 34-42 (Bilgi: s. 35, 36)

[55] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 125; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 91.

düzey kişilerin bizzat katılmalarına ve sanatçıların her fırsatta ödüllendirilmesine kadar sarayın Batı tarzı resim sanatını desteklediği açıktır.[56]

Tekrar vurgularsak, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmaya yönelik tüm girişimler gibi Batı anlayışına dönük resim sanatı da sarayın yönlendirmesiyle filizlenmiştir. Cumhuriyet sonrasında da sanatı devletin desteklediği ve yönlendirdiği benzer bir süreç izlenecektir.

4.3. Pera Bölgesindeki Gelişmeler

Bugünkü Beyoğlu'na Pera ismi Bizans zamanında verilmiştir.[57] Yunanca "karşı yaka" veya öte" anlamına gelen Pera, Bizans'ın bir mahallesi olmakla birlikte tarihi önemini bir Ceneviz kolonisi olarak kazanmıştır.[58] Murat Belge bu bakımdan "Pera" adının simgesel bir önemi olduğunu; çünkü Pera'nın tarihi boyunca, İstanbul'da, tam da İstanbullu olmayan bir şeyleri temsil ettiğini söyler:

> "İstanbul'un coğrafi konumu ona Doğu ve Batı Akdeniz arasında bir geçiş yeri olmak gibi bir alınyazısı kazandırmıştı. İşte bu Batı Akdeniz'in İstanbul'da ayağını bastığı yer, 14. yüzyıldan itibaren, Galata ve Pera idi. Bu bakımdan, yalnız Haliç'in 'karşı yaka'sı değil, sanki bütün bu kültürel dünyanın 'öte'si anlamına geliyordu. Şehir Osmanlılar'ın eline geçtikten sonra da bu durum değişmedi. Osmanlılar sur içindeki birkaç Latin-Katolik kilisesini 'karşı yaka'ya gönderdiler. Batı'daki devletlerle (…) diplomatik ilişkiler geliştikçe, o devletlere Pera'da toprak bağışlandı, onlar da elçilik binalarını buraya inşa ettiler. Zamanla bu elçilikler çevresinde küçük koloniler gelişti: ticaretle uğraşanlar, dini kurumlar, eğitim kurumları vb. (…) Bunların biri öbürünün oluşmasına zemin hazırladı."[59]

Böylece Pera Bölgesi 16. yüzyıldan itibaren bu elçilikler vasıtasıyla daha çok Batılıların yaşadığı bir bölge olmuştur. O yıllarda Sarayburnu ve çevresi "İstanbul" olarak, Haliç'in kuzeyinde kalan, Karaköy'den itibaren Taksim'e kadar olan bölge ise "Pera" ya da "Konstantinopolis" olarak iki farklı isimle anılmaktadır. Levantenler, yerel gayrimüslimler, gezgin Avrupalılar burada kozmopolit bir ortam

---

[56] Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 69-74 (Bilgi: s. 70, 71)

[57] Pera'nın sonradan "Beyoğlu" adını alması ile ilgili iki ayrı öykü vardır: İlki Fatih döneminde Pontoslu bir soylunun Müslümanlığı kabul ederek buraya yerleşmesi; ikincisi Kanuni döneminin Venedik elçisi Andrea Gritti'nin oğlu Luigi Gritti'nin Taksim dolaylarında yaptırdığı konakta oturmasıdır. (Feriha Büyükünal, **Bir Zaman Tüneli: Beyoğlu**, İstanbul, Doğan Kitap, 2006, s. 16)

[58] Murat Belge, **İstanbul Gezi Rehberi**, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 247.

[59] Murat Belge, **İstanbul Gezi Rehberi**, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 247, 249.

oluşturmuşlardır.[60] 19. yüzyıldan itibaren ise Pera, Osmanlı devletinin büyük "gümrük kapısı" hâline gelmiştir. Kuru temizlemeci, Havana puroları, kafe şantan, cenaze levazımatçısı gibi modern hayatın pek çok ilk'i de buradan yayılmıştır.[61]

Tanzimat öncesinde, Batılılaşma düşüncesinin etkisindeki Müslüman gençler, farklı yaşam biçimlerini görmek istediklerinde gittikleri ilk yer Pera olmaktadır. Batı etkisindeki hayat tarzını benimseyen bu gençler Müslüman mahallelerinde yadırganacak, yapay bulunacak ve edebiyatımıza konu olacak "züppe", "şıpsevdi", "şık" tiplemeleriyle canlandırılacaktır.[62] Tanzimat sonrasında ise Pera'yı daha yakından tanımaya başlayan Tanzimat insanının yeni oluşan "Çağdaş Osmanlı Kimliği"ni yansıttığı söylenebilir. Bu semt Tanzimat sonrasından itibaren, kafeleri, restoranları, yeni kurulmaya başlayan otelleri, yabancı kitabevleri, Avrupa ürünleri satılan mağazalarıyla Avrupa'ya özenen aydınların buluştuğu bir ilgi merkezi hâline gelmiş ve çağdaşlaşma anlayışının ifadesi olmuştur. Pera, simgelediği yaşam tarzıyla İstanbullu Türk'ün yaşamında Avrupa'ya aralanan bir kapıdır. Bu semte duyulan ilgi ve taşınma arttıkça Pera da tiyatrosuyla, tüketim zevkiyle, sefahatiyle Avrupa taşrası olmaktan çıkıp Osmanlılaşmıştır.[63]

Giderek Osmanlı entelektüelleri için bir buluşma noktası olan Pera'da, Tanzimat'la gelen eğitim reformları sonucu Fransızcayı, Batı'nın örf kurallarını ve Batı tarzı yaşamı öğrenen öğrenciler için hakkında fikir edindikleri bu yeni kültürü tecrübe etme imkânı doğmuştur.[64] R. P. Finn'in ifadesiyle sonunda kendini fesheden kültürel gelenekten yorgun düşmüş olan Osmanlı gençleri, Pera tiyatro ve pastanelerinde 19. yüzyılda Paris'in temsil ettiği bir coşkunun yansımasını bulmaktadırlar. Avrupai eğitimleri yüzünden eski İstanbul şehrinin şiirsel ve incelmiş güzelliklerini duyumsamayan kuşak için yeni şehir şeytani, günahkâr ve

---

[60] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 9.
[61] Murat Belge, **İstanbul Gezi Rehberi**, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 247, 249.
[62] İlbeyi Özer, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda**, 5. bs., İstanbul, Truva Yayınları, Şubat 2014, s. 23.
[63] Kâzım Yetiş, "Sunuş", Ali Şükrü Çoruk, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1995, s. 10; İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 275.
[64] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 10.

büyüleyicidir.[65] Çeşitli nedenlerle İstanbul'a yerleşen Avrupalıların temsil ettiği bu yeni kültür bir yandan ilgi çekerken bir yandan Osmanlı'daki geleneksel yaşamı tehdit ederek, ahlaki çözülmelerin sebebi olarak görülmüştür.[66] Bir başka açıdan da "kentle arasındaki ilişkiyi geçmiş özlemiyle yaşayan" Pierre Loti gibi yazarlar ve onun gibi hissedenler için Pera bölgesi "içler acısı bir Avrupa kenti taklidi"ne dönüşmüştür[67] ve özgünlüğünü yitirdiği için eleştirilmektedir.

Aslında Tanzimat döneminden itibaren Pera başta olmak üzere genel olarak İstanbul, kapılarını Avrupa hayatına ve modasına sonuna kadar açarak değişik kültürlerin bir arada yaşandığı bir şehir hâline gelmiştir. Nitekim bu dönem, "kahve ve bakkallarıyla Rum, modasıyla Fransız, paltosuyla İngiliz, birahaneleriyle Alman, mûsikîsiyle İtalyan ve İspanyol, bekçisiyle ve hamalıyla Türk bir İstanbul doğar."[68] Avrupai kentleşme ve yaşama arzusu, mimariden kılık-kıyafete, arabalardan alafranga sofralara kadar, yani tamamıyla Türk yaşamına sirayet etmiştir. Özellikle zengin ve bürokrat kesimde görülen bu değişim, zamanla halkın yaşamına da girer. O kadar ki, Pera'yı 1843 yazında ziyaret eden Fransız seyyah Gerard de Nerval, Pera'daki kahvelerin Champs-Elysees'nin seçkin kahvelerini anımsattığını söylemiştir.[69] 1884 yılında Pera Palas Oteli ve Tarabya'daki yazlık kısım, konaklama konusunda Batılılaşmanın simgesi olmuştur. Ardından Londra Oteli, Bristol Otel, Büyük Fransız Oteli, Tokatlıyan Otel, Büyük Kroecker Oteli gibi oteller başta olmak üzere zaman içerisinde Pera bir otel merkezi hâline gelmiş ve Batı kültürünün bu bölgeden başlayarak gündelik hayata girmesinde büyük rol oynamışlardır. Ayrıca bu dönem varlıklı aileler, Batı tarzı eğlence kültüründe yer alan gece hayatına

[65] R. P. Finn, **The Early Turkish Novel 1872-1900**, İstanbul, Isis Press, 1984, s. 169'dan Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 158.
[66] İlbeyi Özer, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda**, 5. bs., İstanbul, Truva Yayınları, Şubat 2014, s. 28, 29.
[67] Frédéric Hitzel, "Önsöz", **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Yay. Haz: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 5.
[68] Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Tanzimat'ta İçtimai Hayat", **Tanzimat**, Ankara, 1940, s.643'ten Mustafa Karabulut, "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında İstanbul ve Paris'e Bakış", **Erdem Dergisi**, Sayı: 56, 2010, s. 103-113 (Bilgi: 105)
[69] Mustafa Karabulut, "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında İstanbul ve Paris'e Bakış", **Erdem Dergisi**, Sayı: 56, 2010, s. 103-113 (Bilgi: 108)

yönelerek; balolar, toplantılar düzenlemeye başlamışlardır.[70] Hem kadınların hem erkeklerin bir arada bulunduğu, Pera'daki eğlence kültürünün önemli bir parçası da başta meşhur Naum Tiyatrosu olmak üzere yeni açılan tiyatrolardır. Önce sirk olarak düşünülmüş, sonradan tiyatro olarak kullanılmış olan Naum Tiyatrosu 1840'ların başında opera olarak yeniden düzenlenmiştir. Bu tiyatro, Paris gibi merkezlerde rastlanabilecek nitelikte sanat etkinliklerinin takip edilebileceği önemli bir yerdir. Ancak nadiren göze çarpan Batı'da eğitim almış birkaç Türk dışında Müslümanların tiyatroya ilgi göstermedikleri de bilinmektedir.[71]

Bu bölge, Tanzimat'ın reformcu ruhunu en iyi yansıtan yerlerden biridir. Reformlar roman, tiyatro, felsefi deneme, gazetecilik gibi Batı'dan alınmış yazın biçimlerini öğrenmeye başlamış insanların yanı sıra serbest meslekle uğraşan bir kitle de oluşturmuştur. Büyük çoğunluğunu Avrupalıların oluşturduğu bu kitlenin içinde gazeteciler, eczacılar, mühendisler, fotoğrafçılar, ressamlar vs. vardır ve Pera bu insanların bir arada görülebileceği bir semttir. Pera'da henüz ressamlar atölyelerinde resim dersleri vermeye başlamamışken, dükkânlarda resim malzemeleri, gravürler ve suluboya resimlerin satıldığı bilinmektedir. Pera'da etkinlik gösteren ressamlar daha çok Hıristiyan, Levanten tebaaya mensuplardır. Örneğin 1842 yılından sonra Beyoğlu'na yerleşen ve suluboya resimlerini diplomatlara satan, 1873'te de ilk sergisini açan Amadeo Preziosi (1816-1882), 1874'te Hamalbaşı Sokak No: 50-60'ta ilk resim ve desen akademisini açan Fransız Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) ya da 1896'da "Resmî Saray Ressamı" görevine getirilen Fausto Zonaro gibi isimler yabancı ressamlara örnek olarak verilebilir. Guillemet'nin atölyesi, sıradan bir atölyeden ziyade yarı özel bir okul gibi kurulmuş olması ve doğrudan bir programa bağlı kalarak resim eğitimi vermeyi seçmesiyle Pera'da izine rastlanan 37 resim atölyesi içinde farklı bir yere sahiptir.

[70] İlbeyi Özer, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda**, 5. bs., İstanbul, Truva Yayınları, Şubat 2014, s. 32, 43.
[71] Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 16, 17.

Diğer atölyeler ise daha çok sanatçıların konutu olan ama zaman zaman özel ders de vermiş oldukları yerlerdir.[72]

Ressamların varlığı sergi mekânlarına da gereksinim doğuracaktır. Bu vesileyle ilk sergi mekânları 1870'li yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır. Bu anlamda en önemli yerlerden biri Mayıs 1901'de açılan İstanbul Salonu'dur. İlki 1851 yılında ünlü eczacı Antoine Calleja'nın eczanesinde düzenlenen vitrin sergileri de sanatçıların yapıtlarını izleyiciyle buluşturmak anlamında önemlidir. Resim ve fotoğrafın yaşamın içine girmesinde Pera esnafının çok önemli bir rolü olmuş ve düzenli olarak sergi açan Leduc Çiçekçisi başta olmak üzere Maison Rosenthal, Grombach-Ulmann Mağazası, Comedinger ya da Keller Piyano ve Müzik Aletleri gibi büyük dükkânların yanında Brasserie Strausbourg, Brasserie Tokatlıyan gibi restoranlar ve Baker Manifatura, Zellich Kırtasiye, Bailly Çerçeve gibi farklı dükkânlar vitrinlerini sergilere açmışlardır.[73]

İstanbul'da fotoğraf stüdyolarının da ilk açıldığı yer olan Pera'da ressamlar özel atölyeler kurmaya ve resim sergileri açmaya başlayınca bir sanat pazarı oluşmuş ve sarayın dışında da resim takip eden bir burjuva kesimin varlığı söz konusu olmuştur.[74] Fotoğraf atölyeleri de başlangıçta daha çok, artık saatlerce ressamın atölyesinde poz vermek yerine fotoğraf çektirip onu ressama vererek portrelerini yaptırmak isteyen müşterilere hizmet vermiş olmalıdırlar.[75]

Pera'da 1844-1870 yılları arasında 13 sergi etkinliği gerçekleşmişken, 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve bu bölgede sayısı artan atölyelerin de

[72] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 18, 24; Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 21, 25.

[73] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 18, 24.

[74] Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s.22 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır)

[75] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 14.

etkisiyle 1870-1900 arasında 50 sergi düzenlenmiştir.[76] Pera'daki bu hareketlilik ise Türk resim sanatının gelişmesine katkıda bulunacaktır. Bu oluşumlar daha çok serbest piyasa girişimleriyle gerçekleştirilen, Saray'ın ve resmî kurumların dışında şekillenen, sivil etkinlikler olarak da önem arz eder.[77]

Öte yandan Pera dışında da İstanbul'un bazı bölgelerinde resim atölyeleri olduğu bilinmektedir. Örneğin Şeker Ahmed Paşa'nın atölyesi Mercan'dadır. Özellikle Şeker Ahmed Paşa'nın gayretleriyle Pera'ya alternatif olarak eski İstanbul'da bir sanat odağı yaratılmaya çalışıldığını da belirtmek gerekir. Bu anlamda Şeker Ahmed Paşa'nın sergilerini Darülfünûn'da açması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve Arkeoloji Müzesi'nin Pera'da değil eski İstanbul içinde yer alması[78] Batı tarzı bir sanat ortamının sadece Pera bölgesiyle sınırlı olmaması için yapılan girişimler olarak yorumlanabilir.

4.4. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kurulması ve Türk Resim Sanatında Yeni Bir Dönem

Türk resminde ilk pentür örneklerinin ortaya konulduğu dönem olarak 1850 ilâ 1900 yılları arasındaki süreç çok önemlidir.[79] Bu süreçte Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Süleyman Seyyid (1842-1913), Halil Paşa (1852-1939) gibi öncü bazı sanatçılar çağdaş Türk resim sanatının temelini atmışlardır. Ama, birkaç örnek dışında büyük bir çoğunluğu burada andığımız sanatçılardan uzun yıllar sonra doğmuş ve Türk resim sanatı tarihinde bir sorun oluşturan Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar konusuna[80] araştırmamızda yer

---

[76] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 19.

[77] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi s. 15)

[78] Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 69-74 (Bilgi: s. 71)

[79] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 180.

[80] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39 (Bilgi: s.29); ayrıca bkz: Sezer Tansuğ, "Türk Primitifleri", **Sanat Çevresi**, Sayı: 3, İstanbul, Ocak 1979, s. 18-19'dan Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar",

verilmemiştir. Ayrıca, bu türdeki resimlerde tez konumuzla ilgili örneğe pek rastlanmaması da son derece karışık ve yanlış bilgilerle dolu kaynaklardan uzak durmamızı gerektirmiştir. Bu bağlamda Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ansiklopedide ve yayımlayacağı çeşitli makalelerle bu konu kesin bir çözüme ulaştırılacaktır.[81]

Yukarıda adlarını sıraladığımız öncü sanatçıların etkinliği Türkiye'de gerçek anlamda güzel sanatlar eğitimi adına atılmış en büyük adım olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'te Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle kurulması ve Batılı anlamdaki pentür anlayışını iyice hakim kılmasıyla son bulmuştur. Bu dönem, daha çok çevreyi keşfetmeye odaklı asker ressamlar kuşağıyla karşılaştırıldığında, sanatçının "kendisini ya da bireyselliğini" keşfetmeye başladığı bir ortam olarak değerlendirilebillir.[82] Uzun yıllar boyunca ülkenin hemen hemen tüm ressam ve heykeltıraşları bu okuldan yetişecektir. Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı toplum yapısında değişimin simgesi olan kurumlardan birisidir. Çağdaşlaşmanın devlet tarafından örgütlenmesiyle ulaşılan bu başarı, geleneklerde, inançlarda toplumda açık olarak yer almayan resim ve heykel sanatını öğrenime açar ve bu okul, uzun yıllar Türk resim ve heykel sanatını yönlendiren tek kaynağı oluşturur.[83]

Nurullah Berk, okulların ülkemizde sanatın temel belirleyicileri olması hakkında şöyle der:

> "Sanat hayatı zengin, verimli memleketlerde kişilikleri güçlü büyük ressam ve heykeltraşlar ya resmî akademilerin dışında gelişmiş, ya da oradaki hocaların eğitim sistemleriyle bağdaşamayarak ancak kısa süreler kalabilmişlerdir. Bizde ise ilkin Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi, daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi, toplumumuz içindeki durumu, rolü bakımından bambaşka bir görünümde. Osman Hamdi'nin müdür atanmasıyla 1883 yılında açılan bu okul, yabancı memleketlerdeki sanat akademilerinin

---

Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 28-41 (Bilgi s. 30-34)

[81] Ahmet Kamil Gören, **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**, Antik A.Ş. Yayınları (Yayına Hazırlanıyor)

[82] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde İçmekân-Mahrem'e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi "Ev ve Sanat"**, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş, Sayı: 46, Güz-Kış 2007, s. 80-95 (Bilgi: 93)

[83] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 183; Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 16; Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 24.

> aksine, resim ve heykel dallarının bereketli bir kaynağı olmuştur. Kuşkusuz bu özelliğin nedeni çeşitlidir: Türkiye gibi büyük, dağınık bir memleketin güzel sanatları öğreten tek kurumu oluşu, Avrupa'da olduğu gibi ünlü sanatçıların yönettiği özel atelye ve akademilerin yokluğu, plastik sanatların, toplumumuz içinde, öteki sanat dallarındaki yaygınlığa erişememiş olması ve en önemlisi, bir ressamın, bir heykeltraşın sanatıyle yaşayabilmesi için bir diplomaya sahip olmak zorunluluğu."[84]

Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi için, Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisi'ni örnek almıştır. Okulun kuruluş yıllarında bütün öğretmenler yabancıdır ve Osman Hamdi Bey okulun öğretim kadrosuna sadece yabancı hocaları aldığı gerekçesiyle eleştirilere hedef olur. Oysa onun bu seçiminin nedeni, figürlü resmi temel bilgileriyle verebilecek birikime sahip Türk ressamların yokluğudur. Okul ancak 1910'dan sonra verimli olmaya başlamıştır.[85]

19. yüzyıldan itibaren sanatçılar eğitim amacıyla çoğunlukla Fransa'ya gönderildikleri için modernleşme dönemi Türk sanatı büyük ölçüde Paris'teki sanatsal hareketlere bağlı olarak biçimlenmiştir. Semra Germaner bu dönem Avrupa'ya gönderilen Osmanlı ressamlarını "uslu ve çekingen" öğrenciler olarak tanımlar.[86] Yaklaşık 1860-1870 yılları arasında Paris'te bulunan Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve onlardan on yıl sonra giden Halil Paşa, ülkeye döndükten sonra Batılı resim ögelerinin Türk resmine girişini sağlayarak modern Osmanlı resminin temelini oluşturmuşlardır.[87]

Batılı resim ögelerinin gerçek anlamda Türk resmine girişini sağlayan bu önemli sanatçıların yaşamlarıyla ilgili kısaca bilgi vermek gerekirse, şunlar söylenebilir: Mithat Paşa'nın reformist ruhunu kendisine rehber edinmiş olan[88] Osman Hamdi Bey, Paris'te on yıla yakın bir süre kalarak orada öğrenim görmüş,

---

[84] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 17.

[85] Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, 1980, C. I, s. 161; Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 30.

[86] Semra Germaner, "XIX. Yüzyıl Sanatından İki Etkileşim Örneği: Oryantalizm ve Türk Resminde Batılılaşma", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000, s. 119.

[87] Ferit Edgü, "Bu Sergi...", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Ed. Ferit Edgü, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009, s. 11; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 33.

[88] Edhem Eldem, "Quelques lettres de Osman Hamdi Bey a son pere lors de son séjour en Irak (1869-1870)", **Anatolia Moderna/Yeni Anadolu I** 33, s. 130-31'den Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 198.

Batı kültürü almış biridir. Babası Sadrazam İbrahim Edhem Paşa'nın da sanatçının iyi yetişmesinde çok büyük payı vardır. Belirtildiği gibi, Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurarak resim eğitiminin kurumlaşmasını sağlayan kişidir. Bunların yanında Arkeoloji Müzesi'nin kurulması da onun sayesinde gerçekleşmiştir. [89] 1884 yılında Asâr-ı Atîka Nizamnamesi'ni (Eski Eserler Yönetmeliği) hazırlayıp onaylatarak ülkenin arkeolojik ve tarihi varlıklarının yurt dışına götürülmesine engel olmak için girişimde bulunan da kendisidir. Onun sanat ve kültür alanındaki tüm bu çabaları ileride kurulacak olan Cumhuriyet'in kültür politikasının özüyle de uyumludur. Bir yandan Batı'nın bilimsel ve kültürel politikasını benimsemiş olan Osman Hamdi Bey, Osmanlı arkeolojisinin ve müzeciliğinin ciddi bir şekilde gelişmesi için ilk adımları atmış; öte yandan Asâr-ı Atîka Nizamnamesi ile geleceğin Cumhuriyet Türkiye'sinin anti-emperyalist ve milliyetçi tutumuyla aynı doğrultuda bir uygulamayı yıllar öncesinden ortaya koymuştur.[90] Ferit Edgü, onun için batılı, akılcı bir kafa yapısı olan; örgütlenmiş bir toplumda, bir iş bölümü içinde birçok kişinin yapması gereken işleri neredeyse tek başına yapmak durumunda kalan, bu hâliyle de günümüze değin süregelen Türk aydınının yazgısının iyi bir örneği olan bir sanatçı ifadesini kullanmıştır. [91] İlk gerçekçi figür ressamı olarak da Türk resim sanatında önemli yeri bulunan Osman Hamdi Bey'in sanatıyla ilgili ayrıntılı bilgi tezin ilgili bölümlerinde verilecektir.

Şeker Ahmed Paşa, önce Mekteb-i Osmani'de sonra Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş; 1867 Paris Dünya Fuarı'nda Abdülaziz'in dikkatini çekerek saray nazırı ["Müsafirîn-i Ecnebiyye Teşrifatçısı" (Yabancı Konuklar Teşrifatçısı/Protokol Sorumlusu)] olarak atanmış ve saraydaki resim koleksiyonunu oluşturmakla görevlendirilmiştir. Şeker Ahmed Paşa empresyonizm öncesi Fransız akademik resminden etkilenmiş görünür. Manzara ve natürmortlarında derin mekânlar ve yumuşak ama güçlü bir ışık kullanımı dikkat çeker; nesnelerin

[89] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 196, 197.
[90] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 008
[91] Ferit Edgü, "Osman Hamdi Bey Olgusu", **Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri**, İstanbul, Ada Yayınları, 1986, s. 15.

yalınlığını ön plana çıkarır.[92] Resmini duvara asmayı günah sayan bir toplumda, 1873 yılında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçı Şeker Ahmed Paşa'dır.[93] Mekteb-i Sanayi'de açılan bu sergi için uzun bir ön hazırlık devresi gerekmiş ve sanatçı, sergiye gereken ilgiyi çekebilmek ve muhtemelen muhafazakâr kesimden gelecek tepkileri engelleyebilmek için serginin Sadrazam Ahmed Rüştü Paşa ve Maarif Nazırı Kemal Paşa'nın himayeleri altında bulunduğunu belirtme gereği duymuştur.[94] Şeker Ahmed Paşa sergiye katılacak sanatçı bulmakta da güçlük çekmiş, bunun için birçok kez "Hakayik-ul Vekayi" gazetesine ilan vermiştir.[95] 1875'de ikinci sergi de yine sanatçının gayretleriyle açılabilmiştir. Bu sergiye çok sayıda Batılı, Levanten ve azınlık sanatçının yanı sıra kendisi, Ahmet Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey Türk sanatçıları olarak katılmışlardır.[96] Şeker Ahmed Paşa, 1877 yılı yazında Petits-Champs Tepebaşı Belediye Köşkü'nde, üçüncü bir sergi daha düzenlemiştir. Guillemet Akademisi öğrencileri, tanınmış ressamlardan Preziosi, Palmieri ve Acquarone'nin katıldığı bu sergide 250 kadar resim yer almıştır.[97]

Paris'e gidip eğitim gören ve sanatsal yaklaşımıyla ardıllarına yol gösteren bir diğer önemli ressamımız Süleyman Seyyid, manzara, figürlü resim ve portre de çalışmakla beraber daha çok natürmortlarıyla tanınmaktadır ve yumuşak fırça tekniği ve güçlü ışık kullanımıyla dikkat çekmektedir.[98] Sanatçı, doğayı fotoğrafik bir gerçeklikle yansıtan bir sanatçı olmaktan uzak durmuş; ölçülü, yalın, süssüz bir tavrı

[92] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 301, 302.
[93] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s.33.
[94] Mustafa Cezar, "Şeker Ahmed Paşa'nın Düzenlediği Resim Sergileri", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 207-215 (Bilgi: s. 207)
[95] Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, 1980, C. I, s. 160.
[96] 1880-1883 yıllarında İstanbul'da birkaç resim sergisi daha açılmıştır. 1880'de açılan sergide ise çoğunluğu yabancı ve azınlık sanatçılar oluşturur, aralarında sadece Osman Hamdi Bey ve Prenses Nazlı Hanım Türk sanatçılardır. 1881'de düzenlenen bir diğer sergide de çok sayıda yabancı ve gayrimüslim ressamın yanı sıra, Ahmed Ali, Süleyman Seyyid, Keçecioğlu Rıfat, Mahmut, Münir, Rıza ve Osman Hamdi Beyler katılmıştır. (Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 93)
[97] Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 13.
[98] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 302, 303.

tercih etmiştir.[99] Perspektif kurallarına büyük önem verdiği için kendisine "metrologiste" (ölçü uzmanı) lakabı da takılan Seyyid'in, ölümü nedeniyle tamamlayamadığı "Fenn-i Menazır" (Bilimsel Perspektif) isimli bir kitabı vardır.[100]

Bir başka önemli ressamımız olan Halil Paşa (1857-1939) Mühendishane çıkışlı bir asker ressamdır. 1880-1888 yılları arasında Paris'te Jean-Léon Gérome'un atölyesinde çalışarak tekniğini geliştirmiş; burada empresyonist ressamları tanıma fırsatı bulmuş olan Halil Paşa ile ülkemizde empresyonizmin ilk belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatçı canlı renkleri, kalın fırça vuruşları, titreşen ışık lekeleriyle diğer ressamlardan ayrılır.[101]

Nurullah Berk, Halil Paşa'yı ve beraberinde bir diğer önemli ressamımız Hoca Ali Rıza'yı, doğa karşısındaki tutumları ve teknikleri bakımından iki dönem arasında kalmış, "eski"den çok "yeni"ye dönük öncüler olarak tanımlar. Berk, özellikle peyzaj-görünüm anlayışları bakımından devrimci sayılabilecek bu ressamların Osman Hamdi Bey kuşağından kesin olarak ayrılarak, 1914'den sonra esmeye başlayan yeni havanın müjdecisi olduklarını belirterek 1914 kuşağı ressamlarından söz etmeye başlamadan önce Hoca Ali Rıza'nın da anılması gerektiğini hatırlatır. Akademik anlamda bir desen ustası olan asker ressamlardan Albay Hoca Ali Rıza ömrü boyunca İstanbul'da yaşamıştır. Sanatçının hiç Avrupa deneyimi olmamışsa da renklerinin şeffaflığı, ışık ve gölge değerlerinin berraklığı, onun bir açık hava ressamı, bir anlamda empresyonist niteliği gösterdiğini düşündürür. Çoğu resimlerinin "Gölgeler de renktir" prensibini uygulayan empresyonizm ile bağdaşan bir yönü vardır.[102] Kendisi de asıl mesleğinin peyzaj ressamlığı olduğunu; yegâne zevkinin memleketin tatlı semaları altında, zümrüt yeşili görüntüler üzerine serpilmiş, yerli ve millî bir yaşayışı anlatan Osmanlı âşiyanlarını, mahallelerini,

---

[99] Zeynep Yasa-Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 91-370 (Bilgi: s. 112)

[100] Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 36.

[101] Ferit Edgü, "Bu Sergi...", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Ed. Ferit Edgü, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009, s. 12; Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 346.

[102] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 20, 22.

manzaralarını, ağaçlık yerlerini, tarihi ve kıymetli eserlerini öldürmemek ve onlara uzun bir hayat vermek olduğunu belirtmiştir. Resimdeki ustalığı, doğa sevgisi ve engin alçak gönüllülüğüyle öğrencileri tarafından onun kadar sevilip sayılan pek az usta olduğu söylenir.[103] Ancak Adnan Turani portre desencisi olarak Hoca Ali Rıza'nın gücünü teslim etmekle birlikte onun guaj ve yağlıboyalarının biraz kartpostala kaçtığı eleştirisini yapmış ve "maniyere olmuş Boğaziçi manzaraları" yolunun açılmasında, onun bilmeyerek olumsuz etkileri olduğunu söylemiştir.[104]

Yukarıda adı geçen, yurt dışına gitmiş olan sanatçıların ülkeye dönüş yaptığı 1870'li yıllar Türkiye'de resim sanatı açısından bir dönüm noktasıdır. Bu sanatçılar yurt dışında farklı bir sanat ortamıyla, yeni bir sanatsal dille tanışmışlardır.[105] Ressamları 1914 Kuşağı'na kadar dönemlere ayırarak genel bir gruplama yapmak gerekirse: İlk kuşak olarak tanımlanan asker ressamların ardından ikinci kuşak olarak 1870'li ve 1880'li yıllarda etkin olan asker ve sivil kesim temsilcilerinden Osman Nuri Paşa (1839-1906), Şeker Ahmed Paşa (1840-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Ahmet Emin (Servili) [Surûrîli] (1845-1891) ve diğer bazı ressamlar sayılabilir. Sonrasında yaklaşık olarak 1890'lı ve 1900'lü yıllarda etkin olan ve üçüncü kuşak olarak adlandırılabilecek Halil Paşa (1852-1839), Ahmet Şekür (kaymakam) (1856 İstanbul-?), Muallim Şevket (1856-1893), Fahri Kaptan (1857-1917), Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905), Hoca Ali Rıza Bey (Üsküdarlı) (1858-1930), Hafız İbrahim (miralay) (1858-1917), Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Hasan Rıza (Şehit) (1860-1912), Mahmut Bey (1860-1920) ve Hüseyin Rıfat Çeteci (1861-1962), İsmail Hakkı Bahriyeli (1863-1926), Kaymakam Remzi (1864-1937), Abdülmecid Efendi (Şehzade, Veliaht, Halife) (1868-1944), Osman Asaf Bora (1868-1935), Ömer Adil Bey (1868-1928), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) sayılabilir.[106]

---

[103] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 99.
[104] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. X.
[105] Ferit Edgü, "Bu Sergi...", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Ed. Ferit Edgü, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009, s. 12.
[106] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441 (Bilgi s. 431, 432)

BEŞİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ

5.1. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat Ortamına Yön Veren Ressamlar: "1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı"

Bir önceki bölümde kuşaklara ayrılarak verilen sanatçıların ardından dördüncü kuşak olarak gruplandırılabilecek ve 1910'lardan itibaren 1930'lara kadar etkin olan ressamlar Türk resim sanatında "1914 Kuşağı" olarak adlandırılmışlardır. Bu isimle anılmalarının nedeni 1910 yılında Paris'e gönderilmiş, I. Dünya Savaşı çıkınca da yurda geri dönmüş olmalarındandır. Aynı zamanda "Çallı Kuşağı" ya da "Meşrutiyet Kuşağı" olarak da anılırlar. Başlıca isimler şunlardır: Sami Yetik (1878-1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), Hikmet Onat (1882-1977), Mehmet Ruhi (1880-1931), İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970), Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935). Bu isimlerin dışında aynı sanat ortamını paylaşan Ali Cemal Ben'im (1881-1939), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Hayri Çizel (1891-1950), Diyarbakırlı Tahsin (1874-1931), Celal Esad Arseven (1875-1971), Bahriyeli İsmail Hakkı (1863-1926), Üsküdarlı Cevat Bey (1875-1939), Şevket Dağ (1876-1944) gibi isimler sayılabilir. Kadın sanatçılardan ise Mihri Müşfik (1886-1911), Celile Hikmet (1883-1956), Müfide Kadri (1889-1911) ve Belkıs Mustafa (1896-1925) sayılabilir.[1]

Paris'in çok yönlü, zengin sanat ortamının etkisi altındaki bu genç ressamların Avrupa'dan dönmeleri ve yeni bir yaklaşımla sanat etkinliklerine başlamalarıyla, Gül İrepoğlu'nun ifadesiyle, henüz ancak ayakta durabilen Türk resmi artık yeni ve çağdaş yolunda yürümeye başlamıştır. İrepoğlu şöyle der:

> "İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ruhi, Avni Lifij, Sami Yetik'ten oluşan yeni anlayışın öncüleri, doğu kültürünün birikimine sahip,

[1] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441 (Bilgi s. 431, 432)

> ancak yaklaşık yüz yıldır da batı kültürünün etkilerine açık bir toplumda genel alamda evrensel sayılabilecek bir üslup çizgisini yerleştirirken, kendi köklerini ve 'İstanbul duyarlığını' da ihmal etmediler. Empresyonizmden farklı farklı etkilenmiş olan bu ressamlarla birlikte, resmin yalnızca nesneleri veya kişileri tuvalde görüntülemek değil, ona kişisel bir duyarlık katmak olduğu sorunu ortaya çıktı. Bu yeni kavrayış, bir çıkış noktası işlevi görerek giderek sonraki kuşaklar tarafından geliştirilecek; Türkiye'de çağdaş bir resim sanatı görüşü yerleşecek, benimsenecekti."[2]

Metinde yer alan "resme kişisel duyarlık katma" yönündeki kavrayış "birey olarak sanatçı" kavramının oluşması anlamında önemlidir. Böylece empresyonizmin etkisinde olmakla beraber kendine özgü bir çizgi yakalamayı başaran; doğayı bire bir tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmaya başlayan 1914 kuşağı sanatçıları, Batılı anlamdaki Türk resminin bu bağlamdaki ilk evresini oluşturacaklardır.[3] Bu süreçte, söz konusu sanatçılar otoportrelerinde görüleceği üzere kendilerini de birey olarak ortaya koymaya başlamışlardır.

Avrupa'daki kübist-konstrüktivist akımları benimseyen daha sonraki kuşak 1914 kuşağını "sağlam bir desenden yoksun ve paletleri gelişigüzel boyalarla karmakarışık" diye küçümsemiştir. Sezer Tansuğ ise bu kuşak ressamlarını "gerçekte olağanüstü yeteneklerle donatılmış" bulur.[4] Ancak Nurullah Berk'in vurguladığı gibi, ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar Batı resim sanatı tarihinin köklülüğüne bakıldığında çağdaş resmimizi kuran, temsil eden ressamların, 19. yüzyıl ortalarından daha gerilere gidemeyen kısacık bir geçmişin devamcıları olmak gibi, sınırlı bir geleneğin mirasçıları olduklarını görmek gerekir. Bu sanatçıların ikilemli durumu kolay değildir; kendilerinden önce gelen Batı teknikçilerinden faydalanamadıkları gibi Osmanlı minyatürcülüğünü de geçerli bir temel kabul edememişlerdir. Bu sanatçılar Batı resim sanatının geçtiği yollardan, aşamalardan geçmeden kendilerini 20. yüzyılın akımları içinde bulmuşlardır.[5] Ancak söz konusu sanatçılar çağdaş sanata dair bir tanışıklığı, bir altyapısı olmayan bir ülkede büyük bir özveriyle çağdaş Türk sanat ortamının oluşması yönünde çaba göstermişlerdir.[6]

---

[2] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 50, 52.
[3] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 201.
[4] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 118-120.
[5] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 13, 15.
[6] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 209, 214.

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin de desteğiyle, 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bu çabaların sonuçlarından birisidir. Cemiyet, devletten, resmî düşünceden ve resmî yapıdan bağımsız bir düşünce kurumu olarak Türk plastik sanatlarının düşünce gelişimi ve sanat literatürümüz alanlarında öncü olmuştur.[7]

Cemiyetin kuruluşuyla ilgili ilk çalışmalar M. Ruhi Arel'in öncülüğüyle sanatçının Şehzadebaşı'ndaki evinde başlatılmıştır. İlk kuruluş toplantılarına 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 Mensur isimli sanatçılar katılmıştır. Cemiyete sonradan katılan isimler, başta cemiyete destek veren Abdülmecid Efendi olmak üzere, Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Göktengiz, Celal Esad Arseven, Mihri Müşfik, Mithat Rebii ve Müfide Kadri'dir.[8] Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin ilk sayısının ilk sayfasında "Maksadımız" başlığı altında yayımlanan yazıda cemiyetin kuruluş amacının Osmanlı devletinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini temin doğrultusunda birleşmeleri esasına dayalı oluşu ifade edilmiştir.[9] Cemiyet Türk resim sanatında kurumlaşma ve çağdaşlaşma dinamiklerinin başlangıç noktası sayılabilir ve Avrupa'daki sanat ortamını tanımış olan sanatçıların ülkede de benzer bir ortamı gerçekleştirmek için gereksinim duydukları bir birliktir. Avrupa'dan yeni dönen sanatçılar, Dar'ül-Fünun veya Passage Oriental salonlarına sıkışıp kalan sergilerden daha etkin faaliyetlerde bulunmak ve Türk Resim Sanatını canlandırmak arzusundadırlar.[10] Böylece saray çevresindeki sanatçıların kısıtlı bireysel olanaklarıyla yaygınlaşmasına daha fazla yardımcı olamadıkları sergiler, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin etkinliğe

[7] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

[8] Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Ankara, Çardaş Yayınları, 1994, s. 27.

[9] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

[10] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 209, 214; Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Ankara, Çardaş Yayınları, 1994, s. 25.

başlamasıyla daha sık ve giderek düzenli bir biçimde izlenmeye başlanmıştır. Bu cemiyet, sanatçıları bir araya getirip bir sanat çevresi oluşturduğu gibi, daha sonraki resim gruplarının kuruluşuna da zemin hazırlamıştır.[11] Ayrıca Cemiyet, sanat ve sanatçı hukuku açısından da önemli katkılarda bulunarak, henüz sanatçı-galeri-galerici ilişkilerinin başlamadığı bir toplumda, bu ilişkilere esas teşkil edecek sözleşmeler kaleme almıştır.[12]

Uzun yıllar tek ressam derneği olarak kalacak olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleriyle ve Abdülmecid Efendi'nin desteğiyle 1916 yılından itibaren her yıl "Galatasaray Sergileri" düzenlenecektir.[13] Bu sergiler için uygun görülen mekân, önceleri İtalyan lokali olarak kullanılan ve savaş nedeniyle Türklerin kullanımına geçerek Galatasaray Sergileri için Galatasaray Yurdu'na dönüştürülen, Beyoğlu'ndaki Società Operaia binasıdır.[14] Ancak sadece 1916 yılındaki ilk sergi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından; sonraki 5 sergi ise Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenmiştir.[15] Nurullah Berk, bu sergilerin gelip geçici sanat olayları olarak değil, Türk resim sanatında önemli bir dönemi değerlendiren manifesto olarak kaydedilebileceğini söylemiştir.[16]

Galatasaray Sergileri uzun yıllar Galatasaraylılar Yurdu'nda ardından da Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta gerçekleştirilmiştir.

---

[11] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s. 3.

[12] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

[13] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 32.

[14] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 39, 40; Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hiref'ten Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XI.

[15] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

[16] Nurullah Berk, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, b.y., Akbank Yayınları, Ocak 1972, s. 23; Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

Gezebilmek için "duhuliye" denilen giriş ücretleri ödenen bu sergilerde, orta büyük salonda "usta" tabloları, yandaki sınıflarda amatörlerin, gençlerin, kimi zaman da Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin çalışmaları sergilenmektedir.[17] Cemiyetin 1916 yılında düzenlediği ilk Galatasaray Sergisi'nde bir yapıtın devrin hükümet yetkililerince gümüş madalya ve "zikr-i cemil" ile ödüllendirilmiş olması; 1918'de Berlin ve Viyana'da sergilenen savaş konulu resimlerin bu cemiyet sanatçılarına ısmarlanması, cemiyetin hükümetin politik gereksinmelerine zaman zaman karşılık verdiğini göstermektedir.[18]

Derneğin en önemli girişimi, 1910-1914 yılları arasında, döneminin tek güzel sanatlar dergisi olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni yayımlamak olacaktır. Gazete 1914 yılı Temmuz ayına kadar, tamamı üçyüzyirmi sayfa tutan, 18 sayı yayımlanabilecektir.[19] Gazetede yer alan düşünceler genel olarak, toplumda, sanayi-i nefiseye, estetiğe ve özellikle resme ait duyarlılığın, kültürün, bilincin ve bilginin gelişmesini sağlamak ve bu duyarlılığın gelişmesine engel gördükleri güçlere karşı mücadele vermek temelinde özetlenebilir.[20]

Gazetenin sorumlu yöneticisi Sanayi-i Nefise resim bölümü mezunu Osman Asaf Bey'dir. Gazetede sanata ilişkin sorunlar ele alınmış; güncel olaylar ve sanatla ilgili makalelere yer verilmiştir. Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi, Ahmet Ziya Akbulut gibi pek çok ressamın da yazıları burada yer almıştır.[21] Gazete kısa bir süre çıktıktan sonra kapandıysa da yayımlandığı süre içinde dönemin Türk sanatçılarının benimsediği akımları tanıtması ve güzel sanatların insan ruhu üzerindeki olumlu etkilerine değinmesi açılarından güzel sanatlarla ilgilenen çevreye bilgi aktarımı

[17] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 19.
[18] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s. 3.
[19] Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Ankara, Çardaş Yayınları, 1994, s. 45; Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 32.
[20] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.
[21] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 112.

görevini yerine getirmeye çalışmıştır.[22] Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin faaliyetleri 1921 yılına kadar sürmüşse de hukuken varlığı 1919 yılında sona ermiştir.[23] Bu tarihte tüzüğünü genişleten Osmanlı Ressamlar Cemiyeti önce "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almış; 1926 yılında yeniden ad değiştirerek önce "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", sonra da "Güzel Sanatlar Birliği" adını almış; 1940'tan sonra etkinliğini yitirmiştir.[24]

1914 kuşağı sanatçıları, 1917 yılında, dönemin Harbiye Nezareti tarafından açılan ve "Şişli Atölyesi" olarak adlandırılan mekânda ilk defa gerçek modellerden çalışılan, çok figürlü ve büyük boyutlarda kompozisyon denemeleri gerçekleştirme fırsatı bulmuş; kısa ömürlü de olsa, Türk ressamları tarafından Avrupa'da açılacak ilk sergi olan Viyana Sergisi'ne katılmak amacıyla gerçek bir atölye çatısı altında ilk kez bir araya gelmişlerdir. Bu atölyede ana tema olarak Çanakkale Savaşları ele alınmış ve sanatçıların özverili çabalarıyla birkaç ay gibi kısa bir zamanda Viyana'da sergilenmek üzere resimler tamamlanmıştır. Çalışmalar, 1917 yılında Viyana Sergisi öncesinde Galatasaray Yurdu'nda "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı altında sergilenmiştir. Viyana'daki sergiye Halife Abdülmecid Efendi, Ömer Adil, Ali Sami (Boyar), Cevat Bey, Feyhaman Duran, Harika Sirel Lifij, Halil Paşa, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Mahmud Bey, Namık İsmail, Ruşen Zamir Hanım, (Bahriyeli Mehmed) Ruhi Bey, Sami Yetik, Şevket Dağ, Seyit Bey, Tahsin (Diyarbakırlı) Bey, İbrahim Çallı katılmıştır. Bu serginin düzenlenme amacı Batı'ya, Türklerin kültür ve sanat alanında da yetenekli olduklarını göstermektir. Viyana'nın dışında Berlin'de de bir sergi açılması planlandıysa da bu gerçekleştirilememiştir.[25]

---

[22] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s. 3.

[23] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.

[24] Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hiref'ten Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XIV.

[25] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 44, 52, 56, 57; Ahmet Kamil Gören,

1914 kuşağı sanatçıları, Semra Germaner'in ifadesiyle, Türk resim tarihinde "akademik" ve "modern" kavramları arasındaki ayrımı ilk kez ortaya koyan; pitoresk manzara resmi yerine günlük yaşamın canlılığını barındıran; kentin, Batılılaştıkça değişmekte olan çehresini yansıtan resimleriyle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında kent toplumunda resim beğenisinin yer etmesinde payı olan isimlerdir. İlk kez bu dönemde psikolojik çözümlemelere önem veren ifadeci portre dalı geliştirilmiştir. Bu dönem ortaya konan yapıtlar Türk resminde ifadenin ve plastik değerlerin belli bir duyarlılık yönünde kullanıldığı sayılı örnekleri oluşturmaktadır.[26]

Türk sanatına uzunca bir dönem grupların yön verdiği görülecektir. Ancak Türk resim sanatı tarihini şekillendiren gruplara geçmeden önce sözü edilen dönemde kadınların sanattaki yeni konumuna da kısaca değinmek gerekir: Kültür ve sanat tarihimizdeki en önemli girişimlerden biri 1914 yılında genç kızların sanat eğitimi alması için İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıdır. Bu okulun kurulmasına kadar geçen süreçte, Osmanlı'da kadınların eğitimine bakıldığında, ilk kız rüşdiyesinin çeşitli imkânsızlıklarla 1858 yılında açıldığı ancak sonrasında İstanbul dışında uygulamaya konulamadığı görülür. Ayrıca gerek bina, gerekse müfredat olarak erkek rüşdiyelerinden çok geride olan bu okulların varlık amacı daha çok iyi ev kadınları yaratmaktır. 1869 yılında ilk kez kadınlar için mesleki eğitime yönelik bir kız sanayi mektebi olan Yedikule Kız Sanayi Mektebi açılmıştır. Bu tarihlerden sonra kızların eğitimi için çeşitli okullar açılmaya devam etmiştir.[27] 1864'te ilk kız sanat okulu, 1870'de ilk Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) açılmıştır.[28] Bu okulların açılmasında Tanzimat reformlarının getirdiği hoşgörünün ve özgürlük havasının etkisi vardır. Nâmık Kemal, Şinasi, Şemsettin Sami ve Ahmet Rıza gibi yazarlar dergi ve gazetelerde kadın meselesini ele almışlar ve kadın haklarının savunuculuğunu üstlenmişlerdir. Bu dönemde yayımlanan kadın dergileri

---

"Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: 'Günceli Yansıtan Konular", **rh+sanat**, Sayı: 2, Kasım/Aralık 2002, s. 32-39 (Bilgi s. 36)

[26] Semra Germaner, "Türk Resminde Plastik Düşüncenin Kaynakları", Yay. Haz. Banu Mahir, **Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri**, (7-10 Mart 1994), İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi ve Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayını, 2000, s. 173-179 (Bilgi: 176, 177)

[27] Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 297, 298, 299.

[28] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 21.

ve gazeteleri de kadın eşitliği konusunda toplumda bir bilinç oluşmasında etkili olmuşlardır. Sanat konusunda ise 1880 ABC Kulübü'nin sergisi gibi sanatsal etkinliklerde adlarına rastlanan Prenses Nazlı Hanım, Matmazel Serviçen, Leyla Hanım (Matmazel Jones) ve İstanbul salonlarında yapıtlarını sergileyen Matmazel Gabuzzi, Matmazel Talya Flora gibi yabancı, azınlık ve soylu kadın sanatçılar, Türk kadınlarında bir etki bırakmış olmalıdırlar. II. Meşrutiyet ile beraber kadın-erkek eşitliği daha yoğun tartışılır hâle gelecektir. Bu dönemde kızlar için açılan okullar sayıca artmış; 1913 tarihli ilk Tedrisat Kanunu ile, sadece il merkezlerinde bulunan kız rüştiyeleri belli başlı kaza merkezlerine yayılmış, birçok ilde Kız Sanayi Okulu açılmış; 1914 yılında ise Darülfünûn'a kız öğrenci alınmaya başlanmıştır.[29]

1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması Türk resminin profesyonel anlamda ilk kadın ressamı olarak kabul edilen Mihri Müşfik Hanım'ın yoğun girişimlerinin etkisiyle ve kızların da yüksek öğrenim görmesi fikrinin benimsenmesiyle beraber gerçekleşebilmiştir. Bu okul, sanatın gelişimine katkı sağlanması hedefinin yanında, Türk kadınının sanat ortamında etkin olabilmesi için ona bir alan açmış olmasıyla da bir ilktir ve çağdaşlaşma yolunda çok önemlidir. Canan Beykal, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Batı'da liberalizmle birlikte gelişen kadın hak ve özgürlüklerinin bizdeki yansımasının somut örneği olduğunu söyler. Daha önceki dönemlere bakıldığında Osmanlı kent toplumunda kadının, sanatsal yeteneklerini süslemeci el işçiliği alanında yoğunlaştırdığı görülür. Değişmeye başlayan zihniyetle beraber 19. yüzyılda kızlarının birer batılı hanımefendi gibi yetişmesini isteyen zengin yüksek tabaka, azınlık ya da yabancı çevrelerle ilişki kurarak kızları için özel öğretmenler tutmaya başlamış ve bazı durumlarda kızlar Avrupa'ya dahi gidebilmişlerdir. Ancak sonuçta bunlar bireysel çabalardır ve genel çerçeveye bakıldığında kızlara verilen eğitimin sınırlı olduğu açıktır. Bu sınırın aşılmasında, Amerikan Koleji ya da her biri Katolik kilisesinin organizasyonu içinde bulunan Fransız kız okullarının da payı vardır.[30]

---

[29] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl 2, No:16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 6, 7).

[30] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 135-136; Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl 2, No:16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 8).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi resim ve heykel atölyelerinden oluşmaktadır. Atölyelerin ilk hocaları Ali Sami Boyar ve Mihri Müşfik (1886-1954) Hanım'dır. Ali Sami Boyar 1915 yılında görevden ayrılınca yerine Aznif Hanım ders vermeye başlamıştır. Okulun ilk müdürü ünlü matematikçi Salih Zeki Bey iken sonra Mihri Müşfik Hanım, onun ardından da Ömer Adil Bey (1868-1928) görevi devralmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi gibi İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de varlığını sürdürdüğü kısa süre içerisinde sürekli yer değiştirmiş ve değişikliklere uğramıştır. Mihri Müşfik Hanım okulda görev almaya başladıktan sonra Türkiye'de ilk kez çıplak kadın modeli kız atölyesine getirterek bu konuda öncülük etmiş; erkek model yerine ise Arkeoloji Müzesi'nden getirilen torsoları (beline peştemal bağlamak zorunda kalsa da) kullanarak model sıkıntısını dönemin koşulları içinde olabilecek en akıllıca biçimde çözmüştür.[31] Okulun öğrencileri yaz tatillerinde özel izin ve polis koruması altında açıkhava çalışmaları da yapmışlardır.[32]

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Güzin Hanım (Duran), Nazlı Hanım (Ecevit) gibi ilk mezunları, en tanınmış olanlarıdır. Fahrelnisa Zeid (1901-1991) ünü günümüze ulaşan bir diğer kadın sanatçıdır.[33] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin heykel bölümünden mezun iki kadın heykeltıraş Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki'dir. Melek Celal Sofu, Nazmi Ziya'dan özel dersler almış ve okula konuk olarak devam etmiştir. Nazım Hikmet'in annesi Celile Hikmet Hanım, Roma ve Paris'te özel sanat eğitimi almıştır. Harika Sirel Lifij, Müfide Kadri'den dersler almış ve liselerde öğretmenlik yapmıştır. Vildan Gizer ve Emine Fuad Tugay; ayrıca İstanbul, Münih, Berlin, Roma ve Paris'te resim eğitimi alarak, Almanya, İtalya, Fransa, Türkiye gibi dört ayrı ülkede çalışan iki kadın sanatçımız Sabiha Rüşdü Bozcalı ve Hale Asaf dönemin diğer kadın ressamları olarak dikkati çekmektedir.[34]

---

[31] Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 82, Kasım 1997, s. 12-27 (Bilgi: s. 16, 19, 22, 23)

[32] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl 2, No:16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 8).

[33] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 65.

[34] Ahmet Kamil Gören, "Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri", Ertan Eğribel-Ufuk Özcan (Yay. Haz.), **Sosyoloji Yıllığı-Kitap: 11, Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, İstanbul, Kızılelma Yayıncılık, Mart 2004, s. 530-545, (Bilgi: s. 532, 533, 537)

Mihri Müşfik, Müfide Kadri, Sabiha Bozcalı, Nermin Faruki, Bedia Güleryüz ve Nazlı Ecevit, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olan ve cemiyetin sergilerine katılan kadın sanatçılardır.[35]

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1923'te lağvedilince Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleşmiştir. Ömrü kısa da olsa bu okul kadın sanatçı algısıyla ilgili bir kırılmayı simgelemektedir ve bu açıdan özel bir öneme sahiptir. Okulun kız öğrencileri bir yandan zaten kısıtlı olan sanat ortamında varlık savaşı verirken öte yandan bir kadın-sanatçı olma yolunda toplumdaki önyargıyla mücadele etmek durumunda kalacaklardır.[36] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, kadınların da sanatçı olarak kabul edilerek erkeklerin egemenliğindeki sanat ortamına girebilmeleri için en büyük adım olmuş ve özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra varlık gösterebilmelerinin yolunu açmıştır.

Cumhuriyetle birlikte kadın sanatçıların sayısı da, sergilere katılımı da artmıştır. Bu artışta, II. Meşrutiyet döneminde kadının toplum içinde etkinliğini artırmak yolunda bir altyapı oluşmasının dışında, Müfide Kadri ve Mihri Hanım'ın büyük etkisi olmuştur.[37]

1938 yılındaki Yurt Gezisi'ne Sabiha Bozcalı'nın, 1940'daki II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Melahat Ekinci, Melek Celal Sofu ve Sabiha Bengütaş'ın katılımı; III. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Melahat Ekinci'nin "Portre" adlı çalışmasıyla üçüncülük ödülü alması ya da Hale Asaf'ın kuruluşundan beri Müstakiller'in içinde olması da kadınların sanat ortamında yer alabilmesi adına önemli sayılabilecek adımlardır.[38]

---

[35] Esen Karadağ, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü", Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), Danışman: Çağatay Karahan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, 2008, s. 23, 24.

[36] Fatma Ürekli, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Cilt: 39, S: 231, Mart 2003, s.50-60; Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 23.

[37] Esen Karadağ, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü", Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), Danışman: Çağatay Karahan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, 2008, s. 35, 36.

[38] Selçuk Mülayim, "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 113.

Malik Aksel yazılarında kadın sanatçılardan bahsederken Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yavaş yavaş değişen "kadın sanatçı" anlayışına değinmiştir. Aksel, erkeklerin her nedense kadını romantik bir hâlde yarı karanlık bir odada pencere kenarında oya işlerken, hiç olmazsa çiçek resmi yaparken görmek istediklerini söyleyerek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın 18. sayısındaki bir fıkradan örnek verir:

> "Pâk kadınlığa çiçeği sevmek, yetiştirmek ne kadar yaraşırsa, onu resm ve taklid de o kadar yaraşır. Çiçek resmiyle meşgul olmak, zarafet içinde yaşamak, güzelliğe güzellik katmak demektir. Bu şan kadınlığındır. Saniyen ressam salonunda veya bahçesinde çalışır, herhâlde zavallı peyzajistlerin bir yığın yük ile çektikleri mezahime, güneş vurmalarına, soğuk almalarına maruz kalmaz, bu eziyetler o nazik vücutlar için cidden nâ-lâyık ve haramdır."[39]

Aksel, erkeklerin kadınları bu hâlde görmek istemelerine rağmen kadınların bu şekilde görünmekten nefret ettiklerini; enerjileri ve eserleriyle erkeklerin bu arzusuna karşı geldiklerini söyler. Örnek olarak büyük zorluklara katlanarak Karabük'te yüksek dereceli fırınlar karşısında resim yapan, mahkûmlar içinde onları tetkik eden S. R adlı genç kadın ressamı, bütün gün taşlar içinde yoğrulan Sabiha Bozcalı'yı, Aydın dağlarında korkmadan efelerin resmini yapan Melahat Ekinci'yi verir ve bu kadınların erkek ressamlara ders verdiğini vurgular.[40]

Sonuçta İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte sanat ortamında kadınlar da görünür hâle gelmiştir. Çağdaşlaşma rüzgârının estiği Cumhuriyet sonrasında da, sayıca az olsalar dahi, kadın sanatçılar erkek sanatçılarla boy ölçüşebilecek; dönemin ruhuna uyan yapıtlar vereceklerdir.

Tekrar gruplar konusuna dönüldüğünde, aşağıda ele alınacak olan grupların Türk sanatına uzunca bir dönem yön verdiği görülecektir. Bunun başlıca sebebi belki de henüz gerçek anlamda bir resim kültürü oluşmamış bir toplumda bireysel çıkış yapabilme olanağının sınırlı olmasıdır.

[39] Malik Aksel, "Memleket Resimleri", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.
[40] Malik Aksel, "Memleket Resimleri", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.

5.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Kurulması [Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek ve Modern Türk Resmi'nin Başlangıcı] (1929)

1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin faaliyetleri 1921 yılına kadar sürmüşse de hukuken varlığı 1919 yılında sona ermiştir. Önce 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almış; 1926 yılında adı "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" olmuş, aynı yıl içinde de Güzel Sanatlar Birliği" adını almıştır. [41]

Türk Ressamlar Cemiyeti, yayın hayatı çok kısa sürse de "Resimli Dergi"yi çıkarmaya başlamıştır. Cemiyetin ressamları Sanayi-i Nefise'deki yabancı hocaların egemenliğine son vererek, öğrenci yetiştirmeye başlamış; bu öğrenciler sergiler açmaya yönelmiş, cemiyet "Resim Okulu" adı altında resim atölyesi açmış; hatta öğrencilerin de katılımıyla "Serbest Resim Atölyeleri" kurmuşlardır. Cemiyet, geleneksel Galatasaray Sergileri'ni Ankara'ya da taşımaya başlamıştır. [42] Ancak zamanla Güzel Sanatlar Birliği'ne ve Galatasaray Sergileri'ne tepkiler oluşmuştur. Birlik, ülkenin en önemli sanatçılarını barındırmakta ve her yıl yaz aylarında okullar kapandıktan sonra Galatasaray Lisesi'nin sınıflarında yapıtlarını sergilemektedir. Gençler ise ancak birlik üyelerinin onayıyla, lisenin daha önemsiz mekânlarında işlerini gösterebilmektedirler.[43]

Elif Naci bu dönemi ve Ankara Sergileri'nin açılmasıyla birlikte Galatasaray Sergileri'nin gözden düşmeye başlamasını şöyle anlatır:

> "Tam bu sıralarda 'Güzel Sanatlar Birliği' teessüs etmiştir. Ve Ankara sergileri başlamıştır. İcra Vekilleri heyetin 12 Eylül 1926 tarihli kararnamesile 'Sanayinefise sergisi' her sene Ankarada açılacaktır. İşte bu tarihten itibaren resimler Ankarada evvelâ Etnoğrafya müzesinde, bilâhare Türk Ocağı binasında teşhir edildi. Ankaradaki Sergiler gerek halkın, gerek hükûmetin çok rağbetini kazanmıştır. Pek çok resim satılıyordu.

[41] Abdullah Sinan Güler, "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994, s.y.; Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hiref'ten Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XIV

[42] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s. 3.

[43] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 12.

> Satılmıyanlarla da İstanbulda Galatasaray sergisi vücuda getiriliyordu. Artık Galatasaray sergileri kendi kendine açılıp kapanıyor. Haklı olarak rağbetsiz kalmış bulunuyordu. Buna mükabil Ankara sergilerine karşı rağbet başlamıştı. Zira bu resimler o muhit için henüz yeniliğini muhafaza ediyorlardı." [44]

Elif Naci, Galatasaray Sergileri'ne ilginin zamanla daha da azaldığını, 1932 senesinde açılan 16. serginin hareketsiz, sessiz, yerli mallar sergisinin bir köşeciğine sıkışmış bir hâlde açılıp, kapandığını söyler. Naci, bu dönem, biraz sonra bahsedilecek olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin halkevinde açılan sergisinin gerektiği kadar ilgi görmemekle beraber Galatasaray sergisinin durumundan daha iyi bir durumda olduğu da ekler.[45]

Güzel Sanatlar Birliği'ne tepki gösteren bir grup genç sanatçı; Mahmut Cûda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi 1923'te birleşerek, Sultanahmet'te bir evin odasında Yeni Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Türk Resim Sanatı için yeni bir şeyler yapmak isteyen bu ressamlar, hocaları olan Çallı Kuşağı sanatçılarına karşı gelmemekle beraber, artık kendi sergilerini düzenlemek özlemi duymuşlardır. [46] Elif Naci cemiyetin genç sanatçılarının bir önceki dönem sanatçılarıyla yaşadığı anlaşmazlıkları, cemiyetin kuruluş aşamasını ve 15 Mayıs 1924 yılındaki ilk sergilerini nasıl gerçekleştirdiklerini anlatmıştır:

> "(...) Üstatlar o zaman hükümet ile ressamlar arasındaki münasebetin ön safında bulundukları için sergiye tahsis olunan paraları kendi diledikleri şekilde taksim ediyorlardı. Galatasaray sergilerinde eskilere yeni kuvvet ve hayat veren gençliği, mesaisine devam edebilecek kadar, yani boya ve tuval parası tedarikini imkân dahiline sokabilecek kadar olsun düşünmüyorlardı. Biz benizleri uçuk Sanayî-i Nefise çocukları gıdalarımızdan artırıp aldığımız boyalarla çalışıyorduk. Henüz Cümhuriyetin bu yeni neslin önüne açıverdiği feyizdar himayeden şevk ve hız alarak benim de müessisi olduğum bu birliğin temellerini atmıştık: 'Yeni Resim Cemiyeti'. Bu genç cemiyetin merkezi Türbede eski Hilâliahmer binasında bir küçük odadan ibaretti. Gençler burada toplanıyorlar, konuşuyorlar, çalışıyorlardı. Nihayet 924 senesi mayısının onbeşinci günü işte sergilerini açmış bulunuyorlardı."[47]

Elif Naci bir önceki neslin yeni gençliği göz ardı ettiğinden yakınmıştır. Genç ressamların da katıldığı 6. Galatasaray Sergisi'nde (1924) üstatların gençliğin resimlerini serginin en karanlık köşelerine yerleştirdiklerini; yeni gençliğin

[44] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 18, 19.
[45] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 26, 27.
[46] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 41.
[47] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 9.

kendilerini yükselten ve kuvvetlendiren, sergilerini zenginleştiren bir varlık olduklarını inkâr ettiklerini üzüntüyle ifade ederek, "On Yılda Resim" adlı kitapçıkta, bu sanatçıların kendilerini yavaş yavaş ispat etmeye başlamalarının gururuyla "on seneden beri kemale ermiş ve bugünkü Türk resim varlığını vücuda getirmiş olan nesilin de onları inkâr ettiğini" belirtmiştir. Ancak Elif Naci, tarihin tekerrürden ibaret olmasına rağmen bu inkâr yarışından nefret ettiğini; eski sanatçıları gençliğe karşı haksızlıklarından dolayı takbih ederken artık gençliği de öylece ayıpladığını da eklemiştir.[48] Nurullah Berk, bu gençlerin, yeni bir sanatı getirmek şöyle dursun, tutacakları yolu bile kararlaştırmadıklarını; ancak bir hamle özlemiyle, o güne gelinceye kadar tek ölçü olarak bilinen Galatasaray Sergileri'ne bir şeyler katmak istediklerini; bunun dışında "Yeni Resim Cemiyeti"nin hiçbir özelliği olmadığını söylemiştir.[49] Nitekim zaten grup uzun ömürlü olamamıştır. Grubun yeni mezun üyelerinden bir kısmının öğrenim için devlet tarafından ya da kendi imkânlarıyla eğitim amaçlı yurt dışına gitmeleriyle cemiyetin etkinliği kısa sürede son bulmuştur. Ancak Fransa ve Almanya'da öğrenim gören bu gençler 1928 yılında ülkeye döndükten sonra yeniden bir araya gelecek ve 1914 Kuşağı'nı hedef alan belirgin bir eski-yeni tartışmasını başlatacaklardır.[50] 15 Temmuz 1928 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kuracak olan sanatçılar da bunlardır. Kurucuları arasında Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kâmil (Akdik), Mahmud Fehmi (Cûda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati, Ratip Aşır (Acudoğlu) ve Fahrettin'in (Arkunlar) bulunduğu Birlik, adını Fransa'daki "Société des Artistes Indépendants"dan almıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Türk resim sanatı tarihindeki ikinci dernek iken Cumhuriyet Türkiyesi'nde kurulan ilk sanatçı derneğidir.[51] Birliğin amacı, gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temellere kavuşturulması, yaygınlaştırılması; sanatçıların güvence altına alınmaları ve özgür bir ortamda çalışmalarını sürdürebilme imkânı sağlanmasıdır. Sanatçıların temel

[48] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 11, 12.
[49] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 44.
[50] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 12.
[51] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 37, 38.

sıkıntısı diğer meslek sahipleri gibi eğitimini gördükleri alanda yaşamlarını kazanamıyor olmalarıdır.[52] Gerçekten de gerek 1916'dan beri süregelmiş olan Galatasaray Sergileri'nde, gerekse Cumhuriyet'in ilk on yılı içinde açılan sergilerde, sanatçıları tatmin edecek satışlar yapılamamıştır. Sanatçıların çoğunluğu devlet tarafından orta dereceli okullarda maaşlı öğretmen olarak görevlendirilmiş, pek azı ise ülkenin tek yüksek sanat eğitim kurumu olan Akademi'de görev yapma imkânı bulabilmiştir. Nitekim, Cumhuriyet Gazetesi'nin sahibi ve başyazarı Yunus Nadi, Müstakiller'in dördüncü sergisi hakkındaki başyazısında, birliğin şurada burada hayatlarını kazanmak mecburiyetindeki on beş, on altı kadar üyeden oluştuğunu ifade etmiştir.[53] Toplumun sanat beğenisinin yaygınlık kazanması, kültürel bir altyapı oluşturmanın yanında sanatçıların yaşamlarını sanatlarını icra ederek idâme ettirebilmelerine dair soruna da çözüm getirecek önlemlerin ilki ve en önemlisidir. Sanatçılar devletin kendilerine destek olmasını beklemektedir.[54] Birlik, bu beklentilerini özellikle Nurullah Berk'in kalemiyle ifade eder.[55] Sanatçılar bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının Türk resim sanatının geliştirilmesine kalıcı çözümler getirmeyeceğine, oluşacak değer çekişmelerinin, bu aşamada olumsuz etki yapacağına inanmaktadırlar.[56] Belki bu yaklaşımın sanatçının birey olarak kendisini ifade etmesine bir oranda ket vurduğu iddia edilebilir. Nitekim grupların azaldığı 1950 sonrasında sanatçıların yapıtlarındaki bireysellik ve beraberinde özgünlük artacaktır. Ancak yine de Müstakiller'in Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşmasında önemli yeri olduğu açıktır.

Birliğin kuruluşu, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastladığı için söz konusu sanatçılar toplumun hızla değişen siyasal, ekonomik, kültürel oluşumlarının içinde; gelişmeleri takip ederek

[52] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 42.
[53] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 166, 167.
[54] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 42.
[55] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 13.
[56] Kıymet Giray, "Türk Resminde Müstakiller", **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl: 24, Sayı: 71, Ocak 1994, s. 4-12 (Bilgi: s. 6)

yetişmişlerdir.[57] Bu sanatçılar Avrupa'daki sanat olaylarından ve kültürel birikimden çok etkilenmişler ve Türkiye'deki koşullarla Avrupa'daki koşulları kıyaslama imkânı bulmuşlardır. Ülkeye döndükten sonra da yurt dışında öğrendikleriyle İstanbul'da öğrendiklerini kıyaslayarak akademizme karşı bir tavır oluşturmuşlardır. Bu yüzden Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin 1929 yılının Nisan ayında Ankara'da gerçekleşen ilk sergisi, Türk ressamları tarafından resimlerinde o güne kadar hiç ele alınmamış konularıyla ve uyguladıkları yeni tekniklerle şaşkınlık yaratacaktır. Bu sergi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli (hatta birbirine aykırı bulunan Realizm, Ekspresyonizm, Kübizm gibi) eğilimleri derleyen; Avrupa'daki sanat eğilimlerinin ağır bastığı, serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedir.[58]

Sezer Tansuğ, Müstakiller'in yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolundaki çabalarını Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle ilişkilendirmiştir. Ona göre Müstakiller'in İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılının Türk devrim tarihindeki ayrıcalıklı yeri, ülkede Latin alfabesinin kabul edilerek derhâl kullanım alanına sokulduğu yıl olmasıdır ve hatta Tansuğ sanatçıların biçimdeki yeni ve cesur tutumlarının, alfabe devrimiyle sıkı bir bağı olduğunu bile iddia etmiştir.[59]

Sanatçıların "yeni sanat"ı ülkede yaygınlaştırma amaçlarını gerçekleştirmek kolay olmayacaktır. Aşırı bir unsur içermediği hâlde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin İstanbul sergileri halk tarafından yadırganmıştır. Ama gelen olumsuz tepkiler sanatçıları yıldırmayacaktır. Nurullah Berk, Muhit dergisinin 1928 yılı sayılarından birinde bu konuda şunları yazmıştır:

> "Bila tereddüt, resim ve heykel noktai-nazarından, bizde ilk mühim sanat hadisesi denilebilecek olan 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği' sergisi, on beş gün evvel kapatıldı. Halk ve münekkitler, bu serginin ehemmiyetini, getirmiş olduğu yeni ve sağlam unsurları takdir edemediler. Her yeni cereyanın tabii bir aksülameli olan bu

[57] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 38.
[58] Eşref Üren, "Dönenler", **Milliyet**, 22 Mart 1932, s.5'ten Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 14; Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 43.
[59] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 167.

> lakaydi, belki de bu haset, zaman ile tebeddül edecek, yerine hakiki anlayış kaim olacaktır. (....) genç Türk ressamları, halkın alâkasızlığında daha kuvvetle çalışmaya, mücadele etmeye bir sebep görüyorlar. Sanatta anormal, belli klasik kanunlardan hariç görünen eser, muhakkak aykırı olan eser değildir. Halk, alışmış olduğu, dolayısıyle de kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir sanat nümayişi karşısında lakayt kalmaya, reddetmeye mütemayildir."[60]

Müstakiller, resimlerini sergileyecek sergi alanları bulmakta da zorluk çekmişlerdir. Sanatçılar halkın ilgisizliğinin yanında ciddi ekonomik sıkıntılara da katlanarak büyük bir özveriyle resim yapmaya devam etmişlerdir.

Birliğin, tüm engellere rağmen açtığı sergiler basında eleştirilerek yer almıştır. Gerçek anlamda sanat eleştirmenleri olmadığından bu eleştiriler yüzeyseldir ve sanatçıların amaçlarını anlamaktan uzaktır. Bu nedenle sanatçılar açtıkları sergilerden sonra kendi sanat anlayışlarını ve sanat hakkındaki araştırmalarını içeren yazıları gazete ve dergilerde yayımlarlar. Bu girişimleriyle toplumun sanat kültürüne yeni kavramlar kazandırırlar ve toplumun ilgisini de bir ölçüde çekmeyi başarırlar. Ancak yıllar sonra, 1932 yılında 16. Galatasaray Sergisi'nin hemen ardından Müstakiller'in, Halkevi'nde düzenledikleri sergi, basında Galatasaray Sergileri ile kıyaslanarak övgüler alacaktır. Bu sergiden sonra Birlik her yıl Ankara'da bir sergi açacaktır.[61]

Müstakiller, sanatın halk arasında yaygınlık kazanması için pek çok konuda öncülük etmişlerdir. 1937 yılında Zonguldak'ta açtıkları sergide, halkın katılımını sağlayabilmek için o güne kadar alınan giriş ücreti "duhuliye"yi kaldırmışlar; halkı jüri kabul eden yarışmayla halkın resimleri dikkatle incelemesini amaçlamışlar; Anadolu'da yaşayan vatandaşların da sanat hakkında kültürel birikim kazanması amacıyla tüm zorluklara rağmen resimlerini ilden ile taşımış; sergi süresince basına yazı yazmış, konferanslar vermiş ve ziyaretçilerle yakından ilgilenmişlerdir.[62]

Birlik'teki ilk düşünsel ayrılık Nurullah Berk ve Mahmut Cuda arasında yaşanmıştır. Berk üyelerin sadece resim ve sergilerle uğraşmaları gerektiğini

---

[60] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 48.
[61] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 53-56.
[62] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 57, 58.

savunurken Cuda sanatçıların koşullarının düzeltilmesi ve devlet desteği alınabilmesi için resmî düzeydeki girişimlere vakit ayrılması gerektiğinde ısrarcıdır. Bu tartışmanın sertleşmesi ve bir uzlaşmaya varılamaması üzerine Nurullah Berk ve beraberinde Elif Naci oybirliğiyle gruptan çıkarılırlar. Bunun üzerine Avrupa'ya giden Berk 1932 yılında d Grubu'nu kuracak olan yeni sanatçı birliğiyle ülkeye dönecektir.[63]

Sonuçta Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin 1929-1943 yılları arasında toplam 29 sergi düzenlemiş olan sanatçıları realizm, ekspresyonizm, kübizm, konstrüktivizm gibi modern sanatın önemli ekollerini bir ölçüde ülkemizde temsil etmişlerdir.[64] Açtıkları sergi sayısına bakıldığında, sergi etkinliklerine ne kadar önem verdikleri belli olan Birlik sanatçılarının, tablo satışının neredeyse imkânsız olduğu o yıllarda durmaksızın sergi açmalarının, maddi sıkıntılarına rağmen her sergi için yeni resimler üretmelerinin ne denli özverili bir girişim olduğu gözden kaçmamalıdır. Müstakiller, Anadolu sergileri düzenleyen tek ressam kuruluşudur. Ayrıca her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda Ankara'da açılan İnkılâp sergilerine katılmaya da özen göstermişlerdir. Birlik, 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenmeye başlanan "Yurt Gezileri" sergi programına da katılmıştır.[65]

Öte yandan tüm çabasına karşın birliğin bir çeşit dayanışma isteğinden öte, herhangi bir akım felsefesi ortaya attığı görülmemiş; ancak, sonraları kurulacak olan d Grubu'nun savunacağı ilkeler Müstakiller'in sergilerinde izlenebilmiştir. Yalnız kübist-konstrüktivist ilkeler değil, ekspresyonist, hatta ulusal-yerel gelenek ve halk kaynaklarına dönük anlayışlar da Müstakiller'in çalışmalarında izlenebilir.[66] Kıymet Giray çevremizde çoğu kez önemsemeden geçip gittiğimiz balıkçılar, vitrinler, berber dükkanları, köy yaşamı gibi konuların ilk kez bu grupla beraber sanatsal

[63] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 151.
[64] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s.17.
[65] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 63-66.
[66] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 189.

anlatımlara konu olduğunu söyler. [67] Bu anlamda, fazla eklektik olarak eleştirilebilirse de sonraki tüm akademik eğilimlerin kaynağı olarak Müstakiller gösterilebilir.[68]

Sanatçıların çeşitli kuramsal amaçlarla bir araya gelerek art arda dernekler kurduğu bu dönemde, bu derneklere üye olmadan etkinliklerini devam ettiren sanatçılar da mevcuttur. Selahattin Teoman (1901-1980), Nazlı Ecevit (1900-1985), Güzin Duran (1898-1981) ve İbrahim Safi gibi sanatçılar Güzel Sanatlar Birliği gibi yalnızca sanatçı etkinliklerini bir araya getiren topluluklar içinde olmayı yeterli saymışlardır.[69]

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin ardından bir diğer önemli oluşum olan d Grubu, Eylül 1933 tarihinde kurulmuştur. Adnan Turani, Akademi'de görev alan Çallı kuşağının en büyük hizmetinin, 1926 yılında, Cumhuriyet'in başında heyecanlı bir öğrenci grubu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleri olduğunu söylemiştir. Bu öğrenciler Batı'da henüz devam etmekte olan fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi kimi çağdaş akımları yurda getirerek empresyonizmin dışında başka akımlarla da tanışılmasını sağlamışlardır.[70] Bu sürecin devamı, (özellikle 1933 yılı ve sonraki dönem) edebiyat, kültür, sanat, düşünce ve siyaset dünyasının ileri gelenlerinin söyledikleri ve yazdıklarıyla sanat dünyasına katılımları açısından resim sanatı tarihimizde yoğun bir dönem olmuştur. Tüm bu hareketlenmenin merkezinde ise ağırlıklı olarak d Grubu durmaktadır.[71]

Bu arada, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Avrupa'dan ülkeye döndükleri yıl olan 1928'de Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır ve okul önemli bir değişim geçirmektedir. Kağan Güner

[67] Kıymet Giray, "Türk Resminde Müstakiller", **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl: 24, Sayı: 71, Ocak 1994, s. 4-12 (Bilgi: s. 7)
[68] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 189.
[69] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 217.
[70] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. XI.
[71] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (Bilgi s. 56)

Türkiye'nin en eski sanat kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Cumhuriyet'in kültür projesi kapsamında özel bir önemi olduğunu belirterek bu önemi şöyle açıklar:

> "İstanbul'a laik müdahale bu kurumun öncülüğünde yapılmıştır. (…) Doğuşundan itibaren Akademi'nin Batı başkentlerinde monarşik imparatorluk geleneğinden gelen aristokrat kimlikli akademizm eğitimi veren sanat akademileriyle hiçbir benzerliği yoktur. Tüm Batı ülkelerinin sanat akademilerine model olmuş olan Paris École des Beaux Art örnek alınarak kurulmuş olan Sanayi-i Nefise'den sonra 1928 yılında Namık İsmail'in müdürlüğünde Akademi modernist bir reforma tabi tutulmuş ve 1936 yılında da dünya sanat akademileri içerisinde avangard eğitime ilk geçen kurum olmuştur."[72]

Namık İsmail Akademi'nin başına geçince sanatın yaygınlaştırılması, estetik zevkin yükseltilmesi, sanatçıların haklarının korunması için uğraşmıştır. Kamu ve özel yapılarda duvar resimlerinin yer alması, müze kurulması, devrimleri konu alan tabloların yaptırılması, İstanbul şehir hatları vapurlarına sanat eserlerinin konması, bu işler için hükümet tarafından bir kurul oluşturulması gibi projeler üretmiştir.[73]

5.3. d Grubu [ve Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması] (1933)

Türk resim sanatı içinde çok önemli bir yeri olan d Grubu 1933 yılının Eylül ayında Zeki Faik İzer'in evinde, o gün bir arada bulunan Elif Naci, Zühtü Müridoğlu ve Nurullah Berk önderliğinde kurulmuştur. Zeki Faik İzer, o sıralar Elazığ'da resim öğretmenliği yapan yakın arkadaşı Cemal Tollu'yu; Nurullah Berk de Abidin Dino'yu önermiştir. Böylece dört sanatçının elbirliğiyle ve altı sanatçının ismiyle d Grubu'nun temelleri atılmıştır.[74] Daha önce var olan Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği dernek oluşumları iken, d Grubu resmî kimliği olmadan bir araya gelen sanatçıların oluşturduğu ilk grup olması anlamında önemlidir. Grup, adı geçen gruplardan sonraki dördüncü sanat topluluğudur ve bu sebeple alfabenin dördüncü harfini simge olarak seçmiştir.[75] Zeki Faik İzer, 1961 yılında yayımlanan

---

[72] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 152, 153.
[73] Murat Katoğlu, **Şematizmden Yaratıcılığa: Cumhuriyet Türkiyesi'nde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009, s. 76.
[74] Sıtkı M. Erinç, **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası, 1990, s. 17.
[75] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 7.

bir makalesinde grubun adını dönemin İstanbul kültür hayatında önemli bir yeri olan Fikret Âdil'in koyduğunu belirterek bu ismin epey ilgi çektiğini itiraf eder.[76]

> " 'd' ismi hepimize pek sempatik gelmişti. Ayrıca merak salan bir tarafı da vardı ki grubun kısa zamanda tanınmasına çok yardım etti. Bu 'd'nin neye delâlet ettiğini araştıranlar çok oldu. Ciddi, şaka. Türkçede 'd' ile başlayan bütün kelimeleri birer birer denediler. Bilhassa aleyhimize kullanılan kelimeler pek hoşumuza gidiyordu."[77]

Zühtü Müridoğlu da bir röportajında, grubun adıyla ilgili, "O çağlarda basın bireysel sanatçılarla pek ilgilenmiyor, adlarını çok az duyuruyordu. Bizim topluluk "adlandırılınca" sanki değişik bir kişilik kazandı, sergi haberlerimiz düzenli olarak verilmeye başlandı (...) sayemizde görsel sanatlara duyulan ilgi çoğaldı. Böylece renk alfabesinin dördüncü harfi olan "d" Türk resim tarihine geçiverdi"[78] demiştir.

Yukarıda adı geçen makalede İzer "d Grubu"nun kuruluş nedenlerini şöyle açıklamaktadır:

> "1928-1932 arası Paris tahsilimizden dönünce, sanat anlayışımıza cevap veren bir kurul olmadığı için ben ve bazı arkadaşlarım hiçbir cemiyete girmemeye karar vermiştik. 1932 senesinde Galatasaray Resim Sergisi'ne Cemal Tollu ile birlikte katıldık. O on, ben de dört tablo teşhir etmiştim. Pek çok beğenenler oldu, bir hayli de hücum edenler. (…) Bu münasebetle Cemal Tollu'nun menfi bir sanatçı ile yaptığı münakaşa, denilebilir ki d grubunun kurulmasına ön ayak olan olayların ilkidir."[79]

Grup tamamen desenlerden oluşan ilk sergisini aynı yıl Beyoğlu'nda Narmanlı Han'ın alt katındaki Mimoza şapka mağazasında açmıştır.[80] Pek çoğu Akademi'de hoca olarak görev yapan d Grubu sanatçıları, birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde önemli rol oynamış ve Cumhuriyet Dönemi'nin belli bir aşamasını, resim alanında en etkin ve başarılı gruplaşma olarak temsil etmişlerdir. Bu sanatçıların çoğu Paris'te André Lhote atölyesinde eğitim görmüş ve bu ustanın kübizmi klişeleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır ve André Lhote'un "kübist" ve "yapısalcı", Fernand Léger'nin "sentetik kübist" biçim anlayışını,

---

[76] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 152.
[77] Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, İstanbul, YKY, 2005, s. 52.
[78] Jak Deleon'un Zühtü Müridoğlu ile Röportajından, "d Grubu Yaftasından Gına Geldi", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36 (Bilgi: s. 35)
[79] Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, İstanbul, YKY, 2005, s. 51.
[80] Fikret Adil, "d Grupunun On Beş Senesi Münasebetile", **"d" Grupu ve Türkiye'de Resim,** İstanbul, Halk Matbaası, Ekim 1947, s.y.

"yaşayan sanat" söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuşlardır.[81] Bu sanatsal anlayış d Grubu ile aynı dönemin diğer sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni birbirinden ayıran belirgin özelliklerden biridir.[82] Gördükleri eğitimden sonra d Grubu sanatçıları Türkiye'deki resim ve heykel anlayışının Avrupa'ya göre en azından elli yıllık bir gecikme gösterdiği düşüncesinde birleşmişler ve ekspresyonizmi sürdüren hocalarının karşısında yer almışlardır.[83] Nurullah Berk, d Grubu'nun reddettiğinin "akademizm, körükörüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığı" olduğunu söyler.[84] Bu sanatçıların kübizmin ülkede algılanması için uğraşmaları cesaret isteyen bir girişimdir ve bu çaba sanat adına büyük bir yenilik ve şaşırtıcı bir değişimin başlangıcı olacaktır.[85] d Grubu'nun herhangi bir dernekle savaşmak gibi bir kaygısı da yoktur; kendilerini "Bin türlü kuyut ve dağdağadan uzak, sadeliğin asaletini taşıyan güzel bir birleşme olarak" tanımlamaktadırlar.[86]

Grubun Nurullah Berk ile birlikte sözcülüğünü yapan Fikret Adil d Grubu'yla ilgili "D grupu memleketimize sadece hakiki resmi, bütün cereyanlarile getirmekle kalmamış, akla gelen her türlü vasıta ile onun yerleşmesi için çalışmıştır"[87] derken Nurullah Berk de "d Grubu"nun felsefesini şöyle açıklamıştır:

> "Arkadaşlık x Çalışkanlık x Vatanperverlik x Cesaret = 'D' Grubu
>
> (...) Bu adamlar, biz en iyi san'at yaparız demiyorlar. İhtimâl ki memlekette onlardan çok daha kuvvetli resim yapan ve heykel kuran sanat dahileri var. Bunu bilen 'D' grubu küçük dağları ben yarattım demez. Eğer tonunda biraz küstahlık varsa, bu san'at imanının kuvvetidir. Yoksa 'D' grubunda dahi yoktur.
>
> San'at için san'at = 'D' grubu.

[81] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 183; Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 7.
[82] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (bilgi s. 57, 58)
[83] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 51; Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. XI.
[84] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 55.
[85] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 197.
[86] Elif Naci, "d Grupu", **Yeni İnsan**, II, 1964, 7: 16-19, s. 17'den Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 17.
[87] Fikret Adil, "d Grupunun On Beş Senesi Münasebetile", **"d" Grupu ve Türkiye'de Resim**, İstanbul, Halk Matbaası, Ekim 1947, s.y.

> O çığır açmayacak. Fakat san'atı resmiyetten, nizamnâmelerden, maddelerden, dalaverelerden, cehaletten, eblehlikten kurtaracak. O san'atin kalp işi, dimağ işi, kültür işi olduğunu göstermeye çalışacak."[88]

Zühtü Müridoğlu da bir röportajında bu söylemi destekler biçimde "(...) Bizler d Grubu olarak "Atılım yapıyoruz, akım yaratıyoruz, hiç yapılmamışı gerçekleştiriyoruz" diye ortaya çıkmadık. Yine de Cumhuriyet Türkiye'sinde ilk toplu sergi açan grup olarak Türk görsel sanatlar tarihinde bir yerimiz olduğu kanısındayım. Şöyle ki resmî bir grup olmadığımız hâlde devlet bizi tanıdı, ilgi gösterdi (...)" demiştir.[89]

Gerçekten de, yukarıda da belirtildiği gibi bu dönemde İstanbul'un aydın çevreleri ve basın, gruba ve sergilerine beklenmedik bir ilgi göstermektedir. Bu ilginin ise her zaman olumlu olduğu söylenemez. "Bu grup sanatçıları resim teorilerinin tümünü biliyorlar ama resim yapmasını bilmiyorlar" gibi eleştirilere karşı Peyami Safa grubu şöyle savunmaktadır:

> "d Grubu manga değil.
>
> Ne sağa çark, ne sola.
>
> Kendi mihveri etrafında dönen altı kafa!
>
> Altı çift göz ki maddenin içine de üstüne de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor...
>
> Yeni resim değil bu; Avrupalı yahut yerli resim de değil. Resim."[90]

d Grubu sergileri karikatüristler için bile hiciv konusu olmaktadır. Fikret Adil, grubun on beşinci yılında düzenlenen sergi vesilesiyle yazdığı yazıda bu anlamda çekilen sıkıntıya değinmektedir:

> "(...) d grupunun ilk sergisi, çölde va'z vermeğe benziyordu. Yarı münevverler, mevzusuz kalmış karikatüristler, her yeniye hücum ederek onu defe koymağı mizah zanneden fıkra muharrirleri, hatta sergiyi ziyarete gelen gûya san'at sever seyirciler ona hücum ettiler."[91]

---

[88] Nurullah Cemal (Berk), **Vakit Gazetesi**, 5 Ekim 1933

[89] Jak Deleon'un Zühtü Müridoğlu ile Röportajından, "d Grubu Yaftasından Gına Geldi", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36 (Bilgi: s. 35)

[90] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 53.

[91] Fikret Adil, "d Grupunun On Beş Senesi Münasebetile", **"d" Grupu ve Türkiye'de Resim**, İstanbul, Halk Matbaası, Ekim 1947, s.y.

d Grubu'nun asıl yayın organı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'ndan sonra plastik sanatları konu alan ilk Cumhuriyet dönemi dergisi olan Ar Dergisi olmuştur. 1940'lı yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 5 sayı yayımlanan Güzel Sanatlar Dergileri ise, plastik sanatlar alanında devletin benimsediği politikayı yansıtmaktadır.[92]

Grubun tarihine ve sanatsal çizgisine bakıldığında şunlar gözlemlenir: Grup, devletin 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına "ulusal ve "yeni" bir yön verilmek istendiği süreçte yer alır. Çağdaşlaşma yolunda Batı'yı örnek alan Türkiye'nin sanatının da "yeni" olması gerektiğini savunan CHP Hükümeti'nin görüşünü benimseyen grup, başlangıçta Batı'daki yeni akımları deneme ve tanıtma yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek "yeni sanatı" halka göstermeyi amaçlamıştır.[93] Fikret Adil de, her ne kadar bugünden bakınca epey çelişkili bir yaklaşım gibi görünse de, her alanda olduğu gibi ancak Batılılaştığı takdirde millî bir Türk resminin doğacağını söylemektedir.[94]

II. Dünya Savaşı yıllarında başlayıp savaşın hemen ardından etkisini gösterecek ikinci bir ulusal sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Kuruluş aşamasında geleneksel kaynaklara yönelen arayışları reddeden d Grubu da, bu yıllarda görüş değiştirecek ve minyatür, hat gibi geleneksel sanatları yeni bir teknik ve anlayışla yorumlamaya yönelecektir.[95]

Böylece, Adnan Turani'ye göre başlangıçta empresyonizmin etkisindeki "Boğaziçi manzaraları"nın iç gıcıklayan renklerinin yerini, inşacı, katı kuruluşlu resimlerin grileri ve kahverengileri almış ve giderek kuru, şematik bir desene dayalı "Lhotevari" yüzeylerle çalışma Akademi'de alıp yürümüştür. Ancak grubun 1935'lerden sonra Kurtuluş Savaşı ve devrimlere ilişkin resimleriyle, CHP'nin

[92] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 187, 193.
[93] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 8.
[94] Fikret Adil, "d Grupunun On Beş Senesi Münasebetile", **"d" Grupu ve Türkiye'de Resim**, İstanbul, Halk Matbaası, Ekim 1947, s.y.
[95] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 198.

1939'larda ressamları Anadolu'ya geziye göndermesinden sonra ortaya çıkan yapıtlarında, biçimleme yöntemlerinin katılığı yumuşamıştır. Sergilerde, Anadolu kent ve kasabalarından kübist biçim-bozmasına uğramış manzaralar veya figürler görülmeye başlanmıştır. 1940-1950 arası ise, Leopold Lévy'nin de Akademi'deki etkisiyle, büyük form, büyük kitle anlatımı ağırlık kazanmıştır.[96]

1937 yılından itibaren çoğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev alan grup üyeleri, giderek devletin sanat politikasına yön veren bir konuma gelmiştir. Grup, yurt dışında düzenlediği sergilerle de çağdaş Türk plastik sanatının tanıtılmasına gayret etmiştir.[97] 1940'lı yıllarla birlikte Doğu-Batı bireşiminden özgün bir yoruma ulaşmayı isteyen d Grubu, 1947 sergisinden sonra dağılmıştır ancak bunun sebebi herhangi bir anlaşmazlık değil; sanatçıların zamanla belirginleşmiş kişiliklerini bir topluluğun desteğinden uzak geliştirmek istemeleridir.[98]

Zeki Faik İzer, d Grubu hakkında, grubun kuruluşundan 51 yıl sonra şunları ifade edecektir:

> "Şunu söylemem gerekir ki, grubu kurarken hiçbir zaman geleceğini düşünmemiştik. Gruptaki herkes aynı düşüncenin bireyleriydiler. Muayyen bir idealden hareket ederek, muayyen bir sanat akımını memlekete kabul ettirmek gibi bir düşüncemiz yoktu, olamazdı da. Amacımız, sanatı seven kişileri bir araya getirerek, sanat dünyasına bir nebze hareket getirmekti."[99]

Grupla ilgili, özellikle de grubun dağılmasından sonra pek çok eleştiri yapılmıştır. Örneğin Malik Aksel 1947 yılında yayımlanan bir yazısında, d Grubu'nun aşırı biçimcilik eğilimlerine karşı bir tepkiyi dile getirmiş ve grubun Mimoza'daki ilk sergisinin, Nurullah Berk tarafından kübist, pürist ve empresyonist eğilimleri toplayan bir sanat patlaması diye nitelenmesinin boşuna olduğunu, çünkü bu olaydan kimsenin haberinin bulunmadığını; ama ateşli gençlerin bu yanılgıdan hoşlandıklarını belirterek, aradan geçen 15 yıllık süre içinde durumu kavramaya

---

[96] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. XI.
[97] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 8.
[98] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 54; Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 8.
[99] Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, İstanbul, YKY, 2005, s. 52.

başlayan bu gençlerin, halka dönme isteğiyle kilim, heybe resimleri yaptıklarını, fakat bunlarda da başarılı olamayarak bir tür alafrangalık özentisinden kurtulamadıklarını ileri sürmüştür.[100]

Bir dönem grubun sözcülüğünü yapan Nurullah Berk bile sonradan bu dönemi şöyle eleştirmektedir:

> "(d Grubu sanatçıları) genellikle Cézanne-Picasso karışımı bir kübizme bağlandılar. Ancak bu kübizmada, Batı'daki araştırıcı, analitik biçimleme söz konusu değildi. Bu kübizma ile, daha çok optik görüntünün basite indirgenmesinde uygulanan bir sadeleştirme yöntemi içinde kalındığından; sonunda, yozlaşmış, kuru bir akademizmanın şematik ürünleriyle karşılaşıldı. Bu kuşağın meydana getirdiği d Grubu, kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olamadılar. Çünkü bu grup, böyle bir iddiada olmadığı gibi, yalnız Batı'daki kübist, fov ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışların dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamıyorlardı. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimciliğe karşı idiler."[101]

Ancak sonuçta Nurullah Berk, eleştirilecek tüm yönlerine rağmen d Grubu'nun modern sanatımızın doğmasındaki rolünün büyük olduğunu yinelemiştir. Türk aydınlarının bile yabancısı oldukları Batı'daki çağdaş eğilimleri tanıtmak, Türk resminin yarım yüzyıldan beri sıkışageldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından d Grubu'nun önemli bir faktör olduğunu belirterek soyut Türk resmindeki başarıyı ve Doğu ile Batı'nın bağdaştırılmasıyla ilginç sonuçlara varılmasını bu grubun başlattığı özgürlük alanına bağlamıştır.[102]

Özdemir Altan da d Grubu ile ilgili ciddi eleştiriler yapmıştır. Altan, d Grubu ve zamanın diğer etkinliklerinin dürüst bir değerlendirme yapıldığında hiçbir alternatifleri olmayan ve böylesine her şeyi en baştan ve yoktan varetme savaşı verdikleri bir sırada derin bir çizgi çizememelerinin doğal olduğunu belirtmiştir. Yanı sıra d Grubu'nun dış dünyayla ilişkilerindeki deneyimsizlikleri, II. Dünya Savaşı'nın kültürel besin kaynaklarının yollarını tamamen kapaması, vasat bir ressam olan Lévy'ye böyle bir boşluk bunalımı içinde duyulan tehlikeli güvenle birlikte herkesin resminin aniden Lévy etkisine girmesi Altan'a göre d Grubu'nu son derece olumsuz etkileyen koşullardır. Hatta Altan grubun ilk etkinlik yıllarından 1960'lara

---

[100] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 188.
[101] Nurullah Berk, **Sanat Konuşmaları**, A.B. Neşriyatı, İstanbul, 1943, s.79'dan Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. XI.
[102] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 67.

kadar olan süreyi Türk resmindeki uzun duraklama dönemi olarak görmektedir.[103] Gerçekten de Léopold Lévy'nin 15 Nisan 1938 tarihinde Türkiye'deki ilk resim sergisinin açılışında bir konuşma yapan Burhan Toprak ve sergiyi tanıtan yazarların Lévy için yaptıkları aşırı övgü dolu değerlendirmeler, ülkede sanat konusundaki bilgisizliği göstermesi anlamında önemlidir:

> "Tamamiyle klasik bir yolda yürüyen ve her şeyden evvel hudutsuz bir tabiat sevgisiyle mücehhez olan san'atkar yeni resmi en hakiki manasiyle temsil edenlerden birisidir. Yani L. Lévy ne kübist, ne fütürist ve ne de dadaist olmadan onların hepsinden yenidir."[104]

d Grubu sanatçıları başlangıçta etkisi altında oldukları gecikmiş bir kübizmden kurtulmaya, kendilerine özgü bir resim dili bulmaya yönelmişler ve ülkede bağımsız bir sanatı savunmuşlardır ancak aynı sanatçıların tek parti döneminin sosyo-kültürel ortamına uyum göstermiş olmaları da bu anlamda bir çelişkidir. Bunun en belirgin işareti sanatçıların 1933-1936 yılları arasında her yıl Ankara'da açılan; dönemin Maarif Vekili Reşit Galip'in önerisiyle gündeme gelmiş olan, devletin sanatçılardan Türk inkılâplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentiyle ortaya çıkmış "İnkılap Resimleri" sergisine, serginin konusuna yönelik yapıtlar vermeleridir.[105]

Burada geriye dönüp 1930'lardan 1950'li yıllara kadar geçen sürede sanat alanındaki faaliyetler hakkında genel bir değerlendirme yapılırsa şöyle bir manzarayla karşılaşılır: Ankara Sergileri, 1933-36 yılları arasında dört yıl süren İnkılâp Sergileri ile birlikte ikinci plana düşecektir. İnkılap Sergileri'nde toplumsal dönüşümü anlatan tanıtıcı, benimsetici; altı ok, fabrika bacaları, Ankara Kalesi gibi siyasal temaları olan resimler sergilenmesi bu etkinliğin çok tartışılmasına sebep olacaktır. Bu sergiler sert, zorlanmış ve yapay bulunmuştur. Nitekim beklenen sonucu vermediği için 1936 yılından sonra sergilere devam edilmemiştir.[106] Yine de İnkılâp Sergileri sanatsal bakımdan olmasa da devlet-sanat-sanatçı ilişkilerinde yol açtığı gelişmeler açısından önemlidir. Bu projede sanatçıların önüne Cumhuriyet'in

---

[103] Sıtkı M. Erinç, **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası, 1990, s.55.

[104] Cumhuriyet Gazetesi, 17 Nisan 1938'den, Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 200.

[105] Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007, s. 46,47; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 188, 189.

[106] Selçuk Mülayim, "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 111-114 (Bilgi: s. 112,113)

giriştiği toplumsal dönüşüm projelerinin topluma tanıtılması ve benimsetilmesi gibi propaganda amaçlı bir görev konmuştur. Ancak serginin bir bölümünün sanatçıların "serbest çalışmalarına" ayrılmış olması siyasal amaçların yanında sanatsal kaygıların da var olduğunu göstermektedir.[107]

Bundan sonraki aşamada ise "Birleşik Resim ve Heykel Sergileri" ortaya çıkmıştır. 1937 ve 1938'deki sergilere Güzel Sanatlar Birliği, d Grubu ve herhangi bir gruba dahil olmayan sanatçılar katılmıştır. Bu yıllardaki ana tartışma konusu "sanatın devletleştirilmesi" üzerinedir. Hasan Ali Yücel ve Burhan Belge devletleştirmeden yanayken Vedat Nedim Tör buna karşı çıkmaktadır.[108] 1938-1943 yılları arasında, CHP tarafından, sanatçıların ulusal sanat bilincinin gelişmesine katkı sağlamaları hedeflenerek, grup üyeleri veya bağımsız sanatçıların katıldığı Yurt Gezileri gerçekleştirilmiş; 1937'de Atatürk'ün buyruğuyla Dolmabahçe sarayının yanıbaşındaki Veliaht dairesi düzenlenerek, burada İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. 1939 yılından itibaren düzenlenmeye başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ise geleneksel hâle gelmiştir. Aynı yıl sanat eğitiminde önemli bir adım olarak Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü açılmıştır.[109]

d Grubu'nun katıldığı başlıca etkinlikler arasında ise tüm İnkılâp Sergileri, 1936 sonbaharında Yarım Asırlık Türk Resmi Sergisi, 1935-37 yılları arasında Atina, Belgrad, Bükreş ve Moskova'da açılan Resim ve Neşriyat Sergileri, 1937-38 yıllarında I. ve II. Birleşik Resim Sergileri, 1939 yılında başlangıcından itibaren Devlet Resim ve Heykel Yarışmalı Sergileri, 1938-43 yılları arasında bütün Yurt Sergileri, 1942-46 yılları arasında Türk Ressamlar Cemiyeti Sergileri, UNESCO

[107] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 27.

[108] Selçuk Mülayim, "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 111-114 (Bilgi: s. 112,113)

[109] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (Bilgi: s. 59)

Milletlerarası Modern Resim Sergisi, 1951'de Sanat Dostları Cemiyeti, Dokuz Sanatçı Sergisi gibi sergiler sayılabilir.[110]

Görüldüğü gibi, toplumsal gerçekçi bir anlayışın yaygınlaştığı, ülkenin kültür politikasını dönemin tek partisi CHP'nin belirlediği 1922-1950 yılları arasındaki dönem, Türkiye'nin sanatsal açıdan olduğu kadar politik, toplumsal ve ekonomik açıdan da önemli bir dönemidir.[111] Bunca değişimin yaşandığı bir dönemde, d Grubu sanatçıları da, diğer bölümlerde ayrıntılarıyla bahsedilen, inşa edilmekte olan yeni bir "Türk vatandaşı" kimliğinden bağımsız olarak değerlendirilemez. Dolayısıyla d Grubu'nu da içinde bulunduğu koşullara göre yargılamak gerekir. Yukarıda yer verilen ve elbette içinde haklılık payı olan tüm eleştirilere rağmen, Kaya Özsezgin'in ifadesiyle, bu grup sanata en azından aydın çevrenin dikkatini çekebilen; çağdaş sanat kavramlarını yazı dünyamıza sokabilen ve ileriye dönük sanatsal oluşumları hızlandıran bir topluluk olarak görülmelidir. [112] En nihayetinde d Grubu üyeleri, o yıllarda ülkenin "kendi koşullarına" göre "yenici", "ilerici" ve "yaptırımcı" tutumuyla bugün hâlâ tartışılan bir yerin sahibidirler. Grubun sanatçıları 1950'li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan soyut sanat tartışmaları içinde yer almışlar ve bu tarihlerden sonra çalışmalarını kişisel olarak sürdürmüşlerdir.[113] Grup ressamlarının bağımsız kişiliklerini ve gerçek kimliklerini ancak grup etkinliğinin sona ermesinden ve yukarıda belirtildiği gibi çalışmalarını kişisel olarak sürdürmeye başladıktan sonra bulabilmiş olmaları önemlidir. Grubun varlık gösterdiği dönem, asıl sanatsal sorunların araştırıldığı bir hazırlık süreci olmuş ve 1950'lerden sonra resmimizde görülen bağımsız yönelişlere temel hazırlamıştır.[114]

Bu değişimin 1950'lerden sonra gerçekleşmesi tesadüf değildir. Bu süreçte, daha önce de bahsedildiği üzere, uzun yıllar ülkeyi tek parti olarak yönetmiş olan

[110] Seyfi Başkan, "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960", **İDİL**, C. 3, Sayı: 14, Güz 2014, s. 101-119 (Bilgi: 106)
[111] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (Bilgi: s. 59)
[112] Kaya Özsezgin, " 'D' Grubu 50 Yaşında", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36 (Bilgi: s. 34)
[113] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 8, 9.
[114] Kaya Özsezgin, " 'D' Grubu 50 Yaşında", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36 (Bilgi: s. 34)

CHP iktidardan düşmüş; çok partili döneme geçilmiş; Türkiye'nin Batı olarak gördüğü Avrupa yerine artık ABD öne çıkmaya başlamıştır. Sanat ortamında da benzer bir değişim izlenir: Türk resim sanatında yeni akımların ortaya çıkmasında tek etkili kurum olan Akademi'ye karşı bireysel girişimler yaygınlaşmaya başlamış, sanatçılar kişisel yaşantılarını ve iç dünyalarını öne çıkarmaya başlamışlardır.[115] Bu anlamda tek parti yönetiminin iktidardan düşmesi ve bireyin -en azından kavramsal olarak- yavaş yavaş yüceltilmeye başlamasıyla Akademi'nin de bir nebze "iktidardan düşmesi" ve sanatçının birey olarak kendisini ortaya koymaya başlaması arasında belki bir benzerlik kurulabilir.

1950'lerden sonra sanat alanında yaşanan bu değişimde Batı'yı görme imkânı bulanların sayıca artmasının etkisi olmalıdır. Böylece Avrupa'nın, savaş sonrası gittikçe artan bir hızla soyut bir kübizme ve lirik soyutlamaya yöneldiği; savaş yıllarında da Avrupalı sanatçıların çağlarına bir tepki sayılan sanatsal tutumlarını sürdürdükleri sonradan anlaşılmıştır. Türkiye'de ise aynı dönemde, zaten gecikmiş olarak "alıntılanan" kübist, fovist, ekspresyonist anlayışlar kurallaştırılırken, Batı, kendi yöntem ve kurallarına çoktan başkaldırmaktadır. Bu gerçeği fark eden d Grubu ve Müstakiller kuşağından birçok ressam 1955-60'lardan sonra çağdaş sanatsal eğilimlere gerçek anlamda yer vermeye başlamışlardır.[116]

5.4. Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Hareketin Temsilcileri: "Yeniler Grubu" (1941)

d Grubu etkinliklerini sürdürürken zamanın ünlü yazar, edebiyatçı ve sanatçılarının desteğini sağlamış, öte yandan Akademi'de Leopold Lévy'nin öğrencisi olan bir grup genç sanatçının ise tepkisini çekmiştir.[117] Böylece d Grubu'nun sanatsal yaklaşımına ilk karşı koyuş hareketi, kendisinden bir sonraki kuşak olarak adlandırılabilecek genç sanatçılarca kurulan "Yeniler Grubu" tarafından 1940 yılında başlatılmıştır. Yeniler Grubu, d Grubu'nun Türk resmine hiç katkıda

[115] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (Bilgi s. 58, 59)
[116] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. XII.
[117] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s.10

bulunmadığını, yalnızca Batı'nın eğilim ve tekniklerini aktardığını ve toplum sorunlarına yabancı kaldığını ileri sürmektedirler.[118] İlk kez Avrupa'da eğitim görmemiş bir kuşak olan Yeniler Grubu sanatçılarının özelliği Avrupa'nın etkisi altında kalmadan kendi kaynaklarıyla sınırlanmış olmalarıdır.[119] Ancak belirtmek gerekir ki grup üyelerinin yurt dışına gönderilmemesi Akademi'nin bu genç sanatçılara karşı yürüttüğü politikaların sonucudur. Nitekim Akademi kadrolarında da Yeniler Grubu'na yer verilmemiştir. Grubun önderi olan Nuri İyem, Burhan Toprak'ın kendilerine açık bir şekilde "Ne devletten, ne şundan, ne bundan yardım göremezsiniz, başınızın çaresine bakın" dediğini ifade etmiştir.[120]

Nuri İyem ile birlikte grubu oluşturan diğer sanatçılar, d Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Kemal Sönmezler ve fotoğraf dalında İlhan Arakon'dur ve bu sanatçılar Türkiye'de çok partili yaşama ve Nato üyeliğine uzanan yeni siyasal ve kültürel ortamın içinde sanatın toplumsalcı işlevini sorgulamayı amaç edineceklerdir.[121]

Grubun genç sanatçıları, yeni bir atılım olarak tek bir konu belirlemeye ve bu konunun çevresinde araştırmalar yaparak resim yapmaya karar vermişlerdir. II. Dünya Savaşı'nın güç koşullarının sürdüğü bir dönemde Türkiye savaşa katılmadıysa da savaşın getirdiği olumsuzluklardan etkilenmiştir. Genç sanatçılar, bu ortamın düşünsel gerçeklerinin ve zor yaşam şartlarının içinde yetişmişler ve "resim toplumsal gerçekçi değerlere yönelmelidir" düşüncesinde birleşmişlerdir.[122] Onlara göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın sevinç ve dertlerinin aynası olmalıdır.[123] Savundukları bu görüş, Tollu ve Kocamemi grubunu da etkilemiş ve 1940'lı yılların başında resme

---

[118] Seyfi Başkan, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 2.
[119] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s.110,111.
[120] Feriha Büyükünal, "Nuri İyem'le Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 138, Nisan 1990, s. 19.
[121] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 8, 9; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 226.
[122] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 200.
[123] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 73.

"kolay anlaşılabilirlik" kazandırmak isteyen bu sanatçıların da gerçekçiliğe yönelmelerinde etkili olmuştur.[124]

Yeniler Grubu ilk kez belli bir görüş açısı çerçevesinde toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmiştir.[125] Bu sanatçılar kentin yoksul kesimine, özellikle bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı ilgi uyandırmış ve 10 Mayıs 1941 tarihinde Beyoğlu Matbuat Umum Müdürlüğü Salonu'nda "Liman Şehri İstanbul" adında, toplumsal içerikli bir sergi düzenlemiştir. Ardından Haliç'ten Kadıköy sahillerine kadar, insan yaşamının en hızlı akımının yaşandığı limanları gözlemleyip, çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar toplumsal içerikli bir anlatımın önem kazanmasını sağlamıştır. Dönemin yazarlarının ifadelerine göre ilk kez "içtimai hayatın muhtelif sahneleri" resimlere konu olmakta ve sergilenmektedir.[126] Yeniler, böylece d Grubu'nun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamaktadırlar. [127] Bu hareketin temsilcileri, artık iyice kurumsallaşan ve sanat dilini kabul ettiren d Grubu sanatçılarının egemenliğindeki Akademi'de hocalık yapma olanağı bulamadıkları için daha çok Akademi dışındaki çabalarıyla sanat ortamında var olmaya çalışmışlardır.[128]

23 Mayıs 1942 tarihinde Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde Yeniler'in "Kadın" konulu ikinci sergisi gerçekleşmiştir. Ağırlık kadın olmasına karşın, başka konularda da resimler sergiye katılmıştır. Sergiyle birlikte olumlu-olumsuz eleştiriler art arda yayımlanır ve sağlıklı bir eleştiri ortamı yaşanır. Yeniler Grubu, II. Plastik Sanatlar Sergisi'nde, "Gayemiz, her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkârlar

[124] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 111.
[125] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 48.
[126] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 201, 202.
[127] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 226.
[128] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61 (Bilgi: s. 60)

arasında birlik ve beraberlik kurarak, millî bünyemize tam uyacak şekle ulaşmaktır" diye bir açıklama yaparak karşı çıktıkları sanatçılarla birleşmişlerdir.[129]

Grubun asıl destekleyicileri, sosyolog Hilmi Ziya Ülken ile psikolog ve felsefeci Şekip Tunç'tur. Ayrıca Ahmet Hamdi Başar ve Fikret Adil de grubu olumsuz görüşlere karşı savunmuşlardır. Hilmi Ziya Ülken'in "Resim ve Cemiyet" adlı kitabı da "Yeniler"in kuramsal çizgide bir savunması ve bir tür manifestosu olarak görülebilir. Hilmi Ziya Ülken'in görüşüne göre, ülkenin bunalımlarını ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılmış yapay bir edebiyat millî olmaktan ne kadar uzaksa, bu yoldaki bir resim de millî olmaktan aynı derecede uzaktır. Bu ülkenin balıkçısını, liman amelesini resme konu yapmakla, Yeniler Grubu onların sorunlarına sahip çıktıklarını göstermektedirler. Gene Ülken'e göre, yöresel girişimler kendi sorunlarını ortaya koymakla, kendi sanat tekniklerini de yaratırlar. Sanatta olduğu gibi resimde de soyut ve genel biçimlere, sonradan içerik katmak, onları yöresel renklerle doldurmak, sorunu çözümlemeye yetmez. Harmanı, köylüyü ve bozkırı, yurt doğallığı içinde görüp yansıtmak gerekir. Resim ve Cemiyet kitabı, böylece Akademi öğretim üyelerini eleştirmekle kalmaz, Yeniler'in tanıtımını da gerçekleştirir. Şair Orhan Seyfi Orhon ve romancı Peyami Safa ise gruba tepki göstermişlerdir. Orhan Seyfi Orhon toplumsal konuların millî kuruluşlarda sergilenmesine ve Yeniler Grubu'na karşı çıkarken Fikret Adil, toplumsal gerçeklerin resme katılmasına karşı olmadığını, ancak bunların açık bir anlatım yerine, gizli bir yaklaşımla ele alınmasının gerekliliğini belirtmiştir.[130]

Bir günlük gazete Yeniler'i şöyle tanıtmıştır:

> "Bugünün gençleri, güzel sanatlar akademisine bundan sekiz on sene evvel girip orada sanatlarını öğrenenlerdir. Unutulan teamüller, nizamnameler, bir türlü altına son çizgisini çizemediğimiz imkânsızlıklar ve nihayet imkânsızlığın bu bahiste tâ kendisi olan altı muharebe yılı bu gençleri dışarıya çıkmaktan menetmiştir. Onun için bu sergide eserlerini gördüğümüz insanlar, sadece kendi şartlarımızda yetişen sanatkârlarımızdır. Memleket içinde ve kendi kazançlarımızla yetiştiler. Bizim âdetlerimiz onları doğurdu. Büyük

[129] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 202; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 228.

[130] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 49-51; Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 202; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 226.

> Avrupa resmini sadece kopyelerinden gördüler, bütün sanat semasını, öğle ışığında bir sema haritası ezberler gibi oldukları yerde sayarak yetiştiler. Fakat, yalnız bir defa için kalmak şartı ve dileğiyle, tecrübe hiç de fena olmadı. Memleketimizde yetişen bu gençlerin karşısında bunu anlıyoruz. Resmimiz hangi merhaledедir, bunu bildik. Vakıa Garple, yani büyük müzelerle, asrın öz sahibi olan ustalarla ve onların etrafında onların havasıyle genişlemiş, nizamını bulmuş sanat hayatı ile temasın yokluğunu bu gençlerde duymamak kabil değildir."[131]

Nuri İyem'in tutuklanarak çeşitli soruşturmalar geçirmesi ve grubun faaliyetlerinden uzak kalması nedeniyle grup 1943-1946 yılları arasında yaklaşık üç yıllık bir boşluk yaşamış ve 1946 yılında grubu yeniden toparlayan isim Ferruh Başağa olmuştur.[132]

Yeniler Grubu, 1942-1946 arasında, Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Cemiyeti'ne katılmış ve açtıkları sergilerde yer almıştır.[133] Grup 1955 yılına kadar ona yakın sergi açmakla beraber, ilk başta savunduğu toplumsal gerçekçi çizgiden yavaş yavaş ayrılmıştır. Sanatçıların çoğu, başlangıç iddialarının tam karşıtı sayılabilecek bir sanat anlayışı olan soyut sanata yönelmişlerdir. Nuri İyem bile, bu dönem eski resimlerini tümüyle geride bırakarak salt soyut bir renk düzenine yönelecek, ancak 1960'lardan sonra tekrar figüre ve portreye dönüş yapacaktır.[134]

Yeniler'in, d Grubu'na karşı en temel tepkisi figür konusunda olmuştur. Bu nedenle de, özünde amaçladıkları, basit bir nesne düzeyine indirgenmiş bir figürü işlemeyi reddederek; tenselliği ve tinselliği, dertleri ve sevinçleriyle belli bir toplumun üyesi olan insanı ele almaktır. Ancak d Grubu'nun etkisinden bir türlü sıyrılamayarak "toplumun bir ferdi olarak insan"ı figüre dönüştürememişlerdir. Öte yandan "politize olmuş toplumculuk" söylemi yüzünden toplumla istedikleri ilişkiyi de kuramamış, toplumsal ve entelektüel alanlarda da bekledikleri kabulü

---

[131] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 73, 74.

[132] Ahmet Kamil Gören, **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem/100 Nuri İyem from 100 Collections**, Türkiye İş Bankası, İstanbul Aralık 2010, s. 18. (23 Aralık 2010-19 Şubat 2011 tarihleri arasında Kibele Sanat Galerisi'nde ve 1 Mart-16 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası İzmir Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergi için hazırlanan kitap.)

[133] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 202.

[134] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 73; Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 53.

görmemişlerdir. [135] Grubun eserlerinin sergi salonlarından polis gücüyle kaldırılmasına rağmen, sanatçılar korkmamış ve baskılara dayanmışlardır. [136] Sonuçta, Yeniler Grubu Türk resim ortamına yeni konuların, toplumsallığın girmesini sağlamış, sanat tartışmalarına yeni bir boyut getirmiştir. Ancak bu süreç gözlemlendiğinde, sanatta toplumsallık, ulusallık, yöresellik gibi kavramların da yerli yerine oturmadığı ve zaman zaman birbiri yerine kullanıldığı anlaşılır. Görülen odur ki ulusallıkla yöresellik kavramları, Türkiye'ye ve halk yaşamına özgü konuları içeren resimler açısından genellikle aynı anlamda kavramlar sayılmaktadır. Ayrıca Yeniler Grubu sanatçılarının her biri, kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından Batılı resmin getirdiği çözümlerin büsbütün dışında da değillerdir.[137]

Yine de sonuçta Yeniler hareketi, d Grubu'nun gücünün bir ölçüde sarsılmasına ve sanat anlayışına şüpheyle yaklaşılmasına neden olmuştur. [138] 1951'den sonra ise Yeniler'in bir devamı gibi görülebilecek "Tavanarası Ressamları (Grubu)" ortaya çıkmıştır. Selçuk Mülayim bu süreci sanatçıların bıkkınlık ve acelecilik içinde oldukları ve genç sanatçıların "çağı yakalamak" adına sık sık tutum değiştirdikleri şeklinde yorumlamıştır.[139]

5.5. 1940-1950 Yılları Arası Diğer Sanatsal Gelişmeler

II. Dünya Savaşı ile başlayan, görüşlerin ve inançların tümünün sarsıldığı ve savaşın getirdiği tedirginliklerin ve toplumsal çalkantıların tüm dünyayı etkilediği süreçten sanatçılar da doğal olarak etkilenmiş ve sanat alanında hemen tüm dünyada etkisini gösteren "biçimcilik"ten kurtulma, devrimlere konusal olarak katkıda

[135] Seyfi Başkan, "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960", **İDİL**, C. 3, Sayı: 14, Güz 2014, s. 101-119 (Bilgi: 108)
[136] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatının Asırlık Öyküsü: Yollar- Yıllar-İzler-İzmler", **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s. 42.
[137] Esin Yarar-Dal, "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s.10; Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 51.
[138] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 21.
[139] Selçuk Mülayim, "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, (18-19 Mart 1999), Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 111-114 (Bilgi: s. 112,113)

bulunma ve 'ideolojik sanat' söylemi Türk sanat ortamını da etkilemiştir. 1940'lı yıllar süresince "Millî Sanat" sloganı yayın organlarında sık tekrarlanan bir söylemdir. Bu dönem "bizim olan", "bizim ihtiyaçlarımızın cevabı olan" bir yeniliğe yönelmek gerektiği savunulmaya başlanmıştır.[140] CHP'nin düzenlediği, daha önce de bahsi geçen Yurt Gezileri Sergileri bu anlamda önemli olduğu için hakkında biraz daha bilgi verilecektir. Bu geziler, 1937-1944 yılları arasında, ressamların yurdun çeşitli bölgelerine giderek, "Millî sanat ruhunun daha realist ve hayata yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadıyla" düzenlenmiştir.[141] Önde gelen kırk sekiz ressam, on yedisi iki kez olmak üzere, altmış üç ile gitmiş ve altı yüz yetmiş beş resim yapmışlardır.[142] Ancak Ülkü dergisinde yayımlanan bir yazıda "bir sanatçı çok etüd yapmalı, fakat çok eser meydana getirmeye uğraşmamalıdır, çünkü etüd yapmakla eser yapmaya uğraşmak ayrı şeylerdir. Etüd yapan ressam kendisini tatmin etmeyen etüdü ortadan kaldırır; bu onun için bir çalışma olur. Fakat eser yapmaya karar veren sanatçı daha etüdü tamamlamadan eserine hayrandır" sözleriyle bu kadar çok resmin ortaya çıkmasını eleştirenler de olmuştur.[143]

Yurt gezileri süresince sanatçılara mükâfat, zorunlu harcamalar ve yol parası olarak dönemin koşulları içinde önemli miktarda ödeme yapılmış ve gittikleri yerlerde devletin olanaklarından yararlanmaları sağlanmıştır.[144] Ancak bu kıymetli koleksiyon korunamamıştır. Bazı yazarlara göre söz konusu geziler "kendilerini memleket içinde lüzûmsuz bir lüks eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza bir işe yaramak fırsatı"dır.[145]

---

[140] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 21; Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 45.

[141] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 8.

[142] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 21, 23.

[143] Nusret Suman, "Resim Sergisi Dolayısile", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.

[144] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 21, 23.

[145] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 216.

Yurt Gezileri'nde yapılacak resimler konusunda eserlerin çevrenin özelliklerini yansıtan yerli motiflerle zenginleştirilmesi üzerinde durulmuştur. Ayrıca sanatçıların üretecekleri asgari yapıt sayısı da parti tarafından belirlenmiştir.[146] Eserlerin tanıtımı her geziden sonra Ankara'da düzenlenen sergilerle gerçekleştirilmiştir.

Genel olarak Yurt Gezileri olumlu karşılanmıştır. Ahmet Muhip Dranas, Ulus Gazetesi'ndeki bir yazısında bu gezilerin getirdiği kazanca işaret ederek, "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 birden bire ortaya çıkacaktır. Bu satırlardan serginin şaheserlerle dolu olduğu manası çıkmamalı"[147] diyerek her ne kadar eserlerin sanatsal yetkinlik anlamında sorunlu olduğunu satır arasında vurgulasa da, yine de gezileri desteklemiştir. Malik Aksel de ülkenin İstanbul dışındaki bölgeleri hakkında fikir sahibi olmayan sanatçıları "Zeyrek'ten başka yokuş, sinekten başka kuş bilmeyen İstanbullu" olarak tanımlayıp, onlar için Anadolu sanat kapılarının ardına kadar açılmış olduğunu; Gebze'den ileri gitmeyen, İstanbul'dan başka yer görmeyen ve senede bir Galatasaray'da sergiler açan bu ressamlar kafilesinin yeni iklimler, yeni manzaralarla karşı karşıya gelmenin heyecanını duyduğunu" yazmıştır.[148] Ancak olumlu görüşlerin yanı sıra "Anadolu'ya yayılan ressamlardan yalnız manzara, desen, kostüm değil; artık insan ve ruh istiyoruz. (…) Erciyas'a tırmanan köylüler, Giresun fındığını toplayan kızlar… bunlarla yetinemez olduk… daha istiyoruz daha" şeklinde eleştiriler de gelmiştir.[149]

---

[146] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 104, 109.

[147] Ahmet Muhip Dranas, "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere dair Düşünceler", **Ulus Gazetesi**, 10 Mart 1942, s.4'den Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat:1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 111.

[148] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 198.

[149] Behçet Kemal Çağlar, "Yurttan Renkler ve Sesler", **Ulus Gazetesi**, 3 Mart 1942, s. 4'ten Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950,** İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 111

Yurt Gezileri'ne katılan sanatçılar gittikleri yerlerde son derece sıkıntılı yaşam şartlarına şahit olmuşlarsa da yapıtlarında bunları yansıtamamışlardır. Bu konuya tekrar değinilecektir.

d Grubu üyeleri de Yurt Gezileri'ne katılmış ve grubun sanatçılarının sanata ilişkin görüşlerinde belirgin bir değişim gözlenmiştir.

Buraya kadar görüldüğü üzere, 1950'lere gelinceye kadar, her ne kadar sanatçılarımızın büyük çoğunluğu teknik olarak yüzünü Batı'ya dönmüş ve bu alanda çeşitli deneylere girişmişse de sanatta ulusal/yöresel eğilimler daima tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar ülkenin politik seyrinin de etkisiyle alevlenecektir. Söz konusu süreçte, çok partili dönemin ilk hükümeti Demokrat Parti, millî Türk kimliği yaratmak düşüncesi üzerinde durmaktadır ve geleneksel değerleri ön plana çıkarmaya kararlıdır. Bu doğrultuda sanat alanında da, millî değerlere yönelmek amacıyla geleneksel sanatlara yaklaşım genel bir eğilim hâline gelecektir. Birçok sanatçı ve yazar bu düşüncede birleşecek ve Osmanlı el sanatlarına ilişkin motifleri resimlerine katmaya özen göstereceklerdir. Resim sanatında bu düşüncenin en önemli savunucusu, "millî değerlere yönelmek" düşüncesinin etkisiyle, bireysel sanat anlayışında da önemli bir değişim geçirecek olan ve Batı'nın resim tekniğine geleneksel Türk motiflerini katarak bir senteze ulaşmaya çalışan Bedri Rahmi Eyüboğlu olacaktır. Bedri Rahmi'nin bu yaklaşımını öğrencileri de benimseyecektir ve onun atölyesinde eğitim gören on genç sanatçı bir araya gelerek, 1947 yılında "10'lar Grubu" adıyla yeni bir topluluk kuracaklardır.[150] Grubun kurucu üyeleri Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen, Ivy Strangali, Fahrünnisa Sönmez, Saynur Kıyıcı, Meryem Özacul ve Fikret Alpe'den oluşmaktadır ve daha sonra Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam, Adnan Varınca, Agop Arada, Osman Zeki Oral, Remzi Raşa, Nevin Çokay, Pindoras Platonidas gibi genç sanatçılar da gruba katılmıştır.[151]

[150] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 207; Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 59.
[151] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 141.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 10'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları "Genç Ressamlar" kitabı için yazdığı yazılarda, resim sanatımızın en önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarımızı işaret etmektedir. Türk ressamlarının büyük bir çoğunluğu da bu görüşe katılacaktır.[152]

10'lar Grubu ilk sergisini Akademi'nin lokantasında açmıştır. Lokantanın kapısında, grubun Doğu'yu ve Batı'yı bir araya getirmek fikrini temsil etmek amacıyla, birisi Anadolu'dan alınmış bir kilim nakışı, ikincisi ise El Greco'nun bir resminden alınmış olan bir insan vücudu motifi asılıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 20 Kasım 1947 tarihli, Vatan Gazetesi'nde yayımlanan bir yazısında 10'lar Grubu'nun Türk tezyini sanatlarını, ancak Batı resmine iyice hakim olduktan sonra incelemeye başladıklarını ifade etmiştir:

> "(10'lar Grubu) Türk tezyini sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı abad eden icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeğe başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeğe çalıştıkları vuzuh babalarının dedelerinin malıdır."[153]

Eyüboğlu, aynı yazıda, ülkemizin Batı'nın resim sanatından nasibini almadığını; buna mukabil tezyinî sanatların her kolunda Batı'nın resim şaheserleri ayarında eserler çıkarılmış olduğunu; çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, dövmeciliğimiz, aynacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla övünmemiz gerektiğini belirtir. Yine de sanatçı bu sanatların resim sanatının yerini tutamayacağını, resmin başka, tezyini sanatın başka bir lezzet olduğunu söylemiştir. Ona göre bu iki tadı birbirine karıştırmamak koşuluyla tatmak şarttır. Nitekim Eyüboğlu'na göre bunları içinden çıkılmaz bir şekilde birbirine karıştıranlar ve ortaya çok garip "çorbalar" koyanlar olmuştur.[154] Sanatçının bu görüşleri 10'lar Grubu'nun amaçlarını içermektedir.

Gruba o sıra hocalarının pek fazla etkisinde kalmış olduklarına dair bazı eleştiriler yöneltilmiştir. Ama onları sonuna kadar destekleyen Bedri Rahmi'ye göre bu eleştiri yersizdir çünkü grubun en büyük şansı her üyesinin kendi yağıyla

[152] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s .207.
[153] Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 116.
[154] Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 115.

kavrulmuş olmasıdır. Ortak bir nokta aramak gerekirse, bu, yerli nakışlardan yararlanma çabası olabilir. Bir tür "orta malı, miri malı" sayılan kilimlere, yazmalara benzemek, hiçbir zaman şu ya da bu ressamın etkisi altında kalmak olarak yorumlanamaz. Ona göre bütün sorun, yöresel motiflerden hareketle "cevher"i bulmaktadır.[155]

Grubun ikinci sergisi Leyla Gamsız'ın evinde düzenlenmiştir. Daha sonraki sergiler ise Fransız Konsolosluğu, Amerikan Haberler Bürosu ve Ankara Helikon Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. 10'lar Grubu 1949'daki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne grup olarak katılmıştır.[156] 1950 yılındaysa, 50 sayfadan oluşan bir katalog yayımlamışlardır.[157] 1953 Nisan ayında Ankara'daki Helikon Galeri'de açılan sergi, sanatçıların anlayışlarında bireysel özgünleşmeye yönelik önemli değişimler yaşandığını gösterir. Sanatçıların sanat anlayışlarının değişmeye başladığı, yerel motiflerin ve El Greco etkilerinin giderek uzağında duran resimler yapıldığını ve sergilendiğini belirten yazılar dikkat çeker.[158]

Genç sanatçıların ilk etkinliklerini duyurdukları dönemlerde 10'lar Grubu genellikle "tazelik getiren tek toplu hareket" olarak yorumlanmış ve ilgiyle karşılanmışsa da dikkate değer bir sanat manifestosu ortaya koyamamışlardır. Nitekim grubun etkinliği uzun soluklu olmamış ve 1955'teki sergiden sonra dağılmıştır. Eskilere başkaldırma yönünden de bir d Grubu, ya da Yeniler kadar etkin bir işlevi olmamıştır 10'lar Grubu'nun. Nurullah Berk, henüz emekleme çağında bulunan grup üyelerinden o zaman için, sanat ortamını derinden etkileyecek bir çaba beklemenin de doğru olmayacağını belirtir. Bu grupta adı geçen üyelerin büyük bir bölümü zamanla sanat ortamından çekilmiş olsalar da aralarından Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsür, Mehmet Pesen ve Leyla Sarptürk gibi

[155] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 67.
[156] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 141.
[157] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 208.
[158] Bülent Ecevit, "Onlar Grubu Ankara'da", **Dünya**, Ankara, 1953, s. 28'den Esra Halıcı, "Türk Resminde On'lar Grubu ve Orhan Peker", Danışman; Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yavuz, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Erzurum 2009, s. 58.

önemli sanatçılar çıkmıştır.[159] Bu sanatçılar 10'lar Grubu olarak gösteremediği etkinliği, Bedri Rahmi'nin "leke, çizgi, renk, benek" diye özetlediği resimsel öğretisi doğrultusunda özgün ve kişisel üslup oluşumlarına yönlendirip geliştirmişlerdir. Orhan Peker bu yaklaşımlarını "tabiattan aldığımızı motifleştirmek ve mücerretleştirmek cihetine gidiyoruz" diye özetlemiştir.[160]

1940'lı yılların hazırladığı altyapıyla 1950'li yıllardan itibaren pek çok grup ortaya çıkmışsa da, temel olarak artık grup hareketlerinin Türk resim sanatına önemli bir katkısı olmayacaktır. Soyut resim oldukça taraftar bulmasına rağmen figüratif resim yerini koruyacaktır. Soyut resmin ilk örnekleri 1946'lı yıllarda Nejad Devrim, Selim Turan ve Fahrünnisa Zeid tarafından gerçekleştirilmiştir ancak gerçek anlamdaki ilk lirik-soyut eğilim 1950 yılında kurulan "Tavanarası Ressamları" isimli sanatçı grubuyla görülecektir. Grup, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş'ın verdikleri resim kursuna katılan genç sanatçılar (Erdoğan Behnasavi, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Müldon, Vildan Tatlıgil ve Yılmaz Batıbeki) tarafından kurulmuştur. Bu sanatçılar Akademi'nin gelenekçi tavrına karşı soyut sanatı savunmaktadırlar.[161]

Yukarıda yer verilen, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren sanat alanında ortaya çıkan gruplaşmalar sürecinde de, gruplaşmaların zayıfladığı 50'li yıllardan sonra da bazı sanatçılar hiçbir gruba bağlı olmadan yoğun bir sanatçı çabasıyla var olmayı seçmişlerdir. İlhami Demirci, Şefik Bursalı, Leyla Gamsız, Şemsettin Arel ve eşi Maide Arel, Abidin Elderoğlu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin sergilerine katılan Hamit Görele, Ziya Keseroğlu, Seyfi Toray, Malik Aksel, Fikret Mualla, İhsan Cemal Karaburçak, Edip Hakkı Köseoğlu, Cihat Burak, Neşet Günal,

[159] **Eser Dergisi**, Sayı:2, 1948'den Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 67, 70; Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 141.

[160] Ahmet Köksal, "Türk Resminde Çağdaşlaşma", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 27-32 (Bilgi: s. 29)

[161] Seyfi Başkan, "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960", **İDİL**, C. 3, Sayı: 14, Güz 2014, s. 101-119 (Bilgi: 112)

Özdemir Altan, Yüksel Arslan, Erol Akyavaş ve Nuri Abaç bu grup içerisinde sayılabilir.[162]

1940-50 arasında resim sanatı alanında gerçekleşen diğer olaylara bakıldığında, Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti'nin kurulduğu; ayrıca 10'lar Grubu ile Ressamlar Derneği'nin de birleşerek, yeni bir grup olarak "Türkiye Ressamlar Cemiyeti'ni kurmuş olduğu görülür. Bu süreçte Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenli devam etmiştir.[163] Önceden sözü edildiği üzere, 1941 yılında Yeniler Grubu "Liman Sergisi"ni açmış, 10'lar Grubu ise 1946 yılında Akademi yemekhanesinde sergi düzenlemiştir. Fahrelnisa (Fahrünnisa) Zeid 1945 yılında Ralli Apartmanı'nda; 1947 yılında ise Londra'da sergi açmıştır. Amerikan Haberler Merkezi ve Fransız Konsolosluğu Salonu'nda da sergiler düzenlenmiştir. 1950 yılında Nejad Melih Devrim New York'ta sergi açmıştır.[164] Ayrıca sanat pazarının oluşması açısından çok önemli bir adım olarak, 1950 yılında, Adalet Cimcoz'un kurucusu olduğu Maya Sanat Galerisi Beyoğlu'nda açılmıştır. Aslında Maya Sanat Galerisi'nden önce, galericilik anlamında ilk girişim olarak, 1935-36 yılları arasında Taksim Meydanı'ndaki eski Kristal Gazinosu'nun alt katında küçük bir dükkânda bir galeri açılmıştır. Beyoğlu'ndaki bazı mağazalar, Dağcılık ve Tenis Kulübü ve İsmail Hakkı Oygar'ın Tünel'de küçük bir apartman dairesinde açtığı galeri, ülkede gerçek anlamda bir galeri yokken sergi mekânı olarak kullanılan yerlerden bazılarıdır. Resim sanatımızda önemli bir yere sahip olan Maya Sanat Galerisi'nde dönemin kültür yaşamının önemli isimleri bir araya gelmişse de galeri tüm çabalara rağmen dört yıl sonra kapanmıştır.[165] Galerinin kısa ömürlü olmasının sebebi açıktır: 1950'lere dek sanat, sanat yapıtının en önemli alıcısı ve sanatçının koruyucusu devlet desteği ve katkısıyla ayakta durduğu için ülkenin siyasal, toplumsal, ekonomik

[162] Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 96; Kaya Özsezgin, "Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunları", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s.34; Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 203.

[163] Selçuk Mülayim, "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 145-173.

[164] Oğuz Erten, **Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri I**, İstanbul, Galeri Baraz Yayınları, 2012, s. 148-170.

[165] Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 22.

ortamı henüz bir galeriyi ayakta tutacak bir sanat pazarının oluşmasına elverişli değildir.[166]

Bu dönemde sanat yazıcılığı alanında da bir gelişme görülür. 1940'lı yıllarda Peyami Safa, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç ve Ahmet Muhip Dranas gibi düşünce ve sanat adamları sanat yazıcılığı konusunda önemli katkılarda bulunmuşlardır.[167]

[166] Beral Madra, "Yahşi Baraz ile Bir Söyleşi", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 5-12 (Bilgi: s. 5).
[167] Seyfi Başkan, "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960", **İDİL**, C. 3, Sayı: 14, Güz 2014, s. 101-119 (Bilgi: 109)

ALTINCI BÖLÜM

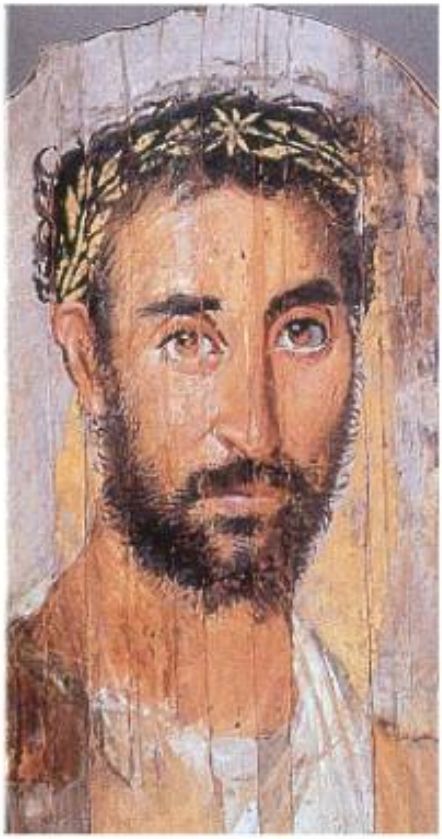
TÜRK RESMİNDE BİREY OLGUSUNA BAKIŞ

Her ne kadar kesinlikle Batı sanatının gelişim süreciyle kıyaslanabilecek ve açıklanabilecek bir resim sanatı geçmişimiz olmasa da, Batı kaynaklı Türk resminde bireyin temsilinden söz edilebilmesi için önce Batı resminde birey olgusunun ortaya çıkışına kısaca göz atmak gerekecektir.

İnsanın kendi bedeninden yola çıkarak sanatsal yaratım yoluyla varlığını anlamlandırma ve ölüme direnme çabası, Prehistorik dönemde dahi gerek avcı olarak betimlendiği mağara resimlerinde, gerek insan suretindeki tanrıça heykellerinde görülür. Bu şekilde resim sanatının büyüyle, mitlerle, dinlerle ilişkilendirilmesi ona binlerce yıl sürecek ruhsal bir misyon yüklemiştir. Bu süreçte tüm toplumlarda insan figürü resmin ana unsuru olmakla beraber, "betimlenmemiş ama daha çok genel çizgilere indirgenerek belirtilmiş"[1] ve genellikle tanrısal kavramların temsili için kullanılmıştır. Bu anlamda örnek olarak verilebilecek Mısır resminde, neredeyse tamamen figür kullanıldığı ve söz konusu figürlerin ölüm sonrasına yönelik ve genellikle bir kavramın ifadesi için kesin kurallar çerçevesinde resmedildiği görülür. Bir istisna olan Akhenaton'un dönemi ayrı tutulmak kaydıyla, firavun gibi belirli bir bireyin temsili söz konusu olduğunda bile onun kişiliğine özgü herhangi bir temsile değil; o kişilikte simgeleştirilen yücelik ve tanrısallık vurgusuna rastlanır. Bireyin temsili denildiğinde akla gelebilecek ilk örneklerden meşhur Fayyum portrelerinde (Resim 1) ise her ne kadar çok daha gerçekçi bir üslup görülse de bu portrelerin olduğundan büyük resmedilmiş gözlerindeki uzaklığın, donukluğun, dalgınlığın da hissettirdiği gibi, çevrelerinden ve zamanlarından koparılarak, yine ölüm sonrası için yapılmış olmaları burada gerçek anlamda bireyin temsilinden söz edilemeyeceğini gösterir.

[1] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 12. (Fransızca orijinali için bkz.: T. Todorov, **Eloge de l'individu**, Seuil, 2004.)

Resim 1: Fayyum Portresi: *Sakallı Adam*, M.S. 150-180 (National Gallery, Londra)



Kaynak: A.J.N.W. Prag, "Proportion and Personality in Fayum Portraits", s. 22, (Çevrimiçi), The British Museum, https://www.britishmuseum.org, (Erişim Tarihi: 3 Ocak 2017)

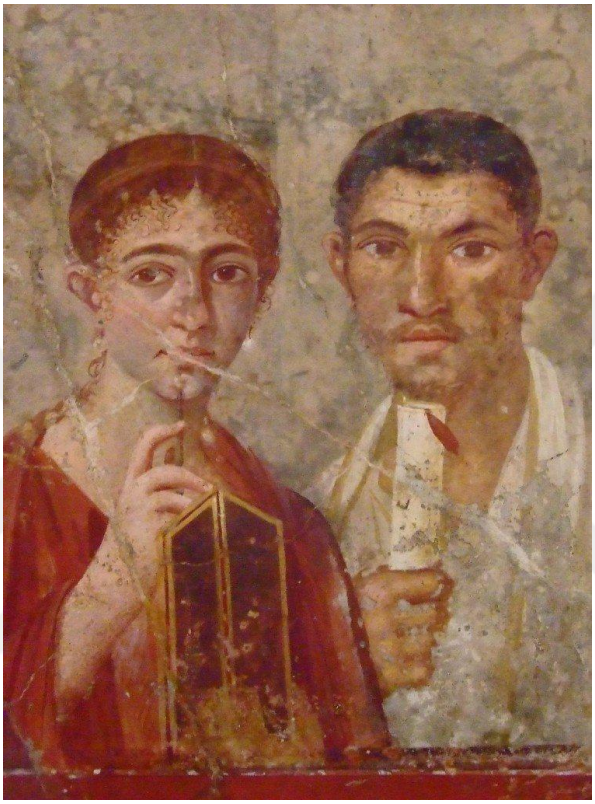
İnsan anatomisinin temel alındığı, dünyasal ölçülere bağlı kalınan Yunan ve Roma sanatında dahi idealleştirilen figür bireyi yansıtmaktan çok genellikle ya mitolojik bir hikâyenin parçasıdır ya da önemli kişileri yüceltme amaçlı simgesel bir nitelik taşır. Öte yandan Antik Yunan'da hayatta kalan aile fertleri için, ölenleri anma amaçlı yapılan resimler de bireyi yaşadığı gerçeklikten koparark bir çeşit ikona dönüştürmektedir.[2]

Bireyin temsili söz konusu olduğunda verilebilecek tek örnek Pompei'de bulunan, M.S. I. yüzyıla ait freskolardır (Resim 2). Bu freskolarda hiç yüceltme

[2] Epikuros'un kadın dostunun, Aristoteles'in annesinin, bir ressamın aile üyelerinin betimlendiği resimlerin varlığını söz konusu döneme ait yazılardan öğreniriz ama bunlar günümüze ulaşmamıştır. (Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.14)

amacı yoktur, kişiler bu dünyaya ait eşyalarla, hâlâ bu dünyada yaşarken betimlenmişlerdir ve bireysel özellikleri açık biçimde ifade edilmiştir.[3]

Resim 2: Anonim, *Terentius Neo ve Karısı*, M.S. 60, Villa di Guilia Felice, Pompei, (Archaeological Museum of Naples)



Kaynak: (Çevrimiçi), Ancient History et Cetera, http://etc.ancient.eu/photos/art-of-pompeii/, (Erişim Tarihi: 3 Ocak 2017)

Ancak bu resimlerle ilgili yeterli kaynağa ve bilgiye sahip olunmadığı için söz konusu resimleri bir çağın genel yaklaşımının örnekleri olarak kabul etmek zordur. Ayrıca, gerçek anlamda bireyin temsilinden söz edebilmek için Rönesans'ta tohumları atılacak modern bir birey algısının varlığı gereklidir.

Hıristiyanlığın ortaya çıkışından ve IV. yüzyılda resmî olarak kabulünden sonra, başlarda geç Helenistik sanat ve Roma sanatının doğalcı etkileri devam ettiyse de, zaman içinde Hıristiyanlığın yaşamın her alanını doğrudan etkileyen hakim dünya görüşü olmasıyla birlikte, resim sanatında gerçeklikle bağ kopmuş,

[3] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 14.

doğadan bağımsız, öte dünya ve tanrısallık çerçevesinde bir üslup doğmuştur. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta Hıristiyanlığın "İsa'nın bedeninde kendini gösteren Tanrı" kabulüyle insan imgesinden ve bedeninden aslında çok da uzaklaşmadığıdır; ancak Hıristiyanlıkta beden insanın kendisine ait olmaktan çok Tanrı'ya aittir ve çoğunlukla insanı günaha girmeye teşvik eden "dünyasal" bir yüktür. Sanat açısından bakıldığında ise Hıristiyanlığın insanda Tanrı'yı, öte yandan Tanrı'da insanı görmesi, sanata doğrudan yansımış ve insan, özellikle resim sanatında ele alınan temel unsur olmuştur.

Bireyle Tanrı arasında aracı rolünü üstlenen kilisenin etkisi altındaki Ortaçağ resim sanatında ağırlıklı olarak kutsal kitabın mümkün olan en açık ve etkileyici anlatımı hedeflenirken, artık Antik dönemin ideal güzellik arayışına rastlanmaz; insan figürleri kutsal hikâyelerin etkileyici bir biçimde aktarımı için araç olarak görülür. Bu dönemin resimlerinde figürler genellikle düz bir fonun önünde, hiyerarşik bir düzende, iki boyutlu olarak, kişiliklerinden arınmış, bazen tek bir modelin neredeyse bire bir çoğaltılmasıyla betimlenmiştir. Her bir insan figürü resmin amacına hizmet etmektedir ve kendi başına, kendi içinde bir anlam ifade etmek yerine bütünün bir parçasıdır ki bu da özünde Hıristiyanlığın insana bakışını yansıtır. Zaman zaman betimlenen, toplumda önemli konumdaki bireyler ise görevleri kapsamında simgesel bir çerçevede işlenirler.

Ortaçağ'ın sonlarına doğru yavaş yavaş insana yönelik bir ilgi doğmaya başlar; bu ilgi bireycilik anlayışının da temellerini oluşturacaktır. Bireycilik kavramı ise Rönesans'la doğrudan ilişkilendirilir; bunda da bireyciliği Rönesans'ın başlıca özelliği olarak gören Burckhardt'ın etkisi büyüktür. Ancak Burckhardt sonrasında yapılan araştırmalar Rönesans ile Ortaçağ arasında alışılagelen kabulün aksine keskin bir dönemsel ayrım olmadığını ortaya koyar ve bu araştırmalar ışığında bireyciliğin sadece Rönesans'a mâl edilmesi görüşü geçerliliğini büyük oranda yitirir.[4] Bununla birlikte söz konusu kavramın daha

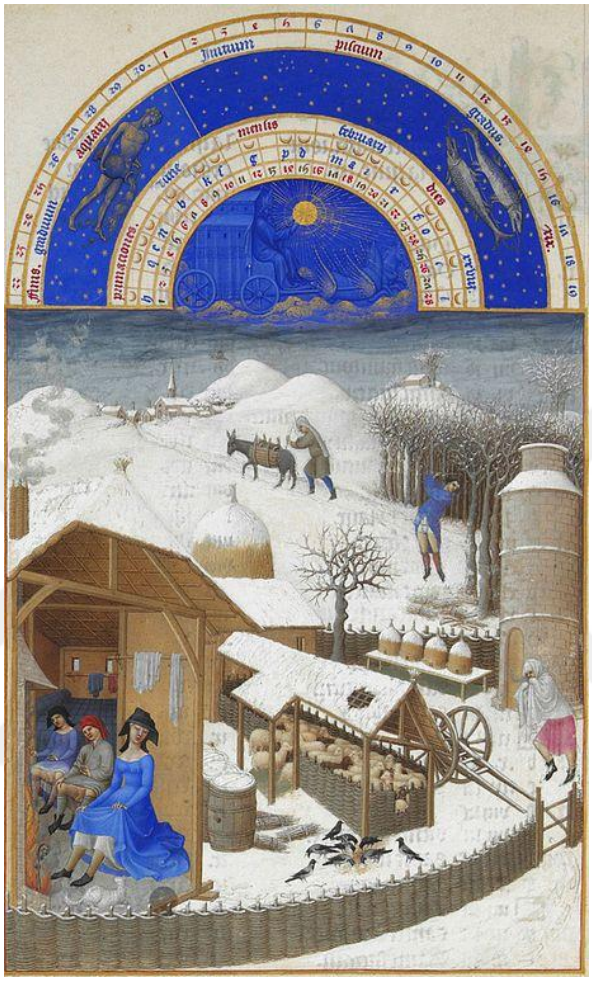
[4] Huizinga; Abelard, Guibert de Nogent, Bertrandt de Born, Ché Tien de Troyes, Wolfram von Eschenbach, Villard de Honnecourt gibi isimleri örnek vererek, "bireyciliğin nasıl sadece Rönesans'a mâl edilebileceğini" sorgular ve "ortaklaşacı, sentezci bir Ortaçağ kavramı elde edebilmek için, insanın bütün Ortaçağ entelektüel üretiminin dörtte üçünü dışta bırakmak ve kendisini pek az kaynağın ve ondan da az bilginin bulunduğu çok erken bir dönemle

çok Rönesans'a bağlı olarak hümanist düşünce temelinde geliştiği bir gerçektir ve dönemin yapıtlarının dinsel içeriklerini özünde değiştirmese de yaşamsal-düşünsel etki alanının genişlemesiyle, 14. yüzyıldan itibaren resimde geçmiştekinden çok farklı, insan merkezli bir temsil biçimi oluşmasında payı olduğu inkâr edilemez. Yavaş gerçekleşen bir değişim olmakla beraber bu yeni yaklaşım sanatın her alanını etkileyecektir. Bundan böyle sanatçılar gözlerini öte dünyadan bilinen dünyaya çevirmeye başlayacaklardır; bu anlamda sanatçının/izleyicinin bakışından yola çıkan merkezî perspektifin resimde kullanımı ve görünen dünyanın bu öznel bakış üzerinden betimlenmesi, doğaya ve "insani olana" eğilimin bir gösterimi olarak çok önemli bir aşamadır. Elbette tüm bu dönüşüm bir anda ve Avrupa'nın her yerinde gerçekleşmez; ancak dikkatin insana ve gerçek dünyaya yönelmesi tüm alanlarda geri dönülmez bir süreci başlatmıştır. İnsanın yaşamda merkeze alınması onun sanatta da bir simge veya bir araç olarak değil bir birey olarak temsilinin yolunu açar. Bu anlamda öncelikle, 14. ve 15. yüzyıllarda resimden nispeten daha özgür bir alan olarak kabul edilebilecek el yazması kitap resimlerinde yavaş yavaş bireyin gösteriminden bahsedilebilir. Örneğin meşhur "Les trés riches heures du duc de Berry"de (Resim 3 ve Resim 4) yılın ayları ve insanların dönemin gerçekliği içindeki konumları, fiziksel özellikleri de dikkate alınarak olduğu gibi gösterilmiştir. Bu dönemin resimlerine "an"lar girer; artık insanlar durağan değil, hareket hâlinde gösterilirler. İsa, Meryem ve azizler de zaman zaman tanrısallıklarından ziyade insani özellikleri ön plana çıkarılarak betimlenmeye başlanır.[5]

sınırlandırmak durumunda bırakacağını" söyler. (Johan Huizinga, "Rönesans Sorunu", **Rönesansın Serüveni**, Ed. Nurettin Pirim, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2015, s.52)

[5] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 18.

Resim 3: Herman, Paul ve Jean de Limbourg, *Şubat*, 1413-16, Elyazması, **Les Très Riches Heures du Duc de Berry**, (Condé Müzesi, Chantilly)



Kaynak: (Çevrimiçi), Khan Academy, https://tr.khanacademy.org, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2017)

Resim 4: Herman, Paul ve Jean de Limbourg, *Haziran*, 1412-16, El yazması, 29.4x21 cm, (Condé Müzesi, Chantilly)

Kaynak: (Çevrimiçi), http://www.wga.hu/html_m/l/limbourg/06juin.html, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2017)

Resimde ise 14. yüzyılda Giotto di Bondone (1266/7 ya da 1276-1337) ile başlayan gözlemcilik ve gerçeğe sadakat Rönesans sanatının temel unsurlarından biri olacaktır. Giotto'nun fresklerindeki acı çeken figürler, artık kutsal hikâyeyi seyircinin gözü önündeymişçesine canlandırmaktadır; henüz belirli bir bireyden bahsedilemese de figürlerin tepkileri gerçeğe son derece yakındır (Resim 5).

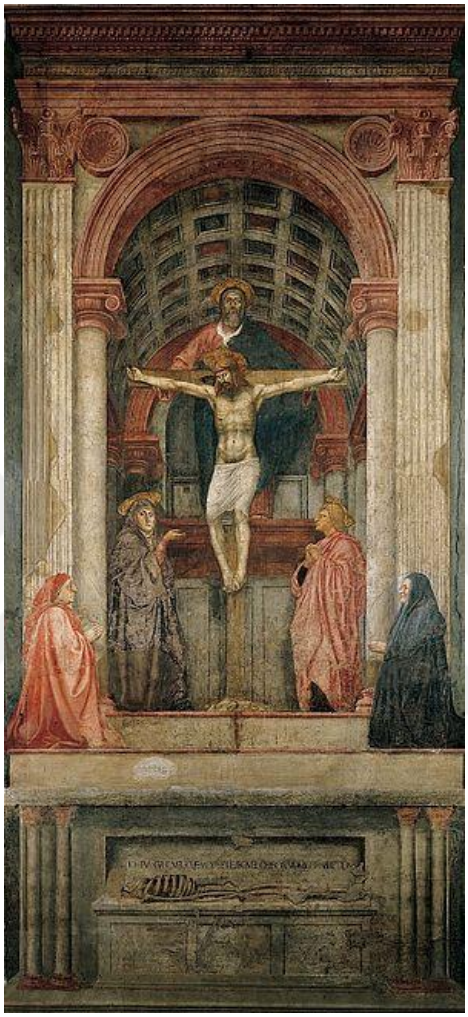
Resim 5: Giotto di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1305 dolayları, Fresko, (Cappella dell'Arena, Padova)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 203.

Leon Battista Alberti'nin ifadeleri resmetmek için örnek aldığı Giotto di Bondone'un "La Navicella" resmiyle ilgili yorumu onun insan bedeni ve ruhuyla ilgili çağdaşlarından farklı olan yaklaşımını özetler: "Her birinin ruhundaki rahatsızlık yüzlerine ve bütün bedenlerine vurmuştu, öyle ki duygulara bağlı olarak hepsinin hareketleri de farklıydı".[6] Masaccio (Tommaso di Giovanni di Simone Cassai) (1401-olasılıkla 1428) ise "Kutsal Üçlü" freskinde (Resim 6) daha ileri giderek Meryem'i bile alışılageldiği gibi idealize etmek yerine son derece belirli kişilik özelliklerine sahip yaşlı bir kadın olarak betimlemiştir.

[6] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 1-Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 339.

Resim 6: Masaccio, *Kutsal Üçlü: Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar,* yakl. 1425-1428, Fresko, 667x317 cm, (Santa Maria Novella, Floransa)



Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 228

Kuzey'de Robert Campin ise "biricikliği konumuna bağlı bir ayrımla belirlenmemiş ve toplumda öncelikli bir yere sahip olmamış" insanların bireysel portrelerini yapmış ilk ressamlardandır. Bir şövalye olan Robert de Masmines'i (Resim 7) bile resmederken en ufak bir ülküselleştirme kaygısı gütmemiş; şövalyeyi genel bir soylu şövalye tipi yerine, kaba yüz hatlarıyla, olduğu gibi betimlemiştir.[7]

Resim 7: Robert Campin, *Robert de Masmines*, yakl. 1425, tuval üzerine yağlıboya, 35.4 x 23.7 cm, (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)

Kaynak: (Çevrimiçi), Museo Thyssen-Bornemisza, http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/265, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

[7] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 20.

Jan van Eyck da gerçekliği, hiçbir idealleştirme çabasına girmeden, en ince ayrıntısına kadar gördüğünü kopya etmeye çalışarak yakalamıştır. 1434 tarihli "Arnolfini'nin Evlenmesi" resminde (Resim 8) Jan van Eyck izleyiciyi, o an evlenmekte olan genç bir çiftin özel yaşamına dahil etmiştir.

Resim 8: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434, ahşap üstüne yağlıboya, 81.8x59.7 cm, (National Gallery, Londra)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 241.

Bu aşamadan sonra, hem insanın birey olarak varlığının hem -Antik Yunan'dan sonra ikinci kez- insan bedeninin keşfi sonucunda resim sanatı yaşamın belli bir anında sabitlenmiş kanlı canlı figürlerle dolacaktır.[8] Bu dönemden sonra özellikle portrelerde bireysel özelliklere çok daha belirgin olarak rastlanacaktır. Genç Hans Holbein'in, modelini, onunla ilgili izleyiciye açıkça bilgi veren objelerin arasında resmettiği "Londra'da Bir Alman Tacir Georg Gisze" adlı yapıtı da bu anlamda verilebilecek iyi örneklerden biridir (Resim 9).

Resim 9: Genç Hans Holbein, *Londra'da Bir Alman Tacir Georg Gisze*, 1532, ahşap üstüne yağlıboya, 96,3x85,7 cm, (Gemaldegalerie, Staatliche Museen, Berlin)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 379.

[8] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 20.

Konumuz açısından önemli olan bir portre türü grup portreleridir ve en iyi örnekleri toplumsal ve ekonomik açıdan büyük dönüşümlere sahne olan Hollanda'da görülür. Örnek verilebilecek pek çok başarılı yapıt olmasına karşın grup portreciliği alanında akla gelen başlıca isim Rembrandt'tır (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) ve bu konudaki en ünlü yapıtların başında "Staalmeesters" (Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu-1662) gelir (Resim 10).

Resim 10: Rembrandt, *Staalmeesters*, 1662, tuval üzerine yağlıboya, 191,5x279 cm, (Rijksmuseum, Amsterdam)

Kaynak: (Çevrimiçi), Rijks Museum, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-6 (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

Rembrandt, bu resimde, lonca üyelerince üretilen ve satılan kumaşların kalitesini denetlemek ve geçerli olan örneklere özel mühürlerini basmakla görevli kişileri resmetmiştir. Bu tarz portreler adet olduğu üzere kişilerin görev sürelerinin bitiminde loncalarına koymak üzere kendilerinin ısmarladıkları resimlerdendir. Resimde yer alan, 1661-62 yıllarında görev yapmış kişilerin isimleri bilinmektedir. Rembrandt'ın söz konusu bireylerin kişiliklerini

yansıtırken tutarlı, birliği sağlanmış bir sahne yaratabilmesi ve resmi neredeyse bir olayın geçmekte olduğu bir "genre" sahnesine dönüştürebilmesindeki başarı "Staalmeesters"ı bu denli önemli kılar.[9] Rembrandt'tan verilebilecek bir diğer önemli örnek "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi"dir (1632) (Resim 11).

Resim 11: Rembrandt, *Dr. Nicolaes Tulp'ın Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlıboya, 169,5 x 216,5 cm, (The Hague, Mauritshuis)

Kaynak: (Çevrimiçi), Museum Het Rembrandthuis, http://www.rembrandthuis.nl/en/rembrandt-2/rembrandt-the-artist/most-important-works/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

"Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi", Cerrahlar Loncası üyelerinin anatomi incelemesi için toplandığı bir konferansı tasvir eder. Bu resim lonca üyelerini gerçekçi bir biçimde betimlemenin yanı sıra figürlerden birinin elindeki kâğıtta lonca üyelerinin isimlerinin yazılı olmasıyla da önemlidir; böylece hem tarihsel bir belge niteliği taşır[10] hem de modellerin isimlerini,

[9] Uşun Tükel, **Resmin Dili-İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 72-81 (Bilgi: s. 76,78,79)
[10] Uşun Tükel, "Rembrandt", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3 c., İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2008, C. III, s. 1307, 1308.

işlerini ve fiziksel özelliklerini bir bütün olarak yansıtması açısından bireyin temsiline yönelik en iyi örneklerden biridir.

Rembrandt'ın eşlerinin portreleri ya da sanatçının kendi yaşamının bir belgelemesi sayılabilecek, hiçbir idealleştirmeye rastlanmayan otoportreleri de konumuzla ilgili verilebilecek örneklerdir (Resim 12).

Resim 12: Rembrandt, *Otoportre*, 1996, tuval üzeri yağlıboya, 86x70,5 cm, (National Gallery, Londra)

Kaynak: (Çevrimiçi), National Gallery, https://www.nationalgallery.org.uk/, (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2017)

Rembrandt ve Frans Hals gibi sanatçılar 17. yüzyıl portre resminin temel özelliklerinden biri olarak modellerin hem sosyal statülerini, hem kişilik özelliklerini hem de ruhsal durumlarını büyük oranda yansıtmayı başarmışlardır (Resim 13). Ancak bu aşamada portrenin çoğunlukla poz veren kişinin arzusu doğrultusunda resmedildiğini de hatırlamak gerekir: Model, görünmek istediği

hâliyle belli bir oranda idealleştirilmiş; en iyi kıyafetleriyle, yapay bir sahne içinde, zaman zaman belirli sembolik göndermeleri olan nesnelerle çevrilmiş olarak gösterilmektedir. Sanatçıdan da tam olarak gerçeği yansıtması değil, müşterisinin arzusunu olabildiğince yerine getirmesi beklenir. Bu açıdan bakıldığında portre resmi, kişiyi bir anlamda "hatırlanmak istediği hâliyle" ölümsüzleştirip geleceğe taşımanın yegâne yolu olarak 19. yüzyıla kadar fotoğrafın işlevini görmüştür.

Resim 13: Frans Hals, *Pieter van den Broecke*, yakl. 1633, tuval üzerine yağlıboya, 71.2x61 cm, (Iveagh Bequest, Kenwood, Londra)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 417.

Portre resmi bireyin tarihsel süreçteki dönüşümünü, toplumda değişen konumunu, psikolojisini, bireyin algılanma biçimini yansıtmak anlamında büyük önem taşır. Bu anlamda otoportreler sanatçıların kendilerini de birey olarak ortaya koymaya başladıklarını gösteren yapıtlardır. Aslında 14. yüzyılda el yazmalarında yavaş yavaş sanatçı imzalarının görülmesi veya sayfanın bir

köşesine kendi resimlerini çizmeleri sanatçılarda kendilerini yaptıkları işe dahil etmeye dair bilincin oluşmasının ilk sinyalleridir. Rönesans döneminde sanatçı, alışılageldiği üzere beden gücüyle çalıştığı için küçük görülen basit bir zanaatkâr olarak konumlandırılmaya karşı çıkacak ve günümüzdeki sanatçı algısının da temelini oluşturacak şekilde "deha sahibi bir birey" olarak kendisini kabul ettirmeye çalışacaktır. Bu dönemde sanatçıların bağımsız ve özgün olma gibi bir fikirleri olmasa da artık toplumda saygın bir yere sahip olmaları gerektiği düşüncesi baskındır. Vasari'nin ilk sanatçı biyografisini yazması bu anlamda çok önemlidir. Hem bu biyografi, hem Leonardo da Vinci (Leonardo di ser Piero da Vinci), Michelangelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon), Raphaello (Raphael Sanzio) gibi sanatçıların dehasının kabulü ve aranan isimler olması, hem de saray sanatçısı diye bir kavramın ortaya çıkışıyla birlikte sanatçıların statüleri önceki dönemlere göre biraz daha yükselmiştir. Bu şekilde zanaatçı-sanatçı algısı da yavaş yavaş değişmeye başlar.[11] Rönesans'la birlikte yeni oluşmaya başlayan bu algıyı ve sanatçının tanrısal yaratıcılıktan payını almış bir birey olarak kendisine verdiği değeri özellikle Albrecht Dürer'in İsa'ya gönderme yaptığı meşhur "Otoportresi"nde (1500) (Resim 14) buluruz. Dürer'in sözleri de bu düşünceyi destekler: Ona göre, "tanrıyı en iyi görebilen ve anlayabilenler sanatkârlardır. Gerçek sanatkârlar, tanrının yaratıcı gücüne benzer bir yetenekle güzel yapıtlar verebilirler. Bu tür sanatkârlar, tanrıya en yakın insan-tanrılardır".[12]

[11] Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 72, 80.
[12] Serol Teber, **Melankoli**, İstanbul, Say Yayınları, 2009, s. 57.

Resim 14: Albrecht Dürer, *Otoportre (Kürklü Otoportre)*, 1500, tuval üzerine yağlıboya, 67x49 cm, (Alte Pinakothek, Münih)

Kaynak: (Çevrimiçi), İbiblio-The Public's Library and Digital Archive, https://www.ibiblio.org, (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2017)

Jan van Eyck'ın "Arnolfini'nin Evlenmesi" resminin odak noktası olan aynaya, imzasının yanı sıra kendisini eklemesi de bu anlamda verilebilecek önemli ve çok bilinen örneklerden biridir (Resim 15). Jacopo da Pontormo'nun, "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi" (1525-28) (Resim 16) gibi dinî temalı bir resimde hüzünlü bir şekilde kendisine de yer vermesi ve sahnenin kendi zihninde canlandığını ima etmesi de[13] birey-sanatçının varlığını göstermektedir.

Resim 15: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, (Detay), 1434, ahşap üstüne yağlıboya, 81.8x59.7 cm, (National Gallery, Londra)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 241.

[13] Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009, s. 200.

Resim 16: Jacopo da Pontormo, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*, 1525-1528
(Floransa, S. Felicita, Capponi Şapeli)

Kaynak: Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009, s. 201.

Resim 16a: Jacopo da Pontormo, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*, (Detay) 1525-1528
(Floransa, S. Felicita, Capponi Şapeli)

Kaynak: Julian Bell, **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009, s. 201.

16. yüzyıldan itibaren Vasari'yle beraber eskizlere duyulmaya başlanan ilgi sanatçılara yönelik bakış açısındaki değişimin işareti olarak kabul edilebilir; eskize değer vermek eserin sadece kendisine değil, aynı zamanda yapım sürecine değer vermek demektir ve daha önemlisi "deha sahibi özel bir birey" olarak sanatçının elinin ilk hareketini, yaratım anının başlangıcını yakalama çabası olarak düşünülebilir. 17. yüzyılda Roma'da ve Fransa'da akademiler kurulduğunda resmi bir zanaat, ressamı da bir zanaatkâr olarak gören yaklaşım büyük oranda değişmiş ve sanatçının yaratıcı bir birey olarak saygınlığı artmıştır.[14] Ancak sanatçıyı da doğrudan etkileyecek şekilde toplumda bireyin konumuyla ve buna bağlı olarak bireyin sanattaki gösterimiyle ilgili esas büyük dönüşüm, endüstriyel kapitalizmin, Aydınlanma felsefesinin, Fransız Devrimi'nin ve ardından 1848 Devrimleri'nin ortaya çıkışına bağlı olarak oluşan yeni sosyal ve politik koşullar nedeniyle 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılda gerçekleşecektir. Oluşan bu yeni ortamın etkisiyle sanatta insanın temsiline yönelik iki ayrı eğilim görülür: Biri, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra, halk ayaklanmalarıyla birlikte kitlelerin gücüne dair bir farkındalıkla beraber oluşan ve sanatta kendini gösteren bir topluluk ve bir tür bilincidir. Fransız Devrimi zamanı hükümdarın efsanevi imajı yıkılmaya ve kralın bedensel gücü sorgulanmaya başlanınca, devrimciler simgesel bir karşı duruş olarak resme bedenen güçlü ve doğurgan halkı koyarak sanat vasıtasıyla iktidarın yapaylığına karşı toplumun gerçekliğini ve gücünü göstermeye çalışmışlardır. Öteki eğilim ise romantizm akımının ortaya çıkmasına neden olan, bireysel duyarlılığın değerine ve bireyin kendisini ifade etmesine dair oluşan bilinçtir ve bu yaklaşımı dönemin kişisel portrelerinde görmek mümkündür: Dinî tasvirlerde büyük düşüş olurken kişisel portrelerde, 17. yüzyılda %18 olan oran, 18. yüzyılda %28'e yükselmiştir. Bu dönemin portreleri de geçmiştekinden farklı olarak resmiyetten nispeten uzak bir bireysellik barındırır.[15]

[14] Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 106.
[15] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 1-Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 14, 329.

Buraya kadar görülen o ki "resim sanatında bireyin temsili" teması aslında birbiriyle doğrudan ilintili birkaç konuyu kapsamaktadır. Çok genelleştirerek bu başlıklar şöyle belirlenebilir:

1-İnsanın tarihsel süreç içinde toplumsal açıdan değişen konumu

2-Değişen bu konumla birlikte “birey” kavramının oluşması

3-İnsana yönelik bu yeni bakış açısının sanatta ifadesini bireyin gösterimi şeklinde bulması

4-Sanatçının da bu süreçte yaratıcılığıyla, özel bir birey olarak ortaya çıkışı ve kendisini yapıtına dahil etmesi

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise bu başlıklara, sanatçının kendisini yapıtında fiziksel olarak görünür kılması yerine çok daha etkili bir biçimde, artık "özgür" bir birey olarak "fikriyle" ortaya koyması eklenir; bu anlamda örneğin “Günaydın Bay Courbet!” (1854) resminde (Resim 17) Gustave Courbet kendisini başına buyruk, ceketsiz hâliyle döneminin genel görgü kurallarına karşı gelen, biraz ukala bir tavırla betimlerken özünde Realizm ile ilgili manifestosunu ilan etmektedir.

Resim 17: Gustave Courbet, *Günaydın Bay Courbet!*,1854, tuval üzerine yağlıboya, 129x149 cm, (Museé Fabre, Monpellier)

Kaynak: E.H.Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999, s. 510.

Artık sanatçının resimde bizzat görünmesi de gerekmez, bundan böyle onun düşüncesi ve duygusu önemlidir; Manet, Monet, Pissarro gibi sanatçılar, resme bireysel damgalarını sanatla ilgili yaklaşımlarıyla vururlar; bu sanatçıların ne yaptıklarından çok neden yaptıkları önemlidir. Ancak bu yaklaşım, resmin geçmişteki gibi belirli bir "dışsal" amaca hizmet ettiği anlamına gelmemektedir; aksine resim ilk defa belirli bir araç olmaktan böylesine uzaktır ve sadece kendi içinde, kendi ölçüleriyle değerlendirilmektedir. Bu bağlamda 18. yüzyıl sonrasında hem sanatçının birey olarak sanattaki varlığı, hem sıradan insanın sanattaki gösterimi resim sanatına yönelik genel yaklaşıma da paralel olarak artık farklı düşünsel temellere dayanmaktadır ve Romantizm başta olmak üzere modern akımların tümü insanı merkeze alarak; çoğunlukla tinselliği yücelten ama temelinde düşünsel bir kaynaktan beslenerek birbiri ardına doğacaktır. Özellikle romantizm akımı edebiyat ve sanat için bir dönüm noktasıdır; artık kişi Fransız Devrimi sonrasında hem bir topluluğa dahil olduğunda bir yetkeye karşı

kitlesel gücünün, hem de salt kendisi olarak öneminin ve bağımsızlığının – koşulların da zorlamasıyla- farkına varmaya başlamıştır.[16]

Bireye yönelik algıdaki değişimin başlıca sebeplerinden bir diğeri ise Freud'un bilinçaltıyla ilgili yaptığı araştırmalardır. Bu alandaki heyecan verici bulgular -biraz da devrim sonrasında toplum dışına itilmiş, işlevsizleştirilmiş sanatçının sığınağı olarak- sanatı doğrudan etkilemiştir; bundan böyle insanın iç dünyası hiç olmadığı kadar sanatın meselesi hâline gelecektir. Bilinçaltının yanı sıra onunla bağlantılı yeni bir inceleme alanı olarak "bilinçaltının beden üzerindeki etkisi"nin de irdelenmesiyle birlikte "ruhsal durumların fiziksel belirtilerle kendini gösterdiği"ne dair ortaya çıkan yeni tespitler ise özne-beden ilişkisiyle ilgili bakışı değiştirmiştir. Böylece "20. yüzyılın başlarında bedenle zihin arasındaki ayrım azalmış ve insan hayatının beden temelinde, yarı tinsel yarı bedensel bir yapıya sahip olduğu görüşü doğmuştur, bu da bedenin teorik olarak yeniden keşfi" demektir.[17] Bu keşfin sanattaki yansıması artık bedenin "herhangi bir beden" olmaktan çıkıp gerektiğinde bir duyguyu, düşünceyi veya kişinin bilinçaltını dış dünyaya yansıtabilecek bir araç olarak görülmesi olmuştur.

Bir başka açıdan bakıldığında, 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan sanat akımlarıyla birlikte izleyicinin de yapıta dahil olduğu görülecektir: İnsanın özüne yönelik arayışın doğal olarak sanatta da yansımasını bulması üzerine izleyici, geçmişe nazaran belirgin bir yönlendirmenin çok daha az

[16] Ancak sanatçı açısından bakıldığında Romantizm akımının ortaya çıkışında ve insanın iç dünyasına yönelişin arka planında devrimin özgürlüğe, eşitliğe dair beklentileri karşılayamamasının yarattığı umutsuzluk ve bunalımın da payı vardır. Burjuvazinin devrim sırasında sanatın toplum üzerindeki provokatif gücünden faydalanıp yeterince güçlendikten sonra, şüphe duyduğu sanatçıyı yeni oluşan toplumda biraz da işlevsizleştirerek soyutlamaya çalışmasının sanatçı üzerinde yarattığı hayal kırıklığı ve güvensizlik de sanatçıların içlerine kapanmalarında etkili olmuştur. Sanatçıların çoğu artık bir erkin hizmetinde olmayı reddetmektedirler. Kaldı ki Devrim sonrası hamilik sisteminin, kiliseye ya da saraya sipariş yöntemiyle hizmetin ortadan kalkması, serbest ve belirsiz bir piyasayla karşı karşıya kalan sanatçıları biraz da mecburi bir özgürlüğe sevk etmiştir. Bu dönemde yaşamını resim yaparak sürdürmek isteyen sanatçıların rakiplerinden ayrışmak için özgün olma gerekliliği doğacaktır. Bu anlamda sanatçının dehasının ve imzasının ilk defa bu derece önem kazanmasında ekonomik koşulların etkisi de yadsınamaz. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarih**i, Çev: Yıldız Gölönü, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006)

[17] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 9.

geçerli olduğu sanattaki bu yeni yaklaşıma vakıf olabilmek için, yapıtı değerlendirirken ona öznel yorumunu katmak durumunda kalacaktır; bu ise resimde "farklı bireysel katmanların düşünsel ve sezgisel varlığı" demektir, artık "bir birey olarak sanatçı" veya "resmedilen belirli bir birey"in yanında "birey olarak yapıta dahil olan izleyici" de söz konusudur ve izleyicinin yapıtla ilişkisinin farklılaşan seyri ilerleyen süreçte kavramsal sanatın ve performans sanatının başlıca düşünsel kaynağı olacaktır.

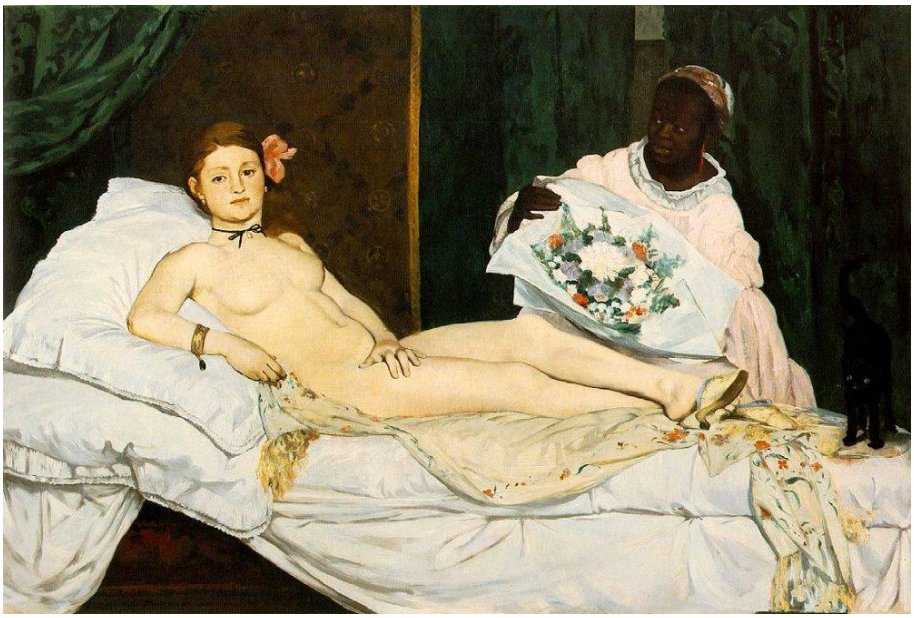
19. yüzyıl bireyin temsilinde temel unsur olan model açısından da önceki yüzyıllardan farklıdır: Bu yüzyılda hem "Paris'teki sanatçıların sayısındaki büyük artış hem de bu sanatçılardaki gerçekliğe bağlı kalma eğilimi, modele yönelik talebin yanı sıra onun önemini de artıracaktır ve söz konusu gerçeklik arayışı modeli sadece görsel bir imge olarak değil, tüm tepkileri ve yaşamıyla gerçek bir birey olarak yansıtma amacını doğuracaktır".[18] Buna örnek olarak verilebilecek "Kırda Öğle Yemeği"ni (Resim 18) ve "Olympia"yı (Resim 19) izleyici için bu denli sarsıcı yapan unsurlardan biri de işte bu gerçekliktir. Manet'nin modeli Victorine Meurent artık ne benzeri mitolojik konulu resimlerdeki kimliksiz, gerçek dışı kadınlardan ne de pahalı kumaşlar içinde en zarif duruşuyla poz vermiş olan soylu hanımlardan biridir; o artık tüm cüretiyle izleyicinin gözlerine bakan, çıplaklığından utanmayan, bedeni idealleştirilmemiş, yaşamakta olan kanlı canlı bir kadındır; farklılığı ve etkileyiciliği de burada saklıdır.

[18] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 2-Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, Çev: Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 75, 76.

Resim 18: Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208x264,5 cm, (Musée d'Orsay)

Kaynak: Caroline Mathieu, **The Guide Musée d'Orsay**, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004, s. 45.

Resim 19: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x190 cm, (Musée d'Orsay)



Kaynak: Caroline Mathieu, **The Guide Musée d'Orsay**, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004, s. 47.

Yüzyılın ortalarından itibaren fotoğrafın devreye girmesiyle birlikte model-sanatçı ilişkisinde farklı bir dönem başlar: Bundan böyle sanatçı artık modelin kendisi yerine fotoğrafından faydalanabilecektir. Bu buluş, hareketleri ve anı sabitleyebilmek anlamında bir devrimdir ancak bireyin "gerçekliğini" yakalamak açısından sanatçı ve model arasındaki kişisel, doğrudan bağlantıya sekte vurup vurmadığı sorgulanabilir.

Fotoğrafın ortaya çıkışı portre resminin temel işlevini ortadan kaldırmanın yanı sıra tüm durağan temsil biçimlerinin ve beraberinde bireyin "alışılagelen" betimlenme biçimlerinin gözden geçirilmesine, 20. yüzyılın başında ise kübizmle birlikte parçalanmasına ve ardından yeniden inşasına sebep olur. Sonuçta denilebilir ki gelişen teknolojiyle birlikte "20. yüzyılın sanatının bize gösterdiği beden, görüntüleme tekniklerinin birbiri ardına görülebilir hâle getirdiği kadardır (...) bu da şeylerin kimliği ve daha derin bir seviyede öznenin kendisi meselesinin yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur". [19] Artık sabit, tanımlanabilir belirli bir özneyi temsil eden beden yerine fütüristlerin, kübistlerin portrelerinde görülebileceği gibi bölünmüş, dağılmış, parçalanabilir veya üzerinde oynanabilir bir beden imgesi ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım her ne kadar fotoğrafın icadıyla başladıysa da sadece bununla açıklanamaz. Fotoğraf ve sinema gibi teknolojik gelişmelerin resmin dilini ve tekniğini etkilediği çok açıktır ancak hangi akıma yakın olurlarsa olsunlar, 19. yüzyılın sonlarından itibaren resimde ortaya çıkan yeni figür betimlemelerinin büyük bir bölümü aynı zamanda gelişmiş kapitalist sistemin içinde özgürleşme adı altında yabancılaşmış, bölünmüş, yalnızlaşmış bireyi yansıtma anlamında sosyolojik ve psikolojik açıdan incelenebilecek bir arka plana da sahiptir.

Bu anlamda sürrealizm sanatçının bilinçaltından izleyicinin bilinçaltına doğru bir köprü oluşturmaya çabalarken ekspresyonizm de sanatçının birey olarak kendini ifade etme dürtüsünü en kuvvetli biçimde gösteren akımlardan biridir. Egon Schiele (1890-1918), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Max Pechstein (1881-1955), Kees van Dongen (1887-1968), Emile Nolde (1867-

[19] Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 343-344.

1956), Karl-Schmidt-Rotluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970), Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1884-1950), George Rouault (1871-1958), Oskar Kokoschka (1886-1980) gibi sanatçıların resimleri ve özellikle otoportreleri hem birey olarak kendilerini hem dönemin ruhunu açıkça sergilemektedirler. Soyut ekspresyonizmde ise artık figürün varlığı söz konusu değilse de bu akım öznelliğin ve içgüdüselliğin doğrudan ifadesi olması açısından önemlidir.

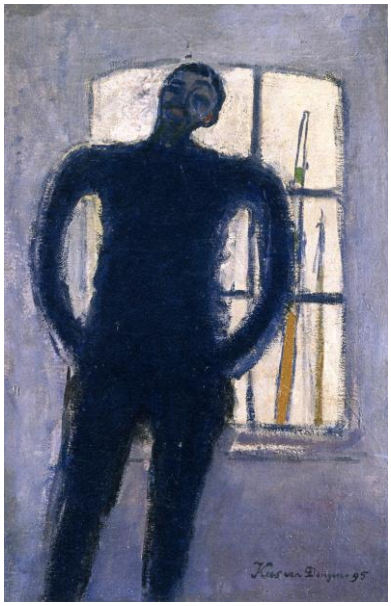
Resim 20: Egon Schiele, Otoportre, Yağlıboya, 1912, (Leopold Museum, Viyana)

Kaynak: (Çevrimiçi), Leopold Museum, http://www.leopoldmuseum.org, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

Resim 21: Ernst Ludwig Kirchner, *Otoportre*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 120,6x80 cm, (Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum)

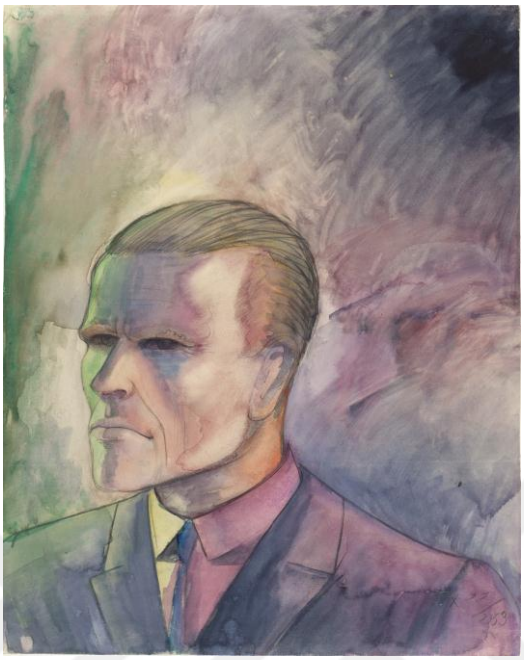
Kaynak: (Çevrimiçi), Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum**,** http://www.harvardartmuseums.org/art/304414, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

Resim 22: Kees van Dongen, *Otoportre*, 1895, tuval üzerine yağlıboya, 92,5x59,8 cm, (Musée National d'Art Moderne de Paris)



Kaynak: (Çevrimiçi), The Athenaeum, http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=64733, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

Resim 23: Otto Dix, *Otoportre*, 1922, kâğıt üzerine suluboya ve kalem, 49.2 x 39.3 cm, (Museum of Modern Art, New York)



Kaynak: (Çevrimiçi), Museum of Modern Ar https://www.moma.org/collection/works/34693, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

II. Dünya Savaşı sonrasında modernizmin getirdiği ideallerin yitimi ve demokrasi, bağımsızlık, değişim, ilerleme, bireycilik gibi kavramların içinin boşalmasının figüratif resimdeki yansıması artık bireyden çok bedene odaklanma eğilimi şeklinde görülür. Bu büyük ilgi ilk bakışta Antik Yunan'ın insan bedenini yücelten anlayışını hatırlatsa da 20. yüzyıl sanatında beden sadece yüceltilmez; aynı zamanda savaş sonrası toplumsal çöküşü, teknolojik gelişmelerin fiziksel ve psikolojik etkilerini, metropollerin öğütücü tektipleştiriciliğini yansıtacak şekilde biçimsizleştirilir, makineleştirilir, parçalanır. Öte yandan bedene yönelik yoğun ilgiyi doğuran diğer önemli unsurlar 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen ve sanat üretimini doğrudan etkileyen reklam ve yanı sıra porno endüstrisidir. Tüketim toplumunun enerjisini canlı tutabilmek için kullanılan beden imgesi söz konusu piyasaların yönlendirmesiyle kitlesel bir saplantı hâlini almış ve metalaşmıştır. Bu durumda bedenle birey ayrışmıştır ve artık resimde de birey yerine bedenin temsili bu anlamda daha fazla yer tutar. Bu da doğaldır çünkü dönemin gerçekliği "bireyi yansıtan beden" anlayışı yerine "bedeninin tanımladığı birey" olmuştur; 19.

yüzyılın sonunda özneden bedene gidilirken 21. yüzyıla yaklaşırken artık bedenden özneye varılmaktadır. Buradaki beden üretilip, tüketilebilen bir "şey"dir. Günümüzde insanlar benliklerini dahi çoğunlukla bedenleri üzerinden tanımlamaktadırlar. Bu durumda modernizm sonrasında tam anlamıyla bireyin varlığından söz edilip edilemeyeceği de tartışmalıdır çünkü tüketimi körükleyebilmek amacıyla yaratılan ve toplumların bilinçaltına servis edilen "farklı ve özel olma" arzusu postmodern dönemde paradoksal biçimde benzer bedenlere, benzer arzulara, düşüncelere ve yaşam felsefesine sahip, tek tip bir insan profili ve kurmaca bir gerçeklik ortaya çıkarmaktadır. Adorno'nun deyişiyle, artık birey kültür endüstrisinde bir yanılsama hâline gelmiştir ve bireye, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur. Cazdaki normlaştırılmış doğaçlamadan, özgün kişiliği gözünün üstünden sarkmış o bir tutam saçtan anlaşılan film yıldızına kadar her yerde bir sözde-bireysellik hâkimdir.[20]

Bu konuda başvurulacak önemli düşünürlerin başında gelen Baudrillard, postmodern dönemle ilgili, artık gerçek diye bir şeyin kalmadığını, her şeyin bir simülasyon olarak kendi antitezine ve sanatın da antisanata dönüştüğünü, çağımızdaki temel hastalığın gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi olduğunu söyler.[21] Sanat ve sanatçı da bu aynılaşmadan payını alacaktır; hatta pop art ya da fotorealizm gibi akımlarda da görüldüğü üzere sanatçılar zaman zaman bilerek, isteyerek bireyselliklerinden sıyrılmaya çalışacaklardır. Sanatçı ise bundan böyle, özellikle Andy Warhol'la birlikte, üzerinde çalışılmış "imajıyla" sanat piyasasında öncelikle kendisini "sunması" gereken bir pop figürü olmayı deneyimleyecektir. Yani 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra gerek sanatçı gerek "sıradan" insan güvenilmez bir gerçekliğin içinde kendisini yeniden üretmeye, yapay ögelerle inşa etmeye, bir anlamda bir "kimlik kolajı" yapmaya çalışmaktadır. Bu açıdan küresel bir kimlik bunalımının yaşandığı bir

[20] Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 205, 206.
[21] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011, s. 39, 44.

dönemde resimde bireyden çok, ağırlıklı olarak insan figürü üzerinden genel insanlık durumlarının temsillerine rastlandığı söylenebilir.

Batı'daki sanat ve birey ilişkisine göz atmadan ülkemizde sanatta bireyin temsilinden bahsetmek mümkün olmadığından önceki bölümde bu alana dair genel bir giriş yapılmıştır. Bakışlarımızı ana konumuz olan çağdaş Türk resmine çevirdiğimizde ise, özellikle sanatta bireyin gösterimi ve sanatçının birey olarak ortaya çıkışı söz konusu olduğunda Türkiye'de Batı'dakinden çok farklı bir sürecin işlediği görülür. Tarihte Türk ve Batılı sanatçılar arasında bir ortak yan aranacaksa, geçmişe dönerek, sadece süslemeler, mezar taşları ve minyatürlerde, dinsel baskının egemenliği altında, belli kurallar içinde çalışarak kişiliklerini geri plana atmak durumunda kalan Osmanlı sanatçılarıyla Ortaçağ Hıristiyan dünyasında aynı baskılar altında çalışan sanatçılar arasında bir benzerlik bulunabilir. Bu çok sınırlı benzerlik dışında, Türkiye'de plastik sanatların gelişimi Batı'dakinden tamamen farklı bir yol izlemiştir. Her şeyden evvel Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar, Türklerin hak ve özgürlüklerine kavuşmaları, bu kavramları benimsemeleri ve kendi benliklerini tanımaları, toplumsal yapının evrimiyle değil, küçük bir elit grubun iradesi ve kontrolünde gerçekleşmiştir. İpek Duben'in deyişiyle, "dünya nimetlerine sırt çeviren Müslüman-Osmanlı toplumunda, "ilahi yargı"ya karşı bireyin özgürlüğünün ve insanın öneminin vurgulanması, tepeden inme yöntemlerle olmuştur".[22]

Yukarıdaki metin doğrultusunda belki şu çıkarımlar yapılabilir: Minyatürden uzaklaşmayla ve Batı sanatına yönelmeyle beraber sanatçının/izleyicinin bakışından yola çıkan merkezî perspektifin resimde kullanımı ve dünyanın bu öznel bakış üzerinden betimlenmesi, çağdaş Türk resminde de doğaya ve "insani olana" doğru bir eğilim yaratacaktır. Batı'daki süreçle en temel farkın Türk resminde önce tekniğin alınması sonra eğilimin oluşması olduğu söylenebilir. Batı'da gerçekleşen ise önce "insani olana" doğru bir eğilimin oluşması, ardından bunun resme yansımasıdır.

[22] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 32.

Batı resminde de görüldüğü gibi, bireyselleşme konusu sanatçıdan bağımsız açıklanamamaktadır. Türkiye'de ise sanatçının bireyselliğinin sanattaki yansımasının önemiyle ilgili bir bilincin oluşması için uzun yıllar beklemek gerekmiştir çünkü erken Cumhuriyet döneminden yaklaşık 1950'lere kadar sanatçıdan genel olarak istenen millî bir kültürün oluşması yönünde üzerine düşen görevi yerine getirmesidir; bu sebeple, döneminin ifadesiyle "ferdiyetçilik" çoğunlukla kınanmıştır.

1930'lardan sonra sanat yapıtında "Türklere mahsus bir özgünlük" arayışının ön plana çıkmasıyla beraber sanatçılar Batı'yı taklit etmekten öteye geçemedikleri şeklinde eleştirilmişlerdir; ancak buradaki özgünlük beklentisi yapıtta bireysel bir ifadeyi aramaktan çok sanatın toplumsal bir işlevi olması ve devletin ideolojisine hizmet etmesi yönündedir. Oysa millî sanat ile özgün sanat arasında, hele ki millî sanat devlet desteğiyle bilinçli olarak oluşturulmaya çalışılıyorsa, temel bir ayrım vardır; bu da özgün bir sanat yapıtında bireyin varlığı açıkça okunabilirken millî sanatta bireyden bahsetmenin zorluğudur. Özgün bir sanatın filizlenebilmesi için, sanatçının aidiyetlerden, kurallardan, görevlerden ve ekonomik endişelerden mümkün olduğunca sıyrılarak, zaman zaman toplumla uyuşmazlık pahasına özgür olması gerekir. Hâlbuki incelediğimiz dönemin sanatçıları bile çoğunlukla bunun bilincinde değildir. Millî sanat bir ideolojinin ve toplumun sözcülüğünü yaparken -ki bu da tartışmalıdır- özgün olan bir sanat karşımıza birey olarak sanatçıyı çıkartacaktır.

Her ne kadar, resmî sergi açılışlarındaki konuşmalarda ya da çağdaş Türk resim sanatına destek amaçlı yapılan etkinliklerde sanatçılardan övgüyle bahsedilse de 1950'li yıllara kadar Türkiye'de Batı'daki gibi sanatçının "deha sahibi bir birey" olarak yüceltilmesi söz konusu olmamıştır. 1950'lerden sonra da bir yüceltmeden çok belki sanatçıya yönelik bir "farkındalık"tan bahsedilebilir.

Bu bölümde öncelikle çağdaş Türk resminin tarihsel süreci içinde "sanatçının birey olarak konumu" dönemin sosyal ve politik koşulları ışığında incelenmiştir.

6.1. Sanatçının Birey Olarak Konumu

Bu bölümde, sosyal ve politik koşulların her alanı olduğu gibi sanatı da doğrudan yönlendirdiği kritik bir geçiş dönemi olan 1950'lere kadarki süreçte Türkiye'de sanatı ve sanatçıyı etkileyen unsurlar incelenecektir. Bu kapsamda, hem dönemin sanatını hem resim sanatında bireyi yorumlayabilmek için, devletin çağdaş bir toplum inşa etme hedefi doğrultusunda sanata ve sanatçıya yaklaşımı ele alınacaktır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren kültür ve sanat alanında büyük atılımlar yapıldığı bilinmektedir. Hilmi Yavuz, Cumhuriyet'in bir kültür devrimi hatta ondan da öte bir uygarlık devrimi olduğunu belirtmiştir: Cumhuriyet radikal ve kökten bir uygarlık değişikliği; bir uygarlıktan başka bir uygarlığa; Doğulu olmaktan çıkıp Batılı olmaya geçiştir. Bu büyük dönüşüm aşamasında devletin, halkın kültür seviyesinin yükseltilmesi yolunda sanatın öneminin farkında olduğu ve bu konudaki büyük desteği açıktır. Bu destek ve farkındalık ülkenin onca yoksulluğuna rağmen Batı müzik eğitimi veren konservatuarların açılmasından, büyük müzik adamlarının Türkiye'ye çağrılmasından, Cumhuriyet kültürünü tanıtacak halkevlerinin kurulmasından anlaşılmaktadır. Sanat, başta Atatürk olmak üzere Cumhuriyet kurucularının öncelikleri arasındadır. [23] Atatürk'ün 1936 yılında söylediği "Güzel sanatlarda muvaffakiyet bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat'i delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazıktır. Onlar (…) medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır" sözleri onun güzel sanatlar alanındaki başarıyı devrimlerin başarısının bir delili olarak gördüğünü [24] vurgulamak açısından sıkça örnek olarak gösterilir. Atatürk'ün bu düşüncesi doğrultusunda, modern bir ulus yaratabilmek için toplumu yeniden yapılandırmayı hedefleyen devlet, güzel sanatların geliştirilmesi için yurt içi ve yurt dışı eğitim olanaklarının artırılması üzerinde önemle durmuştur. Özellikle plastik sanatlar

[23] Hilmi Yavuz, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, (18-19 Mart 1999), Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 9-12 (Bilgi: s. 9, 10)

[24] Nezihe Şentürk, "Atatürk'ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Hazırlayanlar: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 103-112 (Bilgi: s. 110)

alanında az sayıda sanatçının bulunması, ayrıca sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümrenin olmaması devlet desteğini zorunlu kılmış ve devletin sergiler düzenleme, yapıt satın alma, sanatçılara ödül verme gibi sanatçıyı koruyucu tedbirler almasına yol açmıştır.[25] Ancak, sanata bu denli önem verilmesinde, tarihte de sıkça örnekleri görüldüğü üzere okuma-yazma oranının düşük olduğu bir ülkede sanatın eğitim işlevini dolaylı olarak yüklenerek devrimlerin benimsetilmesinde bir propaganda aracı olmasının da büyük etkisi olduğu bir gerçektir.[26] Bu nedenle, gerek hedeflenen kültür düzeyine erişmek gerekse de yeni Türkiye'nin değerlerini aktarabilmek amacıyla, sanatsal faaliyetlerin pek çoğu uzun yıllar devlet himayesi altında gerçekleştirilmiştir. Bu destek ve tedbirler çerçevesinde Atatürk tarafından 1924'te Musiki Muallim Mektebi açılmış; Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın çekirdeğini oluşturacak Muzika-i Hümayun Ankara'ya getirilmiş; 12 Eylül 1926'da tüm kültür işlerinden sorumlu olacak Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni; 9 Mart 1927'de ise her türlü sanat etkinliğini düzenlemek ve öğrencilere ücretsiz ders vermek üzere Türk Sanayi-i Nefise Birliği kurulmuştur.[27] İyi bir sanat eğitimi verebilecek donanımlı eğitimcilerin yetişebilmesi için de çaba gösterilmiştir. Bu doğrultuda ünlü eğitimcilerden John Dewey, Leipzing, Parker, Steihler gibi isimler Türkiye'ye davet edilmiş; Dewey'in raporundan sonra ortaokullara öğretmen yetiştirmek amacıyla 1926 yılında Ankara'da Gazi Orta Öğretmen Okulu (Gazi Eğitim Enstitüsü) açılmıştır. İlk, orta ve lise resim-iş programları değiştirilmiş, atölye ve işlikler kurulmuştur. Eğitimciler Avrupa'ya sanat alanında uzmanlık eğitimi için gönderilmiştir. İlk Türk sanat eğitimcilerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun girişimleriyle 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Resim Öğretmenliği Kursu" açılmıştır. 1932

[25] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 126, 127.
[26] Demet Ulusoy, "Atatürk Düşüncesinde Güzel Sanatlar", **Atatürk Haftası Armağanı**, Ankara, Genelkurmay Basımevi, 1993, s.48'den Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 69
[27] Gülsen Canlı, "Kalkınma ve Sanat İlişkisi-Bir Örnekleme", **Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:11, 1991, s.34'ten Nezihe Şentürk, "Atatürk'ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Hazırlayanlar: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 103-112 (Bilgi: s. 105)

yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bünyesinde Resim-İş Bölümü açılmıştır. Sonuçta Müstakil Ressamlar Birliği, d Grubu, Yeniler grubunun etkinlikleri de dahil olmak üzere yaklaşık 1950'lere kadar devlet çağdaş bir sanat kültürünün oluşmasında çok önemli bir rol üstlenmiştir.[28] 1923-1950 yılları arasında düzenlenen, ağırlıklı olarak karma ve az sayıda kişisel, toplam 282 adet sergi[29] de çağdaş sanat kültürünü yeni yeni oluşturmaya başlayan bir toplum için kayda değer bir rakamdır.

Pek çok önemli isim, sanatın devlet himayesinde olmasına hatta propaganda amaçlı kullanılmasına sıcak bakmıştır. Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Suut Kemal Yetkin, Burhan Asaf, Ahmet Muhip Dıranas, Sabahattin Eyüboğlu, Behçet Kemal Çağlar gibi isimler bu düşüncede olan aydınlara örnek olarak verilebilir.[30] Ali Sami Boyar, güzel sanatların propagandayı "sevimli bir kılığa" sokan unsurlardan biri olduğunu öne sürerek, bu kavramların dayanışmasını zorunlu görmüştür. Özellikle resim en işe yarayan propaganda araçlarından birisidir. Ona göre propaganda ressamı ister gerçekçi ister idealist olsun; önemli olan, halkı kendine çeken yaratıcı bir sanat ruhuyla temsil edebilmesidir. Boyar'a göre, bir ressam bir amacı kolayca "telkin" edebilir.[31] Elbette sanatın özgünlüğü ve birey olarak sanatçının özgürlüğü anlamında bu bakış açısında bir sıkıntı vardır.

Halkevlerinin resim ve fotoğraf bölümleri kurulurken de sanat alanında halkı bilinçlendirmenin yanı sıra güzel sanatların propaganda için kullanımı amaçlanmıştır. Bu yaklaşımın ise o dönemde meşru ve hatta gerekli kabul edildiği şu sözlerden anlaşılmaktadır: "Her suretle mütekamil bir şahsiyet olması istenen propaganda ressamının göz önünde bulunduracağı tek bir direktif vardır: Millî gayeye en yakın yoldan hizmet". Ülkenin değerlerinin ve inkılâpların resim

---

[28] Lale Altınkurt, "Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi", s.3,4; (Çevrimiçi) http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/12/125-136.pdf (Erişim: 29.05.2013)

[29] Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007, s. 142.

[30] Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 13.

[31] Ali Sami, "Propaganda ve Resim", **Ülkü**, Eylül 1934, s.46-50'den Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 13.

aracılığıyla aktarılması; ülkenin panoramasının bu şekilde çıkarılmasıyla millî bir sanatın oluşabileceği beklentisi mevcuttur. Halkevleri de gerek yurt içinde inkılâp ideolojisinin yayılması ve ulusal sanat arayışları için, gerek yurt dışındaki propaganda çalışmaları için yetenekli gençlerin ortaya çıkarılması ve teşvik edilmesi için aracı kurumlardır. Her halkevi kendi bünyesinde sergiler açmakta, burada yetişen gençlerin yapıtları Ankara'da da sergilenmekte, ödüller verilmektedir. Bu sergilerde konular her ne kadar serbest olsa da millî destanları, kahramanlıkları konu edinen, millî değerleri vurgulayan konular üzerinde çalışılması teşvik edilmektedir.[32]

Millî kültürü besleyen "millî sanat" söylemi 1940'lardan sonra hem devlet hem sanatçılar cephesinde daha ön planda olacaktır. Bunun başlıca sebebi, Batı'daki sanat akımlarının, çağdaş bir Türk resim sanatı yaratma amacıyla uyarlanmaya çalışıldığı Cumhuriyet'in ilk yıllarının ardından 1940'lar Türkiye'sinde, Stalin dönemi Sosyalist Toplumcu Gerçekçiliğinin etkisini göstermesi ve II. Dünya Savaşı ortamında Avrupa'da modern sanatların sorgulanması sonucu, sanatta toplumsal ve insani konuların işlenmesi görüşünü temel alan sosyal sanat anlayışının giderek yaygınlaşmasıdır. Bu süreçte Türkiye'de, savaşın da etkisiyle, henüz kurulmuş bir ülkenin birliğini koruyabilmek amacıyla, belirli bir içe kapanma ihtiyacı duyulmuştur. Bu içe kapanma kendisini sanatta yerel bir hava yaratma, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanma eğilimleri olarak gösterecektir.[33] Bu dönem, devrin ileri gelenleri "Bir insan topluluğunun millet vasfına değer kazanabilmek için bütün dünyayı ve insanlığı ilgilendirebilecek millî bir sanata malik olması gerektiğini"[34] savunacaktır.

Aslında millî kültür ve millî sanat kavramı yukarıda Halkevleri'nin kuruluşu amacında da görüldüğü üzere Cumhuriyet'in başından beri vardır.

[32] Nuray Bayraktar, **Halkevlerinin Ülke Kültürüne, İnsanın Gelişimi ve Dönüşümü Açısından Katkıları ve Öneriler**, y.y., Halkevi Yayınları, 1998, s. 107-109.
[33] Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 26.
[34] Ahmet Muhip Dranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 16 İkinciteşrin 1941, Sayı: 4, s.y.

Atatürk'ün 1 Kasım 1932 tarihinde TBMM'nin açılış konuşmasındaki "Millî kültürün her çığırda açılarak yükselmesini Türkiye Cumhuriyeti'nin temel direği olarak temin edeceğiz" sözleri bu hedefi gösterir.[35] Sanatçılardan da çoğunlukla beklenen bu kültürü muhakkak destekleyecek yönde çalışmalar yapmalarıdır. Behçet Kemal Çağlar'ın şu sözleri sanatçıların hangi yolu seçmeleri gerektiği konusundaki baskıyı açıkça gösterir:

> "En büyüğümüz, Türk milletine kalbinden ve kafasından her gün yeni bir şey verirken, geçen gün bir münasebetle: 'Ben icap ettiği zaman milletime canımı da vermeğe hazırım' dedi; hâlâ bizde münevver geçinip duran bazıları, sanatlarını millet ve vatan meseleleri için seferber etmekten çekinedursunlar! Atatürk neslinden olmanın mesuliyet ve şerefini duymaktan bu kadar uzak olan bu sinsi ve reybi kimseleri nasıl kendimizden hatta adamdan sayabiliriz?"[36]

Sanatçılar da hem kendilerinin hem sanatlarının varoluş amacını bu gözle sorgulamışlardır. Hatta bu sebeple resim sanatında çağdaşlaşma anlamında çok önemli bir yeri olan 1914 kuşağı sanatçıları dahi Batı'dan empresyonizmi doğrudan alarak özgün olmamak gibi eleştirilerin hedefi olmuşlardır. Oysa empresyonizmi taklit eden Türk sanatçısının doğaya karşı ilgi duymaya başlamış olması ve böylece kendi duygu ve düşüncelerini belirli bir oranda da olsa izlemeye ve aktarmaya başlaması hem sanatçı hem geleneksel kalıplarla şartlandırılmış seyirci için bir açıdan devrim sayılabilir. Ancak resim sanatındaki yenilik çabalarına millî özden uzaklaşma gözüyle bakanlar için, yapılması gereken Batı'nın sanat akımlarının etkisinden kurtulmak ve içtenlikle millî benliğe dönmektir.[37] Yukarıda sanat ve propaganda konusundaki düşüncelerine de yer verilen Ali Sami Boyar, Ülkü dergisinde çıkan yazılarında millî bir sanat ihtiyacını vurgulayarak, "bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel

---

[35] Ahmet Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki: O'nunla Birlikte O'ndan Sonra**, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları: 1, Ajans Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara, 1982, s. 36'dan Nezihe Şentürk, "Atatürk'ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri,** Hazırlayanlar: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 103-112 (Bilgi: s. 104)

[36] M. Şerif, "Sanat ve İnkılap: Devrim Geçiren Memleketlerde Entelektüellerin Fonksiyonu", **Yücel**, Aylık Kültür Mecmuası, S: 29, s. 168'den Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 18.

[37] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 179, 180; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 150.

millî destanlarımızı okuyacak ve millî mefahirimizi tesbit edecek, inkılabı tarihe nakledecek resim ve tablolar lazımdır"[38] diyerek genel beklentiyi yansıtmıştır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları da bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının Türk resim sanatının geliştirilmesine kalıcı çözümler getirmeyeceğine, oluşacak değer çekişmelerinin, bu aşamada, olumsuz etki yapacağına inanmışlardır.[39] Nazmi Ziya'nın, henüz 1917 yılında Haziran ayında Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan ikinci sergi dolayısıyla bir dergide yayımlanan makalesinde söyledikleri de millî sanat fikrinin başlangıçtan beri var olduğunu gösterir: "(…) Ressamlar şimdiye kadar kendi idraklarına, 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 vasıtalar icad etsinler, yahut doğrudan doğruya milletin ruhunu terennüm etsinler. İşte o zaman resim, mahallî ve millî bir yol bulmuş ve bir gâye takip etmiş olur. (…)"[40] "Birey olarak sanatçı" açısından bakıldığında, bu açıklama düşündürücüdür; çünkü "milletin ruhu"nun yakalanması için gereken, zaten sanatçının kendisinden yola çıkmasıdır. Nitekim henüz erişilememiş ama belki bir nebze yaklaşılmış bir bireysellikten bu şekilde bilinçli bir çark ediş ve kendinden vazgeçiş ne özgün ne "millî" olabilen bir sanat yaratacaktır.

Malik Aksel'in Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yaşananlarla ilgili notlarında yer verdiği bir ressamın sözleri, dönemin sanatçısının bireysellikle ilgili sıkıntısını açıkça ortaya koymaktadır. Serginin jüri heyetinin içinde yalnızca iki ressam olup diğer üyelerin şair, muharrir, estetikçi ve gazeteci olmasını eleştiren sanatçı şöyle der:

---

[38] A.Sami Boyar, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", **Ülkü [Halkevleri Mecmuası] 5** [Sayı: 12] (İkincikanun 1934), s. 398'den Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 168.

[39] Kıymet Giray, "Türk Resminde Müstakiller", **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl: 24, Sayı: 71, Ocak 1994, s. 4-12 (Bilgi: s. 6)

[40] Nazmi Ziya, "Resim- Sanayi-i Nefise", **Yeni Mecmua**, 30 Ağustos 1917'den Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 54.

> "Pri kazanmak için jüri heyetinin zevkine göre mi resim yapmak lâzım, yoksa halkın arzusuna göre mi? Bilmiyoruz. Bir sanatkâr kendi temperaman'ını (mizacını) gösterirse kabahat işlemiş gibi büyük küçük herkes onu tenkit ediyor. Sanat ölçülerine göre çalışan ne pri kazanabilir, ne de resimleri takdir görür. Onların formüllerine uygun resimler yapmak, onların gözlüğüyle tabiatı görmek lâzım. Yoksa aksine hareket edildiği takdirde 'sittin sene' çalışılsa jürinin elinden mükâfat alınmaz…"[41]

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere, sanatçının kendi kişiliğini geri plana atarak bir yandan devletin, bir yandan jürilerin ve en sonunda da gerçek anlamda bir resim kültürüne sahip olmayan toplumun beklentilerine cevap vermesi beklenmektedir.

Özellikle 1930'larda millî sanat arayışı içinde Anadolu temalarının ve halk kültürünün egemenliği görülür. 1932'de Ankara'da kurulan, yukarıda da kısaca bahsedilen, Gazi Öğretmen Okulu Resim Bölümü bu anlamda önemlidir. Bu okul, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat eğitimi üzerindeki tekeline son vererek kısa zamanda Türk sanatında "Anadolu temaları"nın yayılmasında önemli bir merkez olmuştur.[42] Aslında akademilerle sanatçıların ilişkisi de Türkiye'de Batı'dakinden farklı gelişmiştir. Türkiye'de resim eğitimi veren okulların açılması elbette son derece önemlidir ancak Ahu Antmen'in de belirttiği üzere, Batı sanatı kendi modernleşme sürecini 19. yüzyılın sonlarında "antik mirasa sırt çevirerek" inşa ederken, Türk sanatçılarının modernleşme süreci o mirasa "yönelişle" başlar. Sanayi-i Nefise Mektebi 1883'te kurulduğunda, Batı'da sanat akademileri görkemli günlerini çoktan geride bırakmış; Antikçağ modellerine dayalı desen temelli eğitim ve eski Yunan-Roma mitolojisine ve edebi kaynaklarına dayalı akademik sanat, modern sanat akımlarının etkisiyle çöküşe geçmiştir.[43] Ayrıca bu sürecin sonunda, sanatın gelişmiş olduğu ülkelere bakıldığında kişilikleri güçlü büyük ressam ve heykeltıraşların ya resmî akademilerin dışında gelişmiş olduğu, ya da oradaki hocaların eğitim sistemleriyle bağdaşamayarak ancak kısa süreler akademide kalabildikleri görülür. Türkiye'de ise alternatiflerin olmamasının da etkisiyle,

[41] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 14.
[42] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 8.
[43] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 58.

sanat okulları sanatçılar üzerinde belirleyici ve yönlendirici temel etken olmuştur.[44]

Yurt Gezileri de devletin sanata yaklaşımını ve sanatçıdan beklentisini görmek açısından önemlidir. "Millî sanat ruhunun daha realist ve hayata yakın olarak inkişafını mümkün kılmak maksadıyla" düzenlenen[45] bu gezilerin diğer amacı genel olarak büyük şehirlerde yaşamakta olan sanatçıların Anadolu'yu tanımalarını sağlayarak onları bu bölgelerin yöresel özelliklerini resmetmeye teşvik etmektir. Böylece birçok Türk sanatçısı modern sanatın soyut, biçimci ve bireyci anlayışlarıyla aralarına mesafe koyup Anadolu'da kök saldığına inanılan millî özü temsil etmeye çalışacaktır.[46]

Bir iktidar partisinin emriyle böyle bir gezinin düzenlenmesi sanatçı-devlet ilişkisinin sorgulanmasına ve sanatçının özgürlüğünün tartışılmasına neden olmuştur. Bu ilişkide sanatçının konumuna bakıldığında geziye katılan kırk sekiz ressamın büyük bölümünün çeşitli okullarda resim öğretmeni yani devlet memuru olduğu; aralarında CHP'nin çeşitli kurullarında görevli olanların da bulunduğu görülür. Elbette bu sanatçılar için CHP'nin istekleri emir niteliği taşımaktadır. Nitekim Yurt Gezisi için seçilen sanatçılara "görevlendirildikleri" bildirilmiş ve "talimatnameye uygun hareket etmeleri" istenmiştir. Sanatçılara mükâfat, zorunlu harcamalar ve yol parası olarak ödenen para da önemli bir tutardır. Gittikleri yerlerde sanatçılar devletin olanaklarından yararlandırılmış, çeşitli kolaylıklar sağlanmıştır. Tüm bunlar sanatçıların gezilere katılmaları için hem zorlayıcı hem de özendirici etkenler sayılabilir. Yurt Gezileri'ne bu nedenlerle katılanlar olabileceği gibi bu etkinliğe isteyerek ve coşkuyla katıldığını açıklayan sanatçılar da vardır.[47] Bunların başında gelen Bedri Rahmi Eyüboğlu, ilk gezinin düzenlendiği senenin sonunda bu geziyi "Halk Partisi'nin

[44] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 17.
[45] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010, s. 8.
[46] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 273.
[47] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 22, 23.

mükemmel bir programı" olarak adlandırmış; gezinin büyük bir muvaffakıyetle başarılmış olduğunu ve bir ay zarfında sanatçılardan bir senelik verimlerine yakın eser alınmış olduğunu belirtmiştir.[48] Bedri Rahmi ayrıca bu geziyi "Devlet baba ile ressamlar arasında girişilmiş olan en hayırlı alışveriş" olarak nitelendirmiş; son yirmi beş sene içinde ressamlarımızın görüp görebilecekleri rahmetin bu olduğunu belirtmiştir.[49] Buradaki "devlet baba" vurgusu, aslında sanatçıların devleti nasıl bir gözle gördüklerini de açık eder. Devlet, insanların varlığını borçlu oldukları, koruyucu, kollayıcı, biraz da otoriter bir baba figürü gibidir.

Malik Aksel de sanatçıların ufkunu genişletmek açısından çok faydalı olduğunu düşündüğü, kendisinin de katılmış olduğu gezilerle ilgili şöyle demiştir:

> "Sanat eseri herşeyden önce, emek, alın teri, heyecan ve fedakârlıkla meydana gelir. Kışın mangal kenarında veya pencere arkasında kar resmi yapmak zevkli bir şeydir, fakat Alp Dağlarında bin türlü zahmetlerle karlara gömülerek karlı dağların manzaralarını yapmak, şüphesiz, ancak büyük bir sanat aşkıyla başarılabilecek bir iştir. Rahat ve kolay çalışmanın neticesi olan İstanbul manzaralarında göze yeni bir tad, gönüle yeni bir ferahlık gelmiyordu. (…) Yeni renklere, yeni motiflere susamış olan halk sanatkârlardan yeni şeyler bekliyordu. Şüphesiz, İstanbul'un dışında da birçok güzelliklerin mevcut olacağı hatıra geliyordu; fakat kimse cesaret edip şehrin dışına çıkmıyor(du) (…) Çeşitli sanat eserlerine hasret kalan resim heveslilerini bu eserler artık doyurmuyordu. İşte Parti'nin tertip ettiği sergi, yurdun muhtelif köşelerini göstermesi itibariyle, başka sergilerden ayrı bir kıymet ifade ediyor. Bir araya toplanan memleket resimlerinde her yurddaş, kendi hatıralarının canlanacağı mevzular buluyor, onlarda yalnız doğduğu yeri değil, evini, tarlasını, bağını, bahçesini de görüyor. (…) Bu eserlerde, ilk defa olarak, bütün memleket en uzak köşelerile, dağlarile, ovalarile, renkleri ve havasile, tipleri ve kostümlerile, tarihi, âdetleri, göreneklerile yaşıyordu."[50]

Benzer açıklamalar Yurt Gezileri'nin, salt talimatla, gönülsüz olarak yapılan bir etkinlik olmadığını ve gezilerin devlet-sanatçı arasında sanat çerçevesinde kurulan karşılıklı bir ilişkiye dönüştüğünü göstermektedir.[51]

---

[48] Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 30.
[49] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 20.
[50] Malik Aksel, "Memleket Resimleri", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.
[51] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 22, 23.

Turan Erol da resim sanatımızın Yurt Gezileri'nden sonra daha içtenlikli, zorlamasız, gerçekçi konularla zenginleştiğini; konu seçimindeki bir gelişme ve zenginleşmenin yeni özgün kişiliklerin ortaya çıkmasına yol açtığını; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Eşref Üren, Hamit Görele, Halil Dikmen, Şefik Bursalı, Malik Aksel, Eren Eyüboğlu gibi isimlerin bu deneyimden sanatları ve dolayısıyla sanatçı kişilikleri yararına sonuçlar elde etmiş olduğunu söyler. Sanatçıları resmen bağlayıcı bir yönü olmayan ancak sanatçıların yürekten destekledikleri bu etkinliğin onlara toplumda gene de bir yerleri olduğu duygusunu tattırdığı için de bir değeri vardır.[52]

Yurt Gezileri'nde yapılacak resimlerin konu seçiminde sanatçılara özgürlük tanınmışsa da eserlerin yerli motiflerle zenginleştirilmesi beklenmiştir. Üretilecek asgari yapıt sayısı da CHP tarafından belirlenmiştir. Hatta görevlendirilecek ressamların seçimi önce Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılmışken, II. Yurt Gezisi'nden itibaren CHP de sanatçı seçimine ve gidecekleri illerin tespitine dahil olmuştur.[53]

Sanatçıların bakış açısını zenginleştirmek anlamında faydalı olduğu kesin olmakla birlikte belirli bir beklenti doğrultusunda yapılan bu gezilerin ve ortaya çıkan resimlerin, sanatçıların (Ahmet Muhip Dranas'ın sözüyle) "öz şahsiyetlerini"[54] ne kadar ortaya çıkardığı tartışılabilir. Nitekim Behçet Kemal Çağlar gezilere katılan ressamlardan yalnız manzara, desen, kostüm değil; artık "insan ve ruh" istediklerini ısrarla vurgulamıştır.[55]

1942 yılında Siirt'e gönderilen Avni Arbaş'ın ve 1943 yılında Bingöl'e gönderilen Cemal Bingöl'ün bu gezilerdeki gözlemlerine bakıldığında gerçeğin aslında pek de arzu edildiği gibi olmadığı görülür. Sanatçılar, bu şehirlerde,

---

[52] Turan Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 12.

[53] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 108, 109, 111.

[54] Ahmet Muhip Dranas, "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere dair Düşünceler", **Ulus Gazetesi**, 10 Mart 1942, s.4'den Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat:1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 111.

[55] Behçet Kemal Çağlar, "Yurttan Renkler ve Sesler", **Ulus Gazetesi**, 3 Mart 1942, s. 4'ten Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950,** İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 111.

büyük bir savaştan çıkmış, yeni inşa edilmeye çalışılan bir ülkenin çok zor şartlarda yaşamlarını sürdürmeye çalışan insanlarını görür. Avni Arbaş 1942 yılında gittiği Siirt'te karşılaştığı manzaranın tahminlerinin ötesinde kötü olduğunu; otel olmadığı için konakladığı, alt katında hayvanların kaldığı handa, yatakların ve etrafın son derece pis olduğunu; su olmadığını, olan su da çok kireçli olduğu için yıkanılamadığını; geceleri akreplerin çıktığını; sokakta adım başı trahomdan mustarip, gözleri hasta insanlarla karşılaştığını; her tarafta bitten geçilmediğini; vasıta olmadığından resim yapmak için köylere gitmek isteyince jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktığını ama jandarmadan son derece çekinen halkın hemen ortadan kaybolduğunu aktarmıştır. Yine de Arbaş tüm olumsuzluklara rağmen Yurt Gezileri'nin çok güzel düşünüldüğünü belirtir. [56] Cemal Bingöl de benzer bir manzarayla karşılaşmıştır. Onun ifadesiyle, yazları fazlasıyla bunaltıcı, kışları ise o nispetle soğuk olan Bingöl vilayeti birkaç türlü sıtmasından başka hiçbir şeyi bulunmayan bir yerdir ve çok az sayıdaki nüfusu da acınacak şekilde pis ve hastalıklıdır. Halk kapıların önünde akan pis arklarda yıkanır ve temizlik yapar. Çocuklar cılız ve karınları davul gibidir. İptidai şekilde yapılmış evler tam anlamıyla ine benzemektedir. Cemal Bingöl halkın inkılâba katiyen ısınamadığını belirtmiş ve insanların mecbur olmadıkça Türkçe konuşmadıklarını görünce bir inkılâbın bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevdirilebilir olduğuna inanmıştır. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi fark eden sanatçı insanların kendi aralarında çok açık oldukları hâlde yabancılara karşı tamamiyle kapalı ve çekingen olduğunu da gözlemlemiştir.[57]

Ancak Yurt Gezileri'nde yapılan resimlerden geriye kalanlara bakıldığında bu iç acıtıcı manzaralara rastlanmaz. Burada sanatçılar görevlendirilmiş olarak temelde yeni sistemin tanıtımını yapmak amacıyla hareket etmek durumunda

[56] Murat Ural, **Avni Arbaş,** İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş Yayınları, s. 21-23. (Ayrıca bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 112)

[57] Cemal Bingöl, "Bingöl İzlenimleri", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943),** Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 100, 101. (Ayrıca bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 111)

kalmışlardır. (Bu da yeni bir ulusun inşası sürecinde anlaşılmayacak bir durum değildir.) Nitekim Hasan Ali Yücel ressamlara köylülerin yoksulluğunu resimlerinde yansıtmamaları yönünde emir vermiştir.[58] Bu yaklaşım nedeniyle Yurt Gezileri sert eleştirilere de maruz kalmıştır: Devletin, sanat ve fikir hayatına müdahale ederek, kültür çalışmalarını kendi "sabit ve dar görüşlü prensipleriyle" yürütmek istediği söylenmiş ve CHP'nin ressamlara memleketin iyi taraflarını görmelerini emretmesiyle ortaya çıkan ısmarlama resimlerle, resim sanatının kendi fonksiyonunu ifa etmekten uzak bırakıldığı şeklinde bir eleştiride bulunulmuştur. Bunun yanında parti himayesine girmeyen ressamların çalışma imkânlarının her bakımdan tehdit edilip sergi açmalarının güçleştirildiği; bu sanatçıların yapıtlarıyla ilgili kötüleyici yazılar yazdırıldığı için, halk hizmetinde realist bir resim çığırının açılmasının geciktiği de ifade edilmiştir.[59]

Burada devlet himayesinden ve beraberinde müdahalesinden söz ederken Sıtkı Erinç'in "sponsorluk" sınıflandırmasını hatırda tutmak gerekecektir: Erinç'e göre iktidar erki ve onu temsil eden kurumların tümü, sanatı teşvik ederken, aynı zamanda neyin sanat yapıtı olarak kabul edilip edilmeyeceğini açık ya da dolaylı olarak belirlerler ki bu da sanatın ve sanatçının özgürlüğü konusunda ciddi bir tartışma gerektirir.[60] Erinç, tarihte sanata destek olmak üzere var olan sponsorluk kurumunu ve bu açıdan sanat-devlet ilişkisini üç ayrı başlık hâlinde toplamıştır. Bunlardan ilki bir iktidarın yetkiyi elinde tutarak bir anlamda işveren konumunda olmasıdır. Erinç bu maddeye "Klasik Tutum" ya da "Geleneksel Tutum" der. Bu sistemde otorite her kimse, sanatçıların masraflarını karşılamaktadır ancak aynı zamanda eleştirmen konumunda olarak sanatçıyı tamamen bağımlı hâle getirmektedir. Bu maddede sanatçı için ilke kabul edilen özgürlük, bu tür bir anlaşma yapmış bir sanatçı için ya hiç yoktur, ya kısıtlıdır, ya da her zaman bir risk taşır. Sponsor olan kurum, sanatçının kendi istediği

[58] Sezer Tansuğ, Türkiye'de Resim Piyasasının Bazı Boyutları, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1980, Sayı: 2, s.72-75 (Bilgi s. 73)
[59] Selahattin Hakkı Esatoğlu, "CHP ve Kültür Hayatı", **Fikir ve Sanat**, S: 4, Haziran 1950, s. 3'ten Hatice Bilen Buğra, "1914'lerden 1940'lara Türk Resmi ve Romanında Gerçekçilik", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Selçuk Mülayim, Marmara Üniversitesi Türkiyet Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005, s. 220.
[60] Sıtkı Erinç, **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2009, s. 71.

doğrultuda değil, kurumun istediği türde sanat vereceğini bilir. İkinci madde "Totaliter Tutum"dur ancak tanımı böyle yapılmış olsa da sadece despotik toplumları kapsamaz. Diktatörler kadar, devrimci, reformist yönetimlerin de tutumlarını içerebilir. Erinç, buradaki amacın mevcut düzenin toplum üyelerine tanıtılması olduğunu ifade eder. Bu yapıda sanatın özgünlüğü bir ölçüde şekilsel kalır. İçerik ve öz, mevcut değerlerin, programlanmış bir "milliyetçilik" kavramının (ve/veya) bir "din" yeğlemesinin o toplumun bireylerine aşılanmasına yöneliktir. Bu tür bir sanat sponsorluğu da sanatçının bağımlılığını zorunlu kılar. En son, bugün kullanılan anlamda sponsorluğun, sadece gerçek anlamda "Demokratik Tutum" sergileyen sosyal yapılarda mevcut olabildiğini; bu tutumda sanatçının özgürlüğünden fedakârlık etmek zorunda olmadığını; eğer demokrasi sindirilmişse sanata saygı ve sevgi beslendiğini söyler. Bu sponsorluklar özel teşebbüs tarafından gerçekleştiriliyorsa, gözüken temel amaç toplumun kültürel gelişmesi ve sanatın teşviki iken arkasındaki amaç sponsorun kendi tanıtımını yapmasıdır. Bu tutumda sponsorların ismi ön plana geçmekte ise de sanatsal sorumluluk sanatçının kendisindedir. Sponsor olan devlet olduğunda da beklenen durum özel teşebbüstekinden farklı değildir çünkü devletin sanatı teşvik etmesi bir kamu hizmetidir. Sonuçta Erinç, bir sanatçının toplum değerlerinin karşısında olmasının beklenemeyeceğini; ancak değer gibi gösterilmek istenen fikirleri körü körüne desteklemesinin de söz konusu olmaması gerektiğini belirterek Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin arzusuyla devrimleri konu alan resimler yapılmasını veya Yurt Gezileri'ni "Totaliter Tutum" kapsamında değerlendirir.[61] Hilmi Yavuz ise bu "totaliter gözüken tutum"un nedenini açıklar: Ona göre Cumhuriyet kültürü, geleneksel yaşamın rasyonalleşmeye direnen yapılarıyla örülü bir toplumda, rasyonalizasyon projesini kaçınılmaz olarak yukarıdan aşağı bir radikal yaptırımcı programla uygulamak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla örneğin harf devrimi, müzik

[61] Sıtkı Erinç, **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2009, s. 96-99.

devrimi, gelenekle çatışmanın kaçınılmaz ve şiddetli olabileceği öngörüsüyle bu kadar yasakçı ve köktenci olmuştur.[62]

Millî Sanat'ın oluşturulmaya çalışıldığı bu süreçte 1930'ların d Grubu ressamları dahi milliyetçi bir iklimde Batı'nın avangard sanatıyla aralarına bir mesafe koymak ve bunun yerine Anadolu halk kültürünün formlarına ve motiflerine dönmek zorunda kalmışlardır.[63] Oysa d Grubu başlangıçta Türk sanatının, kendi Doğulu kimliğini koruyarak Batı sanatına yaklaşamayacağını iddia etmiştir. Zeki Faik İzer, Türk resim ve heykeltıraşlığının geçmişinde Batılı bir öz olmadığını ancak Türkiye çağdaş olma yolunu seçtiğine göre yeni bir biçem ve okul yaratmak olası olmadığı gibi, bunun gereksizliğini belirterek, sanat devinimlerinin tek kuşak değil birçok kuşak tarafından zaman içinde gerçekleştirildiğini; dolayısıyla özgün bir biçem yaratmak için beklemenin şart olduğunu vurgulamıştır.[64] d Grubu, ilk yıllarda "ulusal sanat" yapmanın olası olmadığını söylemektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, "bir yapıt ancak gücü ve özgünlüğüyle ortaya çıkar, sanatçı kendi kişiliğiyle yapıtına anlam katar".[65] İsmail Hakkı Baltacıoğlu da "Demokrasi ve Sanat" kitabında d Grubu'nun ilk başlarda benimsediği kübizmi savunurken önce demokrasiden bahseder ve kübizm ile demokrasi arasında bağlantı kurarak, demokrasinin "fertçi, hür bir ahlakı" olduğunu, "şahsiyete, orijinal mesaiye hürmetkâr olduğunu, kaideden ziyade mefhuma, nastan ziyade hür tefekküre yer verdiğini; faaliyetini emirden, üsluptan ve ordrdan ziyade vicdanın yaratıcı ilhamlarına terkeden seyyal ve kuvvani bir san'atle daha kolay anlaşılabileceğini" söylemiştir. Buradan yola çıkarak "Avrupa milletlerinin eski kapalı zümre hayatından çıkmakta olduklarını, millî farkların azalmakta; insanî kıymetler ve beynelmilelî

[62] Hilmi Yavuz, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 9-12 (Bilgi: s. 10)

[63] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 177.

[64] Zeki Faik İzer, "Vers un art Local", **La Turquie**, 1934, s. 3'ten, Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 23.

[65] Neriman Hikmet, "Güzel Sanatlar Bahisleri- Türk Resminin bugünkü manzarası ve 'd' Grupu Sergisi", (Konuşan: Bedri Rahmi), **Son Telgraf**, 1943, 28 İkinciteşrin, s. 2'den Zeynep Yasa Yaman, "d Grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 28.

zümrelerin çoğalmakta olduğunu; san'atın da ilim, ahlak, hukuk ve iktisat gibi gitgide beynelmilelleştiğini" belirtir ve "Hâlbuki beynelmilellik millî renkler, millî motifler sayesinde değil, insani mutalar vasıtasile olabilir" der.[66] Ancak belirtildiği gibi tüm bu görüşlerine rağmen d Grubu da sonunda yüzünü toplumsal konulara döndürmek zorunda kalacaktır. Nimet Keser, d Grubu'nun devlet ideolojisine uyma yönündeki dönüşümünde, tıpkı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyesi sanatçılar gibi, grup üyelerinin devlet görevlendirmelerinde sürekli ön planda olmalarının da etkisi olduğunu belirtmiştir.[67]

Bir yazısında Elif Naci, d Grubu'nun bu dönüşümünü eleştirir. Ona göre, grup yüklenmiş göründüğü öncülük görevini, Türk toplumuna egemen olmaya başlayan yeni etkenler karşısında hızla yitirme yoluna girmiştir. Elif Naci "ülkede bağımsız ve öncü (aslında aktarma) bir sanatı savunmak, yaymak amacıyla ortaya atılan gençlerin bu kez, tek parti döneminin sosyo-kültürel siyasasına mı uyum göstereceklerini" sorar ve ekler:

> "Gerçek odur ki, her yıl Ankara'da açılan 'İnkılap Resimleri' sergisine hazırlanacaklar, serginin hiç değilse adının telkin ettiği yönde yapıtlar vermeye başlayacaklardır. Örneğin Ali Çelebi 'Yaralı Asker' ya da 'Arkadaşlık', Zeki Kocamemi 'Mekkâreciler', Şeref Akdik 'Okuma Seferberliği', Cemal Tollu, 'Okuyan Köylü Kızlar', Malik Aksel 'Cumhuriyet Bayramı', Halil Dikmen 'Cephane Taşıyan Kadınlar', Turgut Zaim 'Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı', Bedri Rahmi 'İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler' resimlerini bu doğrultuda gerçekleştirmişlerdir. Bu arada Zeki Faik İzer'in Delacroix'dan uyarladığı 'Cumhuriyet İnkılapları', Nurullah Berk'in Luc Albert Moreau'dan uyarladığı 'Teyyareciler'i yıllar yılı eleştiri konusu olmuştur."[68]

Ancak farklı bakış açıları da vardır: Bu resimlerde yeni bir devlet kurmanın ve kalkınma savaşına girmenin heyecanının yansımasının görüldüğü ifade edilir. Resimler "Konularını yurt gerçeklerinden alan, Kurtuluş Savaşı'ndan esinlenen bu büyük boyutlu kompozisyonlara Türk resminde çağdaş anlamdaki gerçekçiliğin ve yöreselciliğin ilk örnekleri gözüyle bakılabilir. (...) bu tür

[66] İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), **Demokrasi ve San'at**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1931, s. 125, 126.
[67] Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 18.
[68] Turan Erol, Nurullah Berk'in Sanat Yaşamımızdaki Yeri, Sanatçı Kişiliği, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Şubat 1982, S.47, s. 14-17'den Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s.188, 189.

konular ve yaklaşımlar, denebilir ki (...) 1940'a doğru Cumhuriyet'in devlet ve ulus ülkücülüğüne paralel bir birikim, bir duyarlık sentezi oluşturmuştur" şeklinde de yorumlanmıştır.[69]

Öte yandan bu resimlere bir başka açıyla bakıldığında resimlerdeki konularda yurt gerçeklerinden çok, dönemin kahramanlık hikâyelerini aktarma; devrimin olumlu yanlarını tanıtma çabasının ağır bastığı görülür. Sanatçılar şüphesiz yeni oluşumun heyecanını duymaktadırlar ancak burada sanatçıların kişisel heyecanlarından ve özgün sanatsal üsluplarından çok resmî ideolojinin onlardan beklediği söylem ön plandadır. Bu anlamda burada tam anlamıyla kişisel bir duyarlılıktan veya gerçekçilikten bahsedildiğini iddia etmek doğru olmayabilir. Nitekim bu şekilde bir beklentiyle üretilen yapıtların sergilendiği İnkılâp sergileri devletin beklediği sonucu vermeyecektir. 1936 yılında son kez açılan serginin ardından Burhan Asaf Belge, geri adım atarak sanatın zaten içtimai ve millî kalmaya mahkûm olduğunu, sanat eserinden yalnız artistik olmasını şart koşmanın sanatımızın lehine olacağını; eserin inkılâpçı olması şartının kendiliğinden daha kolay hasıl olacağını kabul ederek sanat'ı serbest ilan etmenin muayyen bir devre için lüzumlu göründüğünü; yoksa sanat ile inkılâbın birbirlerini inkâr etmekte devam edeceklerini itiraf etmek durumunda kalmıştır. [70] İnkılâp Sergileri'nden bu şekilde vazgeçilmesi ve sanatın serbestliğinin ilanı Türkiye'yi, salt iktidarın güdümündeki bir sanata izin veren İtalya'dan, Almanya'dan ve Sovyetler Birliği'nden ayıran ve yaklaşan savaş koşullarında sanatın giderek resmîleştiği diğer ülkelere göre de özgün bir konuma taşıyan bir yaklaşım olarak yorumlanabilir.[71]

Elif Naci, "On Yılda Resim" adlı kitabında, 1925 yılında açılan 7. Galatasaray Sergisi hakkında, felsefe doktoru Hern Buch'un ağır eleştirisinden söz eder. Hern Buch sergide "Türk'e mahsus hususiyetin mevcut olmadığını"

[69] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 29.
[70] Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 29.
[71] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 29.

söylemiştir. Buch, "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 müessirinin bir Türk olduğu anlaşılabilmelidir. Bu asliyet, mahallî çeşme veya kubbe resimlerini yapmış olmakla temayüz ettirilemez. Zira mahallî şekilleri bir yabancı ressam da yapabilir" demiştir. Doktor Buch resimlerin çoğunda sanatçıları teknik olarak "üstat" diye nitelendirirken, resimlerine en ufak bir ruh katmadıklarını belirtir.[72]

Hern Buch "mahallî çeşme veya kubbe resimlerini yapmış olmakla özgünlüğün yakalanamayacağı" konusundaki eleştirisinde elbette haklıdır ancak "ressamın hususiyeti ve asliyeti"ni "Türklük"te aramak, her türlü aidiyetten bağımsız bir birey olarak kendisini ortaya koyamayan sanatçının eserinin de özgün olamayacağı düşünülürse, kendi içinde çelişki taşımaktadır. Ayrıca Buch, belli ki sanatı kendi başına bir dil olarak görmez; sanat, bir birey olarak kendisini değil; milletin orijinalitesinin ifadesini temsil etmesi beklenen bir sanatçının araç olarak kullanabileceği bir "teknik"tir. Elif Naci de yukarıda alıntılanan ilk metinde sanatçıların tek-parti döneminin sosyo-kültürel siyasasına uyum göstermelerini eleştirse de burada satır aralarında Buch'u destekleyerek ve aslında millî sanatı savunarak yaşanan genel çelişkiyi göstermiş olur. Neticede millî sanat kavramı da benzer düşünsel ve politik ortamın ürünüdür ve bu arayış sanatçının bireysel üslubundan çok ulusa ait ortak bir üslup arayışı demektir. Türkiye'de özgün bir sanatın henüz oluşmadığı tartışmasında özgünlükten kasıt millîlik olunca temelde kavramsal bir sorun doğmaktadır.

Yaşar Nabi 1937'de devletin inkılâp ideolojilerini yaymayı amaçlayan "sanat toplum içindir" şeklindeki görüşünü savunarak sanatçılara öğüt verir: "Kitlelerin alâkasını çekecek millî bir sanatın doğması için, genç sanatkârlarımızın, garbın aşırı ve "eksantrik" sanat cereyanlarının tesirinden

[72] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 13, 14, 15.

kurtularak, teknik hususiyetleri muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir sarahat taşıyacak eserler yapmaları lâzımdır" demiştir.[73]

Nurullah Berk de 1967 yılında verdiği bir röportajda, Türk ressamının, dolayısıyla resminin, memleketin kültür bünyesine girmesi ve eklemelikten kurtarılması gerektiğini vurgular. Berk, Türk resminin genel olarak yabancı akımların etkisi altında olduğunu; toplumun resim sanatına karşı kayıtsızlığının resmimizin bizim malımız, bizim kültürümüzün bir kolu olmayışından kaynaklandığını söyler.[74] Belki şöyle düşünmek gerekir; Sanatçı istese de istemese de az ya da çok, açık ya da örtülü, içinde bulunduğu toplumun ve yaşadığı zamanın dinamiklerini yansıtacaktır. Batılılaşma sürecine girmiş Doğulu bir toplumun resim sanatı her ne kadar ilk bakışta Batı'yı taklit ediyor gibi görünse de aslında tam da içinde bulunduğu arayış döneminin aynasıdır. Nitekim empresyonizmden etkilenmiş olan 1914 Kuşağı sanatçılarının ya da kübizm etkisindeki d Grubu sanatçılarının yapıtları incelendiğinde bu resimlerin Batı'dakinden farklı bir düşünce ve duyuşla ortaya çıktığını fark edilir. Özgün değildirler ama yine de bu yapıtlar Batı'daki gibi sanatsal ve politik bir geçmişe sahip olmayan sanatçılar tarafından kendi kültürel altyapılarından bağımsız yapılmamışlardır. Bu resimler, arayış içinde olan bir toplumun arayış içindeki sanatının örnekleri olarak okunabilir. Sosyal ve kültürel dalgalanma kendisini kaçınılmaz olarak önce sanatçının kişiliğinde, ardından da sanatta bir dalgalanma olarak gösterecektir.

Nurullah Berk, aynı röportajda uzun yıllardır ulusal sanattan yana olduğunu belirterek; madem ki her milletin kendine has tarihi, kültürü, gelenekleri, kendine has mizacı, karakteri var; o hâlde her milletin sanatı da kendine göre olmalıdır, der.[75] Haklıdır ancak bu "gerektiği" için değil, zaten belirli bir süreç içinde toplumun gittiği yöne göre doğal olarak gerçekleşecektir. Ama bir ülkenin sanatının kendisine has olabilmesi için çok önemli bir ayrıntı

[73] Anonim, "Dördüncü İnkılap Sergisi", **Ar**, sene 1, Son Kânun 1937, sayı 1, s. 5'den İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 230.
[74] Anonim, "Nurullah Berk ile Röportaj", **Akademi Dergisi**, Sayı: 6, Mart 1967, s. 43.
[75] Anonim, "Nurullah Berk ile Röportaj", **Akademi Dergisi**, Sayı: 6, Mart 1967, s. 44.

daima gözden kaçırılmaktadır: Özgün bir sanat yapıtı ortaya koyabilmek için öncelikle sanatçının özgün olabilmesi gerekir, bunun tek yolu da sanatçının bağımsız bir birey olarak önce kendisini kabullenmesi, ona giydirilen kimliklerden arınması, ardından da toplumun "birey olarak sanatçı"yı kabullenecek bilince sahip olmasıdır. Özgün bir yapıtın doğuşu öncelikle bireyin kendisinin doğuşuyla gerçekleşir. Bizim toplumumuzda ise birey ve bireysellik her zaman son derece tehlikeli bulunmuşken sanatta özgünlükten bahsetmek çok inandırıcı değildir. Ismarlama bir millî sanat kavramı tüm iyi niyetine ve ilk bakışta özgünlük arayışı gibi görünmesine karşın, sanatçıyı ve sanatı belli bir çerçeveyle sınırlamak ve yaratıcılığına ket vurmak demektir. Birey bilincini oturtamamış baskıcı toplumların sanatlarının da, o baskıya karşı bir dil oluşturmadıkları takdirde, özgünlük anlamında parlak olması beklenemez. Bu nedenle Türk resminde yetkin eserlerin üretilememesi tartışması uzun yıllar devam etmiştir. Nitekim 1937 yılında Batı'nın "aşırı" sanat akımlarının etkisinden kurtularak halka hitap eden eserler verilmesi yönünde sanatçılara önerilerde bulunan Yaşar Nabi, sadece iki yıl sonra, 1939'da, "dar bir faydacılık endişesi altında hür bir sanat zihniyetinin verebileceği yüksek eserlerden kendini mahrum etmesini doğru bulmadığını" söylemiştir.[76] Bu fikir karmaşası aslında ülkedeki genel tutarsızlığın ve çelişkilerin doğal bir yansımasıdır. İpek Duben bu çelişkilere örnek olarak, 1940'larda millî kültür konusunun CHP'nin sanat politikası içinde iyice kızışmaya başlamasından sonra, Nurullah Berk'in yaklaşımını örnek verir. Berk 1943'te "Türkiye'de Resim" kitabında Osman Hamdi'yi "kapalı çarşı antikacı dükkanlarının binbir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırarak eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha şarklı gösteriyor" diyerek suçlarken, Duben'in deyişiyle, resme şalvar, testi, davul ve kaval dolduran Turgut Zaim'i eleştirmez. Aksine Türk insanının dramını göstermemekle yargılanan Osman Hamdi Bey'den 40-50 yıl sonra, halkçılık modası etrafı sarmış olduğu için, toplumu köylü tiplemesiyle canlandıran Turgut Zaim'i över. Duben, 1950'lerde figür resminde, Batı'dan

[76] Anonim, " Edebiyat Anketi Bay Yaşar Nabi'nin Cevabı", **Yeni Adam**, No. 242, 19 Ağustos 1939, s. 4.

tıpatıp aktarma çözümler dışında, mekân kurgusunda ikinci ve üçüncü boyutların eş zamanlılığından kaynaklanan çelişkinin temel problem olarak kaldığını söyler. Bu çelişki, kültürün her katında olan zihniyet karşıtlıklarının resme yansımasıdır. Tam burada Duben'in bir cümlesinin altını çizmek gerekir: "(Bu çelişki) Türk resminin özgün karakteristiği olarak görülebilir". Cümle belki şöyle okunabilir: Türk resminde bir özgünlük varsa bu da öncelikle yansıttığı çelişkidir çünkü yukarıda vurgulandığı gibi kültürel çelişki içindeki bir toplumun aynı çelişkiyi yansıtan yapıtlar ortaya koyması doğaldır. Ancak Duben Türk resminde duyarlılık anlamında bir özgünlük bulur. Figür resminde "Ütü Yapan Kadın" gibi tek tük örnekler dışında, özgün bir biçim ve içerik bütünlüğünün çok zor görüldüğünü, fakat özgün duyarlılık gösteren yapıtların olduğunu belirterek örnek olarak Çallı'yı, Feyhaman Duran'ı, Namık İsmail'i, Avni Lifij'i verir. Ona göre, Çallı'nın portrelerinde, Feyhaman Duran'ın portre ve nü'lerinde dokunaklı bir çekingenlik ve uçuculuk; Namık İsmail'de nesneyi yadsıyan, seyirciyi madde dışı bir dünyaya kaydıran ışık; Avni Lifij'de kendine özgü "ümitsiz bir aşkın" melankolisi gibi duygular, parlak renklerin yerel niteliklerini koruması gibi özellikler, özgün duyarlılığın profil çizgileri gibi görülebilir. Bu noktada Duben'in vardığı sonuç bu tezin konusu açısından önemlidir: Yapıtlarda görülen duyarlılığın, "çekingenliği, ruhaniliği, uçuculuğu, kendine has melankolisi, dış dünyayı fazla önemsememesi, bireyselleşememesi, figürü çevresinden, çevreyi figürden başkalaştıramaması" gibi özelliklerinin Türk insanının kendi kültüründeki koşullanmışlıkları gösterdiğini belirtir.[77]

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, Doğu resim sanatını Batı resim sanatıyla kıyaslarken, aşağıdaki prensipler üzerine kurulu bir sanat geleneğinin çağdaş resmimizin temelini atmış olan sanatçılar için hareket noktası olamayacağını şu şekilde ifade ederler:

[77] Duben'e göre bu özellikler Türk sanatçısının soyut resimde daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Nesne ve nesneler arası ilişki konu olmadığı zaman, "eski" ile "yeni"yi bağdaştırmak mümkün olabilir. Aksi hâlde Türkiye'de resmin klasik anlamda içerik ve biçim bütünlüğüne, özgünlüğe, orijinalliğe ulaşması için toplumun dönüşümü beklenecektir. (İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 120, 121)

> "(….) Şarkta sanatın geleneklere her yerden daha fazla bağlı kaldığı, sanatkârın kolay kolay normlar dışına çıkmadığı bir gerçektir. Yazıda, musikîde, minyatürde, halıda, mimaride yüzyıllarca tekrarlanmış, dindarca bir sadakatle çoğaltılmış şekiller, renkler ve makamlar hemen göze çarpar. Sanatkârlar da kendiliklerinden esere ferdî bir damga vurmaktan kaçınmışlardır. Rönesans'tan sonra gittikçe artan ve asıl sanat değerini sanatkâr şahsiyetinde bulan tekci Garp bakışıyla, Şark sanatındaki farklılaşmalar büsbütün silinir. Farklılaşma, geleneklere aykırılık, kendine mahsus bir yol arama, hiçbir zaman Şarkın değer ölçüleri arasında yer bulamamıştır. Eserlerin üstünde zaman zaman rastladığımız imzalar, Garptaki gıbi belli bir sanatkârdan çok, bir tarzın, bir mektebin adı gibidir."[78]

Batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresinde ise Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Şeker Ahmed Paşa gibi sanatçılar, bahsedilen geleneklerden uzaklaşmışlardır. Ardından 1914 Kuşağı sanatçıları da doğayı bire bir tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmaya gayret etmişler[79] ve tüm eleştirilere rağmen bu anlamda resim sanatı tarihimizde öncü olarak kabul edilmişlerdir. 1930'lu yıllarda kübizme ilgi duyan, bu açıdan da yine öncülük yaptıkları kabul edilen d Grubu sanatçıları ise modernizmle ilgilenirken aslında Avrupa'daki sanat ortamı, radikalizmini büyük ölçüde yitirmiş ve sanatçılar daha geleneksel temsil biçimlerine geri dönmüşlerdir. [80] Türkiye 1930'larda modernizmi benimsemeye hazır olduğunda, Avrupa'da faşizm yükselmektedir ve modernist sanat da bu durumdan doğrudan etkilenmiştir. Almanya'da Hitler, İtalya'da Mussolini, İspanya'da Franco, Portekiz'de Salazar iktidarları başta olmak üzere Avrupa'da kırkın üzerinde faşist partinin ortaya çıktığı bu süreçte Bauhaus kapatılmış, modernist sanat Almanya'da "dejenere sanat olarak" yaftalanmış; İtalya'da fütürizm resmî sanat hâline getirilmiş; öte yandan Stalin yönetimi altındaki Rusya'da konstrüktivizm yasaklanmış ve toplumcu gerçekçilik devlet tarafından desteklenen sanat biçimi olmuştur. Bu yıllarda Türk devleti, adı geçen ülkelerden farklı olarak, sanata ve sanatçıya destek verirken resmî bir ekolü desteklememiştir ki bu da Türkiye'de modernist

[78] S.Eyüboğlu-M. Ş. İpşiroğlu, **Fatih Albümüne Bir Bakış/Sur L'Album du conquerant"**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1955, s. VIII. (Ayrıca bkz: Mazhar Ş. İpşiroğlu, **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2004; Mazhar Ş. İpşiroğlu, **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, İstanbul, Ada Yayınları, 1985; Mine Haydaroğlu (Ed.), **Ben Mehmed Siy**ah **Kalem İnsan ve Cinlerin Ustası/I Mehmed Siyah Kalem Master of Humans and Demons**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları/T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eylül 2004)

[79] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009, s. 201.

[80] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 63.

sanatın gelişimi açısından nispeten özgür bir ortamın söz konusu olduğunu gösterir. Ancak dünyada ulus-devlet anlayışının yükselmesi Türkiye'de de milliyetçilik ideolojisinin keskinleşmesine sebep olmuş ve daha önce de belirtildiği gibi bu ideoloji zaten ülkenin kısıtlı sanat ortamında henüz tanınmakta olan modernist sanata "anarşi"nin simgesi olarak (diğer ülkelerdeki kadar olmasa da) tepki duyulmasına sebep olmuştur.[81]

Tüm bu süreçte aslında Avrupa'da reddedilen, Aydınlanma'nın özerk, özgür düşünen birey anlayışıdır. Bu doğrultuda sanat da hem Avrupa'da hem Türkiye'de iktidara hizmet etmekte ve onu meşrulaştırmaktadır. Sonuçta dünyadaki genel duruma bakıldığında, sanatçıları onca etkileyen modern teknoloji ve sanayinin yaratıcılığı geliştiren özgürleştirici etkisi ortadan kalkmış, daha çok kendi bakış açısını dayatmaya çalışan bir programa dönüşmüştür. Türkiye'deki "millî sanat" beklentisi de bir açıdan bu şekilde okunabilir. Çünkü erken Cumhuriyet'in sanatsal kültürünün merkezinde de sanatın bireysel deneylerden önce ve ötede toplumsal bir işlevi ve ideolojisi olması gerektiği fikri vardır. [82] Bu açıdan, 1939'da avangardın gerilemesini sevinçle karşılayan, milliyetçi akımların yükselişini öven Peyami Safa'nın sözleri, birey ve özgürlük karşıtı genel düşünce biçimini göstermesi açısından aydınlatıcıdır: Safa: "(…) modern resim, aykırılıklarından, taşkınlıklarından uzaklaşıyor (…) hürriyete doğru alabildiğine gittikten sonra, şimdi, kendini bulmak için, hür ve tatlı bir disipline, yani ferdiyet serkeşliğinden cemiyet disiplinine dönüyor. Size doğru koşması budur. Size, yani halka, yani en büyük kaynağa!"[83]

Malik Aksel'in "Resim Sergisinde Otuz Gün" kitabında, adını vermediği bir başka sanatçı da modern sanatı benzer bir yaklaşımla eleştirmektedir: Ona göre resim sanatı kötü bir fertçiliğe doğru gitmektedir ve bu fertçilik sanatta

[81] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 128,167,166; Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 60, 147.
[82] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 128,167.
[83] Peyami Safa, "Çarpık Resim Yaşayacak mı?", **Yedigün 8**, no. 326 (1939): 10-11'den Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 168.

hastalık hâlinde her şeye sirayet etmiştir. Böylece sanatın bittiği yerde felsefe başlamış ve sonuçta fertçiliğe sürüklenen sanatçı kendi kendinin ressamı olmak ve kimse tarafından anlaşılamamak bedbahtlığına düşmüştür.[84] Bu bakış açısının sürdüğü bir toplumda sanatçının birey olarak varlığını ortaya koyması kolay olmamalıdır.

Böylece şu söylenebilir: Batı'nın avangard sanatının hamurunda bulunan özgür birey, özgür düşünce kavramı ve bu özgürlük arayışının sonucu olarak her türlü resmî ideolojiye ve yerleşik sanat akımına karşı duruş aslında zaten hiçbir zaman Türkiye'de benimsenen bir anlayış olmamıştır. Yani bizde öncü kabul edilen sanat aslında Batı'daki avangard sanatın ruhunda bulunan özgürlüğü ve bu özgürlüğün oluşması için şart olan bireyciliği tam anlamıyla barındırmamıştır. Kaldı ki, özgürlük, birey kavramları bir yana, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde bile henüz sanatçıyı ve resim sanatını dahi kabul etmeyen bir toplum söz konusudur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla ve Pera'da sanatçı atölyelerinin açılmasıyla birlikte ressamlar halk arasında daha görünür olmuşlarsa da açık havada resim yapabilmek için ruhsat edinmelerinin zorunlu olması bu yaklaşıma örnektir. Nitekim tanınmış ressamlardan Leonardo de Mango'nun bile ruhsatsız olarak çeşitli mahallelerde resim yaptığı için sorguya çekildiği bilinmektedir.[85] Okulun dışında resim sanatıyla uğraşmanın, kendini ressam olarak tanıtmanın ne kadar zor bir iş olduğu Halil Paşa'nın anılarından da anlaşılmaktadır:

> "(…) O zamanlar resim yapmak, Avrupa ile sanat nâmına olsun muhabere etmek günah ve menu idi. Resim yapmak yüzünden çok tehlikeler atlattım. Bir defa eşek üzerinde fakir bir bağcıyı tasvir eden ve Beyoğlu'nda mobilyacı Rozental'in mağazasında teşhir olunan tablonun jurnal edilmesi yüzünden az kalsın nefi olunuyordum. Fakat bereket versin bir tesadüf eseri olarak saraya bu tablo diye başka bir tablonun gönderilmesi yüzünden kurtuldum. O zaman Sultan Hamit şöyle demişti: 'Biz bunları Avrupa'ya memleketimizdeki kılıksız heriflerin resimlerini yapsın diye mi gönderiyoruz? Bir daha üstü başı temiz adamları yapsın.' Bir defa da Çengelköy'de bir bayram namazında bir hoca va'z ederken

[84] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 24.
[85] **Osmanlı Arşivleri**, Y.A. HUS. Dosya No: 194/2- Gömlek 126'dan Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 11,12.

> resme, resim yapanlara karşı tecavüzlerde bulundu, tanıyanların nazarları altında idim. Bu yüzden insan resmi olan tablolarımı bile satmazdım. Neler gördüm."[86]

Bu sözler, devletin de toplumun da o yıllarda resim sanatına olan tutumunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla böyle bir geçmişten gelen sanatçıların ve toplumun bir anda atılım yaparak tamamen farklı bir özgürlük ve birey anlayışını benimseyebileceğini düşünmek de gerçekçi olmaz. Türkiye'de sanatçı çok yakın bir geçmişte Elif Naci'nin ifadesiyle, "Kibrit kutularının üstündeki resimlerin kazındığı"[87] baskı dolu bir süreçte, birey olmak bir yana, toplumda henüz resme ve sanatçıya bile son derece olumsuz ve şüpheyle yaklaşıldığı bir ortamda ayakta kalma savaşı vermiştir. Cumhuriyet sonrasında ortam ve görüşler genel olarak değişmiş olsa da halkın bakış açısı ve kültürel yapısı hemen değişemeyeceği için sanatçılar bu sefer de yaşamlarını sadece resim yaparak idame ettirmek konusunda çok sıkıntı çekmişlerdir. Bedri Rahmi Eyüboğlu bir yazısında, ressamların malzeme ve atölye konusundaki sıkıntılarından; başka işlerde çalışmak durumunda oldukları için en iyi ihtimalle günde bir-iki saat resme vakit ayırabildiklerinden (ve bu nedenle büyük boyutlu resimler gibi boylarından büyük işlere girmemeleri gerektiğinden); ressamların en zengininin kaldırımda mukavvadan yaptığı fareleri satmaya çalıştığından bahsetmiştir.[88]

Yine Malik Aksel'den bir alıntı, sanatla ilgili altyapısı olmayan bir ülkede sanatçıların sadece maddi açıdan değil; sanat izleyicisi açısından da içinde bulunduğu durumu göstermek anlamında önemlidir. Aksel'in, Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni gezen halktan bahsettiği bölüm genel kitlenin profilini özetler:

> "Sergi pazar günleri pek kalabalıktır. O gün pazar tatilinden istifade eden, yollarda sallana sallana gezip ne yapacağını, nereye gideceğini şaşıran bazı kimselerin açık bir kapıyı görüp daldıkları bir yerdir. Daire odacıları, sebze hali esnafları, rençberler, daha bir sürü başıbozuk… Hele bunlardan bir kısmı öyle vurdumduymaz, öyle alâkasız bir şekilde eserleri seyrediyorlar ki bir manav dükkânı, bir berber dükkânı böyleler için çok daha enteresandır. Bunlar duvar, pencere, resim, beyazlık, karalık arasında hiç fark görmezler. Biraz fark görenler de ne bir fikir, ne bir mütalaa beyan ederler. Gezerken ağızları açıktır, fakat bir kelime

[86] Anonim, "Ressam Halil Paşa Hayatını-Eserlerini Anlatıyor", **Hakimiyet-i Milliye Gazetesi** (Gazete Kupürü)'nden Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 30-32.
[87] Elif Naci, **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933, s. 5.
[88] Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Birincikânun 1941, Sayı: 5, s. 12.

çıkmaz. Resimlere mi bakıyorlar, serginin düz duvarlarına mı belli değildir. (…) Bunlar renkli bir resmi renksizden, bir heykeli mezar başından ayırt edemezler."[89]

Her anlamda zor koşullarda yaşayan, anlaşılamamanın yanında yapıtlarını satmak konusunda da büyük sıkıntı yaşayan sanatçının ne kadar özgür ve bireysel olabileceği de tartışmalıdır. Bu açıdan, devletin sanatçıya destek olmak durumunda kalması da ayrı bir tartışma konusu hâline gelmiştir. Cumhuriyet'in ilanından on yıl sonra Akademi müdürü Namık İsmail'in devrin Millî Eğitim Bakanlığı'na ilettiği 01.08.1933 tarihli bir rapor, devletin sanat alanına müdahalesine yönelik beklentiyi ve bu beklentinin kapsamını göstermesi anlamında önemlidir. Raporda bir kültür inkılâbının yapılmasının gerekliliği belirtilmekte ve Cumhuriyet'in saygınlığı ve ulusun bütünlüğü için bunun zorunluluğu vurgulanmaktadır. Ayrıca kültürün temel ögesi olan güzel sanatların ulusal bir nitelik taşımaktan uzak olduğu, Doğu ile Batı'nın çeşitli etkileri arasında kararsız, okulunu belirleyememiş ve anarşi içinde bulunmakta olduğu; nasıl askerlik, sağlık, tarım işleri örgütlenmiş ve denetim altına alınmışsa, bunlardan daha önemsiz olmayan güzel sanatlarla da yakından ilgilenilerek denetim mekanizmasının işletilmesinin önemi vurgulanmaktadır. [90] Namık İsmail'in vatan sevgisi ve ülkece kalkınma arzusu içinde iyi niyetle bir kültür inkılâbı talep ettiği açıktır ve 1929 yılından itibaren birçok Bauhaus üyesi ya da Bauhaus ekolünden kişilerin akademide eğitim vermesine ön ayak olması da bu konuda önemli adımlar attığının ispatıdır. Yine de dönemin aydınlarından bir Akademi müdürünün güzel sanatlar gibi bireysel bir yaratım alanında bir denetim mekanizması istemesi ise zamanın düşünce yapısını ifade etmesi anlamında dikkate değerdir.

Cemal Tollu da "Sergilerden resim alan münevverlerin adedinin beşi geçeceğini tahmin etmiyorum. On yedi milyonluk kütle içinden bu aded bizi hayrete düşürmektedir" der ve "Ressamlarımızın çoğu resim muallimi veya memurdur. Bunların eline geçen aylık para miktarı ise altmış lirayı geçmez. Yani herhangi bir zenginimizin şöförüne verdiği maaşın yarısını alıyorlar" diyerek

[89] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 54.
[90] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 186.

devlet himayesinin şart olduğunu belirtir. Ona göre "Sanatın devlet himayesine girmesi, sanatkârın yaratma hürriyetini tahdid etmek değildir ve sanatkârın yaratma hürriyetine dokunmadan sanatı korumak her akıllı devlet adamının vazifesidir.[91] Ayrıca Cemal Tollu 17 Haziran 1944 tarihinde d Grubu adına CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektupta, ülkedeki ressam ve heykeltıraşların birkaç gruba ayrıldığından yakınarak, bu ayrılığın giderilmesi konusunda sanatçıların artistik faaliyetlerine engel olmadan onları bir teşkilata bağlayacak otorite olarak CHP'nin manevi şahsiyetini göstermektedir. 22 Şubat 1944 tarihinde Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti İdare Heyeti Reisi İbrahim Çallı da CHP Genel Sekreterliği'ne gönderdiği mektupta CHP'ye bazı dileklerini iletmektedir. Bu dileklerden "Halk Partimizin, devletimizin ve gerekse Resmî Dairelerimizin sanatkârlarla yapacakları bütün temasları, sanat meselelerinin hallini cemiyetimiz vasıtasile yapmak"; "Bir inkılâp müzesi kurmak üzre millî mefahirimize, istiklâl mücadelemize, inkilâbımıza ait resim ve heykeller yaptırmak; bu eserlerin kopyelerini okullara, kışlalara, vapur ve trenlere astırmak" gibi maddeler sanatçıların iktidarla ilişkisini yansıtmak bakımından önemlidir.[92]

Hasan Ali Yücel de devlet desteğinin sanatçının kişiliğinin gelişmesine engel olacak nitelikte olmadığını, "devletçiliği ferdi ve ferdin teşebbüslerini meflûc (felç) bir hâle getirmeksizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyet lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi" sözleriyle belirtir. Yücel'e göre "Cemiyet otoritesini kendinde bulunduran devlet, bu sahada da (devletçilik prensibi ile sanatkârın kendi kendisini yetiştirmesi alanında) ferdin hamisi, onun şahsiyetinin doğup büyümesinin en büyük amilidir". [93] Bu bakış açısı yeni değildir. Tarihte himaye, diğer bir deyişle "sanatsal patronaj" her devirde görülmüş ve sanatçılar ya iktidarın kendisi ya da iktidara yakın olan kişiler

[91] Cemal Tollu, "Bir Anket Münasebetiyle", **Ar**, 1937, 6, Haziran: 1-2, s. 1,2'den Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 128, 129.
[92] BCA, 490.01-596-59-2, s.1,2,3'ten Yalçın Lüleci, **Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat**, İstanbul, İskenderiye Kitap, 2015, s. 216, 217.
[93] Anonim, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", **Ar**, Sayı:2, Şubat, 1937, s. 3'ten Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 129.

tarafından desteklenmiş ve bunun karşılığında da sanatsal üretimin tarzı ve içeriği denetlenmiştir. Bu açıdan, Türk resim sanatı tarihi de siyasi iktidarla yakınlığı düşünüldüğünde bir bakıma sanatsal patronajın tarihidir. Türk ressamları önce saray; ardından uzunca bir süre ordu ve parti desteği ve görevlendirmesiyle sanatsal üretimlerini sürdürebilmişlerdir.[94]

Murat Ural, ressamların devletin koruyuculuğunu istemelerinin maddiyat dışında da özel nedenleri olduğunu söyler. Ona göre bazıları Kurtuluş Savaşı'na da katılmış olan genç sanatçılar ressam olarak varlıklarını Cumhuriyet rejimine borçlu olduklarını düşünmektedirler. Gerçekten de hükümet sınırlı olanaklarına rağmen resim eğitimini desteklemiş, onları okutmuş, Avrupa'ya göndererek istedikleri şekilde çalışmalarına olanak sağlamıştır. Bu nedenle sanatçılar kendilerini var eden Cumhuriyet'i düşünce ve rejim olarak içtenlikle benimsemektedirler. Genç sanatçıların dışında Osmanlı döneminden gelen sanatçılar da Cumhuriyet döneminde sanat alanında yapılan atılımları desteklemektedirler. Böylece devletten sanatçılara resim yapmaları ve sergi düzenlemeleri için gerekli olanakları sağlaması beklenirken, sanatçılara da toplumun kendisini bulacağı resimler yapmak ve resim sanatını halka tanıtmakta halkın eğitmeni olmak görevi düşmektedir.[95]

Ancak himayeye karşı olan sanatçılar da vardır. Malik Aksel sanatçılar arasındaki bu fikir ayrılığını notlarında aktarmıştır. Aksel'in adını vermediği bir sanatçı "sanat nasıl himaye edilir" tartışmasında himayenin sanatın asilliğiyle uzlaşması kabil olmayan bir zihniyet olduğunu; sanatçıları Darülaceze sakinleri hâlinde görmeye dayanamadığını; hatta sanatkârın takdirden bile müstağni kalması gerektiğini; bir sanatçının vazifesinin eser vermekten ötesi olmadığını söylemiştir. Ona göre sanatçı himayeye tenezzül etmemelidir. Diğer ressamlar ise sanatçının "kendi inzivagâhlarında şaheserler verecek bir ucube olarak tahayyül edilmesine; sanatçının icab ederse karnına taş basarak, nefsini her türlü

[94] Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 1, 2.
[95] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 24, 25.

nimetten mahrum edecek biri olarak görünmesine" karşı çıkarlar ve resim yapabilmek için gerekli olan malzemeleri hatırlatarak, bunun için maddi güce ihtiyaç olduğunu vurgularlar.[96]

Aynı kitapta bir başka sanatçı resim satmaya çalışırken yaşadıklarını aktarmıştır:

> "Ressamlardan eser satın alıyoruz demiyorlar, ressamlara yardım ediyoruz, teşvik ve yardım kasdıyla eserlerine para veriyoruz diyorlar. Bizde ressam hiçbir zaman başı dik, gönlü ferah olarak resmini satamıyor. Bir daire memuru karşısında boynunu bükecek, ellerini ovuşturacak ki resmini satabilsin. Geçen sene bir tablomu bir daireye tavsiye etmişlerdi. (…) İş, umum müdüre havale edildi. Gittim. Odasında birkaç memur vardı. (…) resmim umum müdürünün yanında bulunan memura pek pahalı göründü. Kaç günde yaptığımı, masrafımın ne olduğunu sormaya başladıktan sonra açıkça müdüre yaranmak için midir nedir;
>
> -Daha bitmemiş gibi görünüyor, dedi; hem de biraz acemice… Zatıâliniz tabii tensip buyururlarsa...
>
> Alnımdan nohut taneleri gibi terler dökülüyor, ezilip büzülüyor; sorulan suallere kekeleyerek cevap veriyorken umum müdür imdadıma yetişti:
>
> -Efendim, maksat ressamları teşviktir, onlara her sene kırtasiye faslından yardım ederiz, maksat yardım… Yoksa tabii…"[97]

Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin kapanmasına iki gün kala üç dört resim hariç hiçbir resmin satılamaması üzerine ressamların aralarındaki konuşma da sanatçıların durumunu yansıtır. Ressamlardan biri niçin resim yaptıklarını, niçin didinip uğraştıklarını sorgular:

> "Hâlâ mı sanat, sanat diye sayıklayacağız? Ben yirmibeş senedir türlü sıkıntılara, mahrumiyetlere katlanarak gençliğimi, hayatımı heder ederek bu mevhum ideal peşinde koştum. Nihayet ne oldu? Büyük bir hiç değil mi? (…) biz değil, sanatımız iflâs etmiştir. Boş yere kendimizi aldatmayalım (…) Artık bizim için daha hayatî, daha amelî işlerle meşgul olmaktan başka çare kalmamıştır (…) Sanatkâr herkesin direktifine ve herkesin gönlüne göre emek veren, aynı zamanda idare edilmeye muhtaç bir insandır."[98]

Aynı ressam, haklarında gazetelerde çıkan "Ressamlar çalışmıyorlar, sergi açılacağı zaman acele acele bir iki resim yetiştiriyorlar, tembellik ediyorlar" gibi yazıları hatırlatarak, hangi ressamın atölyesi olduğunu sorar ve bir

[96] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 6, 7, 10, 11.
[97] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 48, 49.
[98] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 166, 167.

ressamın nasıl olup da hayatını kazanmak zorunda olduğu memuriyetten rahatça vakit ayırıp resim yapabileceğini sorgular. Malik Aksel, bu sözler karşısında, ümitle, bir gün cemiyet içinde kendi değerlerinin anlaşılacağını, ideallerine kavuşacaklarını söyleyen başka bir ressamın kimse tarafından dinlenmediğini belirtir.[99]

Bu metinlerde de görüldüğü gibi sanatçıların durumu ne maddi ne manevi olarak kolaydır ve o dönemde resim satın alan bir kitlenin olmadığı düşünülürse, desteğe ihtiyaçlarının olduğu açıktır. Dolayısıyla devlet desteğine olumlu bakan sanatçılar yadırganmamalıdır. Sanatçının yaşamını devam ettirebilmek ve üretebilmek için devlet himayesine ihtiyaç duyması ve bu himayenin sanatçının yaratıcılığına bir engel teşkil etmeyeceğine dair kendisini de inandırarak savunma yapması anlaşılabilir, ancak gerçekte belirli bir ideolojiyi oturtmaya çalışan bir iktidar söz konusu olduğunda sanatçının dilediği kadar özgür olamayacağı da inkâr edilemez.

Burada Prens Sabahattin'in aydınlarla ilgili sözlerini hatırlamak gerekir: Sabahattin'e göre aydınlar devletin gölgesinin dışında kalmalıdırlar. Devletin koruması altında olmak aydın olmak ile ters düşer. Varlığını devletten türeten aydınlar sadece devletin çıkarlarını temsil edebilir.[100] Elbette Cumhuriyet sonrasının koşulları Osmanlı dönemiyle aynı değildir, yeni bir oluşumun peşindeki bir devlet ve sanatçılar kendi dönemlerinin şartları içinde değerlendirilmelidir. Ancak yine de sonuçta ihtiyaç duyulan bir "himaye" vardır ve o himayenin devamı için devletin sanatçıdan beklentisi açıktır.

Sonuçta, ister inançları gereği, ister maddi sıkıntıların etkisiyle ya da yaygın iklime uyum sağlama kaygısıyla, erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde sanatçılar gerçek anlamda farklılığa, "eksantrikliğe" ya da bireyciliğe yer ayırmamış, bunun yerine sanatın daha geniş, idealleştirilmiş toplumsal işlevini

[99] Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010, s. 168, 169.
[100] Ali Erkul, "Prens Sabahattin", **Türk Toplum Bilimleri**, der. Emre Kongar, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.103'ten Ayşe Kadıoğlu, "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 284-292 (Bilgi: s. 285)

vurgulamışlardır. [101] Nitekim tüm bu etkenler, incelenen zaman diliminde yaratılan yapıtlarda da kendini gösterecektir.

Oysa John Stuart Mill, "(…) insanların eksantrik[102] olmaya çalışması arzu edilen bir durumdur. Karakter bolluğunun olduğu yer ve zamanlarda eksantriklik hep olagelmiştir. Bir toplumda eksantrikliğin miktarı o toplumun zekâ, düşünce gücü ve manevi cesareti ile doğru orantılıdır. Şimdilerde, daha az kimsenin eksantrik olmaya cesaret edebilmesi asıl tehlikeyi oluşturmaktadır" derken, insanlığı tehdit eden asıl tehlikenin, kişisel eğilim ve tercihlerin aşırılığı değil, yetersizliği olduğunu; doğal yetenekleri bakımından güçlü olanların tutkularının yasalara ve emirlere isyan hâlinde olduklarını söyler ve deha ile bireysellik arasında ilişki kurar:[103]

> "Dahiler küçük bir azınlıktır ve muhtemelen de böyle kalmaya devam edeceklerdir. Fakat onlara sahip olmak için onları yetiştirecek toprağı korumak gerekmektedir. Deha ancak özgürlük havası içinde nefes alabilir. Deha sahipleri bu sözün kastettiği anlamdan da çıkarılacağı üzere, diğer herkese oranla daha bireyseldirler."[104]

Türk sanatının gelişim sürecindeki sorunların temelinde sanatçılarda da, sanatçıların içinden çıktığı toplumda da Mill'in bahsettiği bireysellik, eksantriklik gibi unsurların eksikliği görülür. Belki bu yüzden bu topraklarda büyük dehaların varlığından söz etmek kolay değildir. Hatta özgün Türk resmi sorununun da kaynağı bir anlamda burada aranabilir. İstisnalar haricinde, resimlerdeki modellerden konu seçimine ve üsluba kadar rastlanan sıradanlığın temelinde birey olmaktan uzak, tek tip insan modelinin etkisi sezilir. Ne ressamın ne de modelin kendisi birey olarak özgün değilken resmin de özgünlükten uzak, toplumun kendisi gibi "ortalama" olması doğal karşılanmalıdır.

---

[101] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 169.

[102] Çevirmen burada eksantrik kelimesinin "orijinallik", "başkalarına benzememek" veya kendine özel bir hâl ve seçkinlik taşıma anlamında kullanıldığı notunu düşmüştür.

[103] John Stuart Mill, **Hürriyet Üstüne**, Çev. Mehmet Osman Dostel, 3. bs., Ankara, Liberte Yayınları, Şubat 2012, s. 114, 122.

[104] John Stuart Mill, **Hürriyet Üstüne**, Çev. Mehmet Osman Dostel, 3. bs., Ankara, Liberte Yayınları, Şubat 2012, s. 119.

Sezer Tansuğ 1923-1950 yılları arasındaki söz konusu dönemi maddeler hâlinde kısaca şöyle özetlemiştir:[105]

1) Resim sanatında son Osmanlı dönemi programlarının yeni temalara yönelerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve sanat politikasına ayak uydurması,

2) Sanatçı kesimleriyle resmî ve yarı resmî kurumlar arasındaki ilişkilerin sürmesi,

3) Avrupa'da modern sanat akımlarına belirleyici bir yön veren ilkelerin, özündeki içeriğin benimsenemediği yollardan kullanılması,

4) Sanatçıların bireysel iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine sahip olamayışları,

5) Sanat yaşantısının sosyo-ekonomik yapıdaki belirti ve yönlendirmeler gereği sınırlı bir özgünlük içinde bulunuşu,

6) Resimsel üslup etkinliğinin kesinlikle sanat eğitimi kurumunun tekelinde bulunması,

7) Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yolunda belirli bir tavrın ortaya konmamış olması,

8) Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve alternatiflerin gündeme gelmemiş olması.

1950'lere doğru ise sanatçı özerkleşmeye; devlet tarafından verilen burslar, idari görevler gibi destekleri yitirmeye ve devletin himayesinden çıkmaya başlayacaktır. Eğitimini bireysel olanaklarıyla yapan genç ressamların etkisiyle sanatçı ve devlet arasındaki ilişki değişecektir. Bu sanatçılar devlet korumasında olmadıkları için istedikleri takdirde toplumun eleştirisini daha özgürce yapabilmenin yanı sıra, zorunlu bir yerellik kaygısı taşımadan siyasal ve

[105] Sezer Tansuğ, "Türk Resminde Modernleşme Süreci", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 39.

kamusal alandan uzaklaşarak bir anlamda kendi içine de dönebilecek ve öznel değerler sanat alanında giderek artacaktır. Bu dönem, toplumsal eleştiri içeren resimlere karşı devlet önlem olarak sansür kurumunu devreye sokmuştur. Oysa Demokrat Parti, sanatın her türlü siyasi faaliyetten uzak tutulacağı vaadini vermişse de, özellikle iktidarının ilk yıllarında sanata müdahale devam etmiştir. 1951 yılında propaganda amaçlı açılan, Kore savaşındaki kahramanlıkların betimlendiği "Hamasi Resim Sergisi" DP'nin vadettiği siyaset-sanat ayrımını hayata geçirmediğinin bir ispatı olarak verilebilir.[106]

1950'li yıllarda gruplar da eski işlevlerini yitirmiştir ve sanatçılar izleyecekleri yolu tek başlarına bulmak durumunda kalmışlardır. Böylece bu dönemin sanatçılarında bağımsız çalışma eğilimlerinin güçlendiği izlenir.[107] Daha çok 1960'larda, Akademi'den mezun olan sanatçı sayısındaki artışın ve bunun yarattığı çeşitliliğin etkisiyle sanatçıların Batı karşısında bir gecikmişlik duygusu ve yetişme sancısından bir nebze sıyrılmayı başararak özgüven kazanmaya; daha önce yaşanmamış bir özgürlük ve deney duygusu tatmaya başladıkları da söylenebilir.[108] 1960'lardan sonra sanatsal eylem ve girişimler kadar düşünsel yapı da gelişmeye başlayacak; 1970'lerden itibaren sanatçıların kişisel çıkışları artacak, galeriler çoğalacak, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin yanı sıra özel kuruluşlar tarafından da yarışmalı sergiler düzenlenmeye başlanacak, sanatçılar yurt dışında kendilerini yavaş yavaş tanıtmaya başlayacaklardır.[109]

---

[106] Nimet Keser, "Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi", Doktora Tezi, Danışman: Ayşe Kıran, Ayşe Çakır İlhan, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitim Programı, 2006, s. 121, 160.

[107] Kaya Özsezgin, "Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunları", **Türk Resminde Modernleşme Süreci,** Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 34.

[108] Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 12.

[109] Tomur Atagök, **Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar**, İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 20.

6.2. 1850'lerden 1950'lere Türk Resminde Birey

Mustafa Cezar, "sanatın kaynağı topluma, gücü toplumun kültür yapısına bağlı olmakla beraber, onda bireysellik, bireyselliğe bağlı özgürlük vardır. Duygu, izlenim ve fikir bileşiminden doğan esprinin nefesinde, gerçi toplum atmosferinin kokusunu sezmek mümkünse de, onda her şeyden önce bireysel özgürlük, bireye aidiyet esastır" [110] derken çağımızın sanata bakış açısını yansıtmaktadır. Bu bölümde bu bakış açısı doğrultusunda hem Türk resminde bireyin temsili, hem de sanatçının birey olarak resimdeki varlığının izi sürülecektir.

Bireyin temsiline en belirgin olarak rastlanabilen tür doğal olarak, figüratif resimdir. Figüratif resmin bir dalı olarak portre resmi ise insanı birey olarak ortaya koyan başlıca türdür. Portresi yapılan kişinin "temsili"nin yanında, ona "bakan" ressamın bakış açısını da yansıttığı için portrede iki ayrı bireyin varlığından söz edilebilir.

Portrecilik, bilindiği üzere öncelikle Batı'da gelişmiştir. Bunun nedeni Rönesans sonrasının Batı kültürünün, bilime, araştırmaya, keşfe açık bir kültür hâline gelerek, insanı merkeze almaya ve ona önem atfetmeye başlamasıdır. Oysa önceki bölümlerde de incelendiği üzere, 19. yüzyıl sonlarına kadar baskın gücün padişah ve yönetici sınıf olduğu, sivil bir yapıya sahip olmayan, tek tek bireyden çok kamuya önem veren bir düzen içindeki Osmanlı toplumunda, girişimci, icat ruhuyla dolu, toplum içinde bağımsızlığını koruyabilen, akılcı bir birey yerine yüzyıllarca araştırmaya ve değişime kapalı kalmış, sorgulamaktan çekinen, toplum için yaşayan bir kitle ortaya çıkmıştır.[111] M. Ali Kılıçbay bu konuyla ilgili "Osmanlı toplumunda padişahtan başka herhangi özgür bir kimse bulunmamaktadır, çünkü herkes ikbal ve hayatını merkezin dağıttığı sadaka ve mansıplara borçludur. Böylesine bir toplumda, varoluşunu devletin dışında

[110] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 16.
[111] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 5.

garanti edebilen herhangi bir kimsenin yaşamasına izin verilmediği için, ne soylu, ne de girişimci insan ortaya çıkmış, ne de hak talep edilmiştir" der.[112]

Böylece genel olarak Osmanlı estetiğine de, geleneksel İslâm Felsefesi'nin insanı "kul" olarak gören, "tevazu ve mahviyet"i benimseyen, belli kalıplar içinde düşünen, değişim ve evrimle ilgilenmeyen bir bakış açısı egemen olmuştur.[113] Bu felsefeyi benimseyen Osmanlı sanatçıları da Rönesans öncesinin Ortaçağ Hıristiyan dünyasında aynı baskılar altında çalışan sanatçılar gibi belli kurallar içinde çalışarak dinsel baskının egemenliği altında kişiliklerini arka plana atmak zorunda kalmışlardır.[114] Ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı'ya yönelmenin etkisiyle kulluk zihniyeti, en azından "aydın" diye tanımlanabilecek kesimde bir nebze sorgulanmaya başlanacak, insanın Batı'daki gibi olmasa da yavaş yavaş önem kazandığı ya da belki daha doğru bir ifadeyle, "farkına varılmaya başlandığı" görülecektir. Bu değişim resim sanatında figürün resme girmesiyle ve özellikle portrelerin ortaya çıkmasıyla kendini gösterecektir. Ancak önemle belirtmek gerekir ki Türkiye'de resim sanatının gelişimi aynen birey kavramının gelişimi gibi, Batı'dakinden tamamen farklı bir yol izlemiştir. Her şeyden evvel Osmanlı İmparatorluğu'nun teokrasiden anayasal düzene geçişi, toplumun talebiyle değil, küçük bir elit grubun çabasıyla gerçekleşmiştir; dolayısıyla dünya nimetlerine sırt çeviren bir geleneğe ve inanç sistemine karşı bireyin özgürlüğünün ve insanın öneminin vurgulanması, insanların hak ve özgürlüklerine kavuşmaları, bu kavramları benimsemeleri ve kendi benliklerini tanımaları toplumsal yapının evrimiyle olmamıştır. Bu durumda modernleşmeye karşı ilgisiz olan bir halka karşı Türkiye'de modernleşme ve ilericilik fikrini savunan gruplar kendi içlerinde bir paradoks oluşturacak şekilde her zaman otokratik olmak durumunda kalmışlardır.[115] Türk resim sanatı da aynı yolu izleyerek Batı'ya yüzünü dönmek isteyen iktidarın bilinçli çabası ve

[112] Mehmet Ali Kılıçbay, **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003, s. 71.
[113] İpek Aksüğür Duben, "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler**, (2-5 Ekim 1990), Yay. Haz: Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 59-63. (Bilgi: s. 60)
[114] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 32.
[115] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 32.

yönlendirmesiyle ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Yani bizim kültürümüzde figürün resme girmesi ve portre sanatı, Rönesans döneminde olduğu gibi insanın birey olarak değer kazanmasını hazırlayan düşünsel ve sosyal olayların etkisinde yaygınlaşan bir sanat dalı olarak değil; Batı'ya karşı, çağa her anlamda ayak uydurmuş bir Osmanlı imajı oluşturma aşamalarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu imajı oluşturmaya çalışan saray çevresi ve aydınların dışında, Batı'da olduğu gibi halktan kimselerin veya meslek gruplarının ailelerinin portrelerinin bulunmamasının gerisinde ise dinî inançların etkisinin yanında Osmanlı'da sanatın saray sanatı ve halk sanatı diye ikiye ayrılması ve portrenin Batılılaşmayı yürüten yönetici sınıfın ihtiyaçlarına karşılık verdiği için uzun süre onun ilgi alanı içinde kalmış olması yatar.[116]

1870'li yıllara gelindiğinde Batı resminin Türkiye'ye girmesiyle ilgili epey yol katedilmiş olduğu ve geçmişle kıyaslandığında sanat alanındaki ilk güçlüklerin bu yıllarda bir dereceye kadar aşıldığı görülür. Ancak Batı sanatı Beyoğlu bölgesi dışında genel olarak toplum için hâlâ yabancıdır. Yine de artık bu yıllarda Avrupa'da eğitim görmüş veya Mühendishane ve Harbiye'den mezun olmuş ressamlar tarafından yağlıboya tablolar yapılmakta; devlet dairelerine padişahın resimlerinin asılması normal karşılanmaktadır. Resim sanatı hâlâ ancak saray çevresinde ve bazı devlet erkânı tarafından ilgi görmekteyse de resmi halka tanıtma ve benimsetme yolunda çabalar da zamanla artacaktır. Türk ressamların Batı tarzı resim yapmaya 19. yüzyıl gibi geç bir dönemde ve çok farklı koşullar altında başladığını düşünülürse Batı sanatının ulaştığı seviyeye kısa bir sürede gelinemeyeceği açıktır. Bu yüzden bizim 19. yüzyılda yetişmiş ressamlarımız, Avrupa'daki yeni sanat akımlarının Türkiye'deki yansıtıcısı olmaktan çok, öğrenimleri sırasında edindikleri bilgilere göre hareket etmişler ve daha çok geçmişin Batı sanatından etkilenerek bu doğrultuda yapıt üretmişlerdir.[117] Asker ressamlar olarak anılan söz konusu ilk sanatçı kuşağı Batılı anlamda resim tekniğinin ülkemizdeki öncüleri olarak kabul

[116] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 5.
[117] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 344.

edilir, ancak bu sanatçıların yaşamlarıyla ilgili çok az bilgi vardır. Kaya Özsezgin, muhtemelen bunun altında yatan nedenlerden birinin, geleneksel kültürümüzün benimsemiş olduğu gibi sanatçının, eserinin arkasında silinip kaybolmasına yol açan "mahviyetkâr" tavrı olduğunu söyler ki bu tavır, sanatçının kendisini bir birey olarak ortaya koymaktan ne kadar uzak olduğunun da ispatıdır. Ayrıca bu resimlerin sergilenmek için değil, saraya sunulmak üzere yapıldıkları da hatırlanmalıdır. Böyle bir eylem ve sunum ilişkisi, ressamın çağdaş bir sanatçı olarak portresinin ancak ileri tarihlerde, daha çok da Cumhuriyet döneminde gündeme gelmesine yol açacaktır.[118]

1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması önemlidir; zira bu okulla birlikte atölye eğitiminin temeli olan figür çalışmaları başlayacaktır.[119] Böylece figür, Türk resmine, gerçek anlamda ancak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasından sonra, yani epey geç bir tarihte girmiş olsa da, Jale Erzen Türk resminin genelde figüratif olduğunu belirtir ve bunun sebebini bu türün yeniliğinin yanında Türk resim sanatında kavramsallaşmanın çok geç oluşmasında bulur. Erzen, resimlerinde fotoğraftan yararlanarak, insandan tamamen arındırılmış manzara resimleri yapan asker ressamların yapıtlarında bile figüre dair bir iz, bir çağrışım olduğunu söyler:[120]

> "Türk resminin ilk döneminde asker ressamların resimlerinde değişmeyen statik doğanın fotografik aktarımı insanın manzaraya durgun, müdahalesiz gözlemini çağrıştırır. Bu resimlerde figür olmamasına karşın manzarada bir gözün duygulu ve kendinden geçmiş ruh halini hissederiz. Bu resimler figür çağrışımı ile doludur, bomboş bir park sırf bu boşluğu ile orada izleyicinin gezintisini düşlettirir; bu sükunet davet edicidir. Asker ressamlar, primitif yaklaşımlarına ve henüz tekniğe tümüyle hakim olmamış üsluplarına karşın Türk resminin kendilerinden sonraki gelişiminde, konu karşısında ressamın tavrını ve figürün doğa ve çevre içindeki konumunu genel bir davranış değeri olarak ortaya koymuşlardır."[121]

Nurullah Berk ise 1914 öncesi sanatçıları ile ilgili şöyle demiştir:

---

[118] Kaya Özsezgin, **Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış: Şeker Ahmet Paşa**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 10, 12.
[119] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 11.
[120] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s.15, 16)
[121] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s.15, 16)

> "İşçilikleri titiz, dikkatli, sabırlı ve ustaca olmakla beraber, değiştirici, yorumcu değildir ve doğal görünüşlere çok bağlı bir objektiflik içinde gelişiyordu. Görüşleri, sezişleri, dış dünyayla temaslarında duyguları, tepkileri neydi? Tablolarında bunu okumak, yapıt arkasındaki sanatçının davranışını, mizac'ını sezmek zordu. Bin dokuz yüz ondört dönemine dek Türk ressamı, doğayı kopya etmekle yetinmiş, herhangi bir yorumsal hamleden sanki kaçınmıştı. Çok figürlü büyük çaptaki kompozisyonlarında, figür ve portrelerinde Parisli hocası Léon Gérome'un ustalığını neredeyse aşan Osman Hamdi bile, kareler çizerek büyüttüğü renklendirdiği fotoğrafik kopyalarında, doğaya titiz bağlılıktan kurtulamamıştı."[122]

Jale Erzen Türkiye'de figürün çoğunlukla biçimi uygulamak ve teknik ustalığı göstermek için bir bahane olarak kullanıldığını; ressamın başlıca kaygısının resim dilinin olanaklarına egemen olmak gibi göründüğünü; Türk resminin figüratif ağırlığına rağmen figürün içerik yönünde yarattığı olanakların fazla ilgi çekmediğini belirtir. Türk resminde figür genellikle mekân içinde pasif ve edilgendir.[123] Özellikle çağdaş Türk resminin başlangıç döneminde figürün bu pasif konumu çok açıktır. Ancak bazı istisnalar da vardır. 1871'de doğan, 1892'de Harbiye'den piyade teğmen olarak mezun olan Ahmet Bedri Kulları'nın[124] "Alman Çeşmesi" adlı resmindeki (Resim 24) bir ayrıntı bu anlamda dikkate değerdir. Bu resimde sabit bir şekilde konumlandırılmış figürlerin arasında ilerideki bir noktayı göstererek annesinin elinden ısrarla tutup çeken çocuk ve bu ısrarın etkisiyle o yöne doğru harekete geçmiş olan anne, kompozisyondaki "canlı" olan yegâne unsurlardır. Böylesine durağan bir resimde çoğunluğu üniformalı olan hareketsiz erkek figürlerle telaşlı bir hareketlilik içindeki kadın ve oğlu birbirleriyle ciddi bir tezat oluşturmaktadır. Sadece bu iki figürün öncesi ve sonrası, birbiriyle bir ilişkisi, çevresiyle uyumu ve resimde bir varlığı vardır. Ayrıca kadının da çocuğun da Batı modasına uygun kıyafetleri onların ya ülkedeki azınlıklardan olduklarını ya da Avrupa'dan gelmiş olabileceklerini düşündürür. Tezin konusu açısından bakıldığında bu resimde bireyin temsili açıkça görülebilir.

---

[122] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 10, 11, 14.
[123] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s. 15, 16)
[124] Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948, s. 104

Resim 24: Bedri Kulları (Ahmet Bedri), *Alman Çeşmesi,* tuval üzerine yağlıboya, 84x110 cm.

Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 105.

Resim 24a: Bedri Kulları (Ahmet Bedri), *Alman Çeşmesi,* (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 84x110 cm.

Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 105.

Bahriyeli ressamlardan Halit Naci'nin (1875-1927) "Sebil Önünde Çocuklu Kadın" resmi (Resim 25) ile Bedri Kulları'nın "Alman Çeşmesi" isimli yapıtı arasında anne-çocuk figürleri açısından bir benzerlik kurulabilir. Ancak "Sebil Önünde Çocuklu Kadın" resminde figürler, "Alman Çeşmesi"nin aksine kompozisyonun önemli ögelerindendir. "Alman Çeşmesi" ile ortak nokta, bu resimdeki çocuğun da annesine bir yeri işaret ediyor oluşudur. Ancak "Alman Çeşmesi"nde ufak bir detay olarak yer aldığı hâlde tüm resmi hareketlendiren bir unsur olan anne ve çocuk bu resimde merkezde olduğu hâlde ötekine göre çok daha durağandır. Anne de çocuk da bulundukları yerde kalakalmış gibidirler. Aslında anneden çok çocuğun sıkı sıkı birleşik duran bacakları bu izlenimi doğurur, ancak bu donukluğu, aynı "Alman Çeşmesi"ndeki gibi, çocuğun sebili gösteren kolu ve eli bozar. Çocuk sebili işaret ederek muhtemelen su içmek istediğini annesine anlatmaktadır. Resme can katan bu ufak hareket buradaki anne-çocuğu kompozisyonun bir öğesi olmaktan çıkarıp bireyleştirir.

Resim 25: Halit Naci, *Sebil Önünde Çocuklu Kadın*, 1911, yağlıboya, 40x70 cm, (Hüsnü Güreli Koleksiyonu)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Yayınları, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 88.

Jale Erzen, Türk ressamının genellikle konuya egemen olmaya çalışmayan, alçak gönüllü bir gözlemci olarak kaldığını belirtmiştir.[125] Bunun sebebi toplumun bilinçaltında aranmalıdır. Yukarıdaki yorum, Türkiye'de bireyin konumunun resimdeki yansımasını ifade eder. Osmanlı döneminde padişaha tabi "kul"; Cumhuriyet sonrasında da "varlığı milletine armağan ideal vatandaş" olan; Erzen'in deyişiyle "pasif ve edilgen" halkın resimdeki gösteriminin de benzer doğrultuda olması kaçınılmazdır. Paralel olarak, kişinin birey olarak ön plana çıkmasının hoş karşılanmadığı bir toplumsal yapıda sanatçının da, başlıca erdemlerden sayılan alçak gönüllülük içinde kendisini sadece bir gözlemci olarak konumlandırması doğaldır.

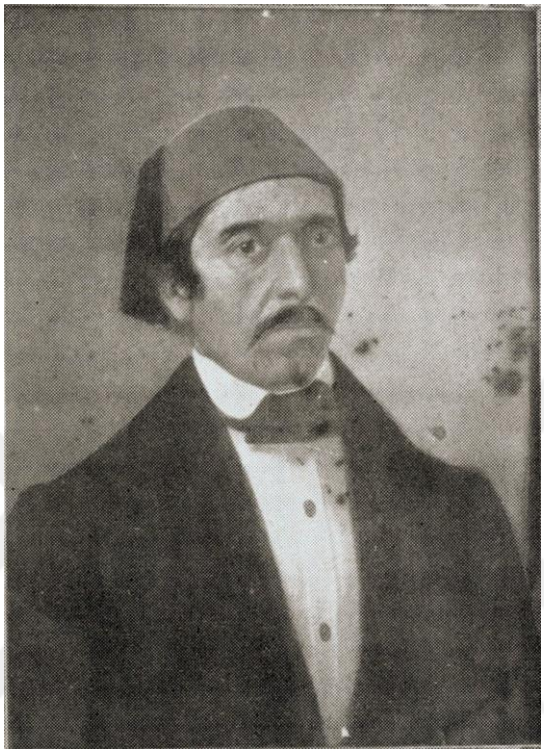
Semra Germaner, Avrupa'da eğitim görmüş olan Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid Bey, Halil Paşa gibi sanatçıların aldıkları akademik eğitim nedeniyle figürlü kompozisyonlara, janr resmine ve portreye öncelik tanımışlarsa da sonraları Osman Hamdi Bey dışında tümünün daha çok manzara ve natürmortlara yönelmiş olduğunu ifade etmiştir.[126]Ancak, çok sayıda portre çalıştığı düşünüldüğünde Osman Hamdi Bey'in yanı sıra Şehzade Abdülmecid'i de figüre yakın isimlerden kabul etmek gerekir. Ressamların ilgi alanlarının figür dışına yöneliminde İslâm inancının etkisiyle figüratif resme karşı yüzlerce yıldan beri yerleşmiş tabuların etkisi olmalıdır; eğitimleri sırasında model kullanabilmek için bile sanatçıların çektikleri ciddi sıkıntılar düşünülünce 1914 Kuşağı öncesinde figüratif resimde büyük bir atılım beklemek bir yana, portrelerin, otoportrelerin ortaya çıkması bile başlıbaşına radikal bir adım olarak görülmelidir. Özellikle otoportreler bir sanatçının kendisini nasıl algıladığını, tarihe nasıl kaydetmek istediğini yansıtmak anlamında büyük önem taşır. Sanatçının ölümsüzleşme çabası içinde kendisiyle en çok yüzleştiği ve izleyiciyle de, diğer resim türlerinde görülemeyecek kadar kişisel bir bağlantı kurduğu resimlerdir bunlar. Bu sebeple ilk olarak 1850'li yıllardan itibaren, ilerici bir yaklaşımla otoportrelerini yapan sanatçılardan başlayarak, 1950'ye

[125] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s. 15, 16)
[126] Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993 s. 69-74 (Bilgi: s. 72)

kadar olan süreçte gerçekleştirilen bazı otoportreler incelenecektir. Otoportrelerin yanı sıra sanatçıların kompozisyon içinde kendilerine yer verdikleri resimler de bu bölümde ele alınacaktır. Belirtmek gerekir ki Türk resim sanatında otoportrelerin büyük bölümü sanatçının kişisel özelliklerini ortaya koymaktan ziyade belge niteliği taşımaktadırlar. Ancak hem genel bir değerlendirme yapabilmek için hem de yukarıda belirtilen sebeplerden ötürü; yani sanatçının kendisini nasıl algıladığını, nasıl yansıtmak istediğini, ölümsüzleşme çabasını ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi göstermesi anlamında önem taşıdığından, belge niteliği taşıyan otoportrelere de yer verilmiştir. Ancak portrelerin incelendiği bir sonraki bölümde daha farklı bir eleme yapılarak bireyin izinin sürülebildiği resimler ön plana alınmıştır.

6.2.1. Otoportreler

Resim 26: Hüsnü Yusuf, *Otoportre*, Topçu Okulu Kitaplığı (Bugün nerede olduğu bilinmemektedir)



Kaynak: Şahabettin Uzluk, **Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1957, s. 73,74, Resim: 66; ayrıca bkz: Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 52.

Mühendishane'den yetişen ilk önemli ressam olarak gösterilen Hüsnü Yusuf Bey'in (1817-1861) bugün nerede olduğu bilinmeyen resmi (Resim 26), Türk resminde ilk otoportre örneği olarak kabul edilir. Süheyl Ünver'in suluboya tekniğiyle yapıldığını söylediği [127] bu resim Batı portrelerinde gözlemlenen yorgunluk, acı, kösnüllük, vb. gibi kavramların yavaş yavaş Osmanlı portrelerinde belirginlik kazanmaya başladığını gösterir.[128]

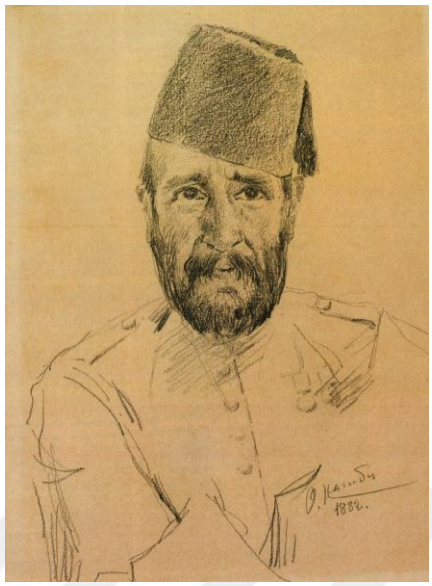
Sami Yetik, Hüsnü Yusuf'u "hür fikirli, hür düşünceli ve hür vicdanlı bir üstat" diye tanımlamıştır. Yetik, sanatçının resim alanında olduğu kadar mimari alanda da üstün bir kıymet olduğunu ekler ve ona "Türklerin Leonardo'su"

[127] A. Süheyl Ünver, "Ressam Hüsnü Yusuf Bey Hakkında", **Ankara Sanat**, Sayı: 1, Ankara, 1 Mayıs 1966, s. 6,7 (Bilgi: s. 7).
[128] Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2009, s. 123.

der.[129] Hüsnü Yusuf Bey'in yapıtlarının pek azı bilinmektedir. Bu az sayıdaki yapıtlardan anlaşıldığı kadarıyla gerçekçi bir üslubu tercih etmiştir.[130] Avrupa'da Paris'te, Brüksel'de, Viyana'da, Berlin'de ve İtalya'da bulunarak resim eğitimi almış, ülkeye dönünce binbaşılığa terfi ettirilmiş olan[131] sanatçının otoportresi, Osmanlı'da sanatçının kendisini isimsizliğe mahkûm etmesinin; "alçak gönüllü bir gözlemci" olmakla yetinmesinin sonu olarak yorumlanabilir. Batılı anlamda Türk resminin erken dönem eserlerine tipik bir örnek ve kendisinden sonrakiler için de alanında öncü sayılabilecek bir yapıt olan bu otoportrede Hüsnü Yusuf Bey'in beyaz gömleği ve boyun bağı Batılı bir giyim tarzını, fesi ise sanatçının Osmanlı kimliğini göstermektedir.[132] Hüsnü Yusuf Bey, tüm otoportrelerde olduğu gibi belli ki kendisini belgeleyerek "yok olmaya direnmiştir". Sanatçının bakışları ise çekingenliğini yansıtır gibidir; hatta, sıkıntılı olarak bile yorumlanabilir. Resim, Hüsnü Yusuf Bey'in kişilik özellikleri ve ressam kimliğiyle ilgili belirgin bir ipucu vermese de, izleyici karşısında kanlı-canlı biri olduğu izlenimi edinir.

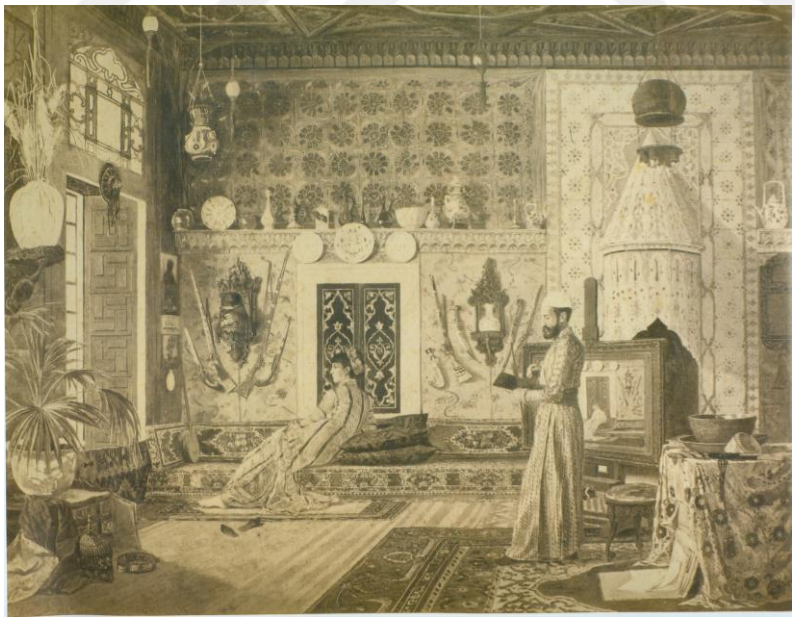
[129] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 18.
[130] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 52, 365.
[131] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 19.
[132] Ayşegül Demirbulak, **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, İstanbul, Beta Yayınları, 2007, s. 59.

Resim 27: Osman Hamdi, *Otoportre*, 1882, kâğıt üzerine karakalem,
(Ömer M. Koç Koleksiyonu)



Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 427.

Resim 28: Osman Hamdi Bey, *Ressam Çalışırken*, yaklaşık 1880, Sébah et Joaillier'nin cam negatifinden, 18x24 cm, (İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, no 8067)



Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 68.

Figürden söz edildiği zaman akla ilk gelen isim, Türk sanat tarihinin üzerinde en çok tartışılan sanatçılarından biri; Türk resminin ilk gerçekçi figür ressamı; figürün önemine ilk kez parmak basarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde

figür eğitimini başlatmış olan[133] Osman Hamdi Bey'dir. (Her ne kadar 18. yüzyılda Levnî, ışık, gölge ve modle ile figüre hacim katmaya başlamış olsa da figür resminin fiziksel ağırlık, yerçekimi, perspektif ve figür-çevre ilişkisi gibi temel sorunlarını ele almamıştır.)[134]

Osman Hamdi Bey, oryantalizmden etkilenmiş ve resimlerinde çoğunlukla Osmanlı dekorlarını ve giysilerini kullanmıştır ancak Avrupalı oryantalistler gibi hayal ürünü gizemli bir Doğu dünyası yaratmaya çalışmamıştır. Gerçekçi dekorları ve insanları Osmanlı kültürünün bir parçasıdır.[135] Yine de Osman Hamdi Bey'in oryantalizme eğilimi tartışmalara ve eleştirilere neden olmuştur.

Sanatçının otoportreleri araştırıldığında kendisini en çok resmedip aynı zamanda en az otoportre yapmış ressamlardan birisi olduğu görülecektir. Osman Hamdi Bey 1890'lardan itibaren tablolarının çoğunda kendi imgesini kullanmışsa da "Ressam Çalışırken" isimli yapıtı (Resim 28) dışında bunlara otoportre denemez çünkü bir resmin otoportre olabilmesi için, sanatçının kendisini model olarak değil, birey olarak temsil etmek istemiş olması gerekir. Osman Hamdi'nin gerçekten otoportre sayılabilecek nadir yapıtlarından biri (Resim 27) 1882 tarihli bir karakalem çizimdir. Sadece büstünü çizdiği bu desende sanatçı soluna doğru eğik bir fes ve göğsünde iki madalya iğneli bir üniforma giymektedir.

Osman Hamdi Bey, "Ressam Çalışırken" veya "Ressamın Atölyesi" olarak anılan ve bugün kayıp olan çalışmasında, elinde paleti ve fırçasıyla şövalesinin başında duran bir ressamı, kalabalık bir şekilde döşenmiş bir odada, sedire yarı uzanmış bir kadının resmini yaparken göstermiştir. Resimdeki modelin, Osman Hamdi Bey'in, adının Agarite (Bazı kaynaklarda Agarithe olarak da

[133] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 8; İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 37.
[134] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 37.
[135] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012, s. 303; Sanatçının resimlerinde kullandığı figürler, eşyalar, mekânların gerçekle ilişkisini ele alan bir kaynak için ayrıca bkz: V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989

geçmektedir.)[136] olduğu söylenen ilk karısı olma ihtimali vardır. Sanatçının figürlerinde model olarak kendi görüntüsünden çok sık yararlandığı bilinir ancak bu resmin önemi ve farkı Osman Hamdi Bey'in genellikle yaptığı gibi kendisini hayali ve belirsiz bir geçmişteki Doğulu bir tip olarak değil; ressam olarak, yani gerçekten ve o an olduğu gibi resmetmiş olmasıdır. Ancak atölye olarak kabul edilen mekân hayalidir. Mekân içinde yer alan eşyaların çoğunun Osman Hamdi Bey'in kişisel koleksiyonuna ait olması ise muhtemeldir. Bir diğer şaşırtıcı unsur da, sanatçının kendisini entari ve takkeyle, yani "çağdaş" bir İslâmi kıyafette resmetmiş olmasıdır. Gerçek hayatta her zaman alafranga kıyafet kullanan Osman Hamdi Bey'in kendisini ressamlık gibi Batılı bir uğraşının başında Doğulu bir ev kıyafetiyle resmetmesi ise yaptığı uğraşla kıyafeti arasında bilinçli olarak bir tezat oluşturmaya çalıştığı gibi yorumlanabilir. Edhem Eldem, bu resmin büyük ihtimalle Osman Hamdi Bey'in kendisini eserlerinde kullanmasının bilinen ilk örneği olduğunu söyler. Dolayısıyla bu durumu daha sonra oluşacak olan bir alışkanlıktan sapma yerine, sonradan devam ettirmeyeceği bir tarzın ilk ve son örneği olarak değerlendirmek gerektiğini ifade eder.[137]

[136] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 48-59.
[137] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 68, 69.

Resim 29: Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 116x84 cm.
(MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Haz.), İlona Baytar, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 176.

Batı etkisindeki Türk resim sanatı içinde insan figürü yavaş yavaş yer bulmaya başlarken; portre türü kendine özgü bir seyir izlemiştir. Yukarıda bahsedildiği üzere, Türk resim sanatına figürü, kompozisyonun ana öğesi olarak yerleştiren Osman Hamdi Bey, bu süreci başlatan ilk ressam olarak anılmakta iken, otoportre örneği olarak ilk akla gelen yapıt ise, Osman Hamdi Bey ve Süleyman Seyyid ile birlikte Türk resim sanatının öncülerinden kabul edilen Şeker Ahmed Paşa'nın kendisini bir elinde fırçası, bir elinde paletiyle son derece ciddi bir poz içinde betimlediği çalışmasıdır.[138]

Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi (Resim 29) hem Batılı anlamda Türk resminde otoportre konusunda eser veren ilk sanatçı olan Hüsnü Yusuf ile

[138] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-69, (Bilgi: s. 58)

başlayan geleneğin devamıdır hem de sonraki kuşaklara öncüdür.[139] Aslında Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey gibi figüre ağırlık veren bir ressam değildir. Sanatçı resimlerinde kullandığı figürleri doğanın içinde kaybolmuş figürler olarak sunmuştur. Onun manzaralarında yer alan figürler, yürüdüğü yolda boyun eğmiş, çevreye uymuş kişilerdir[140] ve resimlerindeki ağaçlar, ceylanlar, onun için insan figürlerinden önemli olmuştur.[141] Thalasso onun peyzajlarından bahsederken, Şeker Ahmed Paşa için "O bir Osmanlı Rousseau'sudur" ifadesini kullanmıştır.[142] Adnan Çoker, Osman Hamdi Bey'in sanatını, Şeker Ahmed Paşa'nın sanatıyla karşılaştırdığında, Şeker Ahmed Paşa'nın sanatını "duygusal"; Osman Hamdi Bey'in sanatını "düşünsel, kültürel verilere ve figürlü resme dayanan"[143] diye niteler. Pertev Boyar'ın, çalışmasını "ağır, sabırlı, şuurlu" olarak tarif ettiği[144] sanatçı, doğrudan figür aracılığıyla olmasa da resimlerine kendi kişiliğinden, yaşam felsefesinden izler katmayı başaran ve sanatçının bireyselliğinin hissedilebilmesi anlamında izleyiciye ipucu veren bir ressamdır. Osman Hamdi Bey'in aksine, Şeker Ahmed Paşa özgün dünyasını kurabildiği resimlerinde fotoğraftan yararlanmamış ve doğadan gözlemlerine dayanmıştır.[145] Mustafa Cezar, onun için "Batı'da edindiği güçlü deneyimlerini duyarlı fırçasının emrinde kullanmış, böylece ruha hitap eden lirik eserlerin sahibi bir sanatçı olarak sanat tarihinde yerini almıştır" demiştir.[146]

---

[139] Hüseyin Avni Baloğlu, **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr Mehmet Üstünipek, T.C Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006, s. 89.

[140] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s. 16)

[141] İlona Baytar, "Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler ve Belgeler", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 81-116, (Bilgi: s. 85)

[142] A. Thalasso, "Mort de Cheker Ahmet Ali Pacha", **L'Art et Les Artistes**, C.5, 1907, s. 274-275'den Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 108

[143] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 22.

[144] Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948, s. 39.

[145] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-69, (Bilgi: s. 51)

[146] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 346.

Ancak konumuz açısından bizi burada asıl ilgilendiren, Şeker Ahmed Paşa'nın meşhur "Otoportre"sidir. Bu resim hariç, sanatçının figürleri hep küçük ve doğa karşısında güçsüz gösterilmiştir[147] ki bu yaklaşım çağdaşı olan Osman Hamdi Bey'in tam aksine bir tavırdır.

Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresi, fotoğraftan yararlanmaktan çok, kendisini aynadan izleyerek; yani doğrudan modelin kendisinden gerçekleştirilen bir çalışma olduğunu düşündürmektedir.[148] Sanatçı otoportresinde kendisini fırçası ve paletiyle doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakarken betimlemiştir. Şeker Ahmed Paşa'nın, muhtemelen bu portreyi yaparken kullanmayı tercih ettiği renkleri göstermesi bakımından da önem taşıyan paleti ve resim malzemeleri onun ressam kimliğine özellikle dikkat çekmektedir. Sezer Tansuğ bu portrede Şeker Ahmed Paşa'nın paleti ve fırçasıyla simgesel olarak Batı resim tekniğine sahip çıkmasının izini görür.[149]

Kolalı, beyaz yakalı gömleği, zarif boyunbağı, siyah ceketi ve kol düğmeleriyle Şeker Ahmed Paşa'nın Avrupai bir görünümü olmasına rağmen, kırmızı fesi ve bıyığı onun Osmanlı yönünü temsil eder. Bu hâliyle resim bir Osmanlı aydınını anlatmaktadır.[150] Şeker Ahmed Paşa'nın 1894 yılında Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş fotoğrafında da görülen, göğsü nişanlarla dolu bir Osmanlı Paşası'nın ciddi, resmî hâli sanatçının otoportresindeki ağırbaşlı görünümle örtüşür. Bu görünüm ise olağan sanatçı imgesiyle pek bağdaşmaz.[151]

Ahmed Ali Paşa'nın "Şeker" lakabı, herkes tarafından sevilen uyumlu kişiliğinin ispatıdır. Şerif Abdülkadirzâde Hüseyin Haşim, Osmanlı Ressamlar

[147] İlona Baytar, "Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler ve Belgeler", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 81-116, (Bilgi: s. 85)
[148] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-69, (Bilgi: s. 59)
[149] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 59.
[150] Hüseyin Avni Baloğlu, **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr Mehmet Üstünipek, T.C Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006, s. 87.
[151] Kaya Özsezgin, **Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış: Şeker Ahmet Paşa**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 9,10, 29.

Cemiyeti Gazetesi'nde yazdığı bir yazıda, Paşa'yı bir ziyaretinde edindiği izlenimlerini anlatmış ve ondan "Hakikaten şeker, fırçası şekerîn idi" diye bahsetmiştir. Devamında Şeker Ahmed Paşa'nın resimleriyle ilgili izahat verirken sözlerindeki tatlılığı da vurgulamıştır.[152] Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Bey'in arkadaşı olan Sami Yetik de onunla ilgili izlenimlerini "onu devrin riya ve iftira havası içinde insanî hisletlerini muhafaza ederek yaşayan temiz sanat aşıkı" olarak ifade etmiştir.[153] Yaşamıyla ilgili bilinen bir olaydan yola çıkarak Şeker Ahmed Paşa'nın "Şeker" lakabını almasını sağlayan özelliklerinin yanında sanatçının, yeri geldiğinde hakkını aramak için cesur ve sert bir insan olabildiği anlaşılmaktadır. Konağında yaşayan Dr. Arif Bey'in padişah tarafından haksızlığa uğraması karşısında sanatçı padişaha tavrını net bir şekilde koymuş ve yapılan haksızlığı önlemiştir. Padişahın verdiği karardan geri dönmesine rağmen yine de saraya karşı soğukluk duymaya başlayan Şeker Ahmed Paşa bir daha selamlık merasimine gitmemiştir.[154] Paşa'nın kendi mevkisini tehlikeye atarak padişaha karşı çıkması ve haklının yanında olması onun sağlam ve adil bir kişiliğe sahip olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Ancak her ne kadar sanatçının lakabı "Şeker" olsa da otoportrede izleyiciye bakan gözler son derece ciddi ve düşüncelidir. Hatta biraz daha ileri gidilerek sanatçı için "yılların yorgunluğu ile içine kapanmış, hüzünlü biri" yorumu bile yapılabilir. Şeker Ahmed Paşa hakkındaki olumlu izlenimlerle ilgili bilgi sahibi olunmadığı durumda onun ne kadar "kin tutmayan, sevdiklerine surat asamayan, şakacı bir kişiliği"[155] olduğunu ya da alçak gönüllü, maddi dünyayı pek önemsemeyen, çekingen, uysal bir insan olduğuyla ilgili söylenenleri otoportreye bakarak tahmin etmek ise pek mümkün değildir. Kaya

[152] Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, "Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa", (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 3-12 Rebiülevvel 1329/ 1 Mart 1327/ 1911'den) **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 189.

[153] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 59.

[154] Hüseyin Avni Baloğlu, **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr Mehmet Üstünipek, T.C Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006, s. 75.

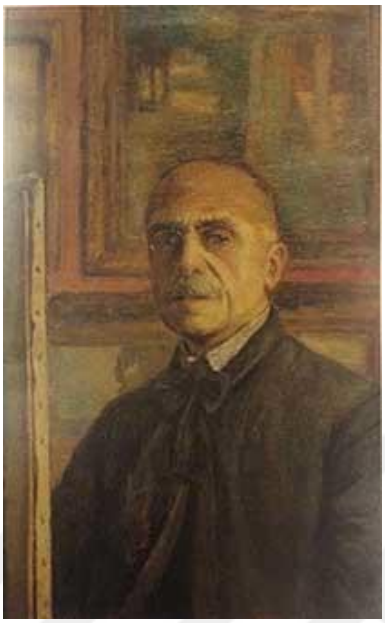
[155] Hüseyin Avni Baloğlu, **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr Mehmet Üstünipek, T.C Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006, s. 76.

Özsezgin, Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresinin Batılı ressamların aynı konudaki resimlerine benzemediğini; bu resimde Doğulu bir sanatçının, işini fazlasıyla önemseyen ve ressamlığı neredeyse tinsel bir vecibe gibi algılayan tavrını sezmenin mümkün olduğu şeklinde bir yorum yapmıştır.[156] Ancak özünde bu otoportrede açıkça görülen "bürokrat konumundan sıyrılamamış"[157] bir sanatçıdır. Ya da tam tersine, bu resimde, sanatçı yönünü korumaya gayret eden bir bürokrat da görülebilir. Bir başka açıdan bu otoportre sanatçının hem ressam yönünü, hem devlet adamı olarak toplumdaki saygın konumunu yansıtır. Hatta onun yaşadığı dönemde pek de makbûl olmayan ressamlığın Şeker Ahmed Paşa'nın ağırbaşlılığının etkisiyle, saygın bir iş olabileceğine dair izleyende bir yanılgı bile yaratabilir. Denilebilir ki Şeker Ahmed Paşa önemli bir devlet adamı ve derin bir iç dünyası olan bir ressamı aynı benlikte buluşturmanın çelişkisini otoportresine doğrudan yansıtmıştır. Bu otoportre Türk resim sanatında ressamların 'sanatçı' yönlerini ön plana çıkararak başlı başına bir "birey" olarak gösteriminin ilk örneğidir.

Yukarıda adı geçen, 1870'li ve 1880'li yıllarda etkin olan ressamlar bireyin temsiline dair başlangıç adımlarını atmışlardır. Ancak daha ayrıntılı olarak ele alınması gereken sanatçılar ve yapıtlar vardır. Bunlardan biri, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi üç önemli sanatçıdan sonraki kuşağın en önemli temsilcisi ve yine asker kökenli bir ressam olan Halil Paşa'dır (1852-1939).[158]

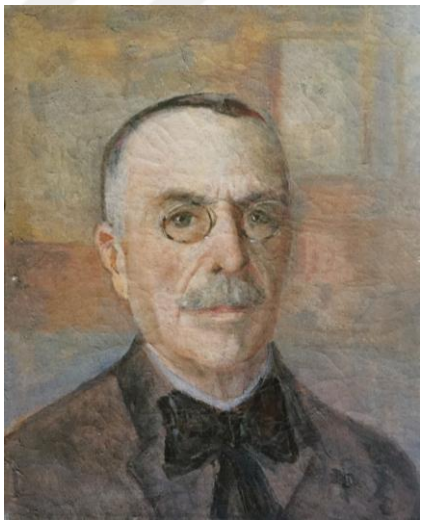
[156] Kaya Özsezgin, **Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış: Şeker Ahmet Paşa**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 9, 10, 29.
[157] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-69, (Bilgi: s. 60)
[158] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441 (Bilgi s. 437)

Resim 30: Halil Paşa, *Otoportre,* tuval üzerine yağlıboya, 62x40 cm,
(Necmiye Sözel Koleksiyonu)



Kaynak: Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 95.

Resim 31: Halil Paşa, *Otoportre,* tuval üzerine yağlıboya, 32x42 cm,
(Necmiye Sözel koleksiyonu)



Kaynak: Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 96.

Halil Paşa resim sanatına tüm yaşamını vermiş ilk asker ressamımız ve ayrıca asker ressamlar kuşağının da son önemli ismidir.[159] Sanatçı portre

[159] Ahmet Kamil Gören, "Halil Paşa", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed.: Ekrem Çakıroğlu, 2 Cilt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 518; Adnan

alanında ilk önemli çalışmaları yapanlardan biri olduğu için Türk resim sanatı tarihinde "portreci bir ressam" olarak nirengi noktası olmuştur.[160] 1880-1888 yılları arasında Paris'te Jean-Léon Gérome'un atölyesinde çalışarak resim tekniğini geliştirmiş; burada empresyonist ressamları tanıma fırsatı bulmuş olan Halil Paşa ile ülkemizde empresyonizmin ilk belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır.[161] Oysa Halil Paşa'nın modern resim hakkında olumlu görüşleri olmadığı ve hatta özellikle Manet'ye karşı son derece öfkeli olduğu bilinmektedir. [162] Bu açıdan aslında Halil Paşa'nın Türk sanatında empresyonizmin öncülerinden kabul edilmesi ilginç bir çelişkidir. Adolphe Thalasso ondan bahsederken, manzara ve deniz resimlerinin birer empresyonizm harikası olduğunu ve Halil Paşa'nın Paris'te aldığı eğitimi sade Doğu'ya özgü bir doğayı yansıtmada kullanmasına hayran kalmamanın mümkün olmadığını söyler.[163] Sanatçı, 1888 yılından neredeyse ölümüne kadar yapıtlarını aralıksız sergilemiştir.[164]

Portre ve figürlü eserlerinde anatomi bilgisindeki derinliği açıkça seçilen Halil Paşa, renk çözümlemelerinde de ustadır.[165] Bu ustalığını gösterdiği etkileyici otoportreleri onun saygın kişiliğini, ağırbaşlılığını, ciddiyetini, deneyimini, olgunluğunu hissettirir. Halil Paşa, "Otoportresi"nde (Resim 30) tuvaline yer vererek ve kompozisyonu tamamlayıcı öğe olarak duvardaki tabloları göstererek Şeker Ahmed Paşa gibi ressam yönünü vurgulamıştır. Mekânın sanatçının atölyesi olduğu açıktır. Halil Paşa, Şeker Ahmed Paşa'nın

---

Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 31, 1977, s. VIII.

[160] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 31, 1977, s. VIII.

[161] Ferit Edgü, "Bu Sergi...", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Ed. Ferit Edgü, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009, s. 12; Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 346.

[162] Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 26.

[163] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art The Painters of Turkey**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Çev. Orçun Türkay-Öykü Terzioğlu, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Nisan 2008, s. 58.

[164] Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 31, 1977, s. VIII.

[165] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 347.

aksine portresinde asker kimliğini hiç ortaya çıkarmaz. Sanatçı, izleyiciyle göz teması kurar gibi gözükse de bu bakışta gerçekten bir iletişim kurmaktan çok, bir aynaya bakarak portreyi yaparken çalışmanın kendisine odaklandığına dair bir ifade sezilir. İlk bakışta son derece durağan olan bu resimdeki sağ kol aslında bir devamlılık sağlar. Halil Paşa, o an aynaya bakmaktadır ve sanki hemen ardından resme bir fırça darbesi daha eklemek üzeredir. Sanatçı sonsuza kadar o aynaya bakarak resmini yapmaya devam edecek gibidir. Şeker Ahmed Paşa'nın resmiyle kıyaslandığında aradaki fark daha açık ortaya çıkar. "Otoportre"sinde Şeker Ahmed Paşa her ne kadar elinde palet tutsa da izleyici onun bir eylem içinde olduğunu hissetmez. Şeker Ahmed Paşa sadece bu şekilde poz vermek istemiştir. Oysa Halil Paşa tüm dikkatini toplamış, resim yapmaktadır.

Adolphe Thalasso Halil Paşa için "alçak gönüllü, sanatsal bilinci açık" tanımlamalarını kullanmıştır.[166] Otoportrelerinde de sanatçının alçak gönüllülüğü sezilir ancak bu alçak gönüllülüğün yanında onun kendinden emin, ne yaptığını bilen, görmüş geçirmiş biri olduğu da hissedilir. Son derece değerli bir sanatçı olduğu hâlde, hayatının özellikle son yıllarında, yeni kuşak ressamların eğilimlerinin de etkisiyle Halil Paşa'nın yeterince kıymet görmediği bilinmektedir. Oysa o, resim yapabilmek için pek çok zorluğa katlanmış biridir. Resim sanatıyla uğraşmanın ne kadar zor bir iş olduğu sanatçının anılarından anlaşılmaktadır:

> "(…) O zamanlar resim yapmak, Avrupa ile sanat nâmına olsun muhabere etmek günah ve menu idi. Resim yapmak yüzünden çok tehlikeler atlattım. Bir defa eşek üzerinde fakir bir bağcıyı tasvir eden ve Beyoğlu'nda mobilyacı Rozental'in mağazasında teşhir olunan tablonun jurnal edilmesi yüzünden az kalsın nefi olunuyordum. Fakat bereket versin bir tesadüf eseri olarak saraya bu tablo diye başka bir tablonun gönderilmesi yüzünden kurtuldum. O zaman Sultan Hamit şöyle demişti: 'Biz bunları Avrupa'ya memleketimizdeki kılıksız heriflerin resimlerini yapsın diye mi gönderiyoruz? Bir daha üstü başı temiz adamları yapsın.' Bir defa da Çengelköy'de bir bayram namazında bir hoca va'z ederken resme, resim yapanlara

[166] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art The Painters of Turkey**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Çev. Orçun Türkay-Öykü Terzioğlu, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Nisan 2008, s. 54.

karşı tecavüzlerde bulundu, tanıyanların nazarları altında idim. Bu yüzden insan resmi olan tablolarımı bile satmazdım. Neler gördüm."[167]

Daha önceki bölümlerde de vurgulandığı üzere, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin dışında resim sanatıyla uğraşmanın, bir ressam olmanın kolay olmadığı bu dönemde henüz özgürce resim yapmakta bile zorlanan sanatçıların birey olarak kendilerini ortaya koyabilmeleri de kolay olmamalıdır. Bu anlamda özellikle de ressamın sanatçı kimliğini ön plana çıkaran otoportreler önemlidir. Bu resimler, portre sahibinin bu kimliği ısrarla, tüm olumsuz koşullara rağmen ilan etmesidir. Halil Paşa'nın otoportrelerine bu gözle de bakmak gerekebilir.

Halil Paşa'nın ikinci otoportresinde de (Resim 31) sanatçı kendisini bir ressam olarak betimlemiştir. Bu kimlik ilk bakışta anlaşılmaz ancak onun kendisini burada da ilk portredeki atölye kıyafetiyle resmettiği fark edilince bu otoportrenin yukarıdaki resmin devamı (ya da öncesi) olduğu düşünülebilir. Muhtemelen yakın zamanlarda yapılmışlardır. Renk seçiminin benzerliği de bunu düşündüren etkenlerdendir.

[167] Anonim, "Ressam Halil Paşa Hayatını-Eserlerini Anlatıyor", **Hakimiyet-i Milliye Gazetesi** (Gazete Kupürü)'nden Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 30-32.

Resim 32: Muallim Şevket, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 21x15 cm., (Karen-İhsan Oral koleksiyonu)

Kaynak: Mehmet Ergüven, **Türk Resminde Otoportre** (Kataloğu), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1996, s.13.

Türk resim sanatı tarihinde adı çok az bilinen ve genellikle Şevket Dağ ile karıştırılan bir ressam olan Muallim Şevket (1856-1893) İstanbul'da doğmuştur. Galatasaray Lisesi'nde 1891-1893 yılları arasında resim öğretmenliği yaptığı için Türk resim sanatı tarihinde Muallim Şevket olarak anılan sanatçı, Süleymaniye İlkokulu'nda ve Bayezid Ortaokulu'nda eğitim görmüş; daha sonra kaydolduğu Mızıka-ı Hümayûn'dan sağlık sorunları nedeniyle ayrılmak zorunda kalmış; 1290 (1874) yılında askerî kâtip yetiştiren Menşe-i Küttab-ı Askerîye'ye başlamıştır. Sanatçı buradaki eğitimini tamamladıktan sonra Atik-i Hassa Ordusu'nun Levazım Dairesi'ne atanmıştır. Küçük yaşlarından itibaren resme karşı ilgisi olan Şevket, yirmi yedi yaşında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencileri arasında yer almıştır. Türk resim sanatında Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, Mihri (Müşfik) Hanım gibi Çerkes kökenli ressamlar içinde yer alan sanatçı verem hastalığına yenik düşerek Anadoluhisarı'ndaki evinde henüz otuz yedi yaşındayken yaşama veda

etmiştir. Burada yer verilen "Otoportre"si (Resim 32) Muallim Şevket'in günümüze ulaşan çok az sayıdaki yapıtından biridir.[168]

Muallim Şevket otoportresinde ciddi ve gururlu görünür. Ancak bu ciddiyette bir abartı sezilir; sanki özellikle böyle görünmek için çaba harcamış gibidir. Gerçek anlamda kişilik okuması yapmaya pek izin vermeyen bu otoportre, tüm otoportreler gibi en azından sanatçının kendisini resmetmeye değer bulması anlamında önemlidir.

[168] Buradaki bilgiler şu kaynaktan sağlanmıştır: Ahmet Kamil Gören, **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**, Antik A.Ş. Yayınları (Yayına Hazırlanıyor); Mehmet Ergüven, **Türk Resminde Otoportre** (Kataloğu), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1996, s.13; ayrıca bkz: **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. 41-43.

Resim 33: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 92x160 cm,
(Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2191)

Kaynak: Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu**, Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 165

Resim 34: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*,
(Katalog der Ausstellung türkischer Maler, Wien 1918, Illustration:1)

Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, 1997, s.[75]

Sultan Abdülaziz ile Hâyranıdil Kadın'ın oğlu olan Şehzade (Halife) Abdülmecid (Bundan sonraki bölümlerde Abdülmecid Efendi olarak anılacaktır), çocuk yaşta askerî ve dinî eğitim görmüş, binicilik, avcılık, eskrim ve nişancılıkta ustalaşmıştır. Osmanlı hanedanının en usta ressam üyesi olan Abdülmecid Efendi'nin dönemin saray geleneklerine uyarak Batı tarzı yaşama ilgi duyduğu; resim dışında, müzikle de ciddi olarak ilgilendiği ve piyano, keman, viyolonsel çaldığı; konçerto ve senfoni bestelediği; ayrıca Fransızca, Almanca, İngilizce, Arapça ve Farsça öğrendiği de bilinmektedir.[169] Adolphe Thalasso Abdülmecid Efendi'den bahsederken onun, Sultan Abdülhamid'in döneminde 32 yıl boyunca devam eden tutsaklığına sanatla avuntu bulduğunu; müzik ve renklere olan aşkının, gerçekte yaşadığı hüzünlü hayatı ona unutturduğunu söyler.[170]

Mimarlıkla, tarihle, edebiyatla ve hat sanatıyla da ilgilenen Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde, gördüğü kapsamlı eğitimin ve ilgi alanlarının izlerine rastlanır. Özgürlükçü yaklaşımıyla tanınmış, hatta Kurtuluş Savaşı yıllarında Millî Mücadele'yi desteklemiş olan; ilerici kimliğiyle ön plana çıkan[171] ve ülkede bir sanat ortamı oluşması için çaba gösteren Abdülmecid Efendi 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti onursal başkanlığını; 1908'de Said Halim Paşa başkanlığında Paris'te kurulan İstanbul Dostları Cemiyeti'nin onursal üyeliğini yapmış; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nı mali olarak

[169] Zeynep Yasa-Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 91-370 (Bilgi: s. 130); Ömer Faruk Şerifoğlu, "Abdülmecid Efendi", **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s. 164; Necdet Sakaoğlu, "Abdülmecid (Halife)", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 67; Gülsen Sevinç Kaya, **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Metin: Leyla Ayhan Soylu, Genel Yayın Yönetmeni: Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004, s. 9; Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'ın Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000, s. 136-141 (Bilgi: 136)

[170] Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", **L'Art et Les Artistes**, c. 19, 1914, s. 273-280'den Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 113.

[171] Günsel Renda, "Önsöz", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 12.

desteklemiş; Avni Lifij'in Avrupa'da eğitim görmesini sağlamış ve 1917 Şişli Atölyesi ressamlarına destek vermiştir. Bunların yanı sıra kendisi de "Tarih Dersi/Nasihat" adlı yapıtıyla Paris'te 1914 Salon Sergisi'ne kabul edilmiştir. Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde yapılan resimlerle düzenlenen 1918 Viyana-Berlin Sergisi'ne de katılmıştır.[172] 1901, 1902 ve 1903'te açılan İstanbul Salonları ve ilki 1916 yılında açılan Galatasaray Sergileri onun himayesinde gerçekleşmiştir. [173] Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sorunlarıyla da yakından ilgilenen Abdülmecid Efendi, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasını sağlamıştır ve himayesindeki mektepten desteğini esirgememiştir.[174]

II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber, II. Abdülhamid'in gözetimindeki kapalı yaşamdan kurtulan Abdülmecid Efendi, siyasal ve toplumsal sorunlarla ilgilenerek İstanbul'da aktif bir kişilik sergilemeye çaba göstererek Osmanlı Hanedanı'nın aydın ve liberal görüşlü üyeleri arasında en ünlüsü olmuş; "demokrat prens" diye anılarak büyük bir popülarite kazanmıştır. İstanbul'daki Türkçülerin ve reform yanlılarının umut bağladıkları en aydın ve ileri görüşlü şehzade konumunu elde eden; Millî Mücadele sırasında da zaman zaman Sultan Vahdettin ile ters düşmeyi göze alan Abdülmecid Efendi, 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılmasının ardından meclis tarafından halife seçilmiştir. Resmî hiçbir yetkisi ve sorumluluğu bulunmadığı hâlde toplum içindeki davranışlarıyla yetki ve protokol açısından önceki padişahlardan bir farkı olmadığını göstermeye ve halkın hanedana bağlılığını sürdürmeye çalıştığı görülünce "Hilafetin İlgasına ve Hanedan-ı Osmanî'nin Türkiye Cumhuriyeti Memâliki Haricine Çıkarılmasına Dair Kanun" isimli yasayla halifelik kaldırılmış ve

[172] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 83, 84)

[173] Zeynep Yasa-Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 91-370 (Bilgi: s. 132)

[174] Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 58.

ardından 5 Mart 1924 tarihinde, bir gece içinde tüm hanedan üyeleriyle birlikte Abdülmecid Efendi de sınır dışı edilmiştir.[175]

Önce İsviçre'ye giden Abdülmecid Efendi, Ekim 1924 tarihinde Fransa'ya geçerek Nice'e yerleşmiştir. Burada daha sonra damadı olacak Âzam Şah'ın babası Haydarabad Nizamı'nın bağladığı 300 Sterlin aylıkla uzun yıllar yaşamış ve resim yaparak vakit geçirmiştir. Sonraki yıllarda Paris'e yerleşmiş ve II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru burada ölmüştür.[176]

Abdülmecid Efendi bizzat hanedandan bir ressam olmasıyla ve ayrıca sanata verdiği destekle, Türk resim sanatı tarihinde çok önemli bir isimdir.

Abdülmecid Efendi'nin otoportreleri, çoğunlukla fotoğraftan yararlandığı bilinse de, kişiliğine ve düşüncelerine dair ipuçları bulabilmek açısından önemlidir. Bir otoportresinde (Resim 33) kendisini modern bir Batılı kıyafetle, ciddi bir zarafet içinde ayakta dururken resmetmiştir. Abdülmecid Efendi gerek duruşuyla gerek bakışlarını ileri bir noktaya dikmek suretiyle izleyiciyle iletişimi koparmıştır. Sanatçı bu resimde mekânla ilgili bilgi vermemiştir. Gerçekçi bir üslupla yapılan resimde katı bir belgeleme zihniyetinden, şehzadeliğini vurgulayan sembollerden uzak durmuş ve kendisini göründüğü gibi resmetmeye çalışmıştır.[177]

Abdülmecid Efendi muhtemelen aynı dönemde yaptığı bir başka otoportresinde (Resim 34) kendisini bir koltukta otururken resmetmiştir ancak rahatça arkasına dayanmış değil; az sonra yerinden kalkacak gibidir. Bu yapıtta yukarıda yer verilen otoportreden çok daha sert bakışlara sahiptir. Otoportre, I.

---

[175] Necdet Sakaoğlu, "Abdülmecid (Halife)", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 67, 68; Cahide Sınmaz Sönmez, "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951), **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137 (Bilgi: s. 84, 85); Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 30.

[176] Necdet Sakaoğlu, "Abdülmecid (Halife)", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 68.

[177] Ayşegül Demirbulak, **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, İstanbul, Beta Yayınları, 2007, s. 68, 69.

Dünya Savaşı yıllarında, hem ülkenin hem dünyanın her yerinde büyük karışıklıkların yaşandığı, İstanbul'un da İtilaf Devletleri tarafından işgal olunduğu 1918 yılında veya bu tarihe yakın bir zamanda yapılmış olmalıdır. Abdülmecid Efendi'nin kendisini böylesine huzursuz resmetmesinin içinde bulunduğu dönemle ilgisi olabilir.

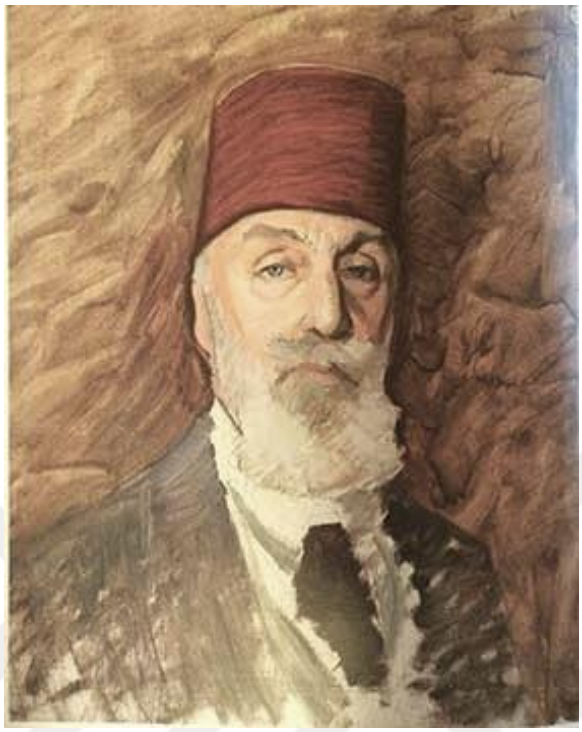
Cumhuriyet'in yeni kurulduğu yıllarda, İngilizlerin hazırladıkları istihbarat raporlarındaki ifadeler, Abdülmecid Efendi'nin resimlerindeki ağırbaşlı atmosferin, yabancılar tarafından bile kabul edilen bir asâletin ve zekânın gösterimi olduğunu destekler.

> "Tahta varis konumuna geçmeden çok önce de modern eğilimleri olan akıllı bir şehzade olarak tanınıyordu. Zamanında oğluna İngilizce öğretmeni tutması buna bir örnektir. Ulusalcı hareketten büyük ölçüde etkilenmiştir ve şüphesiz onun ideallerine kuvvetli bir sempati duymaktadır. Kendisine yönelik yapılan çok ileri gittiği ve İstanbul hükümeti ile Sultan'a karşı açık bir isyana kalkışan Ankara Liderleriyle kesin bir işbirliği içerisinde olduğu suçlamalarının ne kadar doğru olduğunu söylemek güçtür. (...) Hayli seri hareket eden ve oldukça kışkırtıcı biridir. Zaman zaman kamuoyu demeçlerinde kendini gösteren, güçlü bir gündemde kalma arzusu var. Ankara liderlerini kalben ve bir dereceye kadar fiilen desteklese de birçok ulusalcı gibi Büyük Britanya'ya gerçek anlamda saygı ve hayranlık duyar. (…) İyi eğitimli, politikaya çok hevesli, amatör bir ressam ve sanatçı… Parlak zekâsını sanatçı mizacının birçok kusuruyla bir arada bulundurur. Asil bir tavrı vardır, iyi Fransızca konuşur."[178]

Bu resimde, İngilizlerin de belirttiği asil tavrıyla; eğer kimliği bilinmezse rahatlıkla bir Avrupalı olarak yorumlanabilecek dış görünüşüyle; mağrur, kendisinden son derece emin, yaşadığı onca olumsuzluğa rağmen ayakta kalmayı başarmış bir Abdülmecid Efendi izleyiciye bakmaktadır.

[178] Bülent Özdemir, Cihat Göktepe, **İngiliz İstihbaratı Peşimizde-Fişlenen Cumhuriyet**, İstanbul, Yitik Hazine Yayınları, Aralık 2014, s. 32, 33.

Resim 35: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, mukavva üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2161)



Kaynak: Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 168.

Sanatçının yaşlılık dönemini gösteren bir otoportresi de (Resim 35) yukarıdaki metinde anlatılan kişiliği yansıtmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin portresi soylu, ağırbaşlı, kültürlü, çok görmüş-geçirmiş biriyle karşı karşıya olunduğunu hemen hissettirir. Ciddi yüz ifadesinde yaşadığı büyük kırgınlıklar okunabilir. Adolphe Thalasso, Abdülmecid Efendi'den bahsederken onun, Sultan Abdülhamid'in döneminde 32 yıl boyunca devam eden tutsaklığına sanatla avuntu bulduğunu; müzik ve renklere olan aşkının, gerçekte yaşadığı hüzünlü hayatı ona unutturduğunu söylemiştir.[179] Babasının intiharından çok etkilenen, Sultan Abdülhamid'in baskısı altında uzun yıllar geçiren, sonra da sürgünü yaşayan Abdülmecid Efendi'nin söz konusu otoportrelerinde bu zor yılların getirdiği "yaşama karşı sertleşmiş" bir ifade de okunabilir. Gerçi torunu

[179] Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", **L'Art et Les Artistes**, c. 19, 1914, s.273-280'den Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 113.

Neslişah Sultan onunla ilgili "Halife hem çok ciddi idi, hem de aynı zamanda çok sade, çok neş'eli, çok sevimli bir insandı"[180] demiştir ancak bu portreler doğal olarak Abdülmecid Efendi'nin kendisini dışarıya göstermek istediği özellikleri, yani hanedan reisi ve son halife olmanın verdiği ağırbaşlılığı ve gücü ön plana çıkarmaktadır.

İki otoportre arasında şöyle bir fark da vardır: İlkinde (Resim 33) Abdülmecid Efendi tam bir Batılı gibi giyinmişken ve fes takmamışken ileriki yıllarda, yani ülkenin tam anlamıyla Batı'yı örnek aldığı ve kendisinin de yurt dışına sürüldüğü dönemde yaptığı resimlerde en belirgin unsur olan fesiyle, ilk resimdekinin aksine Osmanlılığını özellikle vurgulamış gibidir. Nitekim torunu Neslişah Sultan onun Nice'de sürgündeyken bile sade, fakat çok güzel giyindiğini ama sokağa çıkarken fes taktığını; bu fes hariç dışarıda tam bir Avrupalı gibi davrandığını, evde ise alaturka, saray usulü yaşamaya devam etmeye çalıştığını söylemiştir.[181]

[180] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2014, s. 119.
[181] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2014, s. 120.

Resim 36: Abdülmecid Efendi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 100x65 cm, (Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu)

Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 244.

Abdülmecid Efendi'nin bir diğer otoportresinde (Resim 36) yine geçmişine duyduğu saygı ve özlem fark edilebilir. Artık Cumhuriyet Türkiyesi'nde yeri olmadığı hâlde gerek duruşuyla, gerek taşıdığı nişanlarla, bir zamanlar devletteki önemli konumunu ve hâlâ bir şehzade, bir halife olduğunu vurgulamaktadır. Büyük bir imparatorluğun mirasçısı olarak mağrurdur. Gelecek nesillerin aklında bu güçlü ve etkileyici hâliyle kalmak ister gibidir. Bakışlarında ise doğrudan izleyiciye de yönelen bir sorgulama ve kırgınlık okunabilir.

Resim 37: Abdülmecid Efendi, *Harem'de Beethoven*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 155,5x211 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 73.

Otoportrelerinden farklı bir resimde de Abdülmecid Efendi'yi birey olarak görmek mümkündür. Hatta otoportrelerinden daha çok kendisini yansıttığını söyleyebileceğimiz bu yapıtı bir grup resmi olan "Harem'de Beethoven"dır (Resim 37). Resimdeki mekân, Şehzade'nin Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki Abdülmecid Efendi Köşkü'nün harem dairesidir. Abdülmecid Efendi kendisini, bir kanepe üzerinde bacak bacak üzerine atmış olarak, profilden ve diagonal konumda, oturan ve karşısında keman çalan hanımı izlerken resmetmiştir. Yerde, ayakları altında duran nota kitaplarının en üstündeki kitabın kapağında "Beethoven II" yazısı okunmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin hemen yanında da mermer bir kaide üzerinde bir Beethoven büstü bulunmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin karşısında cepheden betimlenen ve üzerinde dönemin modasını yansıtan şık kıyafetiyle keman çalan kadın Şehsuvar Kadınefendi'dir. Profilden betimlenen, Barok üslupta bir iskemle üzerinde viyolonsel çalan erkek figürü ise

aslında Abdülmecid Efendi'nin kalfası Behruze Kalfa'dır ve önce gerçek görünümüyle resmedilmiş sonra genç bir erkek olarak gösterilmiştir. Erkek figürünün arkasında iskemleye yaslanmış olan, öndeki profilden; onun yanındaki ise cepheden gösterilmiş; beyaz elbiseli, ayakta duran iki genç kız figüründen daha önde olan dikkatle müziği dinlerken diğeri iskemleye başını dayamış, müziğin akışına kendisini kaptırmış olarak betimlenmiştir. Bu genç kızlardan öndeki Abdülmecid Efendi'nin diğer eşi Mehisti Kadınefendi'dir. Bir yandan önündeki notlara bakarken bir yandan da Abdülmecid Efendi'yi izleyerek piyano çalan, başı cepheden, gövdesi profilden gösterilmiş kadın ise asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın'dır. Resmin sol arkasında, oturur durumda, cepheden resmedilen kadın figürü seyirciye bakmaktadır. Yukarıda adı geçenler dışında, resimde yer alan iki kadının kimliği bilinmemektedir. Figürler piramidal olarak kompozisyon içinde üçlü ve ikili gruplar hâlinde yerleştirilmiştir.[182] Dürbün, kol saati gibi yüzyılın yeni ve moda aksesuarları da resimde dikkat çekmektedir.[183] Mekânda kapı, pencere, kolon, kemer gibi mimari ögeler genel olarak oryantalist eğilime özgü biçim özellikleri taşımaktadır. Resimdeki mekânın Abdülmecid Efendi tarafından konulmuş ismi dışında bir harem olduğuna dair ipucu yoktur. Magrip-Elhamra üslubundaki sütunlar dışında Batı müziğine ait enstrümanlar ve (anlaşıldığı kadarıyla) çalınan Batı müziği, Beethoven ile ilgili ayrıntılar, figürlerin kıyafetleri, duvardaki manzara resmi, mobilyalar ve hatta arka plandaki Sultan Abdülaziz heykeli-ki bu heykel bir Osmanlı padişahını konu alan ilk ve tek heykeldir- hep Batı'ya referans veren unsurlardır. Bu bilgiler doğrultusunda, Abdülmecid Efendi'nin resmin konusunu son derece bilinçli seçtiği açıktır. Osmanlı Sarayı'na mensup bir şehzade olarak kendisinin hayatından bir kesiti anlatan sanatçı bu resimde Batı tarzı bir yaşamı sürdürdüğüne dikkat çeker.[184]

---

[182] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'ın Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000, s. 136-141 (Bilgi: 138, 139)

[183] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 224.

[184] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'ın Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000, s. 136-141 (Bilgi: 140, 141)

Müzik alanında köklü çalışmalar yaptığı; Türk ve Batı müziği ile yakından ilgilendiği, piyano, keman ve viyolonsel çaldığı, konçerto ve senfoni bestelediği, sarayda bir müzik ortamı yarattığı[185] bilinen Şehzade, müziğe duyduğu ilgiyi, bu konudaki altyapısını ve sarayda yarattığı ortamı resminde vurgulamıştır. Dolayısıyla bu resimde Abdülmecid Efendi'nin yaşamına, kültürüne ve kişiliğine dair pek çok ipucu vardır.

[185] Günsel Renda, "Önsöz", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 19.

Resim 38: Tekezâde Said, "Otoportre", t,y.

Kaynak: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914, Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. 240.

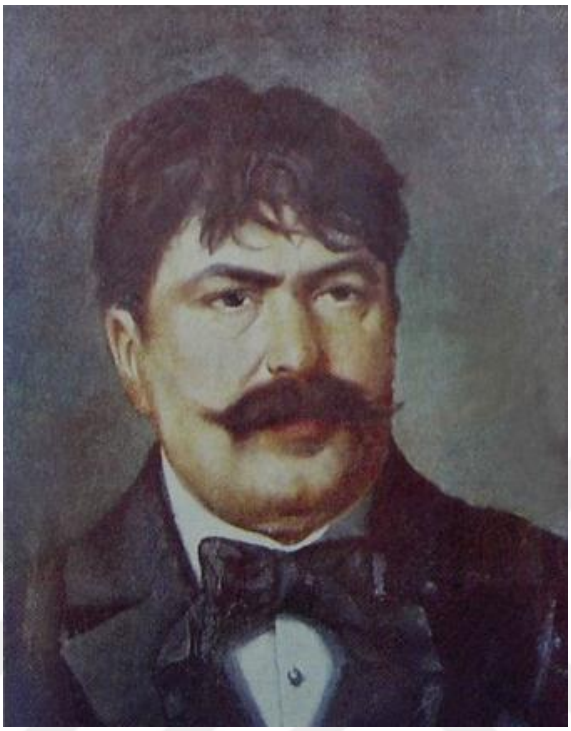
Bu sanatçıların dışında, Tekezâde Said'i de (1870-1913) anmak gerekir. Adnan Çoker'in "insan psikolojisini portrelerinde yoğunlaştırmasını biliyordu" [186] diye tanımladığı Tekezâde Said, 1898 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olmuştur. Haşim Nur Gürel, sanatçıyla ilgili, "ülkemizdeki sivil sanat geleneğinin yetiştirdiği ilk önemli portreci olarak unutulmaması gereken bir ressamımızdır"[187] ifadesini kullanmıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde Tekezâde Said'in tüm hayatını mesleğine adadığı; tüm gençliğinin bir mahrumiyet içinde geçtiği; gayreti sayesinde "sevimli" bir fırça sahibi olmuşsa da çabasının karşılığını göremeyerek bir köşede unutulmuş olduğu yazılmıştır.[188] Otoportresinde (Resim 38) epey sert ve biraz üstten bakan bakışlarıyla; azametli duruşuyla izleyiciye

[186] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 36.
[187] Haşim Nur Gürel, **Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik**, İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1993, s. 17.
[188] Anonim**, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Hazırlayan: Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. 240.

gözlerini diken sanatçı görülür. Fırçayı ve boyayı kullanış tarzı resme derinlik kazandırarak Tekezâde Said'in rahat ve gelişigüzel vurduğu fırça darbelerinin ardına saklanmış olduğu izlenimi yaratır. Sanki sanatçı izleyiciyle arasına boya aracılığıyla mesafe koymuştur.

Resim 39: Şehit Hasan Rıza, *Otoportre*, t.y.
(İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Müzesi)



Kaynak: Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 2.

Ele alınacak bir diğer ressam, genellikle tarihi konuları çok figürlü kompozisyonlar hâlinde çalışan[189] bir sanatçı olan Şehit Hasan Rıza'dır. 1858 yılında İstanbul'da doğan Hasan Rıza'nın resme karşı ilgisi çok küçük yaşlarda başlamıştır. Rüştiye'de ve Askerî İdadi'de resme duyduğu sevgi artarak sürmüştür; hatta anılarında arkadaşları arasında "Ressam Hasan Rıza Üsküdar" olarak tanındığını belirtmiştir.[190] 1877-78 Rus Harbi sırasında son sınıfta öğrenci olan Hasan Rıza, gönüllü olarak askere yazılmış ve kendi isteğiyle, savaşı resimlemek üzere görevlendirilmiş bir İtalyan ressamın muhafızı olmuştur. Hasan Rıza resim yeteneğini fark eden söz konusu İtalyan ressamla sağlam bir dostluk kurmuştur. İleride kendisine yapılan bir haksızlık nedeniyle ordudaki görevinden ayrıldıktan sonra bu ressamın yardımlarıyla İtalya'ya resim eğitimi için gitmiştir. Ülkeye dönüşü sonrasında rütbesinin iadesi ve terfi teklif edilerek

[189] Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 199.
[190] A. Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 2.

yeniden orduya dönmesi önerilmişse de sanatçı bu teklifi reddetmiş ve kendisini tümüyle resim çalışmalarına vererek Edirne Karaağaç'ta yaşamaya başlamıştır. Burada 1891 yılında Numune-i Terakki Mektebi isimli özel sanat okulunun müdürlüğünü yapmıştır. Hasan Rıza, 26 Mart 1913 tarihinde Edirne'nin düşman işgali sırasında Bulgarlar tarafından öldürülmüştür.[191] Şehit diye anılmasının sebebi bu olaydır.

Sanatçının yapıtlarını ele almadan evvel onunla ilgili iki olaya dikkat çekmek gerekir. Birincisi, Hasan Rıza'nın, çeşitli haksızlıklar yaşadığı için "Madem ki hayatımın hakkı tasarrufu kendime ait olmak şartıyla sanatın meftunu, meclûbu, âşığı idim; böyle rütbeye, nişana bağlı yaşayan bir muhitte ne işim var diyordum (…)" diye düşünerek ordudan ayrılması;[192] ikincisi, yukarıda değinildiği gibi, Edirne'nin Bulgar ordusu tarafından işgal edilişinin akşamında dostlarının tüm ısrarına rağmen, muhtemelen resimlerini kurtarmak için atölyesine gidip Bulgarlar tarafından süngülerle öldürülmesidir. İşgal sabahı Edirne'nin teslim olması karşısında "kucağında inleye inleye ruhunu teslim eden bir anaya dökülen gözyaşlarından daha yakıcı daha acı yaşlar" dökerek ağladığı ve teslimiyeti hazmedemediği de bilinmektedir.[193] Bu bilgiler onunla ilgili fikir verir: Onca yıl geleceğini üzerine inşa ettiği askerlikten, haksızlıklara dayanamadığı ve aşırı hırstan rahatsızlık duyduğu için ayrılmayı göze alan biri genç yaşında radikal kararlar alabiliyor demektir. İstediği hayat resim yapabileceği daha sakin bir hayattır. Vatansever olduğu, Edirne'nin işgali sırasında çektiği acıdan bellidir. Cesur ve gözü kara olduğu da düşman askerlerine rağmen atölyesine gitmesinden anlaşılabilir.

Nüzhet İslimyeli, Hasan Rıza için, "kuvvetli bir anatomi bilgisine sahiptir ve portrenin yanı sıra mükemmel bir figür ve kompozisyon üstadıdır" der ve aynı zamanda "üstün bir renk anlayışı ile şöhret yapmış olduğunu, sanata,

[191] A. Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 18-21.
[192] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 48.
[193] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 49.

sağlam ruh yapısının ışığı altında millî ruhunu vermede büyük hizmeti olduğunu" belirtir.[194]

Hasan Rıza'nın, 1.85 cm'den uzun bir boyu olduğu ve 100 kilodan fazla olduğu söylenir. Buğday benizli, kara bıyıklı, kara saçlı olan ressamın şık giyinmeyi sevdiği de onu tanıyanlar tarafından belirtilir.[195] Otoportresinde de (Resim 39) bu tarifi doğrulayacak gibi iri yarı, heybetli biri olduğu hissedilir. Papyonu ve ceketi özenli bir giyim tarzı olduğunu gösterir. Hasan Rıza gözlerini uzaklara dikmiştir; izleyiciden bakışını kaçırıyor gibidir. Öfkeli ve düşünceli görünür. Sanatçı çatık kaşlarını özellikle vurgulamıştır. Oysa onun sert görünümüne rağmen yumuşak huylu olduğu; en ağır sözünün "Ayıp değil mi?"; en ağır cezasının da öğrencilerine uyarı vermekten ibaret olduğu anlatılır.[196] Hasan Rıza'nın ifadesinden, kısıtlı da olsa bir karakter okuması yapmak mümkündür; en azından onun izleyiciye kendisini "sert, kararlı, inatçı, disiplinli" biri izlenimi yaratacak şekilde yansıtmak istediği açıktır. Ancak daha geniş kapsamlı bir tahlil yapılması zordur. Sanatçının hırstan ve mevki kavgasından uzak, sakin bir hayatı tercih ettiğini ya da vatanına düşkünlüğünü bu portreden anlamak mümkün değildir.

[194] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 52, 53.
[195] A. Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 35.
[196] A. Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 35.

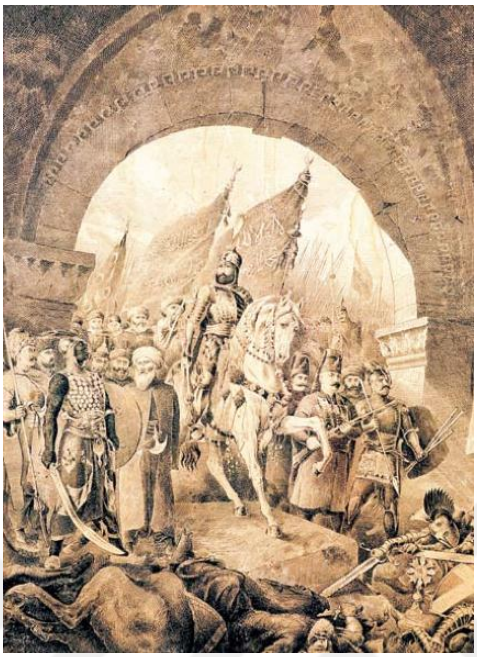
Resim 40: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi,* tuval üzerine yağlıboya, 150x125 cm.

Kaynak: Antik A.Ş, **Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayedesi-275. Müzayede**, 6 Aralık 2012, Lot no: 147

Resim 40a: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi* (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 150x125 cm.

Kaynak: Antik A.Ş, **Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayedesi-275. Müzayede**, 6 Aralık 2012, Lot no: 147

Resim 41: Şehit Hasan Rıza, *Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi,* (1896-1898?), Tarama, 72x52 cm, (İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 48.

Hasan Rıza'nın "Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi" isimli resminde (burada görülen biri tarama, biri yağlıboya her iki uyarlamasında da)[197] (Resim 40 ve Resim 41) muzaffer bir edayla kır atının üzerinde duran Fatih Sultan Mehmet'in yanında, elinde tüfekle bir yeniçeri muhafızı olarak

[197] Prof.Dr. Ahmet Kamil Gören, araştırmaları sonucunda söz konusu tablonun beş adet uyarlaması bulunduğunu belirlemiştir. Ancak Gören, müzayede sonucu ortaya çıkan 151x125 cm. boyutundaki tuval üzerine yağlıboya kompozisyonun, kayıp olduğu söylenen yapıtlardan biri değil de sanatçının defalarca ürettiği kompozisyonların bir başka uyarlaması olması durumunda, bilinen örnek sayısının altıya ulaşacağını ifade etmiştir. Yine de sonuç olarak günümüzde bu tablolardan sadece iki tanesinin varlığı kesin olarak bilinmektedir. ("Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi" resmi ve bu resmin Zonaro tarafından yapılmış kopyası ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Kamil Gören, "Tablolarda Fetih Sahneleri Bağlamında Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tablolarının İlişkisi Üzerine Bir Deneme", **VII. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler**, 9-11 Mayıs 2003, İstanbul, Eyüpsultan Belediyesi, Aralık 2003, s. 276-291, (Bilgi: s. 280, 281); ayrıca bkz: Ahmet Kamil Gören, "Edirne'ye Yerleşen Ünlü Ressam: Şehit Hasan Rıza (1858-1912) ve Türk Ressamların Gözüyle Edirne", **Edirne: Serhattaki Payıtaht**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Aralık 1998, s. 633-644; Ahmet Kamil Gören, "Hasan Rıza (Şehit)", Ekrem Çakıroğlu (Ed.), **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi,** Cilt: I-II, (1.bs.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Aralık 1999, (Cilt: I, s. 546-547); Ahmet Kamil Gören, "Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tabloları-1", **rh+ Sanat**, Sayı: 10, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Mayıs/Haziran 2004, s. 32-37; A.K.Gören, "Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tabloları-2", **rh+ Sanat**, Sayı: 11, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Temmuz/Ağustos 2004, s. 12-16; A.K.Gören, "Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tabloları-3", **rh+ Sanat**, Sayı: 12, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Eylül/Ekim 2004, s. 90-92.

kendisini resmetmesi ilginçtir. Sanatçı bu şekilde kendisini "Nimelceyş" (Mutlu Askerlerden biri) olarak göstermiştir. Süheyl Ünver, eğer gerçekten bu maksadı güdüyorsa Hasan Rıza'nın bu asil hissinin takdire değer olduğunu söyler. İstanbul'a giren ordunun bayraklarından birisinde iki sıra olarak "Lâilâhe illallah Muhammed Resûlullah" ve diğerinde "İnna Fetahnâ leke Fethân Mübînâ ve Yensurekâllahü Nasren Azîzâ" yazılıdır.[198] Sanatçının böylesine önemli bir olaya kendisini resim yoluyla dahil etmeye çalışması onun yukarıda bahsedilen vatanseverliğini göstermesi anlamında önemlidir. Belli ki Hasan Rıza fetih sırasında hayatta olsaydı en önde gelen kişilerden biri olacağına inanmaktadır. Hatırlanacağı üzere, sanatçı 1877-78 Rus Harbi'ne de gönüllü olarak katılmıştır. Böyle bir insanın Edirne'nin işgalini büyük bir acıyla karşılaması doğaldır. Hasan Rıza, Fetih resmindeki gibi hayal ettiği kahramanlığı yapmak bir yana; kendi toprağını bile koruyamamanın acısını derinden hissetmiş olmalıdır. Öte yandan bu resimde asıl önemli olan, muhtemelen bir ölümsüzlük arzusuyla sanatçının hem geçmişe hem de geleceğe kendisini resim yoluyla konumlandırma çabasının izlenebilmesidir. Geçmişte geçen bir olayda Hasan Rıza bir yeniçeri olarak bulunmaktadır ve ölümünden çok sonra da bu resimle gelecekte var olmayı sürdürecektir.

[198] Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 49.

Sayılan ressamlar dışında, asker ressamlardan, dalgın ve düşünceli hâliyle Mehmet Faik Paşa (1866-1908); utangaç ve toy hâliyle Hüsnü Tengüz (1876-1950) otoportrelerini yapan üçüncü kuşak sanatçılardandır.

Resim 42: Mehmet Faik Paşa, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 21 x 15 cm, (Karin-İhsan Oral Koleksiyonu)

Kaynak: Mehmet Ergüven, **Türk Resminde Otoportre** (Kataloğu), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul 1996, s.12.

İstanbul'da doğan Mehmet Faik Paşa, teğmen olarak Harbiye'den mezun olmuş; açılan yarışmayı kazanarak aynı okulun meç ve eskrim öğretmenliğine verilmiştir. Yaptığı tercümeler dolayısıyla üsteğmenliğe yükseltilmiş ve Almanya'ya eğitim için gönderilmiştir. Sanatçı Trablusgarb'da, Türk-Yunan Savaşı'nda görevler almıştır. Sonrasında rütbesi yüzbaşılığa kadar yükselmiştir. Mehmet Faik'in günümüze kalan eser sayısı çok azdır.[199]

Otoportresinde (Resim 42) Mehmet Faik Paşa'nın gençliği görülür. Yüzünde belirgin bir ifade yoktur ve resimde sanatçının kişiliğine veya hayatına

[199] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 60.

dair bir iz bulmak zordur. Ancak belki Mehmet Faik Paşa'nın başına sardığı kumaşın (poşu) bu resmi sıradan bir otoportre olmaktan bir nebze çıkardığı düşünülebilir. Bir ihtimal, bir asker olan Mehmet Faik, kendisini üniformayla değil de bu ayrıntı ön planda olacak şekilde resmederek bir mesaj vermek istemiştir. Poşunun izleyicinin bilemeyeceği özel bir anlamı olabileceği gibi, sanatçı yöresel bir aksesuar yoluyla içinde yaşadığı kültüre vurgu yapmak istemiş de olabilir.

Resim 43: Hüsnü Tengüz, *Otoportre*, 18 x 24,5 cm, suluboya, (Ahmet Tengüz Koleksiyonu)

Kaynak: Nalan Dönmez Yakarçelik, "Deniz Müzesi Koleksiyonu İzdüşümünde Hüseyin Hüsnü Tengüz, Ali Sami Boyar ve İbrahim Seyfettin Soysalan'ın I. Dünya Savaşı Etkisindeki Üretimleri", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 143, Kasım-Aralık 2014, s. 51

Çocukluğundan itibaren resme meraklı olan (Kâtip) Hüseyin Hüsnü Tengüz (1876-1950)[200] ilk resim bilgisini Rüştiye'de Fahri Kaptan adındaki resim öğretmeninden almıştır. Küçük yaştan itibaren bahriyeye ilgi duyduğu için idadi ve rüştiyenin ardından girdiği Bahriye'de bir süre okuduktan sonra Şevket Dağ'ın da etkisiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiştir. Mezun olunca önce Mahmud Şevket Paşa'nın yanında (1902), sonra da Tarihi Silahlar (Esliha-i Atika) Müzesi'nde (1908) görev almıştır. 1913 yılında Deniz Müzesi ressamı olarak atanmıştır. 1915 yılında Bahriye Matbaası'nda ressam olmuş,

[200] Sanatçının doğum tarihi kaynaklarda 1874, 1875, 1880 olarak da geçmektedir. Ölüm tarihi de 1948 şeklinde yer almaktadır. Diğer birçok sanatçı için de bu tür yanlışlıklar söz konusudur. Bu nedenle tez çalışmamız boyunca sanatçıların doğum ve ölüm tarihleriyle ilgili temel başvuru kaynağımız Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve Antik A.Ş. tarafından yayımlanacak olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950** başlıklı çalışma olmuştur.

emekliliğinden sonra da 1948 yılına kadar bu göreve devam etmiştir.[201] Sanatçı, suluboya çalışmayı tercih etmiştir ve bu teknikte yetkinleşmiştir. Tengüz'ün en önemli eseri, yıllar süren tarihi araştırma ve bilginin ürünü olan "Osmanlı Bahriyesi'nin Mazisi" adını verdiği resim albümüdür. Ancak çeşitli talihsizliklerin üst üste gelmesiyle birlikte büyük bir emeğin ürünü olan bu albümün basımını Tengüz görememiştir.[202]

Onunla ilgili bir yazıda "Türk resim sanatı içinde yer alan en kırılgan ressamlarımızdan biridir. Onuruna düşkünlüğü ve şanssızlığı öylesine tüm hayatını sarmıştır ki onca kitap taslağı ve belgesel nitelikli eserine rağmen, bunların maddi karşılıklarını çoğu zaman alamamış, hakkı yenmiş ve son yıllarını büyük zorluklar içinde geçirmiş" olduğu belirtilmiştir. [203] Hüsnü Tengüz'ün, ustalaştığı suluboya tekniğiyle yapmış olduğu otoportresinde de (Resim 43) kırılganlığı hissedilir. Gençlik yıllarındadır ve henüz gelecekteki şanssızlıkları yaşamadığı için olsa gerek, tüm naifliğine rağmen yüzünde iyimser bir ifade de sezilir. Sıkılı dudakları ve uzaklara dalan bakışları hafif bir utangaçlık izlenimi de doğurmaktadır. Ancak portre bunlar dışında sanatçının kişiliğiyle ilgili daha açık bir okuma yapmaya imkân vermez.

Döneminin manzara resimleri gibi sabit, donmuş, yorumdan özellikle kaçınılmış gibi görünen bu portrelerde bireyin özellikleriyle ilgili çok açık bir bilgi bulunmasa da çok yakın bir geçmişte sanatçıların resimlerine imza bile atmadıkları düşünülürse ressamların kendi portrelerini yapmaları zihniyet anlamında büyük bir değişimi gösterir. Sanatçı, varlığını kendi elleriyle tescil etmektedir. Bu yaklaşım sanatçılarda birey olarak kendileriyle ilgili bir farkındalık oluşmaya başladığının ispatıdır. Örneklerde de görüldüğü üzere hâlâ bir mahcubiyet, hâlâ izleyenle göz göze gelememe durumu mevcuttur ancak

[201] Hüsnü Tengüz, **Osmanlı Bahriyesi'nin Mazisi**, Haz.: İskender Pala, İstanbul, Deniz Müzesi Komutanlığı, 1995; Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 81.
[202] Hüsnü Tengüz, **Osmanlı Bahriyesi'nin Mazisi**, Haz.: İskender Pala, İstanbul, Deniz Müzesi Komutanlığı, 1995.
[203] Nalan Dönmez Yakarçelik, "Deniz Müzesi Koleksiyonu İzdüşümünde Hüseyin Hüsnü Tengüz, Ali Sami Boyar ve İbrahim Seyfettin Soysalan'ın I. Dünya Savaşı Etkisindeki Üretimleri", **Sanat Dünyamız**, Sayı 143, Kasım-Aralık 2014, s. 51.

sanatçının kendisini ortaya koyması anlamında önemli bir eşik aşılmıştır. Yine de gerçek anlamda resimde bireyin gösteriminden söz edebilmek için biraz daha beklemek gerekecektir. Çünkü İpek Duben'in de vurguladığı gibi, ilk yapıtlarda, adı geçen sanatçıların çoğu, kişinin dış görüntüsünü betimlerken davranışlarına ve iç dünyalarına girmekten çok ton, çizgi, madde ve perspektif bilgilerini kullanarak figüre hacim vermeyi hedeflemişlerdir. Figür henüz ressamın kendine özgü dramını yansıtmak için kullandığı bir araç değildir.[204]

[204] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 75, 76.

Resim 44: Pertev Boyar, *Otoportre*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 46x53 cm, (Lucien Arkas Koleksiyonu)

Kaynak: Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s. 221.
(13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır.)

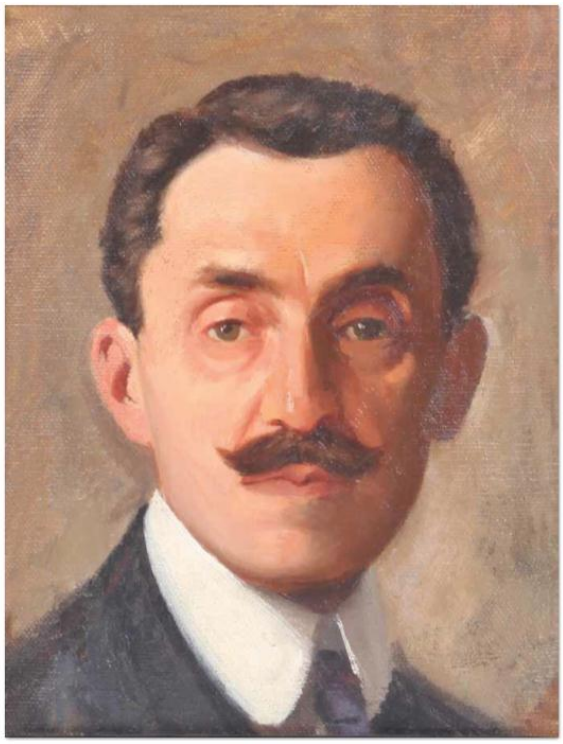
Asker kökenli ressamların son temsilcilerinden biri olan[205] Selim Pertev Boyar da otoportresini yapan sanatçılardandır. 1897 yılında İstanbul'da doğan Boyar, Sami Yetik'in öğrencilerindendir. I. Dünya Savaşı nedeniyle Harbiye'yi bitirmeden orduda kalmıştır. 1923 yılında Jandarma sınıfına geçen ve 1934 yılına kadar İstanbul'da görevlendirilen Boyar, bu sürede Çallı atölyesine devam etmiştir. 1940 yılında jandarma subaylığından jandarma muamele memurluğuna geçmiştir. İlerleyen yıllarda ise Ankara'da askerî okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Aynı zamanda Pertev Boyar'ın araştırmacılığı ve yazarlığı da önemlidir.[206] "Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları-Hayatları ve Eserleri" isimli yapıtı günümüzde bile önemli bir

[205] (Çevrimiçi), http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/136/SELIM+PERTEV+BOYAR, (Erişim Tarihi: 17 Ocak 2016)
[206] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 102.

kaynaktır. Portre ve figürlerinde realist çalışmayı tercih eden sanatçı, otoportresinde kendisini 1940'lı yıllara ait jandarma üniforması içinde resmetmiştir (Resim 44). Subay olmanın getirdiği ciddiyet ve vakur ifade ilk anda dikkati çeker.[207] Uzun yıllar jandarma içinde çeşitli görevlerde bulunan Boyar, 1945 yılında bu resmi yaptığı sıralarda resmin arkasındaki yazıya bakılırsa (37x30 Jandarma Erbaş ve Orta ve Mızıka Okulları Resim ve Topografya Öğretmeni)[208] öğretmen olarak iş hayatına devam etmektedir ancak görüldüğü üzere kendisini 1940 öncesindeki üniformasıyla resmetmeyi daha uygun görmüştür. Doğruluğu elbette bilinemeyecek olmakla beraber Boyar'ın bu tercihi, sanatçının subay olduğu günlere özlem duyduğu; bu nedenle de kendisini (eğer öğretmenler de aynı üniformayı giymiyorlarsa) geçmişteki üniformayla resmettiği gibi düşünceler doğurabilir. Dikkat çeken bir başka nokta da sanatçının ressam kimliğine dair en ufak bir göndermede bulunmamasıdır; sanki Pertev Boyar, sadece sert karakterli bir jandarma olarak görünmek istemiştir.

[207] Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s. 217. (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır.)
[208] Artium Sanatevi, Kış Müzayedesi Klasik Modern ve Çağdaş Sanat, **Müzayede Kataloğu**, 24.01.2013

Resim 45: Ömer Adil, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 25x19 cm.



Kaynak: İstanbul Müzayede, **Müzayede Kataloğu**, 27 Mayıs 2012, s. 124.

Ömer Adil (1868-1928) İstanbul'da doğmuştur. Sanat eğitimini İtalya'da yapan Adil, 1883 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Osman Asaf, Tekezâde Said, İsmail Hakkı Altunbezer ve Şevket Dağ ile birlikte ilk mezun olanlardandır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1900'lerde öğretmen olarak kabul edilmiş ilk Türk ressamı olan, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de bir süre müdürlüğünü yapan Ömer Adil [209] otoportresinde (Resim 45) fiziksel özelliklerini detaylı olarak resmetmişse de, ifadesinden kişilik özelliklerini yakalamak zordur. Ancak belki Ömer Adil'in ciddi, ketum biri olduğu yorumu yapılabilir. Ayrıca Ömer Adil'in yüzünde biraz yorgunluk ve bıkkınlık sezilir. Sanatçının burada kendisini bir ressam değil, bir yönetici ve bir öğretmen kimliğiyle göstermek istediği düşünülebilir.

[209] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 32; (Çevrimiçi), http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id=918, (Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016)

Çağdaş Türk resim sanatında asıl radikal değişim, dördüncü kuşak olarak gruplandırılabilecek ve 1910'lardan itibaren 1930'lara kadar etkin olan; "İzlenimci Kuşak", "Çallı Kuşağı" ya da "(İkinci) Meşrutiyet Kuşağı" olarak da anılan [210] 1914 Kuşağı ressamlarıyla başlayacaktır. Sonraki kuşaklar bu ressamları Batı'dan empresyonizmi doğrudan alarak taklitçilik yapmakla ve özgünlükten uzak olmakla suçlamışlardır. Oysa empresyonizmi Batı'dan almakla beraber bu sanatçılar her ne kadar akımın felsefesine hakim olamamışlarsa da, doğaya ilgi duymaya başlamış ve resimlerine kendi duygularını, yorumlarını ve -adı üstünde- "izlenimlerini" katmışlardır. Nurullah Berk bu kuşağın sanatsal eğilimini "akademikleşmiş empresyonizm" olarak nitelendirmiştir.[211] Aşağıda ele alınacak otoportrelerde de bu "akademikleşmiş empresyonizm" sıklıkla görülecektir.

[210] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441 (Bilgi s. 431, 432)

[211] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 15.

Resim 46: İbrahim Çallı, *Ressam Şevket Dağ ve Ben*, 1940, ahşap pano üzerine yağlıboya, 38x46 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Günsel Renda-Turan Erol, **A History of Turkish Painting**, İstanbul, Palasar Yayınevi, 1987, s. 175.

1914 Kuşağı'nın en ünlü sanatçısı olan İbrahim Çallı, "Ressam Şevket Dağ ve Ben" adlı yapıtında Şevket Dağ'ı kendisini çalışma esnasında seyrederken resmetmiştir (Resim 46). Çallı, sırtı izleyiciye dönük bir şekilde bir natürmort yapmaktadır; arkadaşı Şevket Dağ ise elleri ceplerinde, dikkatle onu izlemektedir. Çallı kendisini bir dış gözlemcinin gözüyle görüp resmetmiştir. Ayrıca resimde (resmin adı ve yaptığı natürmort ile verdiği ipucu hariç) Çallı'nın tanınmak için çaba sarf etmemiş olması da önemlidir. En bohem ve kural tanımaz sanatçılardan biri olarak İbrahim Çallı'nın bile ceket giydiği dikkat çeker. Sanatçının çalışırken şapka takması da ilgi çekici bir ayrıntıdır. Şevket Dağ da kahverengi ceket-pantolon takımıyla özenli giyinmiştir. Nilüfer Öndin, Dağ'ın ve Çallı'nın kıyafetinin dönemin modernleşme projesini yansıttığını ifade etmiştir.[212] Aynı yorum atölye için de geçerlidir. Bu mekânın bir Türk sanatçının atölyesi olduğuna yönelik bir işaret yoktur; burası pekâlâ

[212] Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatının İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 157, 2003/011, Yıl: 14, İstanbul, Kasım 2003, s.11.

Batılı herhangi bir sanatçının atölyesi de olabilir. İki tanınmış sanatçıyı Çallı'nın meşhur atölyesinde görebilmek izleyiciyi bu sanatçıların özel bir anına ve ayrıca Çallı'nın yaşam alanına dahil eder. Çallı'nın sol omzunun üzerinden natürmorta bakanlardan biri Şevket Dağ iken öbür omzunun üstünden de izleyici resmi inceleyen ikinci kişi konumundadır.

Bu resim, hemen hemen aynı konuyu ele alan Osman Hamdi Bey'in "Ressam Çalışırken" isimli resmiyle kıyaslandığında, iki farklı yaklaşım açıkça görülür. Osman Hamdi Bey'in tüm kompozisyonu en ince ayrıntısına kadar kurgulanmıştır. Öncelikle, Edhem Eldem'in belirttiği üzere, atölye olarak kabul edilen mekân hayalidir. Ayrıca gerçek hayatta her zaman alafranga kıyafet kullanmasına rağmen Osman Hamdi Bey kendisini İslâmi bir kıyafet olan entari ve takkeyle resmetmiştir.[213] Osman Hamdi Bey'in tasarlanmış atölyesine karşın, Çallı'nın atölye ortamının gerçekliği, Çallı'nın ve Şevket Dağ'ın kendi tarzlarına uygun giyimleri, sanatçının çalıştığı resmin açıkça görünmesi, arkadaşıyla paylaştığı anın samimiyeti bu resmi çok daha bireysel ögelerle dolu hâle getirir. Bu resimde Çallı'nın yüzü görülmese de, bir birey olarak varlığını hissettirir. Öte yandan, eğer resmin ismi bize yol göstermese böyle bir yorum yapma şansımızın olmadığı gözden kaçmamalıdır.

[213] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 68, 69.

İbrahim Çallı'nın değişik türlerde kendisini denemesine karşılık Feyhaman Duran (1886-1970) tüm dikkat ve titizliğini insan yüzüne yönlendirerek portre türünün Türkiye'de öncüsü olmuştur.[214] Bu anlamda tezimizin konusu açısından Feyhaman Duran'ın büyük önemi vardır ve onun hem portre hem otoportre olarak pek çok resmine yer verilecektir.

1914 Kuşağı'nın başlıca temsilcilerinden olan sanatçı 1886 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Feyhaman Duran'ın resme yeteneği ve özellikle hüsn-ü hat dersindeki başarısı okul yıllarında bile dikkati çekmiştir.[215] Bu dersi o zamanların ünlü hattatlarından Mustafa İzzet ve Râkim Efendi'den alan[216] sanatçı daha o yıllarda arkadaşlarının portrelerini yapmaktadır. Duran, 1908 yılında Galatasaray Sultanisi'ni bitirince bir süre kâtiplik yapmış; aynı yıl kendi okulunda Fransızca güzel yazı öğretmenliğine başlamıştır. O dönemdeki müdürü, aynı zamanda dostu da olacak Tevfik Fikret resme büyük ilgi duyduğu için Feyhaman Duran'ın yeteneğini fark etmiştir. Tevfik Fikret ve Galatarasay'ın resim öğretmenleri Viçen Arslanyan Efendi ve Şevket Dağ, onu Paris'e göndermek istemişlerse de başaramamışlardır. 1910 yılında, bir rastlantıyla Abbas Halim Paşa aile bireylerinin portrelerini ısmarlamış ve portreleri çok beğenince, Duran'ın resim eğitimi için Paris'e gitmesini sağlamıştır. Feyhaman Duran, Académie Julian'da, bir portre ustası olan Jean-Paul Laurens (1838-1921) ile oğlu Paul Albert Laurens atölyelerinde; Ecole des Beaux-Arts'da Fernand Cormon (1845-1924) atölyesinde ve Arts Decoratif'te eğitim almıştır. Ancak tümüyle akademik bir eğitim almasına rağmen kendisine temel olarak empresyonizmi seçmiş, böylece aldığı eğitimden çok kendi beğenisi doğrultusunda çalışmayı tercih etmiştir. Empresyonizmi de kayıtsız şartsız

[214] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 30.
[215] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 64, 73; Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016); ayrıca bkz. Gül İrepoğlu, "Feyhaman, "Resim Aşkıyla", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Editörler), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 16-31.
[216] N. Berk-K. Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, (3. bs.), Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 32.

kabullenmemiş; gerektiğinde daha gerçekçi, daha anlatımcı bir resim dili kullanmıştır.[217]

1914 yılında yurda dönmek zorunda kalan Feyhaman Duran, hayatını portre yaparak kazanmaya çalışmıştır. Mihri Müşfik Hanım'ın Avrupa'ya giderken yerine önermesi üzerine, Feyhaman Duran 1919 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde "usul-ü tersim" öğretmeni olmuştur. 1922 yılında öğrencilerinden Güzin Hanım ile evlenen Duran, kız ve erkek Sanayi-i Nefise Mektepleri birleştirilince 1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi usul-ü tersim öğretmenliğine atanmış, 1951 yılında da emekli olmuştur.[218]

Resim 47: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No: 121/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 24.

[217] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 64, 73; Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016)
Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 64; Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016)

Feyhaman Duran, yaşamının çeşitli aşamalarında otoportrelerini yapmıştır. Hemen her otoportresinde ayrı bir ifade zenginliği vardır. Burada yer alan portrelerinin ilki (Resim 47), sanatçının henüz çok gençken, 1911 yılında yaptığı bir resimdir. Feyhaman Duran'ın 1910 yılında Abbas Halim Paşa ile tanıştığı ve aynı yıl onun desteğiyle Paris'e gittiği bilindiğine göre bu resim Paris'teki dönemini yansıtıyor olmalıdır. Henüz 25 yaşındaki genç Feyhaman Duran'ın yüzünde, yaşından da beklenebileceği gibi muzip, heyecanlı, yaşam dolu, meraklı bir ifade vardır. Bu resim izleyende modele karşı bir sempati uyandırır. Kıyafette ve fonda ayrıntıya girilmemiş, dikkat yüze çekilmiştir. Gür saçları hareket hâlindeymiş gibi görünür. Fondaki fırça darbeleri, ceketteki taramalar ve tamamlanmamışlık yüzdeki ışık oyunlarıyla birleşince gençliğin enerjisi doğrudan resme yansımıştır.

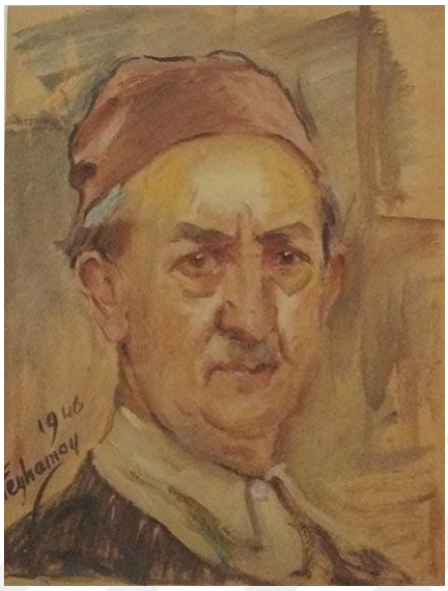
Ahu Antmen bu otoportreyi farklı bir açıdan okuyarak şöyle yorumlamıştır:

> "(…) Feyhaman Duran'ın 1911 tarihli 'Otoportre'si, dönemin heyecanını tüm canlılığıyla ortaya koyar. Genç bir ressam, (…) benzerlik kaygısının ötesinde bir ruhsal arayışı hissettirir. Aynı kuşaktan Avni Lifij'in kıyafet gibi unsurlar aracılığıyla kendini bohem bir sanatçı olarak temsil eden otoportrelerinin aksine, Duran yalnızca 'kendisidir'. Bakışlarında geleceğe dair merakı, gençliğe özgü heves ve umudu sezinleriz. İçinde bulunduğu kültürel dönüşüme dair herhangi bir simgesel ipucu içermeyen bu otoportredeki salt o bakış, izleyiciye de yansır ve resmi adeta kişisel olmaktan çıkarır. Osmanlı modernleşmesinin bireylere yansıyan yönlerine dair merak uyandırır. Bir toplumun dönüşmesinin aslında bireysel düzeyde içselleştirilmiş olgularla ne kadar ilgili olduğunu düşündürür."[219]

Aşağıda ele alınan, Feyhaman Duran'ın yaşlılık yıllarında yaptığı otoportreler de hem teknik açıdan, hem kişinin ruh hâlini yansıtması anlamında kuvvetli resimlerdir. Her bir otoportresi sanatçının farklı bir dönemini gösterir. Bir insanın içinde ne kadar çok farklı kişiliğin bulunabildiğini bu otoportrelerde görmek mümkündür.

[219] Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Editörler), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 40-49 (Bilgi: s. 40, 41)

Resim 48: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1946, karton üzerine guaj, 40,5x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 145/2000)



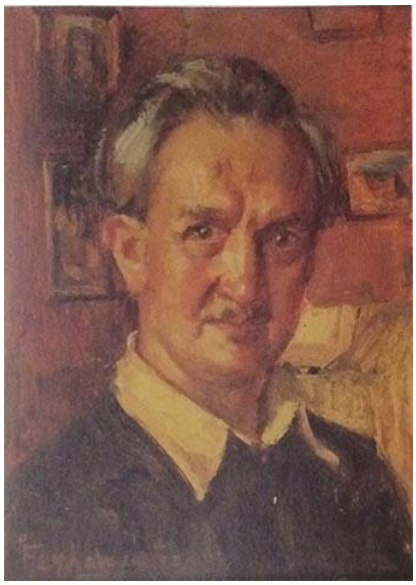
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 24.

Resim 48'de Feyhaman Duran'ın gençliğindeki mutluluğun, enerjinin yerini eleştirel bir tavır aldığı görülür. Bir başka otoportresinde (Resim 49) gömleğinin yakası açık, gözlerini iyice açmış, garip bir delicilikle izleyiciye bakan Feyhaman Duran ile gençlik portresindeki Feyhaman Duran arasında çok büyük fark vardır. Bir diğer otoportrede (Resim 50) sanatçı ev hâliyle sakin bir görünüm çizer. Duran'ın, tarihi belli olmayan otoportresi (Resim 51) ise diğerlerinden farklıdır. Belki sadece ilk gençlik yıllarında yaptığı otoportresiyle (Resim 47) benzerlik taşıdığı söylenebilecek olan bu resimde de bir oyunculuk; "yaramaz" ve "çocuksu" kişilik, sanki hayata karşı bir şaşkınlık, hızlı ve rahat fırça kullanımının etkisiyle de bir hareket hissedilir. Oysa 1959 yılında yaptığı bir resimde (Resim 52) 73 yaşında bir adamın tüm dinginliği görülmektedir. İlk otoportresinden yayılan gençlik enerjisini kaybedeli çok olmuş gibidir. İzleyiciye diktiği gözleriyle sessizce çok şey anlatmak istediğini hissettirir. Bu bakışlarda hayal kırıklığı ve hüzün de okunur. Daha önceki delici bakışlar da kaybolmuştur. Başında bir serpuş vardır ve açılmış alnında kalan beyaz saçların bir bölümü serpuşun içinden görünür; artık gençliğinin dağınık, gür saçlarından eser yoktur.

Resim 49: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1945?, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 750/2000)

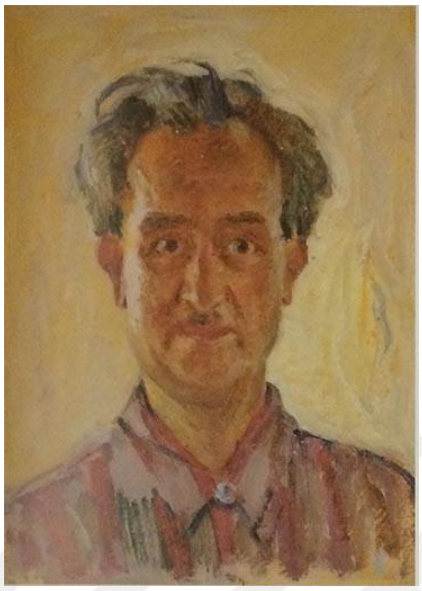
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 24.

Resim 50: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1946, karton üzerine guaj, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 753/2000)



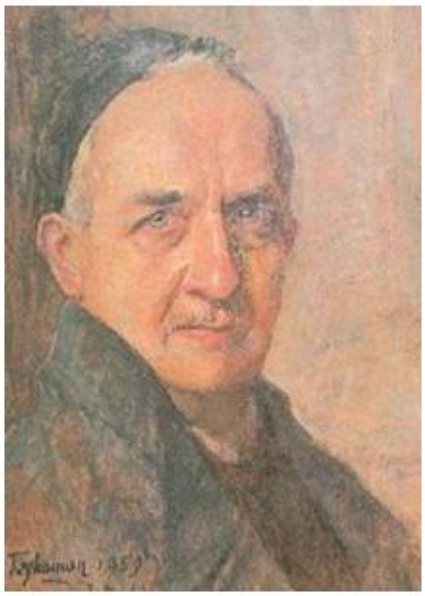
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 25.

Resim 51: Feyhaman Duran, *Otoportre*, tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 751/2000)



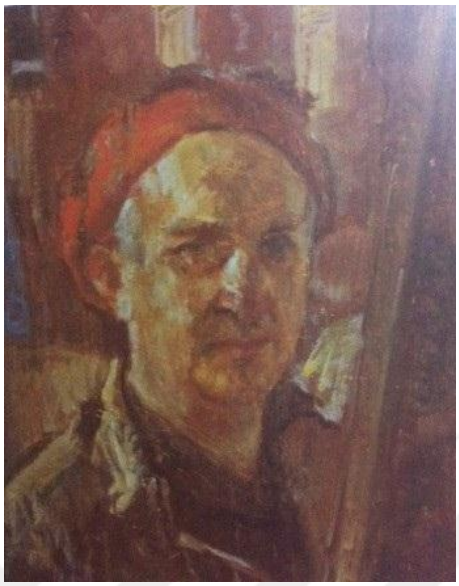
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 27.

Resim 52: Feyhaman Duran, *Otoportre*, 1959, duralit üzerine yağlıboya, 52x40 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 18/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 26.

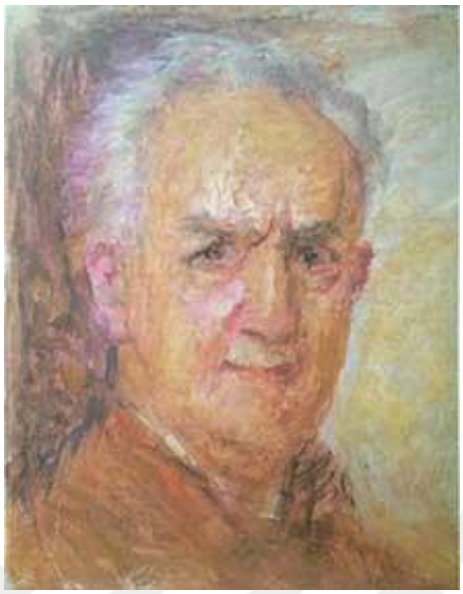
Resim 53: Feyhaman Duran, *Otoportre,* 1950'ler, Kontrplak üzerine yağlıboya, 51x41 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 475/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 29.

Feyhaman Duran'ın 1950'li yıllardaki yukarıdaki otoportresi (Resim 53) onun sanatçı kişiliğini göstermesi anlamında diğer otoportrelerden ayrılır. Elinde fırçası, karşısında bir kenarı çok az görünen tuvali (ya da şövalesi); kırmızı beresi ve hafif buruşmuş gömleğiyle sanatçı kendisini çalışma esnasında resmetmiştir. Yüzünde diğer otoportrelerde görülen her biri birbirinden farklı, etkileyici ifadelerin hiçbiri yoktur; bu resimde sadece sanatçının otoportresini yapabilmek için kendi yüzüne odaklanmış olduğu izlenebilir.

Resim 54: Feyhaman Duran, *Otoportre*, t.y., duralit üzerine yağlıboya, 41x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No: 35/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 24.

Feyhaman Duran'ın burada yer verilen son otoportresinde fırça vuruşlarının hızının artması ve çatık kaşları, onun resmi bir öfke veya bir heyecan anında yapmış olduğunu düşündürür. Sanatçı sıra dışı bir pozda resmetmiştir kendisini: Hoşnutsuz ve son derece eleştirel görünür. Yaşlılık dönemini betimleyen bir önceki portresindeki dinginlikten eser yoktur bu resimde. Oysa yumuşak huylu biri olduğu bilinir. Gençlik portresiyle (Resim 47) karşılaştırıldığında ise yılların acımasız etkisi açıkça görülür. Sadece yüzündeki yaşlılık izleri değil; burada bir insanın yaşama bakışındaki değişim resmedilmiştir ve asıl etkileyici olan da budur.

Resim 55: Ali Sami Boyar, *Otoportre*, Karakalem, t.y., (İstanbul Darüşşafaka Koleksiyonu)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Yayınları, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 113.

1914 Kuşağı'ndan bir diğer ressam Ali Sami Boyar (1880-1967), Bahriye Mektebi'nden mezun olduktan sonra Sanayi-i Nefise'ye devam etmiş, her yıl birincilikle sınıfı geçmiş ve Paris'e resim eğitimi için gönderilmiştir. 1914 yılında ülkeye geri dönünce yüzbaşılıktan ayrılmıştır. Boyar, 1917'de açılan Şişli Atölyesi'nde İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sami Yetik ve Ali Cemal Benim ile birlikte görev almıştır. 1919'da Heybeliada Bahriye Mektebi'nde resim öğretmenliği yapmış; ayrıca kurucusu olduğu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık ve müdürlük yapmıştır. 1921 ve 22 yıllarında Sanayi-i Nefise Müdürlüğü görevine getirilmiş ancak burada istediği çalışma ortamını bulamayınca ayrılmıştır. 1935 yılında ona tekrar Deniz Müzesi müdürlüğü sonra da Ayasofya Müzesi müdürlüğü görevleri verilmiştir. Sanatçı, İngiltere'de önemli bir galeride sergi açmıştır. Cumhuriyet pullarının ve kâğıt

paraların ressamlığını da yürütmüş olan Boyar, resim sanatını Türk milletine sevdirmek için çok sayıda makale de kaleme almıştır.[220]

Nüzhet İslimyeli, 1926 yılında Londra'da, 1930 yılında ise Paris'te sergi açmış olan Ali Sami Boyar'dan "Hoca Ali Rıza gibi başlı başına bir kişiliğe sahip, kendine özel bir ekol yaratmış bir sanatçımızdır" diye bahseder.[221] Sanatçının, uzun boylu, şık giyinen, çok kibar ve ince ruhlu biri olduğu bilinmektedir.[222] Yüzündeki masum, temiz ve çocuksu ifadeye bakılırsa, Boyar otoportresini çok genç yaşta yapmış olmalıdır (Resim 55). Resimde kibarlığı, nezaketi, ince ruhu sezilir ancak hakkında daha fazla yorum yapmak zordur.

[220] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 82; Ahmet Kamil Gören, "Ali Sami Boyar", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 328; Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 208.

[221] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 82.

[222] Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 208.

Resim 56: Namık İsmail, *Gençlik Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 41x51,5 cm. (Keskin Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 144.

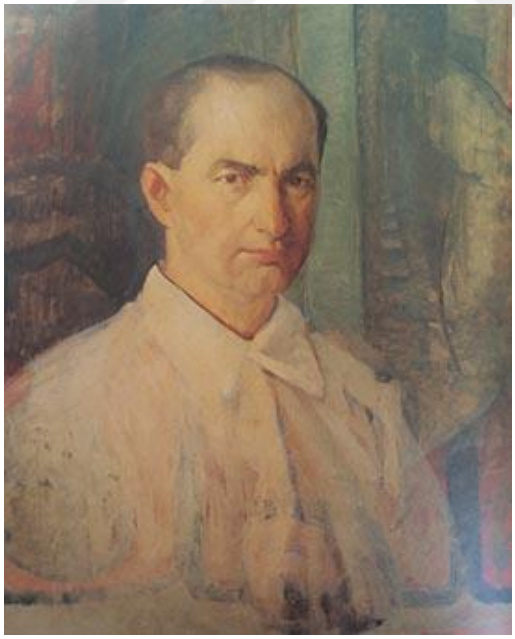
Resim 57: Namık İsmail, *Otoportre* (Tifüs'ten sonra), 1917, tuval üzerine yağlıboya, 73x66 cm.

Kaynak: Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, kapak resmi

Resim 58: Namık İsmail, *Otoportre*, 1918, duralit üzerine yağlıboya, 41x37,5 cm. (İstanbul Modern Koleksiyonu)

Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 141.

Resim 59: Namık İsmail, *Otoportre*, 55x80,9 cm, (Bülent Barım Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 146.

Resim 60: Namık İsmail, *Namık İsmail Louvre Müzesi'nde*, ahşap üzerine yağlıboya, 32,5x19 cm.

Kaynak: Maçka Mezat "**Bir Yaz Gecesi" Müzayedesi**, 10.06.2002, Lot No: 58

1914 Kuşağı'nın bir diğer önemli ismi Namık İsmail'dir (1890-1935). Muhtemelen sanatçının babası İsmail Zühtü Bey'in döneminin usta hattatlarından biri olmasının etkisiyle Namık İsmail ve kardeşleri küçük yaşlardan itibaren sanata ilgi duymuşlardır.[223] Galatasaray Lisesi'nden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giden Namık İsmail, ardından Fransa'da ve Almanya'da resim eğitimi almış; Güzel Sanatlar müdürlüğü ve 1935'teki ölümüne dek Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü yapmış; bu süreçte Akademi'nin ıslahı konusunda çok gayret göstermiştir.[224] Akademi'yi Fındıklı'da Adile Sultan Sarayı'na yerleştirmeyi başarmış ve onarım için Maarif Vekâletinden yüklü bir tahsisat alabilmiştir. Bu süreçte Avrupa'dan uzmanlar getirtmiş; zengin bir kitaplık yapmış; binaya resim, mimari ve heykel atölyelerinden başka, fresk, dekoratif sanatlar, laboratuvarlar, marangozhane ve döküm atölyeleri gibi bir takım bölümler eklemiştir. Ayrıca müdürlüğü sırasında

[223] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 18
[224] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 37.

Akademi yönetimi ve sanat eğitimine ilişkin de yeni düzenlemeler yapmış; dönemin genel sanat politikası üzerine Millî Eğitim Bakanlığı'na kapsamlı bir rapor sunmuştur. [225] Dönemin sanatçıları, Akademi'nin Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında en parlak, gösterişli yıllarını yaşadığını; eski Sanayi-i Nefise'nin o durgun, tutucu formüllere bağlı hareketsizliği yerine Batılı bir dinamizm yerleştiğini söylemektedirler. [226] Namık İsmail, daima sanatın yaygınlaştırılması, estetik zevkin yükseltilmesi, sanatçıların haklarının korunması için uğraşmıştır. Kamu ve özel yapılarda duvar resimlerinin yer alması, müze kurulması, devrimleri konu alan tabloların yaptırılması, İstanbul şehir hatları vapurlarına sanat eserlerinin konması ve bu işler için hükümet tarafından bir kurul oluşturulması gibi projeler üretmiştir.[227]

Namık İsmail, ailesinde gördüğü disiplini yaşamı boyunca sürdürmüş olan, sessiz, ağırbaşlı, duyarlı ve gururlu bir karaktere sahiptir. Aynı zamanda hoşgörülü olduğu da anlatılmaktadır. Öğrencileri ondan çekinmekle beraber ona saygı duymaktadır. [228] İlk resimlerini beş-altı yaşlarında yapmaya başlayan sanatçı, dilediğini hırçın davranmadan, akılcı bir yöntemle yaptırmanın yolunu mutlaka bulan bir çocuktur. Çocukken bile yalnız oynamayı ve çalışmayı seven[229] Namık İsmail'in büyüdüğünde de benzer karakter özelliklerini taşıdığı, otoportrelerindeki ifadeden yola çıkılarak düşünülebilir. Sanatçının sert bir yapısı olduğu da söylenmiştir. Hatta Ahmet Ziya Akbulut'un, Akademi müdürü olduğu dönemde Namık İsmail ile öğrenciler arasında arabuluculuk yaptığı bilinmektedir.[230]

---

[225] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 32.
[226] Nurullah Berk, "Ressam Namık İsmail", **Sanat Çevresi**, Sayı: 34, Ağustos 1981, s. 5.
[227] Murat Katoğlu, **Şematizmden Yaratıcılığa: Cumhuriyet Türkiyesi'nde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009, s. 76.
[228] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 20; Sevgi Gürtuna, "1914 Kuşağı Ressamlarından Namık İsmail", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/namik-ismail/, (Erişim tarihi: 3 Nisan 2016)
[229] İ. Safa Günay, **Büyük Türk Sanatkarı Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri**, İstanbul 1937, s. 7'den Sevgi Gürtuna, "1914 Kuşağı Ressamlarından Namık İsmail", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/namik-ismail/, (Erişim tarihi: 3 Nisan 2016)
[230] Nüzhet İslimyeli, **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965, s. 32.

Namık İsmail, sanatını Paris dönüşü (1914) ve Almanya dönüşü (1919) olarak iki döneme ayırmıştır. Sanatçı Paris dönüşü yaptığı resimlerde duygunun egemen olduğunu, tekniğin ikinci planda kaldığını belirtmiştir. Bu dönem yapıtlarında şiirsellik ve düş gücü egemendir.[231] Burada yer alan ilk iki (Resim 56 ve Resim 57) otoportresi Namık İsmail'in sözünü ettiği "duygunun egemen olduğu" dönemi işaret eden resimlerdir. Özellikle ikinci otoportresi (Resim 58) bu anlamda dikkat çeker. 1914 yılında tatil için Paris'ten İstanbul'a gelen Namık İsmail, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Paris'e geri dönememiş, aynı yıl silah altına alınarak Kafkas Cephesi'ne gönderilmiştir. Ancak burada tifüse yakalanması sonucu İstanbul'a dönmüştür.[232] Bu resim hastalık sonrası yaptığı bir otoportredir. Yüzünde hastalığın verdiği bitkinlik görülür. Bitkinliğin yanı sıra bir yalnızlık, karamsarlık ve hüzün sezilir. Sanatçının ifadesi kadar seçtiği renkler de bu duyguyu oluşturmada etkilidir. Diğer portrelerinde genellikle daha açık renkler kullanan sanatçı burada kendisini koyu bir fonun önünde göstererek ruh hâlini yansıtmak istemiş olmalıdır.

Nurullah Berk onun için "yakışıklı, çekici, kadınların hayranlığını uyandıran sevimliliği altında ağırbaşlı, çalışkan, işine, sanatına bağlı bir ressamın gizli enerjisi yatıyordu"[233] der. Sedat Hakkı Eldem de, Namık İsmail'in "çok yakışıklı; ilaveten aydınlık, havalı bir kişiliği olduğunu" belirtir. Onun "hayatın güzelliklerini tam manasıyla yaşayan bir insan olduğunu, bunun yüz ifadesinden, bazen müstehzi fakat her zaman sevimli gülümseyişinden de anlaşılabileceğini; dudaklarının kıvrıntılı, dalgalı hatlarının hayata ve yaşamın zevklerine bağlılığını gösterdiğini söyler.[234] "Gençlik Portre"si (Resim 56) Eldem'in tarifine tam olarak uyan bir ifadeyi yansıtır. Namık İsmail, beyaz gömleği ve kravatıyla, gençliğinin de etkisiyle gerçekten yakışıklı ve "aydınlık"tır. Dudaklarındaki kıvrımda ve gözlerindeki ifadede gizli bir alaycılık olduğu görülür. Son derece özgüvenlidir.

[231] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 21.
[232] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 18
[233] Nurullah Berk, "Ressam Namık İsmail", **Sanat Çevresi**, Sayı: 34, Ağustos 1981, s. 4,5.
[234] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 37, 38.

Peyami Safa ise Namık İsmail'den "(O) zarif bir disiplindi: zerafetinde bir disiplin; disiplininde bir zerafet vardı" diye bahseder. Safa sanatçının taşkın bir jeste, büyük bir sergüzeşte asla meyletmemiş, mazbut ve muntazam hayatı olduğunu söyler.[235] Mazhar Şevket de benzer şekilde onu "mazbut ve ölçülü" bulmaktadır ve Namık İsmail'i "kıymetli bir san'atkar, mükemmel bir idareci ve mükemmel bir hoca idi. Fakat gariptir, bu kelimelerle onun şahsiyeti ne kadar eksik ve silik ifade edilmiş oluyor. Hâlbuki o her şeyden evvel bir 'şahsiyet'ti' " sözleriyle tarif eder.[236] Nazmi Ziya ise sanatçıyı "az konuşan ve çok iş gören; işte hiçbir za'fa düşmeden karar veren ve verdiği kararı tamamen yapan ve yaptığı işten hiç pişman olmayan; hiçbir işiyle övünmeyen" biri olarak tarif etmiştir.[237]

Namık İsmail'in otoportreleriyle onun hakkındaki izlenimler birbirine uymaktadır. Sanatçının burada yer alan otoportrelerinin tümünde belli bir ağırbaşlılık ve açık bir zarafet vardır. Namık İsmail, düzenli, disiplinli, ölçülü, sert mizaçlı ve kararlı biri izlenimi verir. "Gençlik Portresi" (Resim 56) hariç tüm resimleri onun aksi biri olduğunu düşündürür.

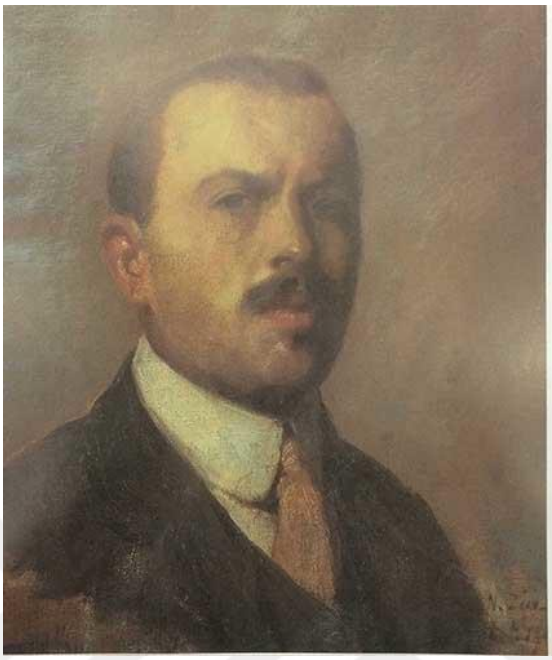
Söz konusu otoportrelerinde Namık İsmail'in sanatçı yönüyle ilgili ipucu bulmak zordur. Her ne kadar Resim 58'de arkasında tablolar görülmekteyse ve Resim 60'da kendisini Louvre Müzesi'nde resmetmişse de bunlar onun ressamlığını doğrudan çağrıştıran unsurlar değildir. Aslında hayatına bakıldığında da onun yönetici kimliğinin ressamlığının önüne geçtiği görülebilir. Ayrıca, Nurullah Berk'in dediği gibi, Namık İsmail bir sanatçı olarak "bohemlikten uzaktır; boyaların içine dalmadan tablolarına fırça ucuyla dokunuyormuş etkisi uyandırmaktadır."[238]

Namık İsmail'in kendisini Louvre'da resmetmesinde (Resim 60) diğer otoportrelerden farklı bir "kayıt" arzusu olduğu söylenebilir. Diğer otoportrelerinde mekân pek önemli değilken burada resmin ismi sayesinde

[235] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 41.
[236] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 39, 40.
[237] Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 43.
[238] Nurullah Berk, "Ressam Namık İsmail", **Sanat Çevresi**, Sayı: 34, Ağustos 1981, s. 4,5.

mekân özellikle vurgulanmıştır. Namık İsmail'in, bu önemli müzede bulunduğunu kaydetmek istemiş olmasının ardında, belki bu deneyimi, onun sanatçı ve öğretmen kimliğine değer katan bir unsur olarak görmesi yatmaktadır.

Resim 61: Nazmi Ziya, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 85x60 cm, (Sakıp Sabancı Koleksiyonu)

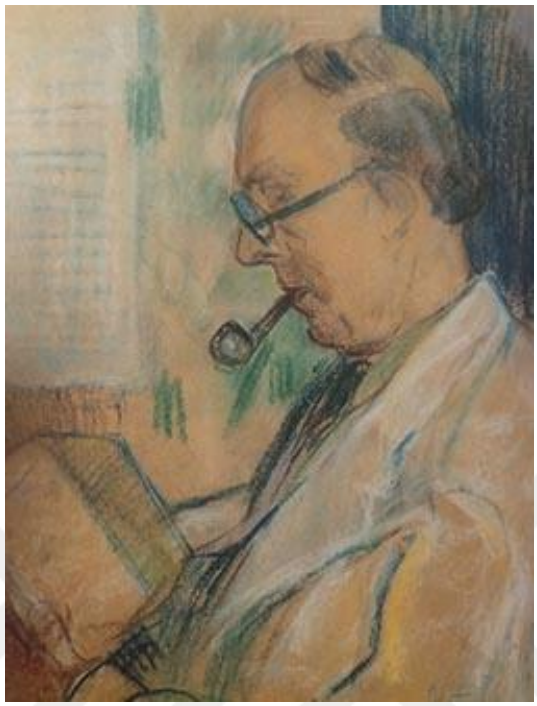


Kaynak: Haz. Turan Erol, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 65.

Resim 62: Nazmi Ziya, *Otoportre*, 1324 (1906), tuval üzerine yağlıboya, 44x37 cm. (Onur Erdoğan Koleksiyonu)

Kaynak: Veysel Uğurlu (Haz.), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, s.5. (Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan Nazmi Ziya Sergisi Kataloğu.

Resim 63: Nazmi Ziya, *Otoportre*, karton üzerine pastel, 60x47 cm, (Rüstem Sungur Koleksiyonu)



Kaynak: Haz. Turan Erol, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 66.

1914 Kuşağı'nın en "katıksız" empresyonist ressamı olan Nazmi Ziya Güran (1881-1937) okul çağından itibaren resme ilgi duymuş, ancak bu alanda eğitim görme isteği üst düzey bir devlet memuru olan babası Mehmet Ziya Bey tarafından engellenmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle üst tabakadan görevlilerin temsil ettiği devlet aristokrasisi için ressamlık, kabul edilemeyecek bir meslektir. Ancak babasının ölümünden sonra arzu ettiği yolda ilerlemeye karar veren Nazmi Ziya, ilk resim derslerini Hoca Ali Rıza'dan almıştır. Ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuş, ve Paris'e giden grubun içinde yer almıştır.[239] Sanayi-i Nefise yıllarında serbest çalışmaya yönelmek, tuvalin tersine etüd yapmak ve tabiatı aynen kopya etmemek yönündeki arzusu hocası Valeri'nin onu Osman Hamdi Bey'e şikayet etmesine neden olmuş, böylece okuldan bir sene sonra mezun olabilmiştir.[240] Ailesinin geçimini sağlamak için savaş yıllarında arkadaşlarıyla birlikte Çamlıca'da bir tavuk çiftliği kurmak, hatta bir süre kunduracılık yapmak zorunda kalmış olan sanatçı 1918-1921 ve

[239] Turan Erol, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 14, 15.
[240] Kemal Erhan, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., t.y, s. 12.

1925-1927 yılları arasında iki kez Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü görevinde bulunmuştur. 1918 yılındaki müdürlüğü sırasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa da başlamış, 1927 yılında ise müdürlük görevini Namık İsmail'e bırakmıştır.[241]

Elif Naci 1914 Kuşağı sanatçılarından bahsederken Nazmi Ziya'yı dönemin diğer sanatçılarına göre gerçek bir Fransız empresyonizmine daha sadık kalması nedeniyle ayrı tutmaktadır.[242]

Taha Toros Nazmi Ziya için, "yaratılışı açısından alçak gönüllülüğün temsilcisi gibidir" der. Ne var ki, bir keresinde Akademi müdürlüğünden azledilerek açıkta bırakılmasının onu perişan ettiğini; kıymeti hakkıyla takdir edilememiş talihsizlerden biri olarak Nazmi Ziya'nın zaman zaman toplumdan uzak, köşe bucak yaşamış, iç sıkıntısını tabiatla baş başa kalarak ve göz alıcı tablolar yaparak gidermiş biri olduğunu söyler.[243]

Eski İstanbul terbiyesi alan[244] sanatçı için Pertev Boyar, "Türk resim sanatının mukaddes sayılması gereken simalarındandır. En nankör şartlar içinde Türk resmini yaşatarak bizi bu güne ulaştıran üstadlar içindedir" diyerek onun tevazuun timsali olduğunu; insan değerinin küstahlığı nisbetiyle ölçüldüğü bir devrede yaşamak talihsizliğine uğradığından kıymetinin bilinmediğini; Nazmi Ziya'nın tabiat sevgisinin belki de aşırı tevazuunun bir neticesi olduğunu; sanatçının insandan kaçarak teselliyi toprakta bulduğunu ifade eder.[245]

"İyi bir sanatkâr fena kalpli olamaz" diyen Nazmi Ziya'nın kendisinin de kimseye zarar vermeyen, herkese yardım etmek isteyen iyi kalpli biri olduğu söylenir.[246]

---

[241] Turan Erol, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 16, 17.
[242] Elif Naci, "Türk Resminde Çığır Açan Sanatkâr: Çallı", **Hayat Tarih Mecmuası**, Yıl: 3, Cilt: 1, Sayı: 1, Sıra: 25, Şubat 1967, s. 48-49.
[243] Taha Toros, "Nazmi Ziya Güran", **Antik&Dekor**, Sayı: 60, 2000/05, s.y.
[244] Kemal Erhan, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., t.y, s. 15.
[245] Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948, s. 204, 205.
[246] Kemal Erhan, **Nazmi Ziya**, İstanbul, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., t.y, s. 15.

Burada yer alan ilk iki otoportresine bakıldığında Nazmi Ziya'nın iki farklı kişiliği yansıttığı görülür. Muhtemelen daha gençken yaptığı ilk otoportresinde (Resim 61) özellikle vurgulanmış olan çatık kaşlarıyla, sımsıkı kapanmış, hafif büzülmüş dudaklarıyla öfkesini yansıtmak ister gibidir. Sanki izleyicinin anlamasını istediği bir sıkıntısı, bir kırgınlığı vardır. Yukarıda bahsedilen yumuşak huylu insandan eser yoktur bu resimde. Aksine öfkesini zor zaptediyormuş gibi görünür. İkinci otoportrede (Resim 62) ise bambaşka bir karakter görülür. İlk resimde ne kadar derli toplu, düzenli ve "katı" duruyorsa ikincisinde o kadar dağınıktır. Hatta hafif bir şaşkınlık hâlinden bile söz edilebilir. Sanki kendi resmini yaparken bile aslında kendisine odaklanamamış gibidir. İki resim arasındaki farkın insanın içindeki çelişkileri yansıttığı söylenebilir. En son resimde (Resim 63) ise artık yaşlanmış, saçları dökülmüş, kendisini kitabına vererek izleyiciyle bağlantısını kesmiş bir Namık İsmail görülür. Ağzında piposuyla, elinde kitabıyla iç dünyasına kapanmıştır.

Resim 64: Hikmet Onat, Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 35x28 cm, (Murat Onat Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray (Hazırlayan), **Hikmet Onat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 93.

1914 Kuşağı ressamlarından Hikmet Onat, Bahriye Mektebi'ni bitirip, harbiye sınıfına ayrılarak teğmen çıkmış; 1904 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş; 1910 yılında buradan mezun olmuştur. Devlet bursuyla Paris'e resim öğrenimine gönderilen sanatçı Fernand Cormon atölyesinde eğitim almış; 1914'te yurda dönerek önce çeşitli liselerde ve 1915 yılından itibaren 1949 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapmıştır. Akademi'de desen atölyesini yürüten Hikmet Onat, temel eğitimi vererek öğrencileri üst sınıfa hazırlamıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olan sanatçı, Galatasaray Sergileri'ne de düzenli olarak katılmış; ayrıca Şişli Atölyesi'nde de görev almıştır.[247]

Taha Toros, Hikmet Onat'ı, son derece mütevazı, gösterişi sevmeyen, reklama sırt çevirmiş; çok az, fakat öz konuşan; içine kapanıklığı nedeniyle

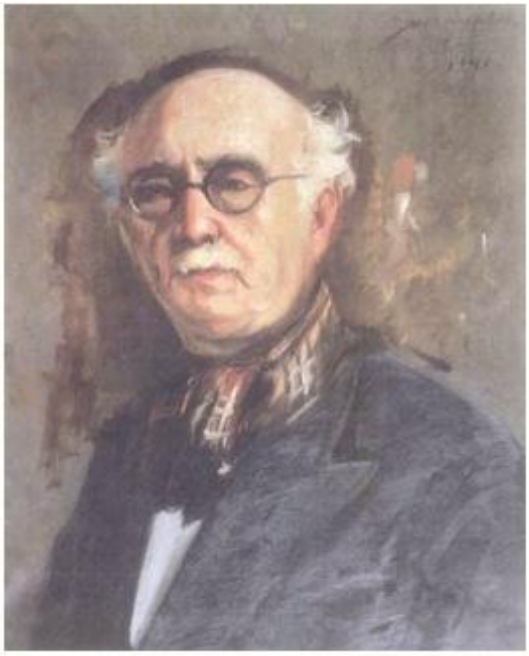
[247] Ahmet Kamil Gören, "Hikmet Onat", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2.c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, C.II, s. 383, 384; Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 20, 21.

toplumun gürültülü yaşamından uzak duran biri olarak tarif eder. Onat, ayrıca iyi yürekli ve vefalı bir insan olmalıdır ki yatalak eşine yıllarca bakmıştır. Yine Taha Toros'un ifadesiyle, Hikmet Onat her felâketi tevekkülle karşılayan, dayanıklı bir kişidir. Ne yazık ki özenle büyüttüğü yüksek mimar oğlunun ölümü zaten içine dönük sanatçıyı büsbütün durgunlaştırmış; onu sonsuz bir sessizlik içine itmiştir.[248]

Sabırlı ve sakin bir kişiliği olan[249] Hikmet Onat'ın otoportresi (Resim 64) onu bilinen kişiliğinin tam aksine sert ve mağrur biriymiş gibi yansıtır. Bahriye Mektebi'nden teğmen olarak çıkan sanatçının, bir askerin kararlı ve cesur bakışlarıyla gözlerini ileriye diken buradaki imgesinin gerçekte onunla ilgili anlatılanlarla pek bir bağlantısı yoktur. Sanki sessiz, sakin, içe kapanık Onat, olduğu değil de olmak istediği kişiliği resmetmeye çalışmıştır.

[248] Taha Toros, "Hikmet Onat", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/hikmet-onat/, (Erişim tarihi: 1 Nisan 2016)
[249] Ahmet Kamil Gören, "Hikmet Onat", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2.c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, C.II, s. 383, 384.

Resim 65: Sami Yetik, *Otoportre*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 232.

Resim 66: Sami Yetik, *Otoportre*, 1944, duralit üzerine yağlıboya, 40x30 cm.
(Bedia Akarsu Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 89.

Resim 67: Sami Yetik, *Otoportre*, 1941, duralit üzerine yağlıboya, 30x20 cm.
(Kemal Erhan Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 233.

Resim 68: Sami Yetik, *Otoportre*, 1942, karton üzerine yağlıboya, 28x24 cm.
(Bedia Akarsu Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 234.

Askerliğe olan ilgisi nedeniyle Kuleli Askerî Lisesi'nde okurken gördüğü resim dersleriyle resim sanatına ilgi duymaya başlamış olan Sami Yetik (1878-1945), 1896 yılında Harbiye'den subay çıktıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiş ve buradan birincilikle mezun olmuştur. Ardından Paris'te Julian Akademisi'nde sanat eğitimine devam etmiştir. 1912 yılında ülkeye döndükten sonra Kuleli Askerî Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. Genelde Kurtuluş Savaşı'nı betimleyen resimlerle tanınan Yetik, peyzaj da çalışmıştır.[250] 1944'e kadar Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmayı gelenek hâline getirmiş olan sanatçı bu sergilere de, Güzel Sanatlar Birliği Sergileri'ne de ağırlıklı olarak peyzajlarıyla katılmıştır. Sanat yayınlarının kısıtlı olduğu bir dönemde "Ressamlarımız" adlı, bu konudaki ilk eser olması bakımından önem taşıyan bir kitap yazmış, ancak sadece ilk cildini yayımlayabilmiştir.[251]

Kaya Özsezgin, eleştiri gibi övgünün de sanatçıyı fazlaca etkilemediğini, bunda, Yetik'in sanatına olan inancının büyük payı olduğunu söyler. Kendisi hakkında yazılan övgü dolu bir yazı hakkında "sitayişlerden iftihar yerine azar duyduğunu" söyleyecek kadar alçak gönüllüdür. Sami Yetik'in yaşamı boyunca kişisel sergi açmak istememesinin ardında da henüz tam anlamıyla beğendiği bir tablo yapamamış olduğuna dair mütevazı bir tavrın yanında kişisel sergi açmanın, arkadaşlarıyla birlikte resim teşhir ettiği bir ortam açısından zararlı olacağına yönelik düşüncesi de yatmaktadır.[252]

Evde Osmanlıca ve Fransızca karışımı bir dille konuşan Sami Yetik'in babacan tavırlı bir insan olduğu söylenir.[253]

Sami Yetik'in burada yer verilen 1941-1944 yılları arasındaki otoportreleri dikkat çekecek kadar birbirine benzer (Resim 65, 66, 67, 68). Tümünde kişilik okuması yapmayı zorlaştıran aynı sabit ifade vardır. Sami Yetik'in sözü edilen babacan ya da alçak gönüllü tavırlarına dair bir iz bulmak zordur. Aksine, eğer mutlaka bir yorum yapmak gerekirse, Yetik'in kuralcı,

[250] Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 21-23.
[251] Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 27, 59.
[252] Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 23, 25.
[253] Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 23.

geçimsiz bir kişiliği olduğu gibi bir izlenim edinilebilir. Sanatçının gerek ifade gerek duruş açısından birbirini bu kadar andıran portreleri tekrar tekrar niye yaptığı merak uyandırıcıdır. Burada kendisini defalarca resmeden Feyhaman Duran akla gelir. Neredeyse her seferinde kişiliğinin farklı bir yönünü ortaya koyabilmiş olan Feyhaman Duran'la Sami Yetik'i yan yana koyunca aradaki fark daha iyi anlaşılır. Belki bu tutukluğun kaynağı "aile yönünden tutucu bir geleneğe sahip olan Sami Yetik'in, eve portre-resim girmesini istemeyen annesinin etkisiyle, yaşamı boyunca, eşine ait portre ve kendi otoportreleri dışında pek fazla portre çalışmamış olmasında" aranabilir.[254]

[254] Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 23.

Otoportrelerden söz edilirken akla ilk gelen isim "hisli ve romantik bir üstat olarak tanınan" [255] Avni Lifij'dir (1886-1927). Samsun doğumlu olan sanatçı resme olan ilgisi nedeniyle anatomi dersleri almak için Mülkiye Tıbbiyesi'ne, boya tekniği öğrenmek için Eczacı Mektebi'nin fizik ve kimya derslerine katılmıştır. Henüz sanat eğitimi almadan yaptığı "Pipolu-Kadehli Otoportresi"ni (Resim 69) Osman Hamdi Bey'in görüp beğenmesi üzerine Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bir süre devam etmiş, ardından Abdülmecid Efendi'nin desteğiyle sanat eğitimine 1909 yılında gittiği Paris'te devam etmiştir. Avni Lifij, 1914 Kuşağı içinde sanat eğitimi için Paris'e giden ilk öğrencidir. 1912 yılında yurda dönen Lifij, İstanbul Sultanisi'nde (İstanbul Erkek Lisesi) resim hocalığı, 1918 yılında Davutpaşa Orta Mektebi'nde Fransızca Hocalığı yapmıştır. Lifij, 1917'de açılan Şişli Atölyesi'ne dışarıdan yaptığı çalışmalarla destek vermiş; 1918'de düzenlenen Viyana Sergisi'ne on sekiz yapıtıyla katılmıştır. Sanatçı, 1923 yılından ölümüne dek Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Tezyîni (Dekoratif) Sanatlar Bölümü'nde hocalık yapmıştır.[256]

İlk evliliğini yaklaşık 1908-1909 yıllarında Zehra Hanım ile yapan Avni Lifij, 1919 yılında Harika Şazi ile nikâhlanmıştır, ancak o sıralar salgın olan İspanyol gribi nedeniyle çift, 1922 yılında evlenmiştir. Lifij 1927 yılında, henüz 41 yaşındayken, yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak ölmüştür.[257]

Değeri ölümünden çok sonra anlaşılan Lifij ile ilgili Nurullah Berk şöyle der:

> "Sanatçı var, dönemini kapatmış, diyeceğini demiş, tarih olmuştur. Adı tarih sayfalarında, eserleri önümüzdedir artık. Kişiliği, getirdiği 'mesaj' dar bir çerçevenin içinde sıkışıp kalmıştır. Sanatçı var, her dönemde yaşar, kişiliği yılların üstünde, hep bugünündür. İşte Hüseyin Avni Lifij bu sonunculardandır. 1914 kuşağı diye andığımız empresyonist grubun en güçlüsü olarak yaşamıyor günümüzde, sadece geniş bir kültürün verdiği kaygılar, duyarlı bir mizacın uyandırdığı sorular, sanat tekniğinin tüm aşamalarından geçmiş bir kişiliğin ürünü eserlerle de yaşıyor."[258]

Avni Lifij, değerlendirilirken haklı olarak çağdaşlarının tümünden ayrı bir yere konmaktadır. Kaya Özsezgin, "onun herhangi bir resmini, yakın

[255] Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948, s.214.
[256] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 13-16.
[257] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 16, 33.
[258] Nurullah Berk, "Ressam Hüseyin Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 72, Ekim 1984, s. 24, 25.

arkadaşlarından birinin yanına koyduğunuzda, Avni Lifij'in dış dünyaya ilişkin tüm gözlemlerinde, içe dönük bir yaşam mesajını geliştirmeye çalışmasıyla arkadaşlarından ayrıldığını görebilirsiniz" der.[259] Elif Naci de "Onun kendine özgü bir kişiliği, onda entellektüel bir asalet ve hassasiyet var, yani tablolarında asil ve duygulu. Daha da ileri, tablolarında bize resim sanatının ne olması gerektiğini öğretmiş, şiirle rengin nasıl mutlu bir gerdeğe girdiğini anlatmıştır. Nazmi Ziya'dan başka, arkadaşlarından hiçbirinde bu yoktur. O, hiçbirine benzemeyen yepyeni bir çeşni getirmiştir Türk resmine" diyerek ona özel bir önem atfeder.[260]

Tezimizin konusu açısından Avni Lifij'in otoportrelerinin büyük önemi vardır. 1914 Kuşağı içinde "ruhsal durumu yapıtına en çok aktaran sanatçı" [261] olan ve otoportre türünü, başka resimlerine de yansımış olan melankolik bir yapısallık içinde ve ısrarlı bir yaklaşımla ele alarak çağdaşlarından ayrılan[262] Lifij, otoportrelerinde iç dünyasını olağanüstü bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Hemen hemen tüm otoportreleri sanatçının kişiliğiyle ilgili bilgi vermekteyse de özellikle "Pipolu-Kadehli Otoportresi" Türk Resim Sanatı'nın en önemli otoportrelerinden biri kabul edilir. Lifij bu portreyi 1906 yılında gerçekleştirmiştir, ancak resmi Abdülmecid Efendi'ye sunarken tarihini 1908 olarak değiştirmiştir.[263] Henüz resim eğitimi almadığı yıllarda yaptığı bu resim her şeyden evvel Lifij'in sanatsal dehasını gösterir. Burada 1900'lerin başlarında ülkemizde henüz filizlenmeye başlayan bir sanat ortamı için alışılmadık "bohem" bir sanatçı imgesi vardır. Elindeki kadehle, ağzındaki pipoyla, ütüsüz gömleğiyle, şapkasıyla, omzundaki delik, kirli çorapla, hafif "serseri", hafif "vurdumduymaz" tavrıyla Lifij daha çok Paris'te yaşayan bir Fransız sanatçıyı andırmaktadır. Oysa bu portreyi yaptığı yıllarda henüz yurt dışına çıkmamıştır.

---

[259] Kaya Özsezgin "Simgeci Bir Ressam", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 10.

[260] Elif Naci, **Milliyet Sanat Dergisi**, 8 Haziran 1973/36, (Çevrimiçi), http://www.avnilifij.com/articles.html, (Erişim tarihi: 9 Ağustos 2016)

[261] Adnan Çoker, **"Hüseyin Avni Lifij"**, (Çevrimiçi), http://www.avnilifij.com/theartofavni.html#TRAvni Lifij'in Sanatı, (Erişim Tarihi: 10 Haziran 2016)

[262] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 102.

[263] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 93.

Resmin öncelikli önemi Avni Lifij'in bir sanatçı olarak kendisini nasıl görmek ve nasıl göstermek istediğini son derece başarıyla yansıtmış olmasındadır. Burada izleyiciyle paylaşılan bir kimlik arayışı, bir arzu, bir hayal vardır. Ayrıca bu resimde bir "başına buyrukluk", "özgürlük" ve "meydan okuma" da görülür. Ancak genelde bu kavramları takip eden bir "umursamazlık" yoktur. Aksine Lifij'in etkileyici, derin bakışlarından sızan, (genç yaşıyla tezat) bir bilgelik, bir olgunluk sezilir. Aynı zamanda bir melânkoli de hakimdir resme. Nitekim Sami Yetik, Lifij için, "(…) bir âşıktı. Melânkoli içinde bir ressamdı. (...) o, başka bir vect içinde yaşıyan bir sanatkârdı. Dalgın, daima dalgındı"[264] demiştir. Burada tam olarak bu tarife uyan, vecd içinde, melankolik, dalgın bir ressam görülür. Öte yandan Lifij'in yüzündeki ciddi ifade, ilk anda verdiği "dağınık" izlenimle çelişir. Bu da doğal olmalıdır çünkü Lifij gerçek yaşamında da ciddiyetiyle tanınır. O kadar ki, yine Sami Yetik'in aktardığına göre, sevenlerinin yanında ciddiyeti nedeniyle onu sevmeyenler de çoktur.[265] Harika Lifij de eşi için, "Arkadaşları onu titiz, huysuz, geçimsiz bilirlerdi. Aslında tüm geçimsizlikleri, huysuzlukları, uygunsuz olayların kendinde uyandırdığı tepkilerden başka bir şey değildi. Bulanık işlerden nefret ederdi. Bu yüzden yalnızdı"[266] demiştir.

Sonuçta Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si Türk resminde bireyin temsili açısından verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Her ne kadar sanatçının kişisel özelliklerinden yukarıda bahsedilmiş olsa da aslında bu resmi yorumlarken "fazladan" veriye ihtiyaç duyulmaz. Resim kendi içinde modelle ilgili gerekli tüm verileri zaten barındırmaktadır: İzleyicinin karşısında "canlı" biri vardır. İnsanlığa ait çelişkileri, güzellikleri ve zaafları bünyesinde taşıyan; tüm insanlar gibi aslında tam tanımlanamayan, yine de sezgisel olarak tarif edilebilen biridir bu. Tekrar edersek burada idealindeki sanatçı kimliğini yakalamak isteyen; başına buyruk, kimseye müdanası olmayan, özgür, cesur ama aynı zamanda duyarlı ve melankolik; tüm bunların yanı sıra garip bir bilgeliği ve yaşının üstünde bir olgunluğu olduğu da sezilen bir birey resmedilmiştir. Bu resimdeki sanatçı imgesiyle resmin yapıldığı dönemin sanatçı

[264] M. Sami Yetik, "Ressam Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 11.
[265] M. Sami Yetik, "Ressam Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 6.
[266] Nurullah Berk, "Ressam Hüseyin Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 72, Ekim 1984, s.27.

imgesi arasında da büyük fark vardır. Henüz halk tarafından resim sanatı bile hoş karşılanmazken, Batı'nın "özgür, sıra dışı sanatçı" kavramının kabul görebileceği düşünülemez bile. Aksine sanatçılar, uysal, uzlaşmacı ve sabırlı adımlarla halk arasında kendilerine yer açmaya çalışmaktadırlar. Bu açıdan da Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si zamanının ilerisinde bir resimdir. Resmin yapıldığı yıllarda henüz hiç yurt dışına gitmemiş bir sanatçının ruhu, içgüdüsel olarak özgürlüğünü ilan etmeye çalışmaktadır.

Ahmet Kamil Gören, Türk Resim Sanatı'nda otoportrenin gelişim serüvenini izleyebilmek için, birbirine karşıtlık oluşturan Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si ile Şeker Ahmed Paşa'nın "Otoportresi"ni karşılaştırmıştır: Birbirini izleyen dönemlerin bu iki özgün örneğinde tamamen sanatçı yönünü ön plana çıkarmış olan Lifij ile, bürokrat konumundan sıyrılamamış bir sanatçı olarak Şeker Ahmed Paşa arasındaki ayrım kendini ortaya koymaktadır. Şeker Ahmed Paşa'nın paleti ve fırçayı tutuşundaki kendinden emin tavır, gerçekte amatörlükle yetinmeyen, ama toplumsal hiyerarşinin gerektirdiği kurallara uyum sağlayan bir tutumu göstermektedir. İki resim arasındaki fark, düş peşinde koşan bir sanatçıyla, sanatına fotoğraf işlevi yükleyen bir sanatçının doğayı resmetme anlayışının nasıl çatıştığına iyi bir örnek oluşturmaktadır.[267]

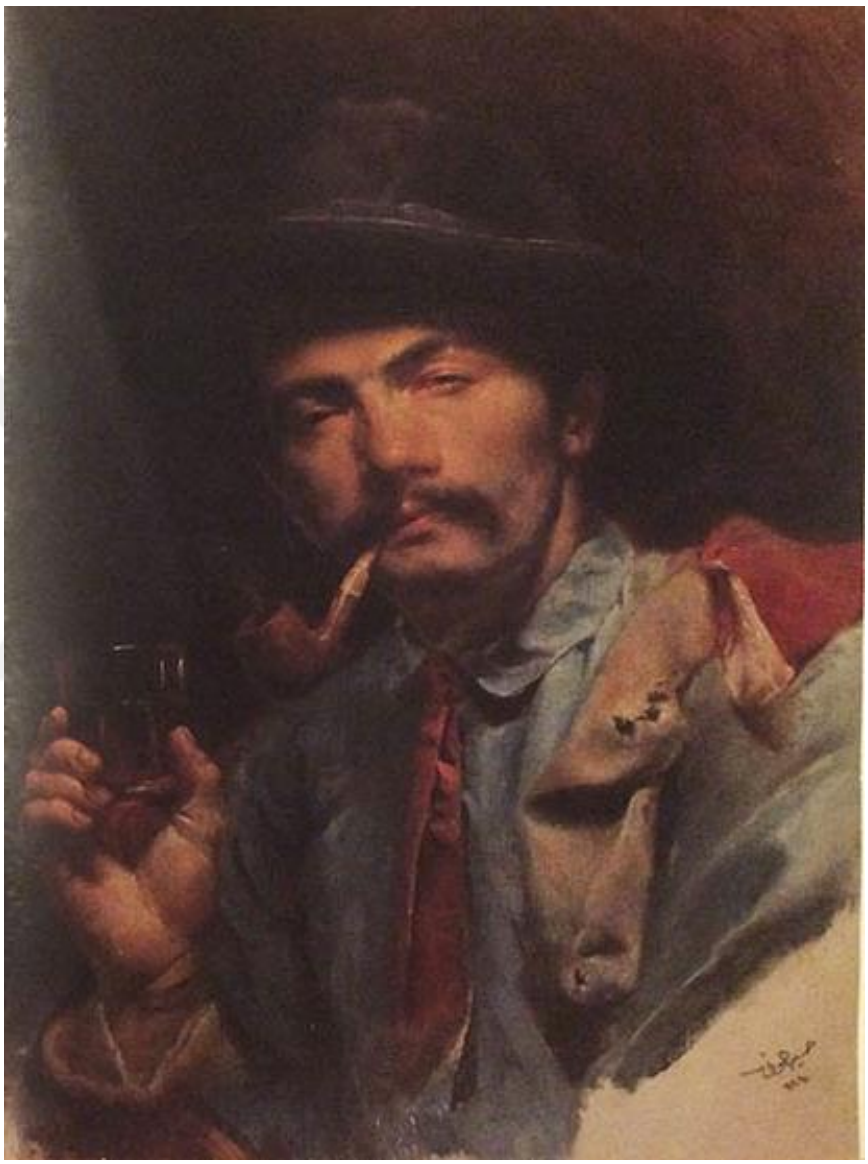
Ahmet Kamil Gören söz konusu iki önemli otoportreden yola çıkarak, "Batı sanatında olduğu gibi, Türk Resim Sanatı'nda da otoportrenin özgür bir ifadenin sonucu olarak yaygınlık kazanmaya başlamasının aynı zamanda, bireyin de özgürleşmesine işaret ettiğini" ifade etmiştir.[268]

---

[267] Kaya Özsezgin, "Avni Lifij Otoportresi Üzerine Aykırı Düşünceler", **Artist Sanat Dergisi,** S.8, Kasım 1986, s.3-5'ten Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-70, (Bilgi: s. 60); Ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001; Ahmet Kamil Gören, "Hüseyin Avni Lifij-Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul, 1990.

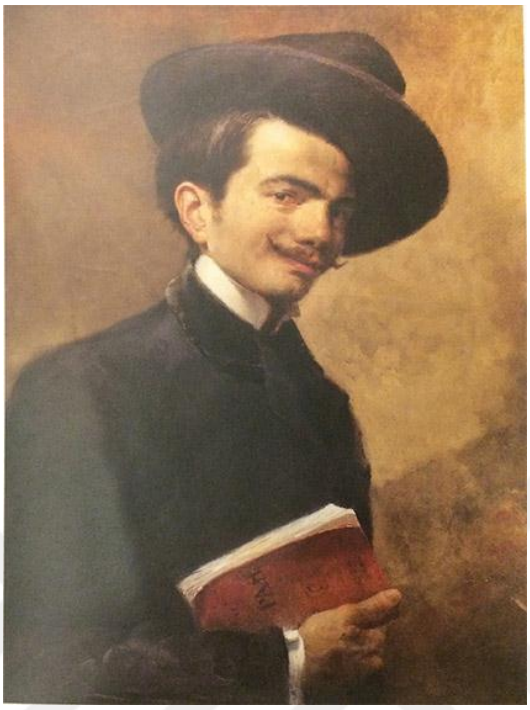
[268] Ahmet Kamil Gören, "Özgür Bir İfadenin Sonucu Olarak Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", M. Baha Tanman (Ed.), **Nurhan Atasoy'a Armağan**, İstanbul, Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, [Haziran] 2014, s. 173-184 (Bilgi: s. 179); Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Hazırlayanlar: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-70 (Bilgi: s. 60)

Resim 69: Hüseyin Avni Lifij, *Pipolu-Kadehli Otoportre*, 1908-9, tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 97.

Resim 70: Hüseyin Avni Lifij, *Kırmızı Kitaplı Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 45,5x63 cm, (B. Aksoy Koleksiyonu)

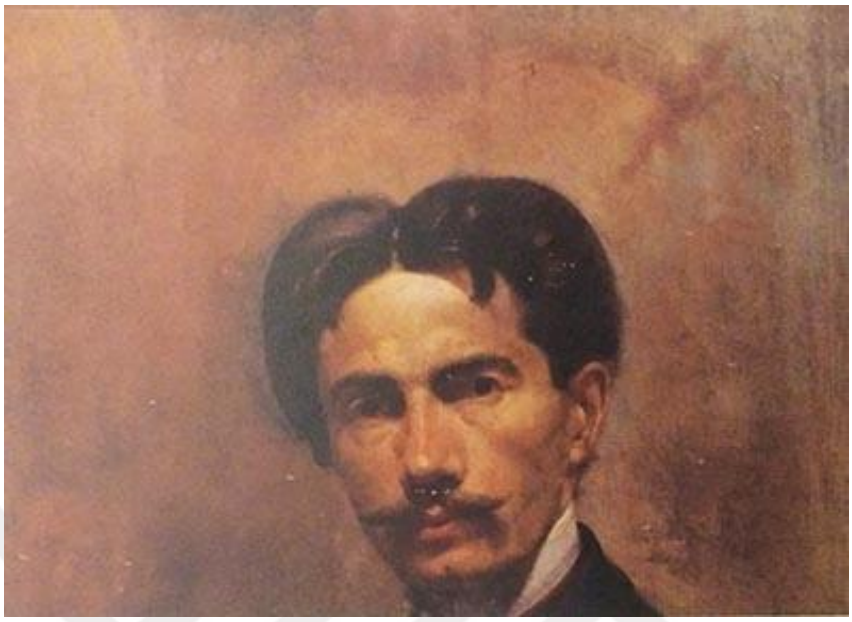


Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 101.

Avni Lifij'in sağlam bir desen anlayışıyla ve büyük ihtimalle Paris döneminde gerçekleştirdiği "Kırmızı Kitaplı Otoportre"si (Resim 70) muzip bir ifadeyle izleyiciye bakan entelektüel bir kişiyi yansıtmaktadır.[269] Entelektüel olduğu izlenimini veren elindeki kitabın yanı sıra şık kıyafeti ve kendinden emin tavrı da bu izlenimi destekler. Sanatçının diğer otoportrelerinde sıklıkla rastlanan durgun ve düşünceli hâl bu resimde görülmez. Genellikle ressamların pek tercih etmediği biçimde kendisini gülümserken resmeden Lifij'in gülümsemesindeki çocuksu muziplik, onunla ilgili anlatılanlarla (titiz, huysuz ve geçimsiz bilinen; sevenlerinin yanı sıra ciddiyeti nedeniyle sevmeyenlerinin de çok olduğu; melânkolik; bir vecd içinde yaşayan, daima dalgın bir sanatkâr)[270] tezat oluşturur. Büyük olasılıkla Lifij bu resimde, insanlara pek göstermediği çocuksu ve muzip yönünü ortaya koyarak kişiliğinin az bilinen bir yönünü resmetmiştir.

[269] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 93.
[270] Nurullah Berk, "Ressam Hüseyin Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 72, Ekim 1984, s.27; M. Sami Yetik, "Ressam Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 6, 11.

Resim 71: Hüseyin Avni Lifij, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 37,5x54 cm, (B. Aksoy Koleksiyonu), (Tablo sanatçı tarafından alttan kesilmiştir)



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 102.

"Kırmızı Kitaplı Otoportre" gibi yine Paris dönemine ait olduğu düşünülen çalışmalardan, sanatçının kendisi tarafından alttan kesilmiş "Otoportre"sinde (Resim 71) yaşamı sorgulayan, kararlı, ağırbaşlı ve güçlü bir ifade vardır.[271] Burada yansıtılan kişilik ve verilen duygu "Kırmızı Kitaplı Otoportre"nin tam aksidir. Lifij'in bu resmi Paris'te bulunduğu yıllarda yapmış olduğu düşünülmekteyse de iki resim arasında gözlemlenen yaş farkı dikkat çekicidir. Bir önceki resimde genç, yaşam dolu, heyecanlı, neşeli, muzip bir delikanlıyken, bu resimde, ilk gençliğinden pek iz kalmamış; gözaltındaki torbaların da hissettirdiği üzere yorgun, ciddi, sorgulayıcı ve sanki biraz da suçlayıcı bir ifade görülür.

[271] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 93.

Resim 72: Hüseyin Avni Lifij, *Purolu Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 41x30,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

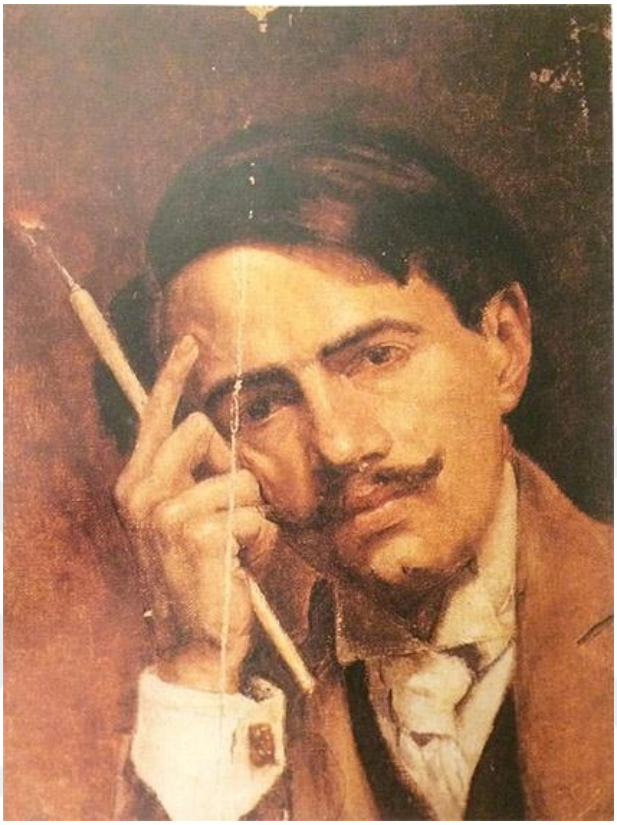
Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 103.

Lifij'in "Purolu Otoportre"si (Resim 72) Paris dönüşü 1916 yılında gerçekleştirdiği bir resimdir. Ahmet Kamil Gören, bu otoportreye Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre" ile hesaplaştığı bir çalışma olarak dikkat çeker: "Purolu Otoportre"de fon siyah, bıyıklar aşağıya doğru düşük, gömlek açık renk iken, "Pipolu-Kadehli Otoportre"de fon açık, bıyıklar yukarıya doğru kalkık, ceket koyu renktir. "Pipolu-Kadehli Otoportre" hayata boşvermiş, bohem bir yaşayışı düşleyen bir kişinin iç dünyasını yansıtırken, diğer otoportre oturmuş bir kişiliğin vermiş olduğu güven duygusu gözlerinde okunan, entelektüel bir tavır içindeki birini yansıtmaktadır.[272] İlk portredeki (hem ruhsal hem fiziksel) "dağınıklığın" aksine bu portre son derece derli topludur. Bu resimde izleyici

[272] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 96; Ahmet Kamil Gören, "Hüseyin Avni Lifij-Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul, 1990, s. 103.

düzenli ve titiz biri ile karşı karşıya olduğunu hisseder. Sanatçının dudaklarının arasına sıkıştırdığı puronun ve uyumlu, düzgün kıyafetinin izleyici üzerinde uyandırdığı izlenim resmedilen kişinin maddi açıdan iyi durumda olduğu yönündedir. Sonuçta bu resimle ilgili, Lifij'in artık bir sanatçı olarak kendisinden ve sanatından emin olduğunu göstermek istediği şeklinde bir yorum yapılabilir. Şapkasının modeli ve duruşu da bu izlenimi pekiştirir.

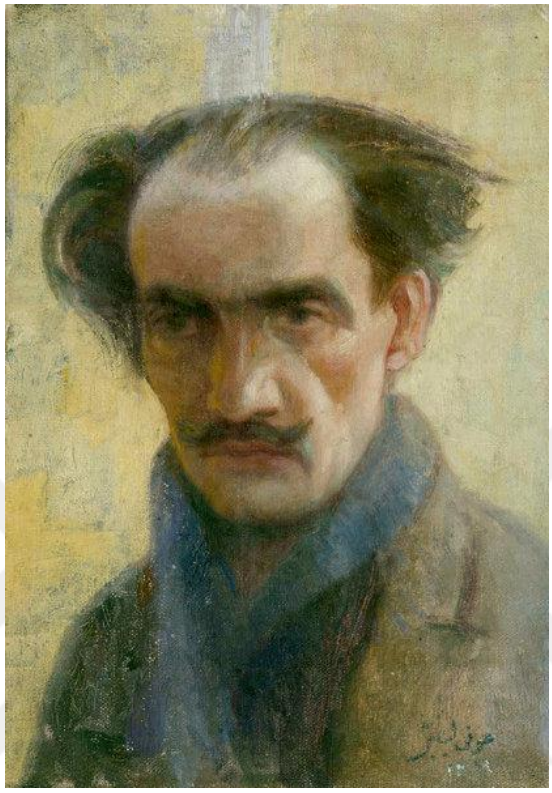
Resim 73: Hüseyin Avni Lifij, *Fırçasıyla Lifij*, tuval üzerine yağlıboya, 34x28 cm, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 99.

Avni Lifij, yine olasılıkla Paris dönüşü betimlediği "Fırçasıyla Lifij" (Resim 73) otoportresinde fırçasını özellikle ön plana çıkartarak ressamlığını vurgulamıştır. İlk bakışta, resim yaparken derin düşüncelere dalmış bir ressamın izleyicinin gözlerinin içine baktığı izlenimi edinilirse de, sonradan fark edilen fırçanın ucundaki boya, sanatçının resmini yapmakta olduğu aynadaki kendi görüntüsüne odaklandığını düşündürür. Böylece izleyiciyle model arasındaki bağlantı kesilir ve resim "kendi içine döner". Elbette bu tarz otoportrelerin tümünde sanatçılar kendi yüzlerine odaklanmaktadır ancak burada fırçadaki boya detayı resme zaman boyutu katar. Lifij sanki tam o an yaptığı resme ara vermiştir de kendisini (ümitsizlik de barındıran bir ifadeyle) incelemektedir. Bu ifade Lifij'in iç hesaplaşmasının yüzüne yansıması olmalıdır.

Resim 74: Hüseyin Avni Lifij, *Son Otoportre*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 26,7x18,8 cm, (Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu)



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 104.

Lifij, hayatının çeşitli aşamalarında, farklı ruh hâlleri içinde kendisini sık sık resmetmiş bir sanatçıdır. Lifij'in ölmeden kısa bir süre önce tamamladığı 1927 tarihli "Son Otoportre"si (Resim 74) de bu dünyaya veda etmekte olan bir insanın ruh hâlini tüm açıklığıyla yansıtmaktadır. Sanatçının dağınık saçları ve çökmüş avurtlarının yanı sıra bakışlarında okunan bezginlik de bu ifadeyi desteklemektedir.[273] Avni Lifij, son resminde bile kendisini olduğundan daha iyi göstermeye çalışmamış, hasta ve ümitsiz hâlini gözler önüne sermiştir.

Avni Lifij'in burada yer verilmeyenler de dahil olmak üzere hemen hemen tüm otoportreleri, sanatçının başka kişileri konu alan portrelerinden farklı

[273] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 96.

boyutlar içermektedir.[274] Çağdaşlarından kimse kişisel özelliklerini ve duygusal yoğunluğunu otoportrelerinde Lifij kadar kuvvetli yansıtamamıştır. Elif Naci'nin çok yerinde bir tespitle söylediği "Onun kendine özgü bir kişiliği, onda entellektüel bir asalet ve hassasiyet var, yani tablolarında asil ve duygulu"[275] cümlesi hatırlanacaktır. Gerçekten de tüm resimlerde bu entelektüel asalet ve hassasiyet sezilir.

[274] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 102.

[275] Elif Naci, Milliyet Sanat Dergisi, 8 Haziran 1973/36, (Çevrimiçi), http://www.avnilifij.com/articles.html, (Erişim tarihi: 9 Ağustos 2016)

1914 Kuşağı ile aynı sanat ortamını paylaşan diğer sanatçılardan Hayri Çizel, İsmail Hakkı, Mihri (Rasim) Müşfik, Celile Hikmet, Belkıs Mustafa, Müfide Kadri[276] de otoportrelerini yapan isimlerdendir.

Resim 75: Hayri Çizel, *Otoportre*, karton üzerine yağlıboya, 9x18 cm.

Kaynak: Ekrem Çakıroğlu (Ed.), **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, 2.c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.I, Aralık 1999, s. 360.

Hayri Çizel (Hasan Hayrettin Çizel) (1891-1950), Edirne'de dünyaya gelmiştir. Şehit Hasan Rıza'nın öğrencisi olan sanatçı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almış ve 1914 yılında okulu birincilikle bitirmiştir. Askerlikten sonra gönderildiği Almanya'da, Hoffmann atölyesinde resim bilgisini ilerletmiştir. Hayatının büyük bir bölümünü İstanbul'daki liselerde

[276] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441 (Bilgi s. 431, 432)

resim öğretmenliği yaparak geçirmiş ve görevi başında hayatını kaybetmiştir. Askerliği sırasında, savaş günlerinin çetin koşullarında bile savaş alanlarıyla ilgili belgesel nitelikli birçok kroki ve suluboyadan oluşan bir albüm hazırlamış; Çanakkale Savaşları'nın ressamı olarak ünlenmiştir. İstanbul, Edirne, Bursa ve Ankara'dan gerçekleştirdiği empresyonist anlayışta çalışmaları dikkat çekicidir. Seçtiği temaların başında portre, manzara, iç mekân ve ölüdoğalar ağırlıktadır.[277]

1952 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde Hayri Çizel'in bir otoportresinden bahsedilmiştir. Sözü edilen bu resim muhtemelen yukarıdaki otoportredir (Resim 75). Yazıda, "Kendi fırçasından çıkan kendi portresiyle de kendini görüyor gibiyiz. Sivil kıyafetli bu portrede, eski yiğit asker yerine ahenkli bir başın taşıdığı hisli bir alın altında sevimli gözlerle bakan sanatkar bir çehre karşısında bulunuyoruz. Şu san'at ne kerametli şeydir, Bulgarlar hocasını parçalar (Şehit Hasan Rıza'dan bahsedilmektedir), ecel kendini götürür. Fakat işte ikisi de bizimle konuşacaklar gibi diri diri karşımızda dururlar" denmektedir.[278] Ancak bu otoportrede "hisli bir alın" veya "sevimli gözler" görüldüğü söylenemez. Hayri Çizel'in herkese karşı hoşgörülü, alçak gönüllü, sanat aşkıyla sessiz sedasız çalışan tam bir İstanbul beyefendisi olduğu ifade edilmiştir. Öğrencilerine göre ise son derece titiz ve disiplinli bir ressamdır.[279] Ancak otoportresinde bu özelliklerine dair hiçbir ipucu bulunmadığı gibi garip bir durağanlık da vardır. Fotoğraftan yararlanılmış olması muhtemel olan bu resim, fotoğrafın da ötesinde bir donukluğa sahiptir. Bu resmi ilginç kılan Hayri Çizel'in paletidir. İlk bakışta resim alt kısmından bölünmüş gibi algılanmaktaysa da hemen ardından bunun tam karşıdan bir kısmı görülebilen bir palet (ve palete göre daha özensiz çizilmiş fırçalar) olduğu fark edilir. Paletin ve üzerindeki boyaların üç boyut algısı yaratan gerçekçi betimlemesine karşın araya yerleştirilmiş fırçalar tamamlanmamış ve iki boyutlu durmaktadır. Daha dikkatli

[277] Ahmet Kamil Gören, "Dağ, Şevket", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1999, C.I, s. 359, 360; B. R. Eyüboğlu v.d., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, İstanbul, Ak Yayınları, 1982, s. 30, 31;
[278] İsmail Habib Sevük, "Ressam Hasan Rıza", Cumhuriyet Gazetesi, 17 Eylül 1952'den, A. Süheyl Ünver, **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 32.
[279] B. R. Eyüboğlu v.d., **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, İstanbul, Ak Yayınları, 1982, s. 30, 31.

bakıldığında paletle aynı hizada bir beyaz alan olduğu görülür. Bu da büyük ihtimalle bir tuval olmalıdır. Resim bu şekilde algılanınca biraz derinlik kazanır ve Hayri Çizel bu alanın gerisinde kalır. Ancak tuvalin (ya da beyaz alanın) ve paletin portreyle ilgisizliği şaşırtıcıdır. Hayri Çizel'in ressamlığını vurgulamak istediği açıktır ancak bunun için seçtiği kompozisyonu anlamlandırmak zordur.

Resim 76: İsmail Hakkı, *Otoportre*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm, (Lucien Arkas Koleksiyonu)

Kaynak: Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s.117 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır.)

İsmail Hakkı, Bahriye Mektebi'nde eğitim görmüş, daha sonra Harbiye sınıfına geçerek 1884'de inşaiye (gemi inşaat mühendisi) sınıfından mülazım (teğmen) olarak mezun olmuştur. Eğitimi ve mesleği dolayısıyla, sanatçı 'Bahriyeli' olarak anılır. Donanmayla ilgili bir görev için iki kere Almanya, Hamburg'a gönderilmiştir. İkinci kez gidişi 1895 yılındadır. Ancak maaşının zamanında gönderilmemesi yüzünden istifa ederek Almanya'ya yerleşmiş ve 1908'e kadar Hamburg'da yaşamıştır. Bu dönem sanatı üzerinde etkili olmuştur. Geçimini sağlamak için bir taraftan Hamburg'daki Alman deniz inşaat müesseselerinde mühendis olarak çalışmış, bir taraftan da resim yapıp satmıştır. 1908 yılında Meşrutiyet ilan edilince İsmail Hakkı Bey yurda çağrılmış ve kendisine binbaşılık rütbesi verilmiştir. Emekli olduktan sonra da yine denizle ilgili özel çalışma hayatına atılmış; bir taraftan da Berlin'deki gazetelerin

İstanbul muhabirliğini yapmıştır. Bu arada, değişik Osmanlı tiplerinden derlediği karakalem portreler yayımlamıştır. Sanatçı 1926 yılında ölmüştür.[280]

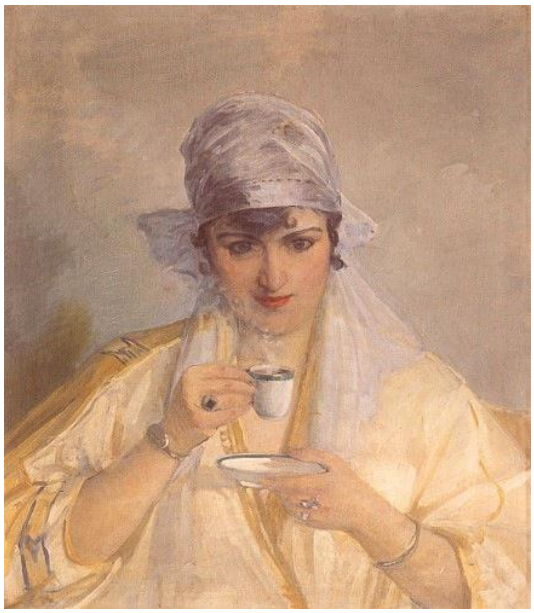
Otoportresine (Resim 76) bakıldığında sanatçının deneyimli, kültürlü, sakin, olgun ve saygın biri olduğu izlenimi uyanır. Bir ışık kaynağının önünde durmuş gibidir. Arkadan gelen ışık resme mistik bir atmosfer katar. Kırlaşmış saçları ve sakalları ileri yaşlarda olduğunu gösterse de sağlıklı ve dinç görünmektedir. Ancak otoportre sanatçıyla ilgili daha fazla bilgi vermez.

[280] Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s.111 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır); Taha Toros, "Denize Tutkun Bir Ressamımız Bahriyeli İsmail Hakkı Bey", **Antik ve Dekor**, Sayı: 39, 1997, s. 102-104.

Resim 77: Mihri Müşfik, *Otoportre*, t.y

Kaynak: Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Kültür Yayınları, 1988, s. 5.

Resim 77a: Mihri Müşfik, *Otoportre* (Detay), tuval üzerine yağlıboya, 71x61 cm,
(Eski Ahmet Muzaffer Soysallı Koleksiyonu)



Kaynak: Artium Geleneksel ve Çağdaş Türk Resmi Müzayede Kataloğu, 07.03.2004,
Lot No: 152, s.173.

Tahmini doğum yılı 1886 olan Mihri (Rasim) Müşfik, Askerî Tıbbiye'nin ünlü hocalarından Ahmet Rasim Paşa'nın kızıdır. Soyu, Açba Hanedanlığı'na dayanır. Bu nedenle gerçek soyadı Açba olmalıdır, ancak sanatçı soyadı kanunu çıkmadan yurt dışına gittiği için nasıl bir soyadı aldığı kesin olarak bilinmemektedir. [281] Mihri Hanım'ın resim yeteneği Zonaro'nun dikkatini çekince sanatçı Mihri Hanım'a daha çocukken ders vermiş ve böylece Batı sanatı hakkında fikir edinmesini sağlamıştır. Mihri Hanım, genç kızlık döneminde, tüm engellere rağmen Roma'ya kaçarak, Avrupa'da eğitim gören ilk Türk kadın ressam olmuştur. Salih Zeki Bey'den sonra İnas Sanayi-i Nefise'nin müdürlüğüne atanan ve kızlar için faaliyete geçirilen resim atölyelerinde çok etkin olan sanatçı Türkiye'de ilk kez çıplak kadın modeli kız atölyesine sokan kişidir. Kurulması için önayak olduğu[282] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1919 yılına kadar görev yapan Mihri Hanım okuldan ayrıldıktan sonra İtalyan şair Gabriele D'Anunzio ile birlikte İtalya'da yaşamaya başlamıştır. Gabriele D'Anunzio'nun aracılığıyla Papa'nın portresini yaptığı da bilinir. Sanatçının İtalya'ya gitme nedeni ilk bakışta bir aşk macerası gibi görünse de, aslında dönemin İttihat ve Terakkicileriyle yakın ilişkileri ve dostlukları bulunan Mihri Müşfik'in, işgal altındaki İstanbul'da kamuoyunun baskısını duymakta olduğu söylenir. Özellikle Hüseyin Cahit Yalçın ve Cavit Bey'lerin tutuklanması üzerine bu dostlarını cezaevinde ziyarete giden Mihri Müşfik aleyhinde basında bazı yazılar çıkmış, bunun üzerine Mihri Müşfik gazetenin yazı işleri müdürüne ve yazarına meydan okumaya gitmiştir. Sonuçta bu ortamdan huzursuz olan sanatçı ülkeyi terk etmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'ye dönen sanatçı, sonradan Amerika'ya gitmiş; yaşamının bundan sonrası New York sanat çevrelerinde geçmiştir. 1928 yılında New York'ta bir sergisi açılan Mihri Müşfik'in II. Dünya Savaşı yıllarında New York'ta yayımlanan dergi

[281] Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, 2007, s. 23, 27.

[282] Malik Aksel, Mihri Hanım'ın bir gün doğruca Maarif Nazırı Şükrü Bey'in huzuruna çıkarak, "Memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, adalet, uhuvvet geldi, ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor. Kadınlar hâlâ olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor?" diye sorarak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması için ısrarcı olduğunu aktarır. (Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 47)

kapaklarının illüstrasyonunda çalıştığı bazı kaynaklarda belirtilmiştir. Mihri Müşfik, Amerika'da zengin ailelere özel dersler vererek yaşamını sürdürmüştür. Ancak 1954 yılında son derece yoksul olarak ölmüş ve kimsesizler mezarına gömülmüştür.[283]

Mihri Müşfik, 20. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nda bir kadın olarak sanat üretebilme mücadelesi vermiş güçlü bir kişidir. 17 yaşında sahte pasaportla Avrupa'ya gitmesi, sanatını olgunlaştırmaya kararlı bir kadın profili çizmektedir. Aynı kararlı tavrı 1913'te Türkiye'ye dönüp İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olduğunda da sürdürmüştür. Toplumun tüm tepki ve engellemelerine karşın, çıplak model sorununu akıllıca çözümlemiş, eğitimi atölye dışına taşımış, öğrencilerini üretimde serbest bırakmış ve Hale Asaf, Belkıs Mustafa, Melek Celal Sofu, Güzin Duran, Nazlı Ecevit, Fahrelnissa Zeid ve Aliye Berger gibi önemli sanatçıların da arasında bulunduğu öğrencileriyle Türkiye'de kadın sanatçı geleneğini başlatmıştır.[284] Özgür Batılı kadın tipinin ülkemizdeki ilk temsilcilerinden biri olan sanatçının pervasız, cesur davranışları, girişkenliği, kendine güveni ve yaşam tarzı döneminde şaşkınlık yaratmış olmalıdır.[285]

Fatmagül Berktay, Mihri Müşfik'in yaşam hikâyesinde de görüldüğü üzere bir yandan kadın sanatçı ve ressamların görünürlük ve başarısının Cumhuriyet'in başarısı olarak sunulmasını, diğer yandan ülke içinde özellikle erkek sanat kamuoyu tarafından pek de ciddiye alınmamalarını, rejimin kadınlara karşı ikircikli tutumunun ilginç bir yansıması olarak görür. Mihri Müşfik cesaretiyle takdir görürken öte yandan yurt dışında unutulmuşluk ve yokluk içinde,

[283] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 9, 16; Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 137-138; Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 44); Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl 2, No.16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 10)

[284] Ayla Ödekan, "İmgenin Dönüşümü", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, s. 56-65 (Bilgi: s. 58), (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

[285] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl 2, No.16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 8)

Cumhuriyet'in küskün kızlarından biri olarak ölecektir. [286] Nitekim mektuplarında "ülkemizde sanatkârın yolu kadar güç bir yol olmadığını ve sanat hayatı boyunca sadece inadıyla yaşadığını" söyleyen Mihri Hanım, bütün bu çabası için büyük bir pişmanlık duyduğunu da belirtmiştir.[287]

Sezer Tansuğ'un, "zaman zaman çarşaf giysileri, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ve alafrangalığı bir arada yaşayan, yetenekli bir sanatçı ve renkli bir kişilik"[288] olarak tanımladığı Mihri Müşfik için Hikmet Onat "Aceleci ve pek otoriter bir hanımdı. Hepimiz severdik, kırmak istemezdik" demiştir.[289]

Sanatçının burada yer verilen otoportresi[290] (Resim 77, 77a) günümüze alt kısmı kesilmiş olarak ulaşmıştır.[291] Mihri Hanım kendisini, saçlarını kısmen örten ince bir örtü ve açık renk, göğüs dekolteli, şık bir elbiseyle, hasır bir koltukta otururken ve dumanı tüten kahvesini yudumlamak üzereyken resmetmiştir. Hafif öne eğilmiş yüzünde bir gülümseme görülür. Sanatçının gözlerinden son derece zeki olduğu anlaşılır. Burada şüphesiz "kendisinden memnun bir kadın" vardır. Doğrudan izleyiciye diktiği bakışlarında büyük bir rahatlık ve özgüven sezilir. Hatta kadınların toplum içindeki konumu düşünüldüğünde bu bakışlar cüretkâr bile bulunabilir. Oturuşu da bu izlenimi destekler. Mihri Hanım'ın kendisini sabit-donuk bir pozda değil de kahve içerken, yani bir eylem hâlinde resmetmesi bir anlamda izleyiciyi de bu eyleme davet etmek demektir. Türk kültüründe kahve dostluğu, sohbeti, paylaşımı sembolize eder. Mihri Hanım sanki izleyiciyle böyle bir anı paylaşmaktadır.

---

[286] Fatmagül Berktay, "Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 35, 36 (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

[287] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 16.

[288] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 137-138.

[289] Anonim, **Hikmet Onat 95**, Akbank Yayınları, 1977, s.y.

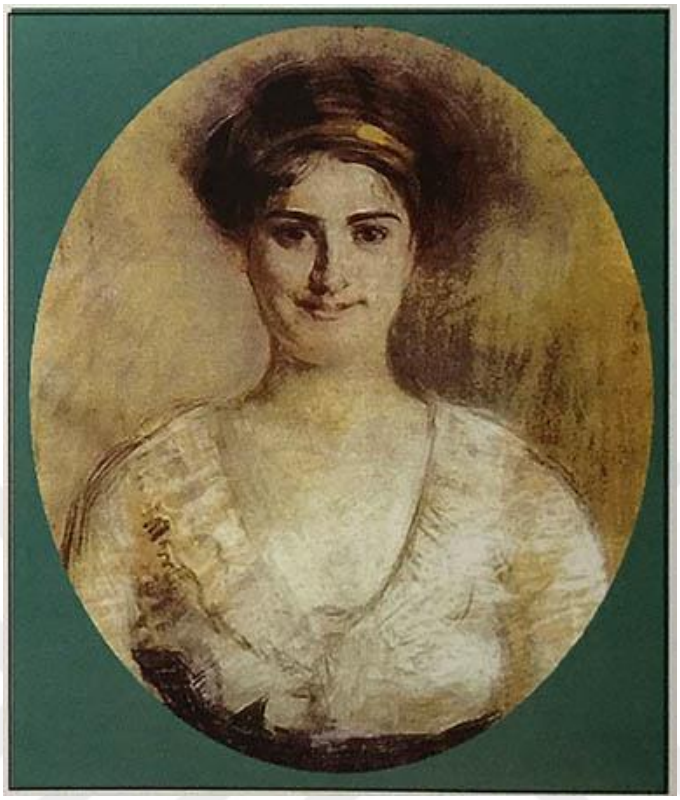
[290] Sanatçının bu otoportreyi 1922 yılı sonbaharında İstanbul'dan ayrılıp Roma'ya gitmeden önce sevgilisine armağan ettiği söylenir. (Anonim, **Artium Geleneksel ve Çağdaş Türk Resmi Müzayede Kataloğu**, 07.03.2004, s. 172)

[291] Nilgün Sarp, **Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik: İlk Türk Kadın Ressam İstanbul 1886-New York 1954/Turkish Noblewomen the Artist Mihri De Rassim The New York Times 1932**, İstanbul, Aralık 2011, s. 96.

Esra Aliçavuşoğlu bir makalesinde Mihri Hanım'ın bu otoportre de dahil (bu resimden diğer adıyla, "Kahve İçen Hanım" diye söz etmiştir) pek çok yapıtında olağanüstü bir yeteneğin sergilendiğini, ancak bunların kompozisyon olarak tipik portre anlayışıyla gerçekleştirilmiş yapıtlar olduğunu ve sanatçının yapıtın bir kadına ait olduğunun anlaşılması meselesiyle ilgilenmediğini söyler. Aliçavuşoğlu, kimi portrelerinin Mihri Müşfik'in tutkulu ve cesur mizacını göstermekle beraber çağdaşı kadın sanatçılar gibi kendisini ne atölyesinde varoluşunu vurgulayan bir biçimde resmettiğini, ne de inanışlarını yansıtan ipuçları sunduğunu söyler. Bunun nedeni olarak da dönemin Türk kadın sanatçılarının erkeklerden ibaret sanat dünyasında kendilerine yer açmak için onlar gibi görüp, düşünerek ve resmederek varoluşlarını düşünsel alandan çok pratik alanda ispatlamak yolunda gitmelerini verir.[292] Bu tespitler tezin ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan sanatçının diğer portreleri için geçerlidir. Ancak burada yer alan otoportrenin sanatçının kişiliğine dair açık bir izlenim oluşturması bakımından diğer resimlerden daha farklı olduğu iddia edilebilir. Sanatçının ruhsal durumu ayrıntılı olarak okunamadığı için bir Avni Lifij ya da Hale Asaf otoportresiyle kıyaslanamayacak olsa da bu resimde sanatçının otoriter, cüretkâr, güçlü kişiliğinin başarıyla yansıtıldığı ortadadır. Ayrıca sanatçı bir erkekler dünyası içinde savaş verirken kadınlığını gururla taşımaya devam etmiş olmalıdır ki, otoportresinde kendisini bakımlı ve çekici bir hâlde resmetmeyi tercih etmiştir.

[292] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 46)

Resim 78: Mihri Müşfik, *Otoportre*, 60x48 cm, pastel, (İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi)



Kaynak: Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, 2007, s. 95.

Yukarıdaki iddialı, çarpıcı otoportresinin yanında Mihri Hanım'ın gençlik yıllarını gösteren otoportresi (Resim 78) arasında büyük fark vardır. Gençlik portresinde yine gözlerinde zekâ pırıltıları görülmekteyse de Mihri Hanım burada çok daha saf ve çocuksudur. Ayrıca yaşam dolu, aydınlık ve iyimserdir. Ancak yine de ne istediğini bilen, hedefleri olan biri olduğu da bellidir. Bir önceki otoportrede ise saflıktan eser yoktur; istediği her şeyi kıvrak zekâsıyla başaran, cesur, savaşçı ve olgun bir kadın vardır. Bu iki resim bir kadının kişiliğinin geçirdiği aşamaları gösterir.

Resim 79: Celile Hikmet, *Otoportre*, t.y., (Kızının Koleksiyonu)

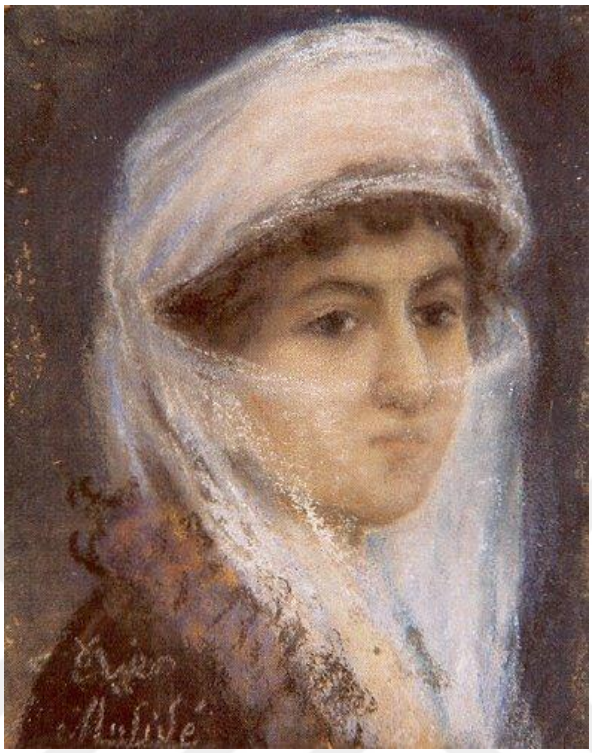
Kaynak: Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, Akbank Kültür Yayınları, İstanbul 1988, s. 25.

Celile Hikmet (1883-1956) İstanbul'da doğmuştur. Kökeni Alman ve Polonyalı'dır. Yabancı mürebbiyeler tarafından büyütülen Celile Hanım, gençliğini Paris'te geçiren ve birkaç yabancı dil bilen babası Enver Paşa tarafından eğitilmiştir. Babasının saray ressamı Zonaro'yu tanıması nedeniyle Celile Hanım, padişahın ressamından özel ders alma şansına sahip olmuştur. Sonraki yıllarda resim eğitimini Roma ve Paris'te sürdürmüştür. 1900 yılında iyi eğitimli, kültürlü biri olan Hikmet Bey'le evlendiyse de evliliği boşanmayla sonuçlanmıştır. Celile Hanım bu olaydan sonra kendisini tamamen resme vermiş; özellikle portre ve nü çalışmıştır. Bir ara Berlin'e giderek, galerilerde, atölyelerde ve müzelerde etütlerde bulunmuştur. Sanatçı zor ve acı bir yaşam sürmüş, gözlerini kaybetmiştir. Nazım Hikmet'in annesi olan Celile Hanım, 1956 yılında Ankara'da yaşamını yitirmiştir.[293]

Otoportresinde (Resim 79) sabit bir ifadeyle izleyiciye bakan Celile Hanım ne kişiliğiyle ne sanatçı yönüyle ilgili bir bilgi vermektedir.

[293] Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 25-30.

Resim 80 : Müfide Kadri, *Otoportre*, kâğıt üzerine pastel, 12x9 cm.



Kaynak: Antik A.Ş., **217. Müzayede**, 05.06.2003, Lot No: 83A

Osmanlı toplumunda kadının toplumsal durumuyla ilgili savaşımın sanat alanındaki iki önemli isminden (diğeri bilindiği üzere Mihri Müşfik'tir) biri olan Müfide Kadri Hanım (1889-1911) İstanbul'da doğmuştur. Din bilgisi ve büyük servetiyle tanınmış olan Kadri Bey tarafından çok küçük yaşta evlat edinilen ve güzel sanatların her dalına karşı büyük bir yeteneği olduğu daha küçükken fark edilen Müfide Hanım hiç okula gitmeden, 7-8 yaşlarından itibaren özel eğitim görmüştür. Tablosunu gören ve onunla ilgilenen Osman Hamdi Bey ve Prof. Valeri'den özel ders almıştır. Valeri sanatçının bir tablosunu bir karma sergide de kullanmıştır. Müfide Hanım'ın bir başka tablosu da Münih'te ödül kazanmıştır. Bu ödülden sonra resimleri sergilerde ilgi görmeye başlamış, ayrıca çalışmaları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayımlanmıştır. Türkiye'nin ilk kadın resim öğretmenlerinden biri olan Müfide Hanım, önce Numune Mekteplerine, sonra Numune-i İnas adlı kız okulunun öğretmenliğine atanmıştır. Ayrıca İnas Rüşdiyesi ve İnas İdadisi'nde resim, nakış ve musiki hocalığı yapmıştır. Osman Hamdi Bey vasıtasıyla saraya da girmiş olan Müfide

Hanım II. Abdülhamid'in kızı Adile Sultan'ın eğitimiyle de uğraşmıştır. 22 yaşında hayatını kaybeden Müfide Kadri bu yaşa dek 40'a yakın eser ortaya çıkarmıştır.[294]

Kişilik olarak aralarında büyük fark olmasına karşın her ikisi de sanatı uğraş edinen, çalışan, öğrenci yetiştiren, çevrelerinde yeni bir düşünüş biçimi oluşturmaya çabalayan Müfide Kadri ve Mihri Müşfik, Batılılaşma döneminin "çağdaş Türk kadını" kimliğini toplumda kabul ettirmeye uğraşmışlardır. 22 yıl gibi kısacık bir yaşam süresinde erken olgunlaşan, ince ruhlu, duyarlı Müfide Kadri soylu ve seçkin bir çevrenin onayladığı ama toplumla kendi düşünce ve idealleri arasında uyum sağlamak adına giriştiği mücadelenin sonunda hastalanıp, yaşamlarını yitiren sanatçılardan biri gibi görünmektedir.[295] Sağlığı için tehlikeli olmasına rağmen Müfide Kadri'nin sanatından bir türlü vazgeçmediği, aksine son zamanlarında resme olan bağlılığının müptelalık seviyesine vardığı bilinmektedir.[296]

Türk resim sanatındaki önemli yeriyle kıyaslayınca Müfide Kadri'nin otoportresi (Resim 80) biraz hayal kırıklığı yaratır. Otoportresinde çok genç yaşta olduğu belli olan sanatçının kişiliğine dair belirgin bir iz bulunmaz. Müfide Kadri, çocuksu yüzünü saklamayan beyaz bir peçe takmıştır. Saçları da görünmektedir. Eğitimli, savaşçı, sanatkâr genç bir kadından çok insanlarla göz göze gelemeyen, utangaç, içine kapalı, karamsar bir genç kız gibi görünmektedir. Mihri Müşfik'in otoportrelerindeki açık özgüven ve "kadınlık" vurgusu burada görülmez. Aksine Müfide Kadri kadınlığını bastırmak, saklamak ister gibidir.

[294] Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 19-21; Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız"(II), **Sanat Dünyamız**, Yıl:9, No:25, 1983, s.36-38; Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl 2, No.16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 7)

[295] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, Yıl 2, No.16, Ekim 1983, s. 6-13 (Bilgi: s. 7)

[296] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 53.

1914 Kuşağı'nın ardından gelen ve önce Yeni Ressamlar Cemiyeti'ni, Avrupa dönüşü sonrasında da 1928 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kuracak olan genç sanatçılar bu dernek vasıtasıyla Türk resim sanatının kalıcı temellere kavuşturulması, yaygınlaştırılması; sanatçıların güvence altına alınmaları ve özgür bir ortamda çalışmalarını sürdürebilme imkânı sağlanmasını talep etmişlerdir.[297] Refik Epikman, bu derneğin kurucu üyelerinden biridir.

Resim 81: Refik Epikman, *Otoportre,* tuval üzerine yağlıboya, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 164.

Epikman 1901 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren sanatçı, 1924 yılında hükümetin düzenlediği Avrupa yarışmasında birincilik kazanarak, Avrupa'ya ilk gönderilen öğrencilerden biri olarak Paris'e gitmiş; burada Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens atölyesine katılmıştır. 1928 yılında İstanbul'a dönen Epikman, Akademi'ye yardımcı öğretmen olarak girmiştir. Aynı yıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yerini almıştır. 1931-33 yılları

[297] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 37, 38.

arasında askerliği nedeniyle görevine ara veren Epikman 1933 yılında geri dönmüşse de Müstakiller'e karşı tavır alan Akademi'nin öğretim kadrosu onun yardımcı öğretmenlik görevini iptal etmiştir. Epikman 1933'de Ankara Atatürk Lisesi resim öğretmenliğine atanmış; 1939 yılında 1966 yılına kadar çalışıp emekli olacağı Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ndeki atölye öğretmenliği görevine başlamıştır. Çeşitli dergilerde sanat yazarlığı da yapan sanatçı ayrıca ülkede sanat alanında ciddi bir kaynak sıkıntısı çekildiği dönemde sanat kitapları da yazmıştır. Refik Epikman Cumhuriyet'in yetiştirdiği gerçek aydınlardan biri olarak Halkevleri içinde önemli görevlerde yer almıştır. 1939 yılından itibaren Ankara Halkevi'nde düzenlenen resim etkinliklerinin mimarı Epikman'dır. Sanatçı resim sergileri, kurslar ve seminerler düzenlemiştir. Başarıları Ar (Resim) kolu başkanlığına seçilmesini sağlamıştır. Epikman başkan olduktan sonra hemen atölyeler kurmuş ve hatta dönemi için bir devrim sayılabilecek bir şekilde bu atölyelere çıplak model getirmiştir. Ayrıca Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği üyesi olan Epikman çeşitli kongrelerde Türkiye'yi temsil etmiştir. Sanatçı 1974'de vefat etmiştir.[298]

Refik Epikman'ın öğrencisi olan Adnan Turani hocasını şu sözlerle tarif etmiştir: "(…) Epikman, bir İstanbul beyefendisi idi. Hiçbir zaman kalender, hırpani bir giyimde onu görmemişizdir. Dürüsttü, mertti. Kendinden emin ve vekarlı bir duruşu vardı. Pervasız denebilecek bir tutumu görülürdü, haksız tutumlar karşısında."[299] Sanatçının otoportresinde (Resim 81) ilk bakışta sadece hafif kısılmış gözleriyle izleyiciye bakan bir adam görülür. Kişiliğiyle ilgili yorum yapmak zordur. Turani'nin sözünü ettiği "kendinden emin, beyefendi bir hâl" sezilirse de ne sanatçı yönü, ne kendine özgü özellikleri yer alır resimde. En fazla bakışlarına bir derinlik vermek istediği söylenebilir. Adnan Turani hocasının resimleriyle ilgili "Sağlam, tam geometrik yapıda olmayan, hatta spontan sayılabilecek bir deseni vardı. Modelden çalışırken bütünü yetkin bir biçimde kavrıyor, son derece rahat bir biçimde, fakat duygusuz bir tutumla

[298] Kıymet Giray, **Refik Epikman** (Sergi Kataloğu), Ankara, T.C. Merkez Bankası Yayınları, 2001, s. 7,8; Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 156-160.
[299] Adnan Turani, "Refik Epikman Üzerine Notlar", **Sanat Çevresi**, Sayı: 43, Mayıs 1982, s. 8.

çiziyordu" der. [300] Turani'nin "duygusuz bir tutumla çizmek" yorumu, Epikman'ın bu resmi için geçerli kabul edilebilir.

Resim 82: Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, (1925?), tuval üzerine yağlıboya, 62x50 cm, (İstanbul Üniversitesi Feyhaman Kültür Sanat Evi, Demirbaş No:4/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 253.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin bir diğer önemli sanatçısı, Türk resminin önemli isimlerinden Hale Asaf'ın (1905-1938) ailesi I. Sultan Hamid'in sadrazamlarından, Halil Hamid Paşa soyundan gelmektedir. Hale Asaf'ın büyükbabası Asaf Paşa da Sultan Hamid'in yaverlerindendir. Anne tarafı ise Gürcü ve Çerkes ailelerine dayanır. Şiddetli bir Abdülhamid taraftarı olan babası, temyiz reislerinden Salih Bey, Meşrutiyet'in ilanıyla emekliye sevk edilmiş ve Kurtuluş Savaşı sonrasında kardeşiyle birlikte yurt dışına kaçmıştır.

[300] Adnan Turani, "Refik Epikman Üzerine Notlar", **Sanat Çevresi**, Sayı: 43, Mayıs 1982, s. 8.

Hale Asaf'ın ailesinde en ünlü kişi, Hale Asaf'ın resimle ilgilenmesinde de etkisi olan, teyzesi Mihri Müşfik'tir. (Ancak Mihri Hanım'ın yeğenine bu meslekten vazgeçmesini tekrar tekrar tavsiye ettiği de bilinir.) Hale Asaf, küçük yaşta resim yapmaya başlamıştır. İlk öğretmeni ona İngilizce dersi veren bir hanımdır. Sonra Dame-de Sion'da okumuş; burada Fransızca öğrenmiştir. Namık İsmail'in özel öğrencisi olmuştur. Roma'ya, teyzesi Mihri Hanım'ın yanına gittiğinde uzun süre resim çalışmış ve bu sırada İtalyanca da öğrenmiştir. Asaf, 16 yaşında gittiği Almanya'da, Arthur Kampf'ın müdürlüğünü yaptığı Berlin Akademisi'nde önce desen, sonra yağlıboya eğitimi görmüş; yeteneğini takdir eden hocasının girişimiyle, yaptığı portreler 1924 yılında Berlin'deki sanat dergilerinde yayımlanmıştır. Ancak sanatçının babası Mısır'a kaçınca, Berlin'deki son yılları maddi açıdan çok sıkıntılı geçmiştir. Ayrıca sağlık problemleri de yaşamış, ciğerlerinden ameliyat olmuştur. Annesiyle babasının anlaşmazlıkları da onu kötü etkilemiştir. Hale Asaf, Paris'te, seramik öğrenimi yapan İsmail Hakkı Oygar ile nişanlanarak 1924 yılında yurda dönmüştür ancak evlilikleri çok kısa sürmüştür. Türkiye'ye gelen Asaf, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir süre Feyhaman Duran atölyesine ve bir süre de Çallı atölyesine devam etmiş; 1925 yılında mezun olmuş ve aynı yıl Avrupa konkurunu kazanması üzerine yeniden Almanya'ya gönderilmiştir. Hastalığı yüzünden buradaki eğitimi kesintiye uğramıştır. Asaf, sağlık problemlerine rağmen dayanamayıp 1927 yılında Paris'e geri dönmüş; 1928 yılında tekrar İstanbul'a gelmiş ve arkadaşlarıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kuruluşunda görev almıştır. Türkiye dönüşünde Bursa Kız Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Ardından da Akademi'de Namık İsmail'in yanında göreve başlamıştır. Sanatçı tedavi amaçlı olarak 1931 yılında Paris'e tekrar gitmiştir. Bu süreçte İtalyan edebiyatçı Antonio Aniante ile ilişkisi başlamıştır. Ancak çok ciddi maddi sıkıntılar yaşadığı bu dönemde hastalığı da ilerlemiş ve 31 Mayıs 1938 günü karaciğer kanserinden ölmüştür.[301]

[301] Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 81-84; Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 62-120.

Hale Asaf 14 yaşından beri akademik eğitim almıştır. Sanatçı, Corinth ile çalıştığı dönemde empresyonizmin bir türünü uygulamıştır. Burcu Pelvanoğlu, André Lhote atölyesinde de eğitim gören Hale Asaf'ın Türk resim sanatında Lhote modasını başlatan kişi olduğunu ve onun, hocasının öğretilerini özümsedikten sonra diğerleri gibi Lhote kopyaları olmak yerine özgün bir biçim dili yaratabildiğini; dolayısıyla Türk resminde Lhote kaynaklı Geç Kübizm etkilerinin sanıldığı gibi d Grubu ile değil, Asaf ile başladığını iddia eder. Sanatçının kısa bir süre eğitim aldığı Feyhaman Duran ve Çallı atölyeleri ise onun zaten olgunlaşmış olan üslubunu etkilememiştir. Kalın patlı boya kullanımı ve kesik fırça darbeleri onu hocalarının empresyonizm anlayışından ayırmaktadır. Burada yer verilen "Paletli Otoportre" (Resim 82) bu anlayışta resimlerindendir.[302]

Türkiye'nin modernleşme sürecini ve kadının sanat alanındaki değişen temsilini en iyi biçimde yansıtan sanatçılardan birisi olarak Hale Asaf önemli bir isimdir. [303] Yapıtları arasında en önemli yeri portreleri oluşturur. Burcu Pelvanoğlu sanatçının kadın portrelerinin çoğunun aslında "otobiyografik otoportreler" olduğunu düşünmektedir.[304] İster kendisini ister başka kadınları resmetmiş olsun, onun portrelerinde Atatürk devriminin yenilikçi kadınları görülür. Bu kadınlar moderndir, eğitimlidir, günün modasını takip eder, saç tuvaletinden, kıyafetlerine kadar çağdaştır.[305]

Burada yer verilen "Paletli Otoportre" sanatçının nadir olarak isimlendirdiği için otoportre olduğuna emin olduğumuz çalışmalarından biridir. 1925 yılı civarına tarihlendirilebilecek olan bu otoportre Güzin Duran'a ithaf edilmiştir. Bu resimle birlikte Hale Asaf ressam-kadın tipinin en erken örneğini

[302] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 124, 125.
[303] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 46, 47)
[304] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 140.
[305] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 46, 47)

vermektedir. Bir kadın ressamın kendisini paletiyle resmederek izleyiciyle kurduğu bağ, o güne dek Türk resminde karşılaşılan bir durum olmadığı için ve kadının bağımsızlığını ilan ettiğini gösteren en önemli kanıt olması nedeniyle son derece önemlidir. Bu resimde sanatçı cinsel ve kültürel kimliğini bir arada ele almıştır. Tuvalin başındaki ressam teması, Asaf'tan sonraki kadın sanatçıların pek tercih etmediği, örneğine az rastlanan bir tema olacaktır.[306]

Antonio Aniante, eşsiz duygularının yanı sıra sanatçının müthiş zekâsının ve müthiş iradesinin yanında, o küçük zarif vücutta; anlamlı güzel gözlerde şaşırtıcı bir cesaret birikimi olduğunu söylemiştir.[307] "Paletli Otoportre"de Hale Asaf tam olarak Aniante'nin tarif ettiği gibidir: Kocaman gözlerinde gerçekten büyük bir zekâ görülür. Gözlerdeki bu zekâ pırıltısının teyzesi Mihri Müşfik'in otoportresinde de mevcut olduğu hatırlanacaktır. Bunlar aynı aileden iki özel, özgür, inatçı kadının cesur ve cüretkâr bakışlarıdır.

"Paletli Otoportre"de genç, heyecanlı, hayata ve topluma meydan okuyan bir genç kız olarak görülen Asaf, diğer iki otoportresinde (Resim 83 ve Resim 84) kendisini "modern kadın imgesi"ne uygun olarak, dönemin modasına ve Batı standartlarına uygun kıyafetler içinde ağırbaşlı bir kadın olarak betimlemiştir.[308] Bu resimler, sanatçının yaşamının izlediği yolu da özetler. İlkinde merak, heyecan, azim ve ressam olarak varlığını ortaya koyma varken diğerlerinde buradaki heyecanın yerine hüznün ve kaygının yerleştiği görülür. Hüzünlü olmasının pek çok haklı sebebi vardır: Hale Asaf kişisel seçiminin zorunlu kıldığı yoğun yalnızlığı ve anlaşılmamayı yaşamaktadır. Ayrıca ailesine bakıldığında da açık bir parçalanmışlık görülür: "Baba ve amca Kahire'ye sığınırken, anne sağlığı için İsviçre'de; teyze Mihri Hanım biraz İtalya, biraz Fransa ve daha çok Amerika'da; Hale Asaf ise bazen İstanbul'da, bazen

[306] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 140; Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 48)

[307] Abidin Dino, "Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf", **P Dergisi**, Sayı: 36, Kış 2005, s. 100-111 (Bilgi: s. 102)

[308] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 142, 143.

Berlin'de, Roma'da, Münih'te, Paris'te, kısaca Avrupa'yla Asya arasında, biraz her yerdedir.[309] Yine de ifadesinde bir boyun eğmişlik yoktur; dudaklarının şekli ve gözlerindeki bakış, sanatçının iradesini ve "aileden gelen inadını"[310] gösterir. Sanatçı resim yapmaktan asla vazgeçmemiştir ama sanki yaşam umudunu yitirmiştir. Nitekim Aniante bir falcıdan ancak bir yıl ömrü kaldığını öğrenen ve falcıya inanan Hale Asaf'ın son zamanlarını bu duyguyla geçirdiğini söylemektedir.[311] Resimlere yansıyan bu kabulleniş olmalıdır. İlginç olan bir başka nokta, son yıllarında neredeyse ışıksız bir koridorda yaşadığı ve burada saçları darmadağınık, yüz, göz ve eller boya içinde delicesine çalıştığı hâlde otoportrelerinde sanatçının bir "burjuva" kadınını sergiliyor olmasıdır.[312] Bu resimlerde sanatçının yaşadığı sefaletten ve hastalığından görünürde hiçbir iz yoktur. Zaten yaşamında da hastalığından söz etmekten hoşlanmadığı ve sevgilisine bile kanser olduğunu söylemediği bilinir. Eğitimli, köklü bir aileden gelen Hale Asaf, tuvallerdeki hâliyle hatırda kalmak istemiş olmalıdır.

Esra Aliçavuşoğlu'nun belirttiği gibi, Hale Asaf'ın gerek otoportreleri, gerekse kadın portreleri o güne dek hiç yansıtılmadığı kadar gerçekçi ve psikolojik tarafı ağır basan çalışmalardır. Öncülü ve çağdaşı erkek ressamlardan farklı olarak, bir kadının iç dünyasına yönelik ipuçlarının yansıtıldığı bu çalışmalar, kadına yüklenen "güzel, "anne", "eş" sıfatlarından hiçbirinin kullanılmadığı resimlerdir. Erkeklerin dünyasından etkilenerek kendine bakan kadının yerini, kimliğini ve varoluşunu sorgulayan bir kadın sanatçı portresi almıştır.[313]

---

[309] Uğur Kökden, "Bursa'nın Renk Şairi: Hâle Âsaf", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 87, Bahar 2003, s. 55-65 (Bilgi: s. 62)

[310] Hale Asaf'ın teyzesi Mihri Müşfik, "Bizim ailenin yegâne hususiyeti, inadındadır. Ben herşeyde olduğu gibi sanat hayatım boyunca, inadımla yaşadım." demiştir. (Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 17)

[311] Abidin Dino, "Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf", **P Dergisi**, Sayı: 36, Kış 2005, s. 100-111 (Bilgi: s. 102)

[312] Uğur Kökden, "Bursa'nın Renk Şairi: Hâle Âsaf", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 87, Bahar 2003, s. 55-65 (Bilgi: s. 62)

[313] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 49)

Resim 83: Hale Asaf, *Otoportre*, Paris, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 64x58 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Veysel Uğurlu (Hazırlayan), **Türk Resminde Otoportre**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Resim 84: Hale Asaf, Otoportre, tarihsiz (II. Paris Dönemi), tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm, (Emel Korutürk Koleksiyonu)

Kaynak: Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 139.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne katılan sanatçılardan biri de 1903 yılında İstanbul'da doğan Sabiha Bozcalı'dır. Bozcalı varlıklı ve kültürlü bir ailenin kızıdır. Sabiha Hanım, aldığı özel derslerle çocuk yaşlarda Almanca, Fransızca, İtalyanca öğrenmiştir. Resimle ilgili ilk teknik bilgilerini Ali Sami Boyar'dan alan Sabiha Bozcalı'nın babası onu, 1918 yılında, henüz 15 yaşındayken resim eğitimi için Almanya'ya göndermiştir. Sabiha Hanım Münih'te Prof. Karl Kaspar, Berlin'de Heimann ve sonra da Corinth atölyesinde eğitimine devam etmiştir. 1922-23 yıllarında Almanya'dan gönderdiği desenleri Galatasaray Sergileri'nde yer almıştır. Sabiha Hanım, İstanbul'dan ayrılıp Paris'e taşınmış; 1930-33 yılları arasında Paul Signac'ın atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Signac, eşi ve kızıyla birlikte Sabiha Hanım'a büyük yakınlık göstermiştir. Hatta ona "sen benim sanatkâr kızımsın" dediği söylenir. 3 yıllık Paris eğitiminden sonra yurda dönen Sabiha Hanım, Filarmoni Derneği'nde ilk özel sergisini açmıştır. Ardından Roma'ya giden Bozcalı burada 3 yıl kalmıştır. Roma'da Vatikan Müzesi'ndeki bir resmi ödüle layık görülmüştür. Sanatçı modern İtalyan resminin kurucularından Giorgio de Chirico'nun atölyesinde de çalışmıştır. Ancak çalıştığı ustaların tarzına yönelmemiş, kendi estetiğini oluşturmuştur. 1939'da 36 yaşındayken II. Yurt Gezisi'nde Zonguldak'a gitmiştir. Sabiha Bozcalı'nın karakalem, suluboya, pastel, yağlıboya olarak yaptığı eserlerin yanı sıra ona ün kazandıran çalışmaları (başlangıçta pek de istemeyerek başladığı) ansiklopediler ve tarihi eserler için uyguladığı desenler ve taramalardır. 1949 yılında Milliyet Gazetesi'nin ressamlığını üstlendiği sırada belirginleşen bu türden çalışmaları onu basında aranan bir illüstratör yapmıştır. Sabiha Hanım'a ilk kadın illüstratörümüz denilebilir. Ressam olarak da 80 yıldan fazla resim yapmaya devam eden nadir sanatçılardandır. Kesin sayısı bilinmeyen eserlerinin en güzelleri Paris'te, Roma'da ve Kahire'dedir. Bozcalı 1998 yılında 95 yaşında İstanbul'da yaşama veda etmiştir.[314]

[314] Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 81-84; Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız"(V), **Sanat Dünyamız**, Yıl:10, No:29, 1984, s. 41-43; Oğuz Erten, **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Artam Antik A.Ş Kültür Yayınları, 2012, s.

Resim 85: Sabiha Bozcalı, *Otoportre*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 33x39 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Oğuz Erten, **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Artam Antik A.Ş Kültür Yayınları, 2012, s. 135)

Resim 86: Sabiha Rüştü Bozcalı, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 26x19 cm.

Kaynak: Artium-Güz Müzayedesi, 19.11.2006, Lot No: 36.

134; Taha Toros, "Osmanlı'dan Kalma Altın Bir Fırça: Sabiha Bozcalı 95 Yaşında", **Antik&Dekor**, Sayı: 46, Nisan-Mayıs 1998, s. 102-106; **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 102.

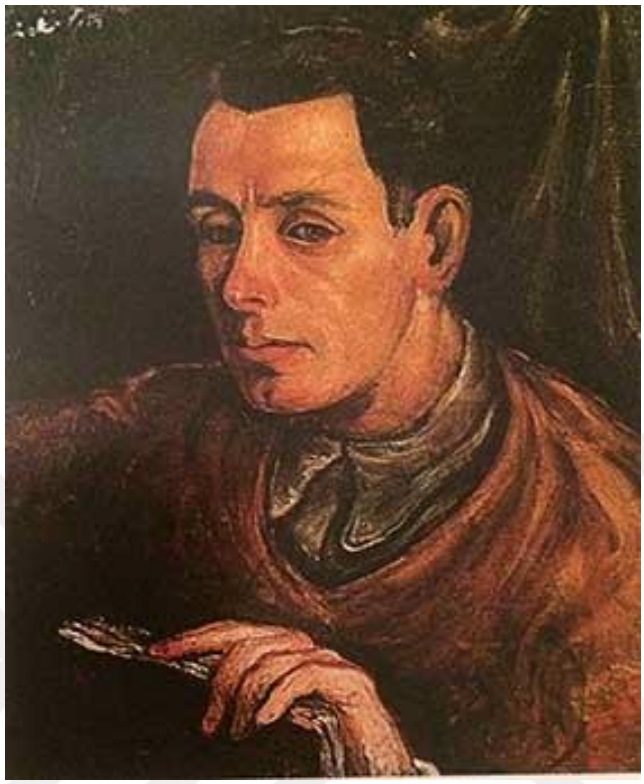
Resim 87: Sabiha Rüştü Bozcalı, *Otoportre*, (Müstakil Ressam ve Heykeltraşların 22. Sergisi'nde yer almıştır)

Kaynak: Amelié Edgü (Ed.), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 102.

Sabiha Bozcalı'nın burada yer alan ilk otoportresi (Resim 85), başın duruşu, yanaklardan başlayıp yüze dağılmış dikkat çekici pembelik ve kaçamak bakışlarıyla sanki 15 yaşından beri yurt dışında sanat eğitimi almış, dönemine göre sıra dışı bir kadın ressamın değil de, kırılgan, utangaç, genç, güzel bir kadının portresidir. Oysa ikinci otoportre (Resim 86) sanatçının daha ileri yaşlarında yaptığı, kişiliğini çok daha fazla ele veren bir çalışmadır. Fötr şapkasına ve fularına bakılırsa büyük ihtimalle yurt dışında olduğu yıllarda yapmış olduğu bu resimde, çattığı kaşları, sorgulayıcı/suçlayıcı bakışlarıyla bir önceki resimdekinden tamamen farklı bir karakter çizer. Buradaki kadın, kendisini de hayatı da iyi tanıyan, olgunlaşmakla beraber sertleşmiş bir insan izlenimi verir. İfadesinde belirgin bir umutsuzluk da vardır. Bozcalı, ilk otoportrede mütevazı bir tavırla izleyiciyi kendisinden biraz daha yüksek bir pozisyona koyarken, bu resimde kendisi üstten bakmaktadır. Dikkat çekici bir nokta olarak belki şu da söylenebilir: Gençlik otoportresinde Sabiha Hanım'ın kadınlığı naiflik ve zarafet içinde ön plandayken, diğer portresinde (Resim 86) sezilen sanatçının cinsiyetini bastırma çabasıdır. Bozcalı şapkasının duruşuyla

bile kişiliğinin sınırlarını korumaya çalışan bir kadın izlenimi yaratır. İlk resimde zarif ama zayıf bir kadın varken bu resimde güçlü ama sert bir kadın görülür. Son portrede (Resim 87) ise Bozcalı, kendisine güvenen orta yaşlı bir kadındır. Bu resimle ilk resmi kıyaslayınca yılların sanatçının kişiliği üzerindeki etkisi görülür. Sabiha Bozcalı ikinci resmin de (Resim 86) hissettirdiği gibi sanki yıllar içinde giderek daha kuralcı, daha otoriter bir karaktere sahip olmuştur. Bu resimde kendisini izleyiciye göre epey aşağıda konumlandırmışsa da karşısındakini inceleyen bakışları ona bir üstünlük sağlar. Tüm bu otoportreler Sabiha Bozcalı'nın sanatçı yönüyle ilgili bir bilgi vermez.

Resim 88: Zeki Faik İzer, *Otoportre*, Paris, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (MSGSÜ-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 463, (Yer ve tarih **Sanat Çevresi**, Sayı: 74, Aralık 1984, s. 11'den alınmıştır.)

Türk resim sanatı içinde çok önemli bir yeri olan d Grubu'nun kurucuları arasında yer alan ve çağdaş Türk resim sanatında soyut sanatın öncülüğünü yapan Zeki Faik İzer, 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Resme ilgisi çocukluk yıllarında ortaya çıkan ve henüz ilkokuldayken, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun bir öğretmen olan Agâh Efendi'den köklü bir resim eğitimi alan İzer 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Okuduğu sürede ne kadar eskiz ve hayali resim konkuru varsa iki istisnayla hep o kazanmıştır. Sonuçta Avrupa sınavını da kazanınca 1928-1932 yılları arasında Paris'te eğitim görme fırsatı elde eden İzer, Türkiye'ye döndükten sonra Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne resim hocası olarak atanmışsa da kadrosunun yurt dışından gelen bir başka ressama verilmesine kırılarak işsiz kalma pahasına istifa etmiş ve İstanbul'a geri dönmüştür. Sanatçı, 1934-36 yılları arasında tekrar Paris'te bulunmuştur. Bu dönem geçinmek için kitaplara illustrasyonlar ve fotoğraflara

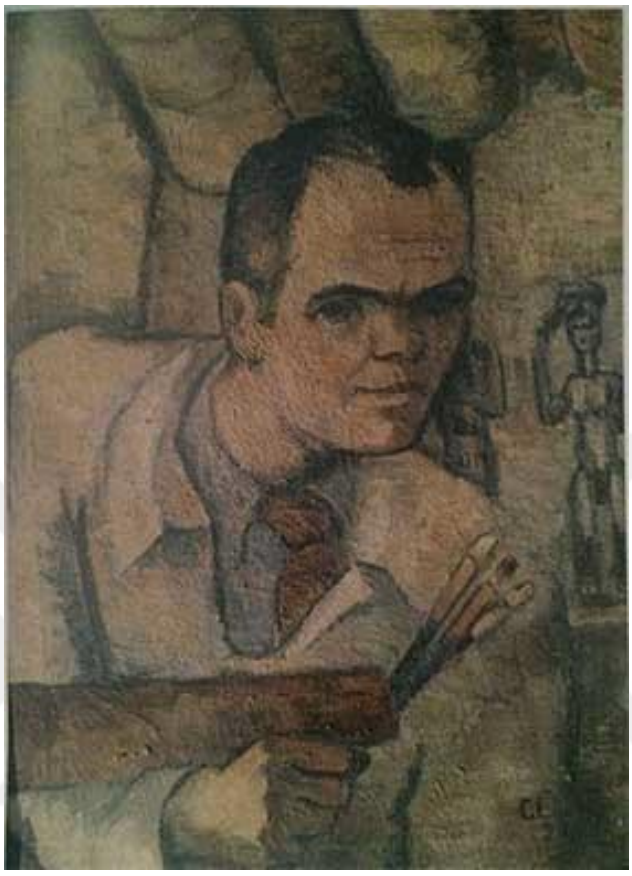
rötuşlar yapmıştır. 1937 yılında o zamanki Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Burhan Toprak tarafından Akademi'nin fotoğraf atölyesi öğretmenliğine atanmış; ardından da Dekorasyon Bölümü'nde afiş atölyesinin başı olarak ona görev verilmiştir. Zeki Faik İzer bu süreçte Yurt Gezileri'ne de katılmıştır. 1945 yılında ilk kişisel sergisini açan sanatçı 1946-47 yıllarında bir kez daha Paris'e (bu kez hükümetin onu UNESCO tarafından düzenlenen bir sergide Türkiye komiseri olarak ataması üzerine) gitmiştir. Bu dönem sanatı üzerinde çok etkili olmuştur. Paris'te ayrıca Nurullah Berk ile Cernuchky Müzesi'nde bir "Modern Türk Resim Sergisi" açmışlardır. Türkiye'ye döndükten sonra 1948 yılı Ocak ayında Güzel Sanatlar Akademisi'ne müdür tayin edilmiştir. Sanatçı pek çok başka girişimlerinin yanında 1951 yılında Akademi içinde Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kurarak çok önemli bir işe imza atmış; 1959'dan sonra ise resim çalışmalarına yoğunluk vererek bu dönemden sonra yurt içinde de yurt dışında da isminden söz ettirmiştir. 1968'de emekli olan İzer 1971-1984 yılları arasında Fransa'da yaşamıştır. 1984 yılında ülkeye dönen sanatçı 1988 yılında ölene dek resim yapmaya devam etmiştir.[315]

Eşi Sevim İzer sanatçıyı "dürüst, güven duyulur, yüksek derecede sistemli, sağlam karakterli, aşırı derecede okumayı, öğrenmeyi seven, idealist" sözleriyle tarif etmiş; İzer'in devamlı kendisini geliştirmek arzusu içinde olan, kibar, duyarlı, dikkatli ve saygılı, zarif bir İstanbul efendisi olduğunu söylemiştir.[316]

Resmin tarihi 1934 olduğuna göre Zeki Faik İzer büyük ihtimalle otoportresini Paris'te bulunduğu sırada yapmıştır (Resim 88). Elinde tuttuğu kitapla okumaya, öğrenmeye duyduğu arzuyu göstermek istemiş olabilir. Yine de resim sanatına büyük tutkusu olduğu bilinen İzer'in kendisini palet ve fırçayla değil de kitapla resmetmesi ilginçtir. Gözlerinde durgun, dalgın ve nötr bir ifade vardır ve bu ifadeden yola çıkarak İzer'in kişiliğine yönelik bir yorum yapmak güçtür. Hatta denilebilir ki, sanatçının soyut sanata yöneldiği dönem ortaya koyduğu yapıtlarda, bu resme oranla kişiliği çok daha ortadadır.

[315] Sıtkı M. Erinç, **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1990, s. 3-37; Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2005, s. 13-34; Tomur Atagök, "Zeki Faik İzer'den Kendi Biografisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 74, Aralık 1984, s. 14-17.
[316] Sıtkı M. Erinç, **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1990, s. 41.

Resim 89: Cemal Tollu, *Paletli Otoportre*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 72,5x54 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 353.

d Grubu'nun bir başka önemli üyesi Cemal Tollu'dur. 1899 yılında İstanbul'da doğan Tollu, 1919 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş; 1921-23 yılları arasında kendi arzusuyla Kurtuluş Savaşı'na katılmış, savaş bittikten sonra okuluna geri dönmüştür. Sanatçı, bu dönemde yurt dışına eğitime giden arkadaşlarını izlemiş; yurda dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi gibi genç sanatçı arkadaşlarının analitik etüdlerinin çekiciliğini ve değişen yeni gerçeği keşfetmiş ve kendisi de 1929-32 yılları arasında Fransa ve Almanya'da André Lhote, Marcel Gromaire, Fernand Léger ve Hans Hoffman gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmıştır. 1933 yılında Zeki Faik İzer'in önerisiyle d Grubu'nun kuruluşuna katılmıştır. Hayatının çeşitli dönemlerinde Anadolu'da resim öğretmenliği yapan Tollu, 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Atölyesi öğretmenliğine tayin edilmiş; 1939 yılında da ikinci kez Paris'e

gitmiştir. Ancak II. Dünya Savaşı çıkınca geri dönmek durumunda kalmıştır. 1940 yılında II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik; 1941 ve 1960 yılında aynı sergide birincilik ödülü almıştır. Hayatının bundan sonraki bölümünde yurt dışı pek çok sergiye ve bienale katılmıştır. 1964 yılında İDGS Resim Bölümü Başkanı iken emekli olan sanatçı 1968 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.[317]

Sanatçının otoportresiyle de bağlantılı olduğu düşüncesiyle burada Orhan Koçak'ın bir yorumuna yer vermek gerekir: Koçak, bütün teorik donanımlarına ve özenli işçiliklerine rağmen Tollu'nun da, Nurullah Berk'in de, başta kendi öğrencileri olmak üzere sonraki kuşaklar üzerinde pek etkili olamadıklarını; bunu sadece Türkiyeli sanatçının hep dışarıya bakma eğilimine bağlamanın doğru olmayacağını ve "aşırı planlılık"ın da bu durumda etkisi olabileceğini söyler. Koçak'a göre Berk de Tollu da yapıtlarına çok fazla "teorik bagaj" yüklemekte, öğrenimlerine (ve genel olarak sanata) karşı fazla saygılı bir tutum almaktadırlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, "onun tablolarında ani ilhamların, coşkunlukların yeri yoktur, Cemal'de bütün ruh hâlleri hemen hemen resme dair teknik sorunlar hâlini alır (…) Böyle bir sanatta ruhi hayat, teessür ve heyecanlarımız sadece esere bir vesile teşkil eder" der. Zihinle duyu arasında duygunun, esinin, heyecanın kısa devreye uğraması, d Grubu'nun asıl yükünü taşıyan bu iki ressamın etki çemberinin gittikçe daralmasına yol açmıştır. İkisinin de sanatında eksik olan, 1960'larda daha da canhıraş bir önem kazanan ifadedir.[318]

Tanpınar'ın tespitinde haklı olduğu söylenebilir ancak yine de Tollu'nun otoportresinde diğer çalışmalarına kıyasla bir nebze daha "ifade"ye rastlanabilir. Bununla birlikte sanatçının otoportresinde resmettiği kişiliğe nüfuz edebilmek için ek bilgiye ihtiyaç duyulur.

Oğlu Ahmet Tollu babasını şöyle tarif eder:

[317] Anonim, "Cemal Tollu Kronolojisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 29, Mart 1981, s. 12; Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Haz. Server Demirtaş, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996, s. 11.
[318] Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 28.

> "Yaygın varsayımın aksine, pejmürde kılıkta dolaşmadan, duygu ve düşüncelerini abartarak ve gürültülü biçimde duyurmadan, sanatçının toplumdaki yerinin bir türlü anlaşılamadığını diline dolamadan, neşeli ve samimi olayım derken lâubali hatta cıvık olmadan, dengesiz ve kötü bir aile reisi olmadan da sanatçı olunabileceğini, hâtta olunması gerektiğini her hareketi, her şeyiyle anlatmak ister gibiydi. (…) Hayatının her dönemine ve her konuya ait hususları, şaşılası bir alçak gönüllülükle anlatırdı. İçinden pazarlıklı olmadığı halde, ne sevincini ne de kederini fazla dışa vurmazdı."[319]

Nurullah Berk de Tollu'yu "neydi onu ötekilerden, bir bakıma en yakın dostlarından ayıran" sorusuna, "Kolaycılıktan kaçışı, güç işleri başarma çabası, temizliği, içtenliği, şarlatanlıktan nefreti, sanatın zanaatini kavrayışı, kendini bilişi, kendi sınırlarını pek güzel seçerek yapabildiğini yapmakla yetinişi, kötü işler çıkardığı zaman bunlardan utanmayışı, saflığı, her çeşit gösterişten kaçışı, yapamayacağını yapmaya, olduğundan üstün görünmeye heves etmeyişi" diye cevap verir.[320]

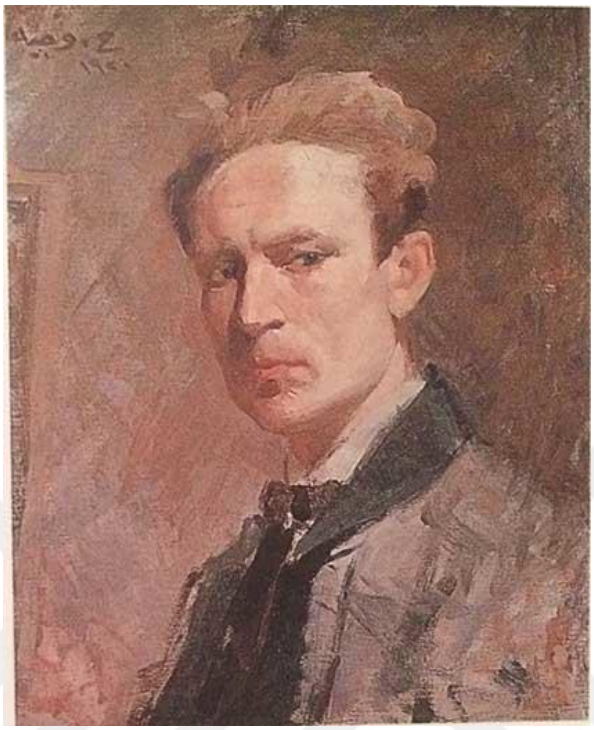
Tollu ile ilgili fikir edinmiş olarak otoportreye (Resim 89) bakıldığında ilk etapta zeki ve araştırmacı bakışlarıyla, hafif gülümsemesiyle genç ve meraklı bir sanatçı görülür. Tollu, paletini ve fırçalarını özellikle görünür kılarak sanatçı yönünü iyice öne çıkarmıştır. Ancak biraz gölgede bıraktığı gözlerine odaklanınca bu gözlerdeki anlamı yakalamanın zor olduğu fark edilir. Bu belirsizliğin yanı sıra izleyiciyi rahatsız eden, adlandırılması zor başka bir "şey" daha vardır. Nitekim Bedri Rahmi Eyüboğlu Tollu için, "kazara kabuğu ile beraber yenirse insanın fena hâlde midesini bozan meyvelere benzer. Gerçi meyveyi kabuğundan ayıran zar taze ceviz zarı kadar incedir. Fakat bir o kadar da acıdır. Bu kılıfı itinayla ayıklamaya değer. İçerisinden çıkacak olan meyve bu zahmeti gölgede bırakacak kadar lezzetlidir"[321] diyerek Tollu'nun kişiliğinin zor tarafını anlatır. Öte yandan yüzün bütününe tekrar bakıldığında, Nurullah Berk'in bahsettiği "saf" ifadeyle de karşılaşılır. Resimdeki kişinin Ahmet Tollu'nun yukarıdaki tarifine de belli açılardan uyduğu söylenebilir: Kravatı, gömleği ve beyaz çalışma önlüğüyle pejmürde olmadığı bellidir ve her nasılsa Cemal Tollu "lâubali biri olmadığını", "alçak gönüllülüğünü", "duygu ve

[319] Ahmet Tollu, "Babam Cemal Tollu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 29, Mart 1981, s. 4, 5.
[320] Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Haz. Server Demirtaş, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996, s. 17.
[321] Bedri Rahmi Eyüboğlu, " 'D Grubu'nun İçyüzü: Ressamlar Âlemimizde 14 Sima", **Bedri Rahmi Eyüboğlu Bütün Eserleri/9: Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 165-173 (Bilgi: s. 167)

düşüncelerini fazla dışa vurmadığını" hissettirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte tam ele geçirilemeyen bir ifade vardır. Tollu'nun temel amacı, kişiliğini yansıtmaktan çok sanat anlayışını otoportresi üzerinden ortaya koymak olmalıdır. Sanatçı, genel tarzı çok farklı olup da otoportrelerini akademik tarza yakın biçimde yapan ressamlardan değildir. Nitekim Ahmet Kamil Gören'in dikkat çektiği gibi resim tam da d Grubu'nun kurulduğu tarihte yapılmıştır. Büyük ihtimalle Tollu, Kübizm etkisindeki sanat anlayışını ve arayışını bir kez de bu çalışmayla yansıtmayı denemiştir.[322]

[322] Ahmet Kamil Gören, "Özgür Bir İfadenin Sonucu Olarak Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", M. Baha Tanman (Ed.), **Nurhan Atasoy'a Armağan**, İstanbul, Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, Haziran 2014, s.173-184 (Bilgi: s. 178)

Resim 90: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 62x50 cm, (Aile Koleksiyonu)



Kaynak: Ayşegül Demirbulak, **Çağdaş Türk Resminde Otoportre**, Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Türkıyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Doktora Programı, İstanbul, 2007, s. 111.

Türk Ressamlar Cemiyeti ve Güzel Sanatlar Birliği'nin kurucularından olan Hasan Vecih Bereketoğlu, 1895 (1890, 1892 ve 1893 diyenler de vardır) yılında Kahire'de dünyaya gelmiştir. Kültürlü bir ailenin özenle yetiştirilmiş oğludur. Çocukluğu Rodos'ta geçmiştir. Yüksek öğrenimini İstanbul'da hukuk alanında yaparken eğitimini yarıda bırakarak kendisini sanata adamıştır. Resme önce kendi yeteneğiyle yönelmiş, daha sonra Galatasaray Sergisi'nde eserlerini gören Halil Paşa'nın dikkatini çekmiştir ve böylece ilk akademik resim çalışmalarını Halil Paşa ile yapmıştır. Yine Halil Paşa'nın tavsiye mektubuyla 1923 yılında Paris'e giderek Academie Julian'a devam etmiştir. Ülkeye dönünce Halkevleri çalışmalarına katılmıştır. Eşi Leyla Hanım 1943 yılında ölünce sanatçı Ankara'ya yerleşmiş, burada Cumhurbaşkanlığı Daire Müdürü olarak görevlendirilmiş; 1950 yılına kadar bu göreve devam etmiştir. Bereketoğlu, Devlet Resim ve Heykel Sergileri jüri üyeliklerinde bulunmuş; ayrıca çeşitli dergi ve gazetelerde makaleleri ve sanat eleştirileri yayımlanmıştır. Resmin her

alanında başarılı yapıtlar ortaya koyan sanatçı peyzaj ve natürmortta olduğu kadar figürde de ustadır. Verdiği pek çok eser, başarılı bir portre ressamı olduğunu gösterir.[323]

Hasan Vecih Bereketoğlu, dönemin diğer Türk sanatçılarının aksine özel atölyeye sahip olma şansına erişen iki sanatçıdan biridir (Diğeri Feyhaman Duran'dır). Varlıklı bir ailesi olan Bereketoğlu, evinin bahçesine bir atölye yaptırabilmiştir.[324]

Bereketoğlu'nun çok ciddi ve temiz karakterli, işine tutkun, pek mütevazı, maddeye değer vermeyen bir yaradılışı olduğu ve hayatı boyunca kimseyi incitmediği aktarılmıştır.[325] Oysa otoportresindeki sert ifade bu tespitin aksi bir profil çizer. Bu izlenimde Bereketoğlu'nun izleyicinin karşısında daha yüksekte olan konumu da etkilidir. Bu bakış açısı eleştirel ve baskıcı bir karakterle karşı karşıya olunduğunu hissettirir. Sıkıca kapalı dudakları ve çatık kaşları da ona aksi ve geçimsiz bir hava vermiştir. Oysa Namık İsmail'in "Hasan Vecih Bereketoğlu Portresi" (Resim 184) sanatçının yüzünde yine ciddi bir ifade olmasına rağmen çok daha ılımlı biri olduğu izlenimi uyandırır. Bereketoğlu'nun otoportresi gençlik yıllarında yapılmıştır. Namık İsmail'in yaptığı portreyle kıyaslanınca, bu yıllarda saçlarının henüz dökülmediği ve gözlük kullanmadığı görülür. Sonuçta sanatçı, gerçek yaşamda kimseyi incitmeyen biri olsa da bu resimde sert, mağrur, üstten bakan, eleştirel bir karakter çizmektedir. Resmin sınırları içine çok az giren tuval ise modelin ressam olduğu hakkında izleyene bilgi vermektedir.

[323] Nüzhet İslimyeli, "[Hasan Vecih'in Yaşamı]", **Hasan Vecih Bereketoğlu**, (15-27 Nisan 1972 Retrospektif Resim Sergisi Broşürü), Ankara 1972, s.y.; Taha Toros, "Hasan Vecih Bereketoğlu", **Antik&Dekor**, Sayı: 61, Kasım-Aralık 2000, s.70-79 (Bilgi: s. 72)
[324] Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 22.
[325] Taha Toros, "Hasan Vecih Bereketoğlu", **Antik&Dekor**, Sayı: 61, Kasım-Aralık 2000, s.70-79 (Bilgi: s. 72); Nüzhet İslimyeli, "[Hasan Vecih'in Yaşamı]", **Hasan Vecih Bereketoğlu**, (15-27 Nisan 1972 Retrospektif Resim Sergisi Broşürü), Ankara 1972, s.y.

Türk sanat tarihinin çok yönlü, kültürlü, yetenekli kadınlarından biri olan Güzin Duran, 1898 yılında İstanbul, Süleymaniye'de doğmuştur. Güzin Hanım'ın dedesi, devrin ünlü hattatlarından Hattat Hacı Hilmi Efendi; ünlü müzikolog Rauf Yekta Bey de dayısıdır. Hat, süsleme ve musiki sanatlarıyla uğraşan soylu bir çevrede büyümüş olan Güzin Hanım, ailenin tek kızı olarak özel ilgi görerek yetişmiş ve küçük yaşta müzik, süsleme ve resim sanatlarına ilgi duymuştur. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Mihri Müşfik Hanım'ın öğrencisi olan Güzin Hanım, Ömer Adil Bey'den de ders almıştır. Başarılı bir öğrenci olan sanatçı, Avrupa konkurunu kazanmış ancak 1922 yılında hocası Feyhaman Duran ile evlenince Avrupa'ya gitmemiş, eğitimini İstanbul'da sürdürmüştür. Evlilikleri ömürlerinin sonuna kadar mutlu devam etmiştir. Çocukları olmayan çift tüm vakitlerini sanata ayırmışlardır. Güzin Duran, sanatında empresyonizmden ve eşinden etkilenmiş, bu yönde yapıtlar vermiştir. Atatürk Kız Lisesi resim öğretmenliğinden emekli olan Güzin Duran, bu süre içinde hem resim yapmış, hem hat sanatından, işlemelerden, süslemelerden ve porselenlerden değerli koleksiyonlar meydana getirmiştir. Duran, "Karagöz Oyunu" konusuna senelerini vermiştir. İstanbul'un eski eserlerini ve Boğaziçi'ni konu aldığı eserleri Topkapı Müzesi'nde sergilenmiştir. Eşi Feyhaman Duran 1970 yılında ölmüştür. Birlikte yaşadıkları evi Güzin Duran ölümüne kadar özenle muhafaza etmiştir. Bu ev ve atölye İstanbul Üniversitesi'ne bağışlanmıştır. Sanatçı 1981 yılında vefat etmiştir.[326]

Burada yer verilen otoportrelerinin ilkinde (Resim 91) Güzin Hanım fazla ayrıntıya girmediği, empresyonist bir üslubu tercih etmiştir. Resmi yaptığında büyük ihtimalle orta yaşlarını geçmiş olan Güzin Duran, kendisini, idealize etmeden, beyaz, özensizce toparlanmış saçlarıyla, makyajsız, sade, solgun yüzüyle resmetmiştir. Sanatçının gözlerindeki biraz şüpheci bakışlar dikkat çekmekle beraber bu resim Güzin Hanım'ın çok yönlü, araştırmacı, çalışkan kişiliğiyle veya ruh hâliyle ilgili bilgi vermez. Feyhaman Duran'ın yaptığı Güzin Duran portrelerine bakıldığında, Güzin Hanım'ın bireysel özelliklerinin çok

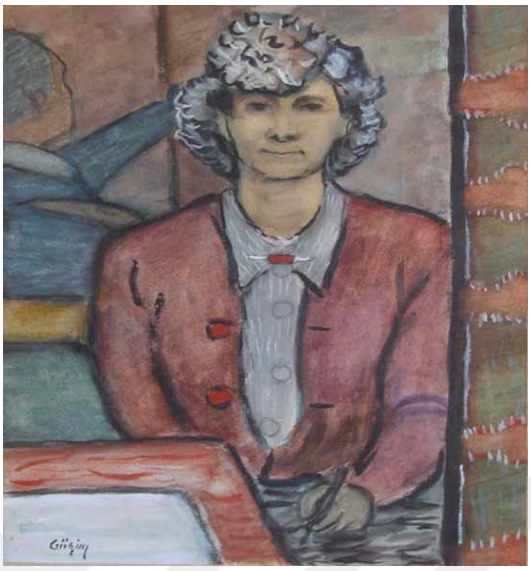
[326] Taha Toros, "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 53-56; Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız"(IV), **Sanat Dünyamız**, Yıl: 9, No: 28, 1983, s. 41, 42.

daha kuvvetli yansıtıldığı görülür. Sanatçının aşağıda yer alan otoportresinde daha çok bir anlık bir bakış yakalanıp kâğıda aktarılmıştır. Ancak sonraki iki resimde (Resim 92 ve Resim 93) Güzin Duran sanatçı yönünü vurgulamıştır. Resim 92'de, atölye olması muhtemel bir mekânda, elinde fırçası (veya kalemiyle) çalışırken görülen sanatçının arkasında Feyhaman Duran'ın da resim yaptığı fark edilmektedir. Bu şekilde, sanatçı bir karı-kocanın paylaştıkları ana izleyici de dahil edilmiştir. Resim 93'de yine Güzin Hanım bir sandalyede (ya da taburede) elinde bir kâğıtla oturup çalışırken görülür. Üzerindeki bir ev kıyafeti veya sabahlık olabileceği gibi resim yaparken kullandığı bir kıyafet de olabilir. Yüzündeki ifade çok açık değildir. Daha çok yaptığı resme odaklanmış gibidir. Tüm bu resimler Güzin Hanım'ın ressamlığını vurgulamaktaysa da sanatçının bireysel özelliklerini kapsamlı olarak yansıtmaz. Sanki, iyi eğitimli, çağdaş bir Türk kadını olmakla beraber ancak kocasının yanında kendisini güvende hisseden geleneksel Türk kadını gibi dış dünyaya karşı mesafeli biri karşımızda durmaktadır.

Resim 91: Güzin Duran, *Otoportre*, kağıt üzerine suluboya, 36,5 x43 cm, (Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:183/2000)

Kaynak: İlkay Canan Canikli, "Ressam Güzin Duran", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gül İrepoğlu, İstanbul 2005, s. 88.

Resim 92: Güzin Duran, *Otoportre*, 41x33 cm, kâğıt üzerine suluboya,
(İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Env. No:195/2000)



Kaynak: İlkay Canan Canikli, "Ressam Güzin Duran", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gül İrepoğlu, İstanbul 2005, s. 89.

Resim 93: Güzin Duran, *Otoportre*, kağıt üzerine suluboya, 35x27 cm,
(Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:1602/2000)

Kaynak: İlkay Canan Canikli, "Ressam Güzin Duran", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gül İrepoğlu, İstanbul 2005, s. 90.

Resim 94: Nuri İyem, *Otoportre*, 1937, karton üzerine yağlıboya, 11x16 cm.
(Evin-Ümit İyem Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray, **Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 38.
(Bu resim bir eskizdir. Orijinali 1 Nisan 1948 Akademi yangınında yanmıştır.)
(Bilgi: **Sanat Çevresi**, Sayı: 16, Şubat 1980, s. 18)

d Grubu'nun sanatsal yaklaşımına ilk karşı koyuş hareketi olan "Yeniler Grubu"nun kurucusu Nuri İyem'dir. Son derece disiplinli ve kararlı bir şekilde çalışarak koleksiyonerlerin vazgeçemediği bir sanatçı olmayı başaran Nuri İyem[327], 1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. İyem, çeşitli şehirlerde geçen çocukluğu boyunca resimle uğraşmıştır. 1924 yılında İstanbul'a dönmüş; önce Pertevniyal daha sonra Vefa Lisesi'ne devam etmiştir. Zamanının çoğunu resim yaparak geçiren İyem, resimlerini gören Nazmi Ziya'nın yüreklendirmesiyle öğrenimini yarıda bırakmış ve 1933 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. 1937 yılında Akademi'den birincilikle (Ragıp Gökcan'la birinciliği paylaşarak) mezun olmuştur. Askerlikten sonra 1940 yılında yeni açılan Yüksek Resim Bölümü'nde çalışabilmek için tekrar Akademi'de Lévy'nin atölyesine devam eden sanatçı, Akademi'den 1944 yılında "Nalbant" adlı çalışmasıyla ikinci kez birincilikle mezun olmuştur. 1940 yılında

[327] Ahmet Kamil Gören, **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem/100 Nuri İyem from 100 Collections**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, Aralık 2010, s. 32. (23 Aralık 2010-19 Şubat 2011 tarihleri arasında Kibele Sanat Galerisi'nde ve 1 Mart-16 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası İzmir Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergi için hazırlanan kitap.)

Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan ve Avni Arbaş, balıkçıların ve liman işçilerinin yaşantılarını yakından inceleyerek bu konuda ortaklaşa bir sergi düzenlemeye karar vermişler ve 1941 yılında Avni Arbaş, Agop Arad, Turgut Atalay, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler, Selim Turan, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa gibi toplumsal-gerçekçi sanat anlayışını paylaştığı arkadaşlarıyla birlikte Liman Şehri İstanbul Sergisi'ni açarak Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. Grup başta Hilmi Ziya Ülken olmak üzere yazarlar ve düşünürler çevresinden önemli destek görmüştür. İyem, 1945 yılında Resim-Heykel Müzesi'ne Halil Dikmen'in yardımcılığına atanmış; aynı yıl öğrenci olaylarına karıştığı gerekçesiyle iki kez tutuklanıp yargılanmıştır. İyem 1947 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. Aynı yıl arkadaşlarıyla ortaklaşa çalışacakları ve ders verecekleri bir atölye kiralayan sanatçı, öğrencileriyle "Tavanarası Ressamları" adıyla bir sergi açmışlardır. Bu atölye Yeniler Grubu'nun toplandığı ve sergiler açtıkları bir mekân hâline gelmiştir.[328]

1950'lerin başlarından 1965'e kadar önce soyutlama ardından da soyut sanatla ilgilenmiş olan Nuri İyem daha sonra bu tür çalışmaları sürdürmeyi yeğlememiş ve kendisiyle özdeşleşen "yüz" resimlerine yönelmiştir. İyem, 2005 yılında vefat etmiştir.[329]

Bülent Ecevit 1953 yılında Ulus Gazetesi'nde yazdığı bir yazıda İyem'in resimlerindeki sadelik ve durgunluktan bahseder. "Nuri İyem'in Sürrealizmle hiçbir ilişiği yok ama, onun resimleri karşısında insan, ister istemez sürrealist tabloların verdiği, o düşlerdekine benzer ıssızlıktan, sessizlikten duyuyor" der.[330]

---

[328] Ahmet Kamil Gören, **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem/100 Nuri İyem from 100 Collections**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, Aralık 2010, s. 8-52. (23 Aralık 2010-19 Şubat 2011 tarihleri arasında Kibele Sanat Galerisi'nde ve 1 Mart-16 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası İzmir Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergi için hazırlanan kitap.); Soner Özdemir (Yay. Haz.), **Dünden Yarına Nuri İyem 2**, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospetktif Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, Ekim 2002, s. 15-20; Anonim, **Nuri İyem**, İstanbul, Ana Basım San. ve Tic. A.Ş., 1986, s. 5, 6.

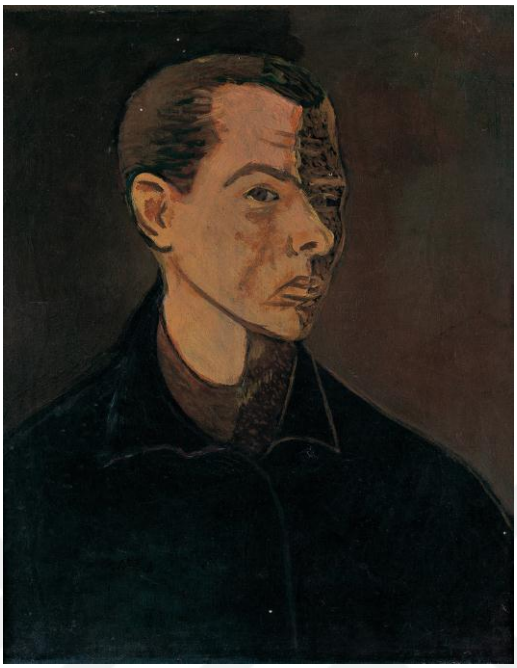
[329] Ahmet Kamil Gören, **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem/100 Nuri İyem from 100 Collections**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, Aralık 2010, s. 34. (23 Aralık 2010-19 Şubat 2011 tarihleri arasında Kibele Sanat Galerisi'nde ve 1 Mart-16 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası İzmir Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergi için hazırlanan kitap.)

[330] Bülent Ecevit, "Nuri İyem", **Ulus Gazetesi**, 29 Ocak 1953'ten Soner Özdemir (Yay. Haz.), **Dünden Yarına Nuri İyem 2**, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospetktif Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, Ekim 2002, s. 62.

Bu tespit İyem'in burada yer alan ilk otoportresi (Resim 94) için de geçerlidir. Kendisini atölyesinde resmeden sanatçı yabani denebilecek kadar içine kapanık, çekingen bakışlarla izleyiciye bakmaktadır. Bu bakışta belirgin bir küskünlük de vardır. Ayrıca bakışının sürekli olmadığı, bir anlık bir "göz atma" olduğu hissedilir. Birazdan izleyiciyle arasındaki kısa temas kesilecek ve sanatçı işine dönecek gibidir. Işık arkadan, büyük ihtimalle pencereden İyem'in sırtına ve tuvalin bizim göremediğimiz kısmına vurur. Ortamın atmosferi Bülent Ecevit'in dediği gibi düşlerdekine benzer bir ıssızlığı, sessizliği çağrıştırır. Oysa özünde alışılmış bir "atölyede ressam" resmidir bu. Yine de İyem'in renkleri, boyayı ve fırçayı kullanış tarzı, izleyiciye (ve elbette aslında kendisine) bakışı resme ve portreye belirgin bir kişisellik katar. Sonuçta bu otoportresinde Nuri İyem'in "fazla sözden kaçınan sakin şahsiyeti"[331] ortadadır.

[331] Sabahattin Eyüboğlu, "Resimden", **Akşam Gazetesi**, 19 Kasım 1953'ten Soner Özdemir (Yay. Haz.), **Dünden Yarına Nuri İyem 2**, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospetktif Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, Ekim 2002, s. 63.

Resim 95: Nuri İyem, *Otoportre*, 1947, kontrplak üzerine yağlıboya, 42,5x36 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

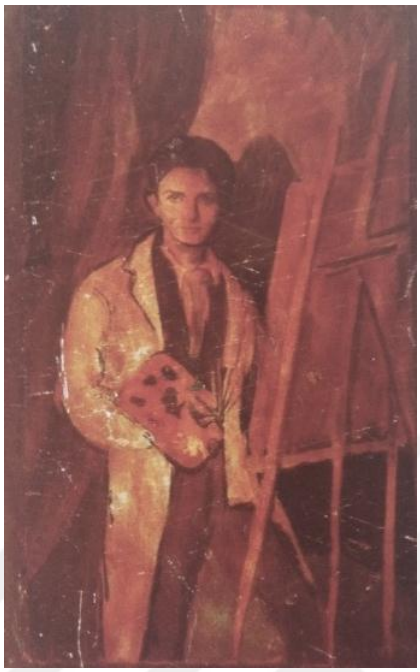


Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 425.

1947 yılında yaptığı diğer otoportresi (Resim 95) Nuri İyem'in öğrenci olaylarına karıştığı gerekçesiyle iki kez tutuklanıp yargılandığı ve ancak bir buçuk yıl sonra tahliye edildiği bir sürecin ardından yapılmıştır. Oktay Akbal, 1945-46 yıllarındaki siyasal serüveninden sonra Nuri İyem'in işsizlik, yoksulluk, yalnızlık içinde kendi içine kapandığını söyler.[332] Bir önceki otoportreyle bu resim arasında tam on yıl vardır ve ikinci portrede İyem'in yaşadığı sıkıntıyı, hapiste geçen günlerinin etkisini (hatta sanatçının ilk çocuğu Müjde İyem o hapisteyken doğmuştur)[333] görmek mümkündür. Buradaki kişi, bir önceki portredeki temiz yüzlü, saf ve çekingen genç değil; fiziken ve ruhen zarar görmüş; olgunlaşmış ve sertleşmiş biridir.

[332] Oktay Akbal, "Dostum Nuri İyem", **Sanat Çevresi**, Sayı: 16, Şubat 1980, s. 8.
[333] Feriha Büyükünal, "Nuri İyem'le Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 138, Nisan 1990, s. 20.

Resim 96: Selim Turan, *Figürlü Kompozisyon,(Atölye*), [Otoportre], Lake, 11x7 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2045)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 286.

Resim 97: Selim Turan, *Otoportre*, Tarihsiz, duralit/tuval üzerine yağlıboya, 34x25 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:2003/2014)

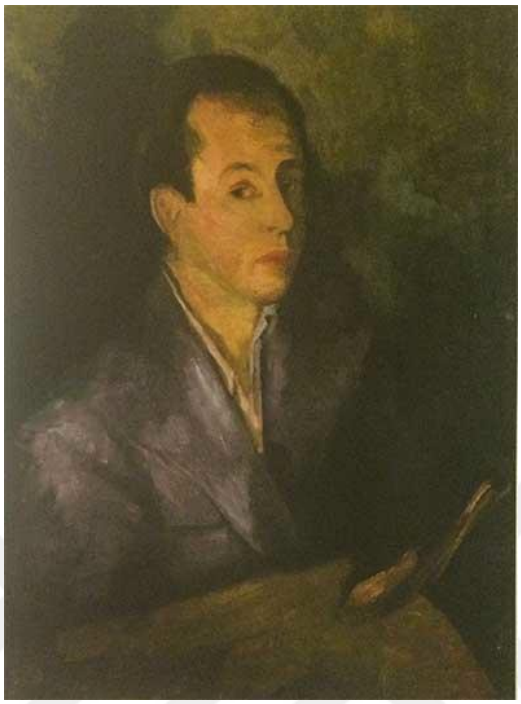
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 286.

Yeniler Grubu'nun bir diğer üyesi olan Selim Turan, 1915 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ortaöğrenimini Galatasaray Lisesi'nde yapmış; 1935 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş; Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Zeki Kocamemi ve Léopold Lévy ile çalışmıştır. 1938'de Akademi'den mezun olan Turan, Avrupa sınavını kazanarak Fransa'ya gitmiş; ülkeye döndükten sonra da Akademi'nin yüksek kısmına devam etmiştir. Yeniler Grubu'na 1940 yılında katılan Turan, 1941 yılında, henüz Akademi'de öğrenciyken IV. Yurt Gezisi'nde Muğla'ya gitmiştir. 1947 yılında Fransız Hükümeti'nin bursuyla gittiği Paris'e yerleşen sanatçı, resim çalışmalarının yanı sıra Rouchon Akademisi'nde, Foutainebleau Sanat Okulu'nda ve Goetz Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. Selim Turan 1994 yılında vefat etmiştir.[334]

Burada yer alan ilk portrede (Resim 96) genç bir ressam çalışma anında görülür. Elindeki paleti ve fırçaları özellikle vurgulamak istercesine izleyiciye dönüktür. Büyük bir tuvalin üzerinde çalışmaktadır. Her ne kadar resmin adı "Figürlü Kompozisyon" olarak geçiyorsa da buradaki figürün Selim Turan'ın kendisi olduğu söylenebilir. Turan, kendisini loş bir ortamda resmetmiştir. Bu loşluk büyük ihtimalle atölye olan mekâna mistik bir atmosfer verir. Pek çok ressam kendisini çalışırken resmetmişse de Selim Turan'ın otoportresi içerdiği yoğun "ruhsallık" ile benzerlerinden ayrılır. Sanatçının izleyiciye mesafeli duruşu, uzaklara bakan gözleri, yüzündeki duru ifade de resimdeki mistik etkiyi artırır. Selim Turan, diğer otoportresinde de (Resim 97) yine benzer sarı-kahverengi tonlarını kullanmıştır ve bu renklerin de etkisiyle ilk resimdekine benzer bir soğukluk, uzaklık, ciddiyet, içe dönüklük burada da hissedilir.

[334] Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 199.

Resim 98: Ferruh Başağa, *Otoportre*, 1946, kontrplak üzerine yağlıboya, 71x51 cm.
(Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu)



Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 256.

Ferruh Başağa 1914 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1922-1935 yılları arasında ailesiyle birlikte taşındığı Saraybosna'da Teknik Okul'un Elektromekanik Bölümü'nde eğitim görmüştür. 1936 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiş; burada Nazmi Ziya, Zeki Kocamemi ve Léopold Lévy atölyelerinde çalışmıştır. 1940 yılında Akademi'den birincilikle mezun olan sanatçı II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'ya gidememiştir. Başağa aynı yıl Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'ne üye olmuştur. Ancak derneğin sadece iki sergisine katılmıştır. Bu yıl ayrıca Halkevleri'nin Ankara'da düzenlediği yarışmalı sergiye katılarak ilk ödülünü almıştır. 1941'de Yeniler Grubu'na katılan Başağa 1945'de ilk kişisel sergisini açmıştır. Başağa, Müstakiller, Yeniler ve bağımsız sanatçılar tarafından 1942 yılında kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği'ne 1945 yılında katılmıştır. 1947'de Akademi'nin Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren sanatçının, 1949'da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan üç resmi, sergilenen ilk soyut çalışmalardır ve devlet tarafından satın alınmıştır. 1950'de "Ressamlar ve

Heykeltraşlar Derneği"nin kurucuları arasında yer alan Başağa 1950-1971 yılları arasında resim çalışmalarını serbest olarak sürdürmüş; bu dönemde özel vitray ve mozaik atölyeleri kurmuştur. 1956'da Yurt Gezileri'ne katılan Başağa, 1971'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim görevlisi olarak atanmış; burada vitray ve mozaik atölyeleri kurmuştur. 1981 yılında emekliye ayrılan sanatçı, 1985'te Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'ne değer görülmüştür. Müzelerde, yurt içinde ve dışındaki birçok resmi kuruluş ve özel koleksiyonda yapıtları yer alan Başağa çok sayıda önemli sergiye de katılmıştır. Sanatçı, 2010 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.[335]

Ferruh Başağa, kendisiyle yapılan bir söyleşide, 1940 yılında Akademi'de öğrenciyken, hocalara Meclis tarafından Atatürk portresinin sipariş edildiğini, kendisinin de bu vesileyle portre çalıştığını ve giderek portreye merakının çoğaldığını ifade etmiştir. Aynı söyleşide sanatçı, "1944-46 yıllarında portre çalışmaları yaptım. Bu arada atölyeme bir ayna aldım ve kendi portremi çalışmaya başladım. Tamamen doğal görüş ile çalıştım. Sonunda klasik anlayışta bir portre meydana çıktı" demiştir.[336] Buradaki otoportresi (Resim 98) de sanatçının dediği gibi klasik anlayışa yakın, sadece yüzün bir bölümünü aydınlatan ışık kullanımıyla Barok etkisi sezilen bir portredir. Fazla ayrıntıya girilmemiş, dikkat Başağa'nın yüzünde toplanmıştır. Elinde, sonradan fark edilen, fonla bir bütün oluşturacak şekilde resmedilmiş palet ve fırça görülür. Sanatçı, belli ki yüzünü aynaya fazla çevirmemeye özen göstermektedir, bu da duruşta bir zorlamaya yol açmıştır. Başağa'nın yüzünde kendisini pek ciddiye almayan bir ifade vardır. Sakin ve umursamaz görünür. Belirli bir ifade yakalamak peşinde olmadığı da bellidir. Bir sanatçı olarak kendisini "kaydetmek" isteğinin dışında Başağa, kişiliği ve ruh hâliyle ilgili bilgi vermez.

---

[335] Ahmet Kamil Gören, **Ferruh Başağa**, İstanbul, Galeri Binyıl, Şubat 2001, s. 83-94; Kıymet Giray, **Ferruh Başağa**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003, s. 12-70; Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 174; Alpay Kabacalı, **Kültürümüzden İnsan Adaları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 88-90.

[336] Sanatçı ile 27.12.2006 tarihinde yapılan görüşmeden: Ayşegül Demirbulak, **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, İstanbul, Beta Yayınları, 2007, s. 130.

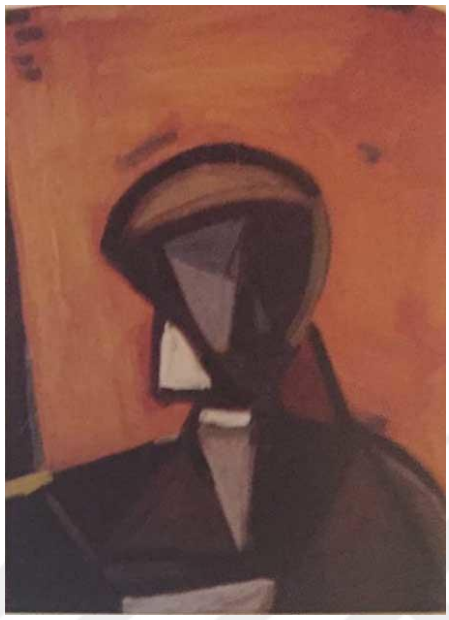
Resim 99: Nejad Devrim, *Otoportre*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm,
(T C. Merkez Bankası Koleksiyonu)

Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2006, s. 129.

Resim 100: Nejad Devrim, *Otoportre*, duralit üzerine yağlıboya, 45x36 cm.

Kaynak: Beyaz Müzayede - Halil Bezmen Koleksiyonu Müzayedesi, 11.04.2009,
Lot No: 226.

Resim 101: Nejad Devrim, *Otoportre*, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 54x46 cm, (Cemal Şener Koleksiyonu)



Kaynak: M. Baha Tanman (Ed.), **Nurhan Atasoy'a Armağan**, İstanbul, Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, Haziran 2014, s. 184.

Yazar İzzet Melih Devrim'le Fahrelnisa Zeid'in oğlu; Türkiye'de soyut sanatın öncü isimlerinden Nejat Melih Devrim 1923'de İstanbul'da doğmuştur. 1936-1938 yılları arasında Berlin'de yaşamıştır. 1940 yılında, Galatasaray Lisesi'nde okurken resim yapmaya başlamış; 1941'de Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümüne girerek Léopold Lévy atölyesinde çalışmıştır. 1944 yılında Akademi'den mezun olan sanatçı 1946'da Ankara'da UNESCO'nun düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne katılmış ve aynı yıl burslu olarak Paris'e yerleşmiştir. Burada, kaligrafi, hat yazısı ve eski soyut Türk sanatlarından kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. İlk kişisel sergisini 1947'de Paris'teki Allard Galerisi'nde gerçekleştiren Devrim, aynı yıl Paris'te düzenlenen Türk Sanatı Sergisi'ne de katılmıştır. 1949 yılında Paris'teki Sihirli Eller Sergisi'nde yer alan yapıtları, sanat eleştirmenlerince "Arap ve Bizans kültür mirasına bağlı kalarak boşluk ve ritm sorunlarına yepyeni ve köklü çözümler getiren" çalışmalar olarak değerlendirilmiştir. 1955'te Tristan Tzara'nın "Doğan Zaman" ve 1960'da Paul Eluard'ın "Tüm Anların Anlamı" şiir kitaplarına desen çizmiştir. 1954, 1955, 1959, 1961 ve 1962 yıllarında "Ecole de Paris" sergilerine

girmiştir. 1950'den itibaren Galerie Lydia Contie'nin daimi ressamlarından biri olmuş; 1951'de Maeght Galerisi'nde Kandinski, de Stael ve Poliakoff gibi sanatçılarla sergi açmıştır. Yapıtlarından ikisi Paris Modern Sanatlar Müzesi'nce satın alınan Devrim, yurt içinde ve yurt dışında pek çok önemli sergi açmıştır. Sanatçı, 1990'ların başında yerleştiği Polonya'da 1995 yılında ölmüştür.[337]

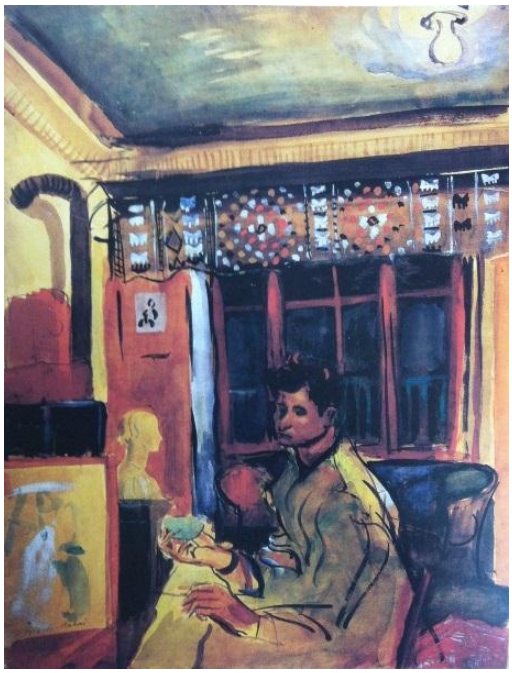
Nejat Melih Devrim, Paris'e gitmeden önceki dönemde; 1944 tarihinde yaptığı otoportresinde (Resim 99) kendisini, üstünde (büyük ihtimalle) bir ropdöşambırla, elindeki kitabı sıkı sıkı göğsüne bastırırken resmetmiştir. Fonda Meryem Ana'yı andıran bir kutsal figür dikkat çeker. Resmin sol yanında küçük bir kilise de olabilecek bir beyaz bir yapı vardır. Devrim'in, Hıristiyanlıkla bağlantılı olduğu söylenebilecek bir kompozisyonda karar kılmasında Bizans mozaikleri üzerine yaptığı çalışmalar vesilesiyle hakim olduğu Hıristiyanlık kültürünün etkisi olabilir. Sanatçının sembolik bir anlatım peşinde olduğu açıktır. İleriye diktiği bakışlarında da mistik bir hava vardır. Hatta kendisini "kutsallaştırdığı" bile düşünülebilir. Ancak burada bir kişilik okuması yapmak mümkün değildir. Devrim'in ikinci portresinin (Resim 100) tam tarihi belli değilse de gençlik döneminde yapıldığı bellidir. Burada da gençliğinin ötesinde kişiliğe dair bir yorum yapabilmek zordur. En fazla, "çekingen ama kararlı ve hırslı bir genç adam" izlenimi verdiğinden söz edilebilir. Bu resim, renk ve lekelerin ön planda olduğu; figürün sanki araç olarak kullanıldığı bir çalışmadır. Nitekim 1949'da yaptığı otoportresinde (Resim 101) sanatçı iyice geometrik formlara yönelecek ve kişiliğini ortadan kaldırarak sadece sanatının seyrettiği yolu kendi üzerinden ifade edecektir.

[337] Sefa Sağlam, **Nejad**, (Sergi Kataloğu), İstanbul, Galeri Nev, 1993, s. 3, 4; Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 179; Lydia Harambourg, "Nejad Devrim: Renk Uzmanı, Sabırsızlığın Ressamı", **Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak**, Yay. Haz. Cem İleri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2006, s. 52-66; Anonim, **Karma II**, (Sergi Kataloğu), Ankara, Anka Sanat, 2015, s. 43.

Resim 102: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *İlham Perisi-Otoportre*, Paris, 1932, karton üzerine guaj, 31x22 cm

Kaynak: Sema Olcay (Metin), **Bedri Rahmi: 100 Yıla Doğru**, İstanbul, Artium Sanatevi, Mart 2009, s. 22

Resim 103: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Otoportre*, 1938, karton üzerine yağlıboya, 63,5x48,5 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, 2002, s. 199.

1911'de Trabzon'da doğan Bedri Rahmi Eyüboğlu (Asıl adı Ali Bedrettin'dir), küçük yaşlardan itibaren resimle ilgilenmiştir. Diğer ilgi alanı da edebiyattır. Daha ortaokulun ikinci sınıfındayken arkadaşlarıyla "Serçe" isimli bir dergi çıkarmıştır. Resme olan ilgisinde Trabzon Lisesi'nde resim öğretmeni olan Zeki Kocamemi'nin etkisi vardır. Asıl hocası ise ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'dur. Kültürlü bir ailede büyüyen Bedri Rahmi, henüz 12 yaşındayken günlüğüne, gelecekte "tanınmış bir ressam olacağını" yazmıştır. Lise yıllarında dersleriyle ilgilenmeyen sanatçı İstanbul'a gönderilmiş ve 1929 yılında burada Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Burada Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan sanatçı, Çallı'nın önerisiyle Fransa'ya gönderilmiş; bir yıl kadar Dijon ve Lyon'da kaldıktan sonra 1932 yılının Eylül ayında Paris'e gitmiştir. Fransa onun için ufuk açıcı olmuş; Eyüboğlu burada büyük sanatçıları tanıma şansı bulmuştur. Bu yıllarda Ernestine Leibovici ile tanışmış ve evlenmiştir. Ernestine, Türk resim sanatında Eren Eyüboğlu olarak tanınacaktır. Sanatçı 1933 yılında İstanbul'a dönmüş; 1933-36 yılları arasında sanat çevrelerinde kendine yer açabilmek için uğraşmıştır. Bedri Rahmi 1937 yılında Léopold Lévy'nin yanında asistan olarak Akademi'de çalışmaya başlamış ve bu tarihten ölümüne kadar Akademi'deki hocalığını sürdürmüştür. 1938'de başlayan Yurt Gezileri'ne katılarak Anadolu'yu yeniden keşfeden sanatçının bu keşfi sanatını derinden etkilemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, ressamlığının yanı sıra şairliğiyle de ünlüdür. Aynı zamanda muhtelif dergi ve gazetelerde de yazan Eyüboğlu, d Grubu'nun da üyesidir. Çalışmalarını tek bir sanat türüyle sınırlamamış; yağlıboya, yazma, gravür baskı, mozaik ve seramik, heykel sanatçının en çok denediği alanlar olmuştur. 1939 yılında şiirlerini birbiri ardınca yayımlayan Eyüboğlu'nun ilk şiir kitabı 1941 yılında yayımlanacak olan "Yaradana Mektuplar"dır. 1969 yılına kadar yazılarına ve şiirlerine devam etse de ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun "ya yazıya ver kendini, ya resme" diye uyarması üzerine Bedri Rahmi 1960-70 arasında çok az yazı yazmıştır. 1970'den sonra ise bazen Cumhuriyet'te, çoğunlukla da sanat dergilerinde anı, inceleme ve deneme türünde yazılar yazmıştır. Bu yıllarda yurt dışında çeşitli konferanslar veren sanatçı 1971 yılında Akademi Resim Bölümü Başkanı seçilmiştir. Üç yıl süreyle

bu göreve devam eden Bedri Rahmi Eyüboğlu 1975 yılında sarılık hastalığına tutulmuş ve aynı yıl vefat etmiştir.[338]

Eyüboğlu 1940'lardan itibaren Anadolu halk kültürünü ve İstanbul'un çok kimlikli tarihi kent kimliğini önemsemiştir. Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın Anadolu kültürlerinin bütünlüğüne; (Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu gibi kişilerden oluşan bir grubun 1945'te Anadolu ve kültürünü daha yakından tanımak için başlattıkları) Mavi Anadolu ve Mavi Yolculuk düşününe yaslanan yapıtlar üretmiştir.[339]

Eyüboğlu'nun 1932 yılında Paris'te öğrenciyken yaptığı otoportrede (Resim 102) Matisse etkisi görülür. Ancak resmin genelindeki iki boyutluluğun içinde Eyüboğlu zeminden ayrışarak bir derinlik yanılsaması oluşturur. Duvardaki desen sanatçının ileride resminin ve sanat felsefesinin temellerini oluşturacak Anadolu halk kültürünün ve motiflerinin habercisidir. Başını ellerinin arasına almış olan genç Eyüboğlu belli ki yaratım aşamasındaki sıkıntısını yansıtmaktadır. Resmin adından da anlaşılacağı gibi bu anın ardından sanatsal bir doğum süreci başlayacaktır.

Eyüboğlu, 1938 yılında yaptığı bir diğer otoportresinde (Resim 103) ise, bir önceki portresinin aksine kendisini belirgin bir mekânda resmetmiştir. İlk anda dikkat çeken torso burasının bir atölye (veya atölye olarak da kullanılan bir ev) olduğunu düşündürür. Renklerin etkisiyle, sıcak ve huzur verici bir ortam olduğu hissedilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun elinde ne olduğu tam olarak anlaşılamayan bir nesne vardır, tam karşısında da bir tuval durmaktadır. Bedeni tuvale dönük olan sanatçı bir anlığına izleyiciye bakmış gibidir. Bu otoportre, Eyüboğlu'nun kişiliğiyle ilgili bir fikir vermese de özel hayatından bir sahneyi betimlemiş olması nedeniyle burada yer verilmiştir.

---

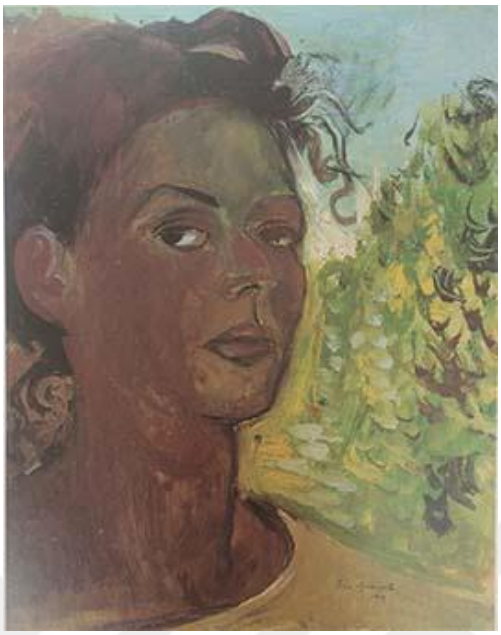
[338] Ömer Faruk Şerifoğlu, "Bedri Rahmi Eyüboğlu Yüz Yaşında", **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, s. 12-15; Abdullah Çelik, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi/159, 1999, s. 1-8.

[339] Zeynep Yasa Yaman, **Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011, s. 190.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Eyüboğlu için "Garib bir bolluk içinde, (…) etrafı renge boğuyor. Eşyayı uykusunda yakalayamıyor. Kendi içinin gürültüsü ile uyandırıyor. Parmaklarında yaldızlı bir şey var, her dokunduğuna onu geçiriyor, bir masal, bir rüya yapıyor. Sonra çok şey biliyor ve hepsini birden hatırlıyor. En ayrı tecrübeleri birbirine karıştırıyor"[340] demiştir. Burada yer alan iki resmi de Eyüboğlu'nun gençlik resimleridir, dolayısıyla henüz Tanpınar'ın sözünü ettiği "parmaklardaki yaldız"ın tam olarak ortaya çıkması için daha zaman vardır. Yine de "etrafı renge boğması, kendi içinin gürültüsü ile eşyayı uyandırması, resimleri bir masal, bir rüya yapması" gibi yorumlar burada yer alan otoportreler için de söylenebilir.

[340] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bir Resim Sergisinde", **Sanat Çevresi**, Sayı: 132, Ekim 1989, s. 67-69 (Bilgi: s. 68)

Resim 104: Eren Eyüboğlu, *Otoportre,* 1946, yağlıboya, 70x45 cm, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Ferit Edgü (Sunu), **Eren Eyüboğlu**, İstanbul, Ada Yayınları, 1994, s. 74.

Resim 105: Eren Eyüboğlu, *Otoportre,* 1947, yağlıboya, 32x24 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Ferit Edgü (Sunu), **Eren Eyüboğlu**, İstanbul, Ada Yayınları, 1994, s. 75.

Resim 106: Eren Eyüboğlu, *Otoportre,* 1948, tuval üzerine yağlıboya, 60,5 x 47 cm.

Kaynak: Ayşegül Demirbulak, "Çağdaş Türk Resminde Otoportre", Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Türkıyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Doktora Programı, İstanbul, 2007, s. 158.

Asıl adı Ernestine Leibovici [341] olan Eren Eyüboğlu, 1912 yılında Romanya'nın Yaş kentinde dünyaya gelmiştir. Lise çağında özel resim dersleri almış, Bükreş Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi görmüştür. Akademi'den 1928 yılında mezun olan sanatçı, 1929 yılında Paris'e giderek, dört yıl André Lhote'un atölyesinde çalışmıştır. İlk iki sergisini 1932-1933'te sırasıyla Paris ve Bükreş'te açmıştır. 1939 yılında Paris'te Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışıp, 1936 yılında İstanbul'da evlenen Eren Eyüboğlu, Anadolu'yu dolaşmış ve bu toprakların kültür zenginlikleri resimlerinin esin kaynağı olmuştur. Cézanne ve Matisse gibi sanatçılara hayranlığı nedeniyle önce empresyonist bir tarz benimsediyse de, 1960'lardan itibaren soyut sanata yönelmiştir. Resimle mimarlığın işbirliği konusunda eşinin görüşlerini paylaşan Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi ile birlikte bu alanda Türkiye'deki ilk yapıtları gerçekleştirmiş ve pek çok mimari yapıya duvar panoları yapmıştır. Eren

[341] Bazı kaynaklarda Ernestin Letoni diye de geçiyor. Bkz. Ferit Edgü (Sunu), **Eren Eyüboğlu**, İstanbul, Ada Yayınları, 1994, s. 22.

Eyüboğlu d Grubu'nun sergilerinin yanı sıra yurt içinde ve dışında pek çok sergiye de katılmıştır. Sanatçı 1988 yılında Kalamış'taki atölye-evinde vefat etmiştir.[342]

Ahmet Hamdi Tanpınar sanatçı için, "Eren belli ki kocasından rahat çalışıyor. Fırçası ve paleti emrine tabii tabiat karşısında hiç şaşırmıyor. Realiteyi yakından kavrıyor. (…) Eren daha "bitmiş eser" hissini veriyor. Ve gene bu yüzdendir ki bize daha eksik görünüyor. Çünkü o resmin kemaline doğru gitmeye çalışıyor. Varılan noktaları bildiğimiz için "daha var" diyoruz. Fakat tabloyu ne kadar sağlam kuruyor. Işığı ne kadar iyi idare ediyor. Belki de soğuk tonlara olan muhabbeti (…) onu fazla renk israfından alıkoyuyor. Her şey lazım olduğu kadar. Tablolarında mizacını değil, sanatını görüyoruz"[343] der.

Burada yer alan otoportrelerin ilk ikisi (Resim 104 ve Resim 105) 1946-1947 yıllarında, Eren Eyüboğlu'nun henüz empresyonizmin etkisinde olduğu dönemde yapılmıştır. 1948 yılında yapılan portrede (Resim 106) ise daha çok fovizmin etkisi görülür. Resimlerin tümünde sanatçının soğuk ve uzak bir havası vardır. İkinci resimde (Resim 105) izleyiciye yüksekten bakan, ezici bir özgüven de görülür. 1948 tarihli otoportresinde ise yine aynı mesafe hissedilmekle birlikte sanatçı burada bir "kişi" olarak bulunmaz; sadece resmin bir parçasıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu için: "Resim yaptıktan sonra dehşet sinirlidir. O anda eseri için söylenecek herhangi bir söz, söyleyene çok pahalıya mal olur. Methetmekten ve methedilmekten hoşlanmaz. (…) Şiirden ve şakadan hoşlanmaz" demiştir.[344] Eren Eyüboğlu'yla ilgili yazıların tümünde onun sevecenliğinden bahsedilmişse de buradaki otoportrelerinde belki Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sözünü ettiği, kendine özgü karakteriyle, zaman zaman "dehşet sinirli" de olabilen bir kadının izi bulunabilir. Ancak daha doğru yorum Ahmet

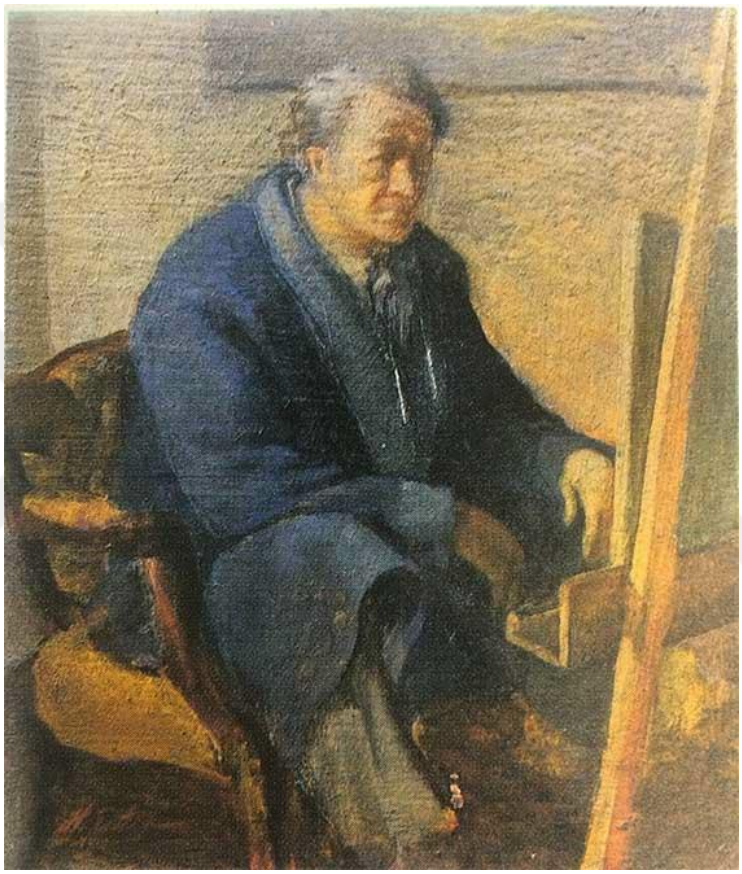
[342] Ömer Faruk Şerifoğlu (Haz.), **Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1**, İstanbul, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, Temmuz 2014, s. 378, 379; Anonim, "Eren Eyüboğlu Kronolojisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 60, Ekim 1983, s. 50; Ferit Edgü (Sunu), **Eren Eyüboğlu**, İstanbul, Ada Yayınları, 1994, s. 22.

[343] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bir Resim Sergisinde", **Sanat Çevresi**, Sayı: 132, Ekim 1989, s. 67.

[344] Bedri Rahmi Eyüboğlu, " 'D Grubu'nun İçyüzü: Ressamlar Âlemimizde 14 Sima", Bedri Rahmi Eyüboğlu Bütün Eserleri/9: **Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 171.

Hamdi Tanpınar'ın sanatçı için söylediği "tablolarında mizacını değil, sanatını görüyoruz" yorumudur.[345]

Resim 107: Edip Hakkı Köseoğlu, *Otoportre*, 1952, duralit üzerine yağlıboya, 35x28 cm, (Akbank Koleksiyonu)



Kaynak: Hamit Kınaytürk (Yay. Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, İstanbul, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, 1996.

1904 yılında İstanbul'da doğan Edip Hakkı Köseoğlu 1927 yılında girdiği Akademi'de İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Sonraki yıllarda Paris'te André Lhote atölyesine devam etmiştir. 1932 yılında yurda dönmüş ve Akademi'de çalışmaya başlamıştır. 1943 yılında Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birinci olmuştur. Sanatçı ilk kişisel sergisini 1975 yılında,

[345] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bir Resim Sergisinde", **Sanat Çevresi**, Sayı: 132, Ekim 1989, s. 67.

ikincisini ise öğrencisi Yahşi Baraz'ın girişimleriyle 1977 yılında açmıştır.[346] Köseoğlu, d Grubu ve Leopold Levy'nin etkin olduğu zaman dilimi içinde yakın arkadaşları olan d Grubu ressamlarıyla aynı yola girmemiştir. Arkadaşları, kübizm, Paris çıkışlı soyut sanat ve ekspresyonizm arasında gidip gelen resimler yaparken Köseoğlu en başından beri klasik değerlerin ağır bastığı figüratif bir anlatım üzerinde yoğunlaşmıştır.[347]

Onu yakından tanıyanların aktardığına göre Edip Hakkı Köseoğlu çok alçak gönüllü, esprili, saygın bir kişiliği olan, düşündüğünü ve inandığını insanların yüzüne hiç çekinmeden söyleyen, paraya önem vermeyen, gösterişi ve övünmeyi sevmeyen, disiplinli, gururlu ve kendinden emin[348] birisidir.

Burada yer verilen otoportresinde (Resim 107) Köseoğlu kendisini, lacivert sabahlığıyla bir koltukta oturmuş, karşısındaki şövalenin üzerinde duran tuvale dalıp gitmişken resmetmiştir. Yorgun, düşünceli ve sıkıntılı görünmektedir. Elinde paleti veya fırçaları olmadığı için sanatçının o anda resim yapmadığı ama üzerinde çalıştığı bir resimle ilgili "düşündüğü" söylenebilir. Sanki sanatçı bir önceki gece geç saatlere kadar resim yapmıştır ve gün ışığında yaptığı resme bir daha bakıp onu değerlendirmektedir. Ortaya koyduğu eserden memnun olmadığı ve kendisini eleştirdiği yüzündeki ifadeden ve oturuşundan hissedilir. Bir sanatçının günlük ev kıyafeti içinde, tüm bitkinliği ve keyifsizliğiyle, resim yaparken değil ama resmini "değerlendirirken" kendisini resmetmesi sıra dışı bir tavırdır. Burada Köseoğlu'nun bir sanatçı olarak yaratım aşamasındaki sıkıntısı çok açık olarak hissedilir. Ayrıca Köseoğlu bu duyguyu, fırça, palet, önlük, atölye ortamı gibi alışılmış ögeleri kullanmadan vermeyi başarmıştır. Dolayısıyla bu resim modelin kişiliğini, sanatçılığını, duygularını yansıtması anlamında konumuz açısından çok önemli bir çalışmadır.

---

[346] Hamit Kınaytürk (Yay. Haz.), **Edip Hakkı Köseoğlu**, İstanbul, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, 1996, s. 5; Ayla Ersoy, "Türk Resim Sanatında Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 26, 27.

[347] Yahşi Baraz, "Hocam Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 140, Haziran 1990, s. 16, 17.

[348] Yahşi Baraz, "Hocam Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 140, Haziran 1990, s. 16-18; Ayla Ersoy, "Türk Resim Sanatında Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 26, 27.

Resim 108: Ercümend Kalmık, *Otoportre*, (Kitap Kapağı)

Kaynak: Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991

Ercümend Kalmık (Ercümend Kemal), 1909'da İstanbul'da doğmuş, asker olan babasının mesleği nedeniyle çok okul değiştirmiştir. 1928 yılında British School'dan mezun olduktan sonra babasının pek gönüllü olmamasına rağmen, Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiş; Çallı Atölyesi'nde çalışmış ve 1937'de mezun olmuştur. Daha mezun olmadan, 1936 yılında evlenmiştir. Harcamalarını karşılamak için öğrenciyken dergilere, kitaplara illüstratif resimler yaparak gelir elde etmeye ve Akademi'nin ikinci yılından itibaren Cumhuriyet Gazetesi'nde ressam olarak çalışmaya başlamıştır. 1939'da eşiyle beraber Paris'e giderek André Lhote'un atölyesinde resim çalışmalarını sürdürüp, Sorbonne'da Sanat Tarihi kurslarına katılmıştır. 1940 yılında savaş nedeniyle yurda dönen Kalmık, bir ara tekrar askere alınmış ancak hastalandığı için çürüğe çıkarılmıştır. Bu dönem çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapan

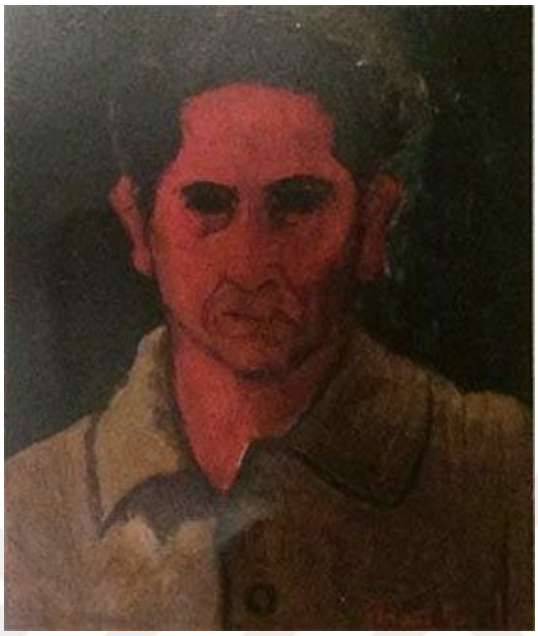
Kalmık, 1941 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. 1947'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde serbest resim dersleri vermesi için davet edilen Kalmık, Şadan Bezeyiş ile beraber Türkiye'de "Temel Sanat Eğitimi"ni uygulamaya başlayan ilk kişidir. 1952 yılında Almanya, İsveç, Danimarka ve İsviçre Teknik Üniversiteleri'nde çeşitli mesleki incelemelerde bulunmuş; 1953'de bursla İtalya'ya gitmiştir. Çeşitli ülkelerde sergiler açan sanatçı, 1960'da Akademi'nin Resim Bölümü yüksek kısmını bitirmiştir. Kalmık, ayrıca Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği ve Güzel Sanatlar Federasyonu kurucularındandır. 1971'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi ödülünü alan sanatçı aynı yıl vefat etmiştir.[349]

Kalmık'ın, alçak gönüllü, olgun, ikna etme kabiliyeti yüksek, her şartta tam bir beyefendi olmasını bilen ender kişilerden biri olduğu; giyiminin, tutumunun herkesi etkilediği; hırçınlaştığının, hoşgörüsüz davrandığının çok az görüldüğü söylenir. Sanatçı sorumluluklarının getirdiği yükümlülükleri ve farklı ilgi alanlarını bir arada yürütebilmek için düzenli bir yaşam kurmuştur. Bu düzen içinde sakin, telaşsız ve planlı olduğu belirtilmiştir.[350]

Ercümend Kalmık'ın otoportresinin (Resim 108) tarihi belli olmamakla beraber, sanatçının gençliğine bakılırsa, resim büyük olasılıkla ya Paris yıllarında ya da Paris dönüşünde yapılmış olmalıdır. Kalmık, sert bir edayla bakmaktadır. Sağlıklı, genç, kuvvetli, coşkulu ama içine kapanık görünür. Bakışına kondurduğu "sertlik", olduğundan daha büyük, daha yenilmez görünmeye çalışan bir delikanlının gençliğinin verdiği bir toyluğu da düşündürür.

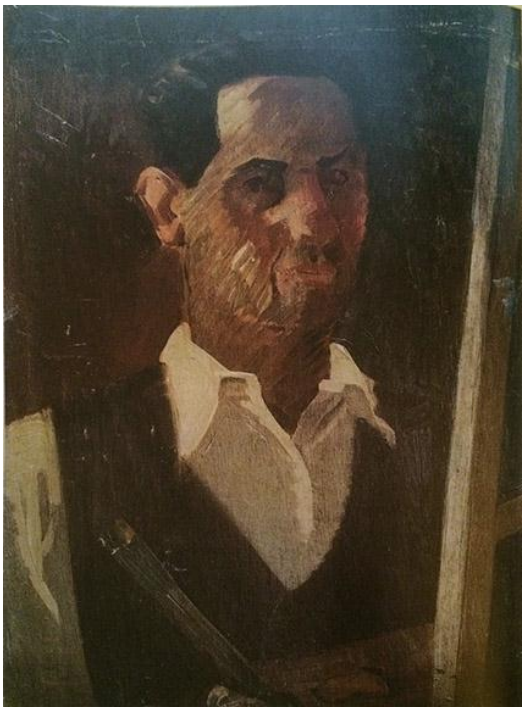
[349] Sıtkı M. Erinç, **Ercüment Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1991, s. 9-63; Ayşen Aldoğan, Ercüment Kalmık'ı Anarken", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 32, 33.
[350] Sıtkı M. Erinç, **Ercüment Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1991, s. 21, 42; Ayşen Aldoğan, Ercüment Kalmık'ı Anarken", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 32.

Resim 109: Hamit Görele, *Otoportre*, 1929, kontrplak üzerine yağlıboya, 54x44 cm.
(Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu)



Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 246.

Resim 110: Hamit Görele, *Otoportre*, 1938, kontrplak üzerine yağlıboya, 50x69,5 cm.



Kaynak: Artist, Nisan 2004, Sayı 4/18, s. 60.

1894 yılında Görele'de doğan Hamit Görele lise öğrenimini İstanbul'da yapmış, 1922'de girdiği Mühendis Okulu'ndan ayrılarak Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuştur. Burada Hikmet Onat ve İbrahim Çallı ile çalışmıştır. Okurken bir yandan da resim öğretmenliği yapan sanatçı, 1928'de mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. André Lhote atölyesinde ve Akademie Moderne'de çalışmıştır. 1933 yılında yurda dönen Görele, Galatasaray Lisesi'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. 1934'te Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin başkanı olmuştur. Bu süreçte çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Yurt Gezileri'ne de katılan sanatçı 1940 yılında II. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde üçüncülük ödülünü; 1941 yılında III. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü; 1958'de Opera binasına yapılacak olan fresk yarışmasında ikincilik ödülünü almıştır. Aynı yıl ilk retrospektif sergisini açmıştır. 1978'de Devlet Onur Ödülü'nü; 1980'de 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ödülü'nü alan sanatçı aynı yıl vefat etmiştir.[351]

Görele, Akademi kadrosu dışında, bağımsız bir sanatçı olarak çalışmayı tercih etmiştir. Ancak ortaokullardaki sanat eğitimciliğinin yanında, ülkenin sanat sorunlarına mücadeleci bir tavırla eğilmesi onun aslında bu kadronun gönüllü bir elemanı olduğunu düşündürür.[352]

Hamit Görele burada yer alan ilk otoportresini (Resim 109) Paris'e ilk gittiği sene gerçekleştirmiş olmalıdır. Karanlık fonu, kırmızı teni, simsiyah birer boşluk olarak resmettiği gözleriyle Görele'nin bu resmi sıra dışı bir çalışmadır. Seçtiği renkler ve gözlerin dipsiz karanlığı ürpertici bir atmosfer yaratmaktadır. Sanki sanatçı "ruhunun ele geçirilmemesi için" onu saklamıştır. Bu resimden dokuz sene sonra yaptığı otoportrede de (Resim 110) Görele kişiliğini açığa çıkarmak istemez. Sanki sadece lekelerden, fırça darbelerinden, renk katmanlarından oluşmuştur. Yine de tuvalini, paletini ve fırçalarını resmederek sanatçı yönünü göstermekten kendisini alıkoyamamıştır.

[351] Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 185.
[352] Kaya Özsezgin, "Hamit Görele: Bir Doğa Güzellemesinin Satırbaşı", **Artist**, Sayı 4/18, Nisan 2004, s. 62.

Resim 111: Malik Aksel, *Otoportre*, 1940, Yağlıboya, 60x40 cm.

Kaynak: Beşir Ayvazoğlu (Ed.), **Yerli ve Evrensel: Malik Aksel-Ressam-Yazar-Koleksiyoncu**, İstanbul, Taksim Sanat Galerisi, Ekim 2011, s. 6.

Resim 112: Malik Aksel, *Otoportre ve Modeli*, 1946, kâğıt üzerine suluboya, 26x37 cm,

Kaynak: Artium - Klasik ve Çağdaş Sanat Eserleri Müzayedesi, 01.06.2000.

Resim 113: Malik Aksel, *Şapka Devrimi*, 1940, Yağlıboya, 60x40 cm, (Murat Aksel Koleksiyonu)

Kaynak: Beşir Ayvazoğlu (Ed.), **Yerli ve Evrensel: Malik Aksel-Ressam-Yazar-Koleksiyoncu**, İstanbul, Taksim Sanat Galerisi, Ekim 2011, s. 35.

Malik Aksel 1901 yılında, Selânik yakınlarındaki Katerin'de doğmuştur. Sanatın çeşitli dallarına ilgisi olan babasına yardım ederken resim yapmaya çok küçük yaşlarda başlayan Malik Aksel, Balkan Savaşı'ndan sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a göç etmiştir. 1918 yılında girdiği Darülmuallimin'den 1921 yılında mezun olmuştur. Bir süre ilkokul öğretmenliği yapmıştır. Darülmuallimin'de ressam Şevket Dağ ile karşılaşması resim yeteneğinin gelişmesinde önemli bir etken olmuştur. Sanatçı, 1928'de açılan bir yarışma sınavını kazanarak resim pedagojisi öğrenimi için Almanya'ya gönderilmiştir. Dört yıl kaldığı Berlin Yüksek Öğretmen Okulu'nda okurken bir yandan da Prof.

Grossmann atölyesinde yağlıboya ve gravür çalışmalarını sürdürmüştür. 1932 yılında yurda dönen sanatçı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde uzun yıllar resim ve sanat tarihi öğretmenliğinin yanı sıra bölüm başkanlığı görevlerinde bulunmuştur. İnkılap Sergileri'ne, Devlet Resim Heykel Sergileri'ne ve ayrıca Yurt Gezileri'ne katılan Aksel, 1951 yılında İstanbul'a atanmış ve emekliye ayrıldığı 1968 tarihine kadar Çapa ve Atatürk Eğitim Enstitüleri Resim-İş Bölümünde sanat eğitimcisi olarak çalışmaya devam etmiştir. Hiçbir gruba ya da kuruluşa üye olmayan Malik Aksel, uzun yıllar kişisel sergi açmaktan kaçınmıştır. 1969 yılında Güzel Sanatlar Akademisi tarafından retrospektif sergisi düzenlenmiş; 34. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de başarı ödülü almıştır. Sanatçı, ayrıca 1930'lu yıllardan itibaren dergi ve gazetelerde anı, söyleşi, inceleme, eleştiri türünde yazılar yazmıştır. Aksel'in sanat ve folklor konularından yola çıkarak Anadolu resim geleneğini aydınlatan çalışmaları önemlidir.[353]

Nurullah Berk, Malik Aksel'i "sanata saygı gösteren sanatçılar" kategorisine koymuştur. Berk'e göre sanata fazla saygı gösterenler, onu ayağa düşürmek istemeyenler kendi yapıtlarını ortaya çıkarmakta kıskançtırlar. Alçak gönüllü değildirler, aşağılık kompleksleri yoktur ama sanatın erişilmezliğini bildiklerinden hep bir soru işareti beslerler içlerinde. Berk'e göre Malik Aksel de bu kategoridedir. Onun sessiz sedasız yaşayışı, adını ancak zamanla duyuruşu, duyurduğunda da bunun güzel bir resim, ilginç bir yazı, bir kitapla oluşu bu tavrı gösterir. Onun ünü "sessizdir".[354] Ahmet Köksal da onun gösterişten uzak, alçak gönüllü, dürüst ve ölçülü kişiliğinden söz eder.[355]

Burada yer alan otoportreler sanatçının sözü edilen kişilik özelliklerini kısmen barındırır. Sezer Tansuğ'un sözleriyle, "gösterişten azade, iddiası

[353] Ahmet Köksal, "Ölümünün Birinci Yıldönümünde Malik Aksel", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 4, 5; Malik Aksel, **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010; Beşir Ayvazoğlu (Haz.), **Yerli ve Evrensel: Malik Aksel-Ressam-Yazar-Koleksiyoncu**, İstanbul, Taksim Sanat Galerisi, Ekim 2011, s. 6.
[354] Nurullah Berk, "Malik Aksel, Kendisi, Eserleri", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 6.
[355] Ahmet Köksal, "Ölümünün Birinci Yıldönümünde Malik Aksel", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 4, 5.

olmayan, hırslardan arınmış bilge mizaçlı"[356] biri olan Malik Aksel burada yer alan ilk otoportresinde (Resim 111) kaşlarını çatmış, sinirli bir hâlde bir noktaya gözlerini dikmiştir. 37 yaşındayken yaptığı bu portrede Aksel, eleştirel kişiliğini hissettirir. Öte yandan biraz dikkatli bakınca izleyiciden gözlerini kaçırıyormuş gibi bir algı da yaratır. Sanki resmini yapmıştır ama kendisine bakılmasını istememektedir. "Otoportre ve Modeli" isimli resminde de (Resim 112) amacı belli ki dikkati üzerine çekmek değildir. Kendisini resmetmiştir ama çekingen, mütevazı bir resmediştir bu. Uçucu, hafif bir varlığı vardır resimde. Yine de bu resim, sanatçının kendisini çalışırken göstermesi anlamında önem taşır.

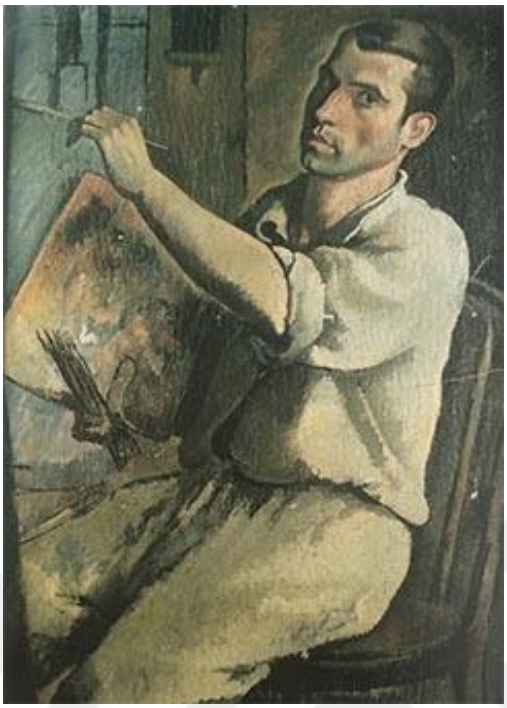
Ancak Malik Aksel'in tezimizin konusu açısından bu iki otoportreden çok daha ilgi çekici ve önemli olan resmi, 1940 tarihli "Şapka Devrimi" isimli (Resim 113) yapıtıdır. Resimde modern çağa ayak uydurmaya çalışan Cumhuriyet sonrasının tipik şehirli Türk toplumu görülür. Şık kadınlar ve şapkalı adamlar kalabalık bir mekânda bir aradadırlar. Sadece öndeki üç figürün yüzü net olarak seçilir. Resmin sağ köşesinden izleyiciye bakan figür Malik Aksel'in kendisi olmalıdır. Ancak bir gariplik sezilir: Diğer tüm figürler kendi gerçeklikleri içinde "olmaları gerektiği gibiyken", Aksel "yabancı"dır. Resmin içinden izleyiciye bakarak dış dünyayla iletişim kurmaktadır. Sessiz ve şüpheci bir duruşu da vardır. Diğer erkek figürler, resmin adıyla bağlantılı olarak şapkalıyken Malik Aksel'in şapkasız oluşu dikkat çeker. Malik Aksel'in "şapka meselesi" üzerinde etraflıca düşündüğü "Değişmeler, Yenilikler" başlıklı bir yazısından bellidir. Aksel, şapka kanununun çıktığı dönemleri anlattığı bu yazısında fes taraftarlarının şapka takmamak için buldukları çözümleri anlatmış, kimilerinin, şapkayı bilmeden tanımadan vaktiyle fese gösterdikleri taassubu göstermiş olduklarını belirtmiştir.[357] Bir zamanlar başı açık görünmenin de hoş karşılanmadığını söyleyen Aksel, belki kendisini topluluktan ayrıştırmak istediği için şapkaya karşı olmadığı hâlde resimde kendisini özellikle şapkasız resmetmiştir.

[356] Sezer Tansuğ, "Malik Aksel Hoca İçin", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 10.
[357] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3.bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2011, s. 202-205.

Malik Aksel, büyük ihtimalle portrelerini aynaya bakarak yapmıştır. Bir yazısında "sanatçı ile gölgesi arasında ilk sanat alışverişinin burada başladığını; sanatçının her defasında burada kendisini keşfettiğini; aynanın dış görünüşler gibi iç görünüşlerin de foyasını ortaya koyduğunu; içindeki şeytanları dışarı çıkardığını" söylemiştir.[358] Belki de bu yüzden Aksel, özellikle ilk otoportrede (Resim 111) kendisini idealize etmeden, yüzündeki memnuniyetsiz ifadeyle resmetmiştir. Benzer ifade "Şapka Devrimi" resminde de görülür.

[358] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 104.

Resim 114: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine yağlıboya, 97x68 cm.



Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 67.

1907 Üsküp doğumlu olan Sabri Berkel, Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünden diploma aldıktan sonra, 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmıştır. İki yıl fresk ve gravür çalışarak mezun olan Berkel 1935 yılında yurda döndükten sonra 1939 yılına kadar farklı okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. 1939 yılında Leopold Lévy'nin isteğiyle Güzel Sanatlar Akademisi Gravür Atölyesi asistanlığına atanan sanatçı 1947'de Millî Eğitim Bakanlığı tarafından "Lüks Kitap" basan basımevlerinde araştırma ve inceleme yapmak için Paris'e gönderilmiştir. Sanatçı, İngiltere, İtalya ve İspanya'da da araştırma gezileri yapmıştır. 1948 yılında Paris'ten dönen Berkel şiddetli renk lekeleriyle peyzaj ve natürmortlara yönelmiştir. 1949-1950 yılları arasında kübizm sonrası anlayışla natürmortlar yapmıştır. 1949-1974 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar Bölümünde galeri öğretmenliği görevini yürütmüş; 1951 yılında "Kubbeler I-II" ve "Kedi" adlı yapıtlarıyla soyut resme başlamıştır. 1956'da 28. Venedik Bienali'ne, 1957'de Sao Paolo Bienali'ne; 1958'de 29. Venedik

Bienali'ne, 1962'de 31. Venedik Bienali'ne katılmıştır. 1965-1969 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü başkanlığına atanan sanatçı 1971'den itibaren geometrik soyut resme yönelmiştir. 1977'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü'ne atanan Berkel aynı yıl Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden emekli olmuştur. 1984'te "Rönesans'tan Günümüze" adıyla kendi portresini yapan dünyadaki önemli sanatçılardan bir koleksiyon oluşturan Floransa'daki Uffizi Müzesi, Sabri Berkel'den de bir otoportre alarak bu bölüme katmıştır. Aynı yıl Kültür ve Turizm Bakanlığı sanatçıya Onur Ödülü vermiştir. 1989 yılında "Devlet Sanatçısı" unvanı alan Berkel 1993'te yaşamını yitirmiştir.[359]

Burada Sabri Berkel'in 1931-1946 yılları arasında yaptığı çok sayıda otoportresine yer verilmiştir. Bunun sebebi, hiçbir otoportresinde kişiliğine dair bir ipucu vermeyen Berkel'in otoportreleri bir araya geldiğinde bir sanatçının "takıntılı" denebilecek yönünü göstermesidir.

1932 tarihli, kendisini resim yaparken gösterdiği otoportre (Resim 114) Berkel'in sanatçı yönünü göstermesi açısından diğerlerinden farklıdır. Sabri Berkel, elinde fırçayla, tam resim yapma anında kendisini yarı profilden resmetmiştir. İlk bakışta hem aynaya hem tuvale bakmak için bu şekilde poz verdiği düşünülse de tüm otoportrelerinde aynı pozun olduğunu görmek Berkel'in kendisini özellikle bu şekilde resmettiğini gösterir. 1932 tarihli, fonda İstanbul manzarasının görüldüğü kâğıt üzerine füzen çalışması dışında otoportrelerinde fon belirsizdir. Tüm resimlerde şaşırtıcı bir soğukluk ve donukluk vardır. Zamanla dökülen saçlar, değişen kıyafetler, ilerleyen yaşın yüzdeki belirtileri gibi detaylardaki farklara karşın ifadede ya da daha doğrusu "ifadesizlikte" bir değişiklik olmaz. Ancak resimlere tekrar tekrar bakıldıkça bu portrelerin tedirgin edici yönü hissedilir. Canan Beykal'ın bu çalışmalarla ilgili tespitleri önemlidir:

> "Bu inatçı kişiliğin, çizim defterlerinde aynı konuları tekrar tekrar ele alarak çizmekten, bir peyzajı farklı malzemelerle ve tekniklerle yeniden ve yeniden

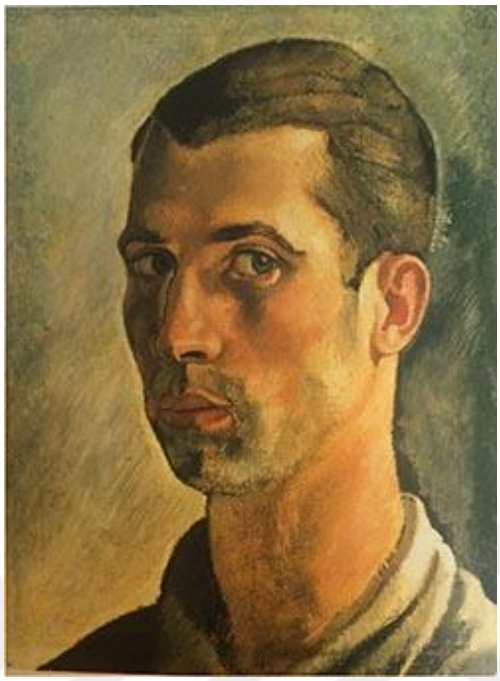
[359] Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 129-131.

> denemekten alıkoymayan 'tekrar' saplantısını ilk dönem portrelerinde de görürüz. Ressam başını çevirmeden tabloya ve aynaya aynı zamanda bakabilmek için yarı profil durmaktadır. Her detayı doğru yakalamak için gözleri aynaya çakılıdır. Portrelerde en ufak bir ruh hali görülmez, neredeyse dikkat kesilmiş ve ayna karşısında işine odaklanmış bir ciddiyetle aynaya/bize bakmaktadır. (…) Aynanın hiçbir direktifini kaçırmaz, ressamca oyunlara kalkışmaz, aynayı psikolojik bir yansıtmanın aracı yapmaz, daha çok doğa karşısında ustalık kazanmak için disiplinli bir çalışma gerekliliğine inanarak, neredeyse mekanik biçimde imgesini yeniler. Çevresi olmayan, boş bir geri fon üzerinde konumlanan ve daha çok hacmi vermeye yönelik gölgelendirme ile yapılmış bu portreler dizisi, ressamın iç dünyasıyla hiçbir ilişki kurmaya izin vermeyen donuk bir bakış ilişkisi içine sokar bizi. (…) Bu portrelerdeki görsel katılık onlarla insancıl bir ilişki kurma çabasını boşa çıkarır. Ressam için zaten böyle bir amaç söz konusu değildir."[360]

Daha evvel de Sami Yetik örneğindeki gibi, bir sanatçının birbirinden pek de farklı olmayan otoportrelerini defalarca yaptığı görülmüştür. Ya da Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Hale Asaf, Fahrelnisa Zeid gibi pek çok ressam dönem dönem kendilerini ana malzemeleri olarak ele alıp, çok sayıda otoportre çalışmışlardır. Ancak hepsi az ya da çok, kişiliklerini, ruh hâllerini farklı şekillerde aktarmışlardır. Sabri Berkel'in otoportrelerindeki (Resim 114-124) "donukluk", ifadesi hakkında yorum yapılması en zor sanatçılarda bile görülmez. Elbette bu şekilde kendisini resmetmesi de Beykal'ın belirttiği gibi sanatçının "inatçı" ve "tekrar saplantılı" kişiliğini ortaya koyar. Ayrıca Berkel'in resimlerini görmek isteyenlere karşı pek konuksever olmadığı da bilinir.[361] Sanatçı, belli ki portrelerinde de izleyiciye karşı mesafesini korumak için elinden geleni yapmıştır.

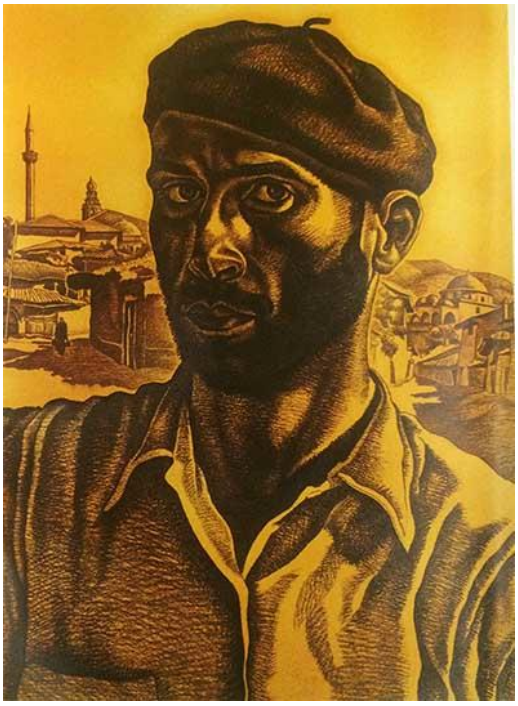
[360] Canan Beykal, "Sabri Berkel", **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, Ed. Betül Kadıoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.12.
[361] Canan Beykal, "Sabri Berkel", **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, Ed. Betül Kadıoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 8.

Resim 115: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm.



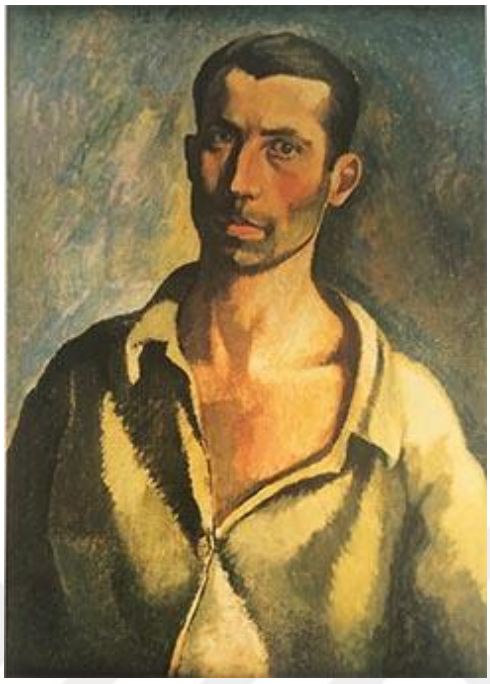
Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 66.

Resim 116: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, kâğıt üzerine füzen, 60x43 cm.



Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 68.

Resim 117: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine yağlıboya, 71,5x50,5 cm.



Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 69.

Resim 118: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1932, mukavva üzerine füzen, 72x50 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 70.

Resim 119: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1933, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 22x16 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 72.

Resim 120: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1936, kâğıt üzerine füzen, 36x24 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 71.

Resim 121: Sabri Berkel, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 32,5x27 cm.

Kaynak: Antik A.Ş.-225. Müzayede - **Tablolar ve Antikalar Müzayedesi**, 10.10.2004, Lot No: 37.

Resim 122: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 86.

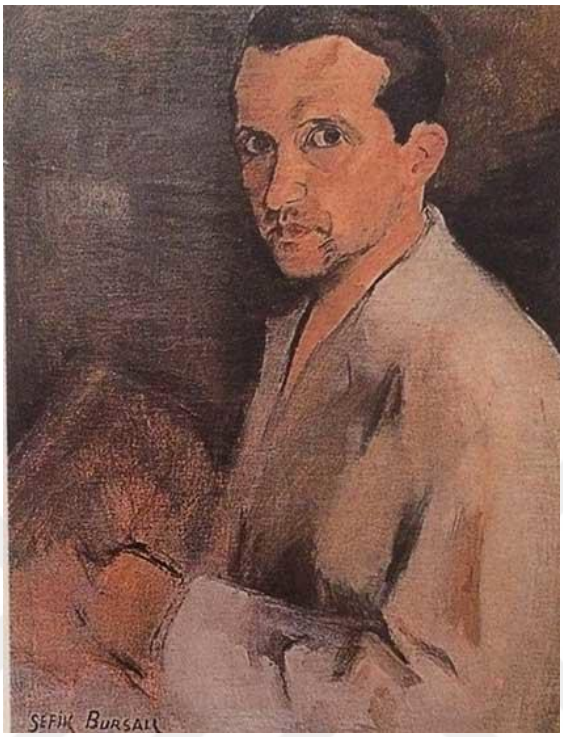
Resim 123: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 28x23 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 87.

Resim 124: Sabri Berkel, *Otoportre*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 54,5x45,5 cm.

Kaynak: Betül Kadıoğlu (Ed.), **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s. 88.

Resim 125: Şefik Bursalı, *Otoportre*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 48 cm, (Özel koleksiyon)



Kaynak: Ayşegül Demirbulak, "Çağdaş Türk Resminde Otoportre", Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Türkıyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Doktora Programı, İstanbul, 2007, s. 134.

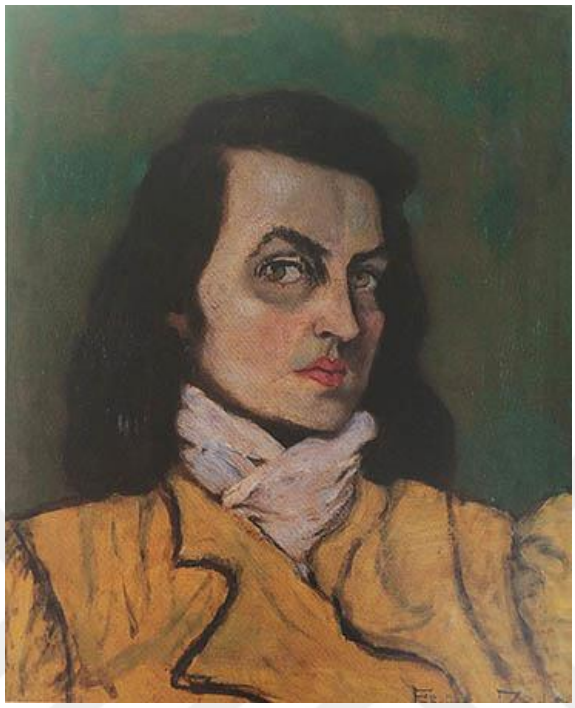
1903 yılında Bursa'da doğan Şefik Bursalı, ilk ve orta öğreniminin bir kısmını doğduğu kentte tamamlamıştır. İlkokul yıllarında resme olan ilgisi dikkat çekmiştir. Lise yıllarında tanıştığı mühendis Halis Bey, suluboya çalışmalarında onu desteklemiş; böylece Şefik Bursalı yaptığı ilk resimleri bir kitapçı dükkânının vitrininde sergilemiştir. Sanatçı Güzel Sanatlar Akademisi'ne gidebilmek için (Bursa o yıllarda Yunan işgali altında olduğundan), Yunan Merkez Komutanlığı'ndan izin almak için epey çaba göstermiştir. 1921 yılında Akademi'ye kaydını yaptıran sanatçı, okurken bir yandan da ekonomik zorlukları aşabilmek için tabelacılık ve matbaa işlerinde çalışmıştır. Öğrencilik yıllarında okulda düzenlenen desen ve yağlıboya yarışmalarında Bursalı pek çok kez ödül almıştır. İbrahim Çallı'nın önerisiyle 1923'ten itibaren üyesi olmadığı hâlde Güzel Sanatlar Birliği'nin Galatasaray Sergileri'ne katılmaya başlamıştır. 1931'de Millî Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa sınavında birinci olan ve Akademi'den de mezun olma hakkı kazanan Bursalı, o yıl devletin özel ekonomi politikası nedeniyle Avrupa'ya öğrenci gönderimi durdurulduğu için yurt dışına

gidememiştir. 1934-1937 yılları arasında Konya Lisesi'nde resim öğretmenliği yapan Bursalı 1936'da Atatürk'ün isteği üzerine Moskova, Kiev ve Leningrad'da Türk resmini tanıtan sergiler düzenlemiştir. Sanatçı 1937 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim görevlisi olarak atanmıştır. 1967'de emekli olarak Ankara'ya yerleşen Bursalı ölümüne dek burada yaşamıştır. Şefik Bursalı 1990 yılında vefat etmiştir.[362]

Hiçbir gruba bağlı olmayan, bağımsız hareket etmeyi tercih eden bir sanatçı olan sanatçı, otoportresinde (Resim 125) yüzü dışında fazla ayrıntıya girmemişse de elinde bir palet olduğu ve resim yapmakta olduğu anlaşılır. Genel ifadesi gergin olduğunu hissettirir. Gözlerindeki bakış, aynadaki görüntüsünün derinlerine inmek isteyen, kendisini doğru tahlil etmeye çalışan bir ressamın dikkatli, odaklanmış bakışlarıdır.

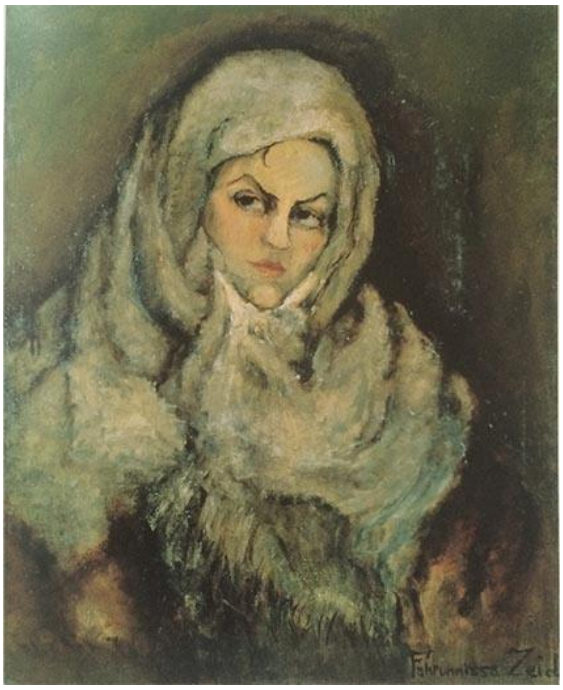
[362] Akdeniz, Halil (Ed.), **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1: Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonundan Örnekler**, (Metin: Mümtaz Sağlam), Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004, s. 146; Gönül Gültekin, "Ressam Şefik Bursalı", **Sanat Çevresi**, Sayı: 140, Haziran 1990, s. 44, 45.

Resim 126: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Sema-Barbaros Çağa Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Rona (Ed.), **Çağa Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Sanat Bilgi Belge Limited, 2002, s. 231, [20 Eylül-9 Kasım 2002, Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi Sergi Kataloğu]

Resim 127: Fahrelnisa Zeid, *Portre [Otoportre]*, 1940'lar, tuval üzerine yağlıboya, b.y.



Kaynak: Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 209.

Resim 128: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, kâğıt üzerine suluboya, guaj ve karışık teknik, 35x26 cm.

Kaynak: Bonhams Islamic and Indian Art Müzayedesi, 02.10.2012-Lot No: 300

Resim 129: Fahrelnisa Zeid, *Otoportre*, kâğıt üzerine suluboya, guaj ve karışık teknik, 35x26 cm.

Kaynak: Bonhams Islamic and Indian Art Müzayedesi, 02.10.2012-Lot No: 300

Fahrelnisa (Fahrünnisa) Zeid, (1901-1991) meşhur Şakir Paşa ailesindendir. Zeyd, tüm bireyleri sanatçı olan ender bir aile ortamında yetişmiştir. Kardeşleri, Halikarnas Balıkçısı olarak bilinen Cevat Şakir Kabaağaçlı ve ressam Aliye Berger'dir. Seramik sanatçısı Füreya Koral ise teyzesidir. 1901 yılında Büyükada'da Şakir Paşa Konağı'nda doğan sanatçının babası, Sadrazam Cevat Paşa'nın kardeşi Şakir Paşa'dır. Zeid, Dame de Sion'u bitirdikten sonra 1919 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Aynı yıl romancı İzzet Melih Devrim ile evlenince okuldan ayrılmıştır. Bu evliliğinden doğan çocukları ressam Nejat Devrim ve tiyatro sanatçısı ve yönetmeni Şirin Devrim'dir. 1928 yılında Paris'e giden sanatçı Paris Lanson Akademisi'nde Stalbach ve Bissiére atölyesinde bir yıl çalışmıştır. Yurda dönünce 1929-1930 yılları arasında Namık İsmail atölyesine katılmıştır. İkinci evliliğini 1934 yılında Ürdün'ün Ankara Büyükelçisi olan Prens Emir Zeid ile yapmıştır. 1944'te İstanbul'un Maçka semtindeki evinde 170 resimden oluşan ilk kişisel sergisini açan sanatçı böylece 43 yaşında profesyonel olarak ressamlık kariyerine başlamıştır. İkinci sergisini de 1945 yılında yine evinde açan sanatçı büyük ilgi görmüştür. Ancak dönemin sanat çevresinden gelen eleştiriler Zeid'in yurt dışına taşınmasında etkili olmuş ve sanatçı, yaşamını Londra, Paris ve Amman'da sürdürmüştür. Dünyanın pek çok yerinde sergiler açan Fahrelnisa Zeid, yurt dışında bu kadar çok eser sergilemiş ilk Türk kadınıdır. "d Grubu" sanatçılarından olan (ancak dönemin sanat ortamına hakim olan resim stili ile Zeid'in stili arasında hiçbir benzerlik yoktur) Zeid'e 1981'de Ürdün Kraliyet Nişanı, 1987'de İtalyan Rispoli Nişanı, 1988'de Fransız "Commandeur des Arts et des Letres" nişanı verilmiştir. Sanatçı 1991 yılında Ürdün'de, Amman'da vefat etmiştir.[363]

[363] Talat Halman, Necmi Sönmez, **Fahr El Nissa Zeid**, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, Ekim 1994, s. 24; Neveser Aksoy, "Paris'te Fahrünnisa Zeid'le Bir Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 17, Mart 1980, s. 29; Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 65; Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 208; Ferit Edgü (Sunu), **Üçü Birlikte: Fahrelnisa-Aliye-Füreya**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 13.

Académie Ranson'da yaptığı ilk çalışmalardan birinde hocası Bissiére, Fahrelnisa Zeid'i "Portre yalnızca bir yüz değildir. Bir imge, bir dış görünüş, zarf, renk, hatta biçim değil, bütün bunlardan çok daha fazla bir şeydir. O ruhtur, tindir. O "kendi"nin düşüncesidir" diye eleştirmiştir. Fahrelnisa Zeid de öğrencilerine aynı şeyleri söylemiş ve "Portre, görünüşün daha derinlerine iner, onun ardındaki ruhtur, saf tinselliktir. Portre, kişinin düşlerini, dilini, enerjisini yansıtmalıdır, onu yaşamsal kılmak için çizgide, boyada bazı küçük hatalar zorunludur" demiştir.[364] Fahrelnisa Zeid'in özellikle 1950 öncesinde yaptığı otoportreleri, savunduğu bu düşünceyi yansıtır. Bu resimler sanatçının kendine özgü meşhur kişiliğini, huzursuz ruhunu gösterir ve çağdaşlarının otoportrelerinden çok farklıdır. Her şeyden evvel sanatçının bakışlarında açık bir "kötücüllük" sezilir ki bu portrelerdeki en etkileyici ve sıra dışı unsur budur. Çağdaşı Türk kadın ressamların belki de hiçbirinde kendisini böyle resmetme cesareti görülmez. Bu resimlerde uyumsuzluk, saldırganlık, sonsuz bir özgüven, cüret, umursamazlık ve büyük bir güç vardır. Resim 128'de ayrıca bir "delilik" de görülür. Diğer otoportrelerinin aksine, Zeid burada gülümsediği hâlde, gözlerini neredeyse beyaza yakın çok açık mavi renkte resmederek ve delici bakışlarını izleyiciye dikerek tehditkâr bir hava yaratmıştır. Sanki korkutucu olmak istemiştir ve bundan keyif almaktadır. Hem kendisiyle hem izleyiciyle dalga geçer gibidir. Arka planda ise Zeid'in yarattığı anormal atmosferi bir nebze normalleştiren evi (ya da atölyesi) vardır. Ayrıca "müthiş otoriter bir tavrı"[365] olduğu söylenen Fahrelnisa Zeid'in otoportrelerinde bu otoriterlik de açıkça ortadadır. Sanatçının kızı Şirin Devrim annesi için, "daima ne istediğini bilen bir insandı. Bir şeyi istedi mi, dünyaları yıkar, istediğini elde ederdi. Korkusuz bir kaplan gibiydi"[366] demiştir. Otoportrelerinde bu "yakıp yıkıcı" karakter de görülür.

[364] Zeynep Yasa Yaman, "Fahrünnisa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", **Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak**, Haz. Cem İleri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2006, s. 34

[365] Zeynep Oral, "Fahrelnisa-Füreya-Aliye", **Cumhuriyet Dergi**, 16.09.2001, s. 6.

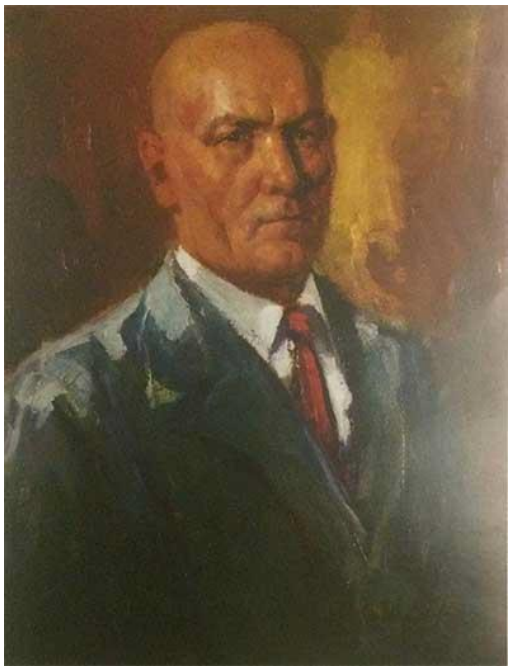
[366] Şirin Devrim, **Şakir Paşa Ailesi**, Çev: Semra Karamürsel, 14. bs., İstanbul, Doğan Kitap, Nisan 2010, s. 72.

Resim 129'da Zeid kendisini elinde bir fincanla, (muhtemelen) kahve içerken resmetmiştir. Diğer otoportrelerde sözü edilen özgüven, cüret ve güç bu resimde de mevcuttur. Oturuşunda büyük bir azamet vardır. Ancak diğerlerinin aksine burada izleyiciyle bağlantıyı tamamen kesmiş bir Fahrelnisa görülür. Sanki onu izleyeni iletişim kurmaya değer görmemektedir. Bir başka önemli ressam olan Mihri Müşfik'in kendisini kahve içerken resmettiği otoportresiyle bu resim kıyaslandığında iki sanatçının kendilerini algılama ve yansıtma biçimlerindeki fark ortaya çıkar. İkisi de zeki, kişilikli, özgür, savaşçı olan kadınlardan biri izleyiciye kendisini sunarken, öbürü sanki tamamen kapamaktadır. Mihri Müşfik, kendisine dışarıdan bir gözle bakarken, Zeid dışarıyı umursamamakta, sanki bu resmi sadece kendisi için yapmaktadır. Ortak noktaları ikisinin de kadınlıklarını gururla taşımaları ve bundan taviz vermemeleridir. Ayrıca ikisinin de zekâları bakışlarından bellidir. Ancak Zeid'in resimlerinde bir sanatçının/kadının çözümlenmesi zor ruh hâli tüm karmaşıklığıyla karşımızdadır.

Resim 130: İbrahim Safi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 52x38,5 cm,
(Prof. Dr. Enver Tali Çetin Koleksiyonu)

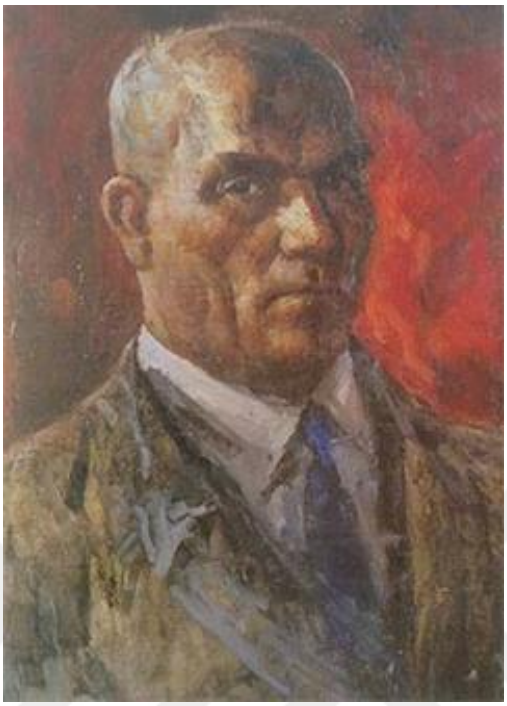
Kaynak: Prof. Dr. Enver Tali Çetin (metin), **İbrahim Safi**,
Roche Müstahzarları Sanayi A.Ş., 1990, s. 240.

Resim 131: İbrahim Safi, *Otoportre*, 1950'ler, tuval üzerine yağlıboya, 70x50 cm.
(Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu)



Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul,
İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 247.

Resim 132: İbrahim Safi, *Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 58x48 cm.
(Prof. Dr. Enver Tali Çetin Koleksiyonu)



Kaynak: Prof. Dr. Enver Tali Çetin (metin), **İbrahim Safi**,
Roche Müstahzarları Sanayi A.Ş., 1990, s. 239.

1898 yılında Nahçivan'da dünyaya gelen İbrahim (Rahman) Safi, beş-altı yaşlarında ilk resimlerini çizmeye başlamış; on yaşında ilk portresi olarak annesini resmetmiştir. Doğanın içinde yaşaması ona ilham kaynağı olmuştur. İlk, orta ve lise öğrenimini Kafkasya'da bitiren sanatçı, ilk sanat eğitimini Erivan Lisesi'nde almıştır. 1913 yılında Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmek için özel bir okulda bir yıl çalışmış ancak ailesinin yeterli katkısı olmadığından öğrenimini yarıda bırakmıştır. 1918 yılında ailesiyle birlikte Kafkasya'dan İstanbul'a göçen sanatçı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girip, 1923 yılında Namık İsmail atölyesinden üstün başarıyla mezun olmuştur. Gençlik yılları büyük güçlükler ve yokluklarla geçen İbrahim Safi, 1946 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. 1955 yılından sonra Avrupa'da yaklaşık on yıl süren bir araştırma dönemi geçirmiş ve yurt dışında da sergiler açmıştır. Devlet tarafından Viyana ve Roma'ya gönderilmiştir. 1983 yılında 100. kişisel sergisini İstanbul'da açmıştır. Sanatçı sergilerini 120,196, 269, 275 gibi çok sayıda tablo ile açmış, hiçbir kuruluşta görev almayarak hayatını sadece resim yaparak kazanmaya

çalışmıştır. Safi, Rus resmine özgü empresyonist ve realist bir resim anlayışında eser üretmiş, soyut sanatı benimsememiştir. Sanatçı 1983 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.[367]

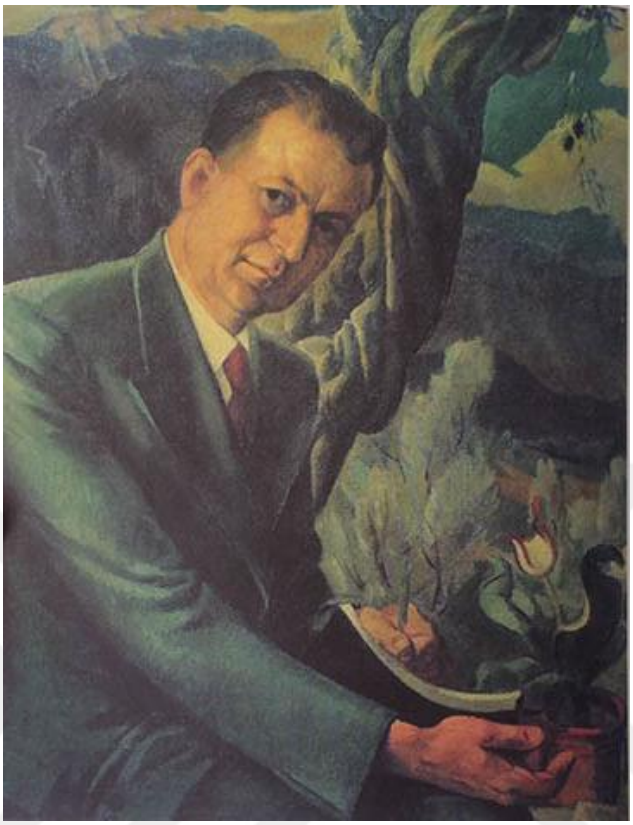
İbrahim Safi'nin burada yer verilen otoportrelerinin tümünde (Resim 130, 131, 132) huzursuzluk verici bir katılık vardır. İlk portrenin (Resim 130) sanatçının askerlik yıllarında yapılmış olma ihtimali olabilir ancak farklı yıllarda gerçekleştirdiği diğer otoportreleri de aynı soğukluğu ve sertliği taşır. Safi, burada bir sanatçıdan çok bir askeri andırır. Sanatçı, sanki resmini yaparken kişiliğine dair en ufak bir açık vermek istememektedir. Fonda kullandığı ateşi çağrıştıran renkler, sanatçının delici bakışları, çatık kaşları kişiliğinin tüm özelliklerini saklamaya çalışan huzursuz bir ruhun dışa vurumu gibidir. Oysa İbrahim Safi'yi yakından tanıyanlardan Halûk E. Atam, onun Güzel Sanatlar Akademisyeni olduğu hâlde Akademi'ye uğramayışını, dernek, toplantı davetlerine özür dileyişini önce garipsediğini; oysa onu tanıdıkça, sanatçının kendi engin dünyası içinde tabiatın sonsuz zenginlikleri peşinde, tuvali, boyaları ile sessiz kalmayı, farfaradan uzak bulunmayı yeğlediğini anladığını söyler.[368] Enver Tali Çetin de İbrahim Safi'yi "Uzun boylu, tertemiz aydınlık yüzlü, alçak gönüllü, kanaatkâr, samimi, duyarlı, doğayı, çiçeği, güzeli, hayvanı, kuşu, insanı, çocuğu seven, iyi huylu, iyi kalpli" diye tarif etmiştir. Ayrıca Çetin, Safi'nin mütevazı kazancından ayırdığı yine mütevazı birikimlerini Kızılay, Çocuk Esirgeme Kurumu gibi kurumlara bağışladığını da söyler.[369] Burada anlatılan karakterle portrelerde görülen karakter arasında ise büyük bir fark vardır.

[367] Enver Tali Çetin, **İbrahim Safi**, y.y., Roche Sanayi A.Ş., 1990, s. 15-21; Akdeniz, Halil (Ed.), **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1: Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonundan Örnekler**, (Metin: Mümtaz Sağlam), Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004, s. 106; Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 196.

[368] Halûk E. Atam, "Safi'den Deyişler, Anılar", **İbrahim Safi**, y.y., Roche Sanayi A.Ş., 1990, s. 34.

[369] Halûk E. Atam, "Safi'den Deyişler, Anılar", **İbrahim Safi**, y.y., Roche Sanayi A.Ş., 1990, s. 34, 35.

Resim 133: Abidin Elderoğlu, *Otoportre,* 1940, tuval üzerine yağlıboya, 90x72 cm.



Kaynak: Deniz Artun, Gözen Müftüoğlu (Hazırlayanlar), **Abidin Elderoğlu**, Ankara, Galeri Nev, t.y., s. 22.

1901 yılında Denizli'de doğan Abidin Elderoğlu, ilk ve orta öğrenimini orada tamamlamıştır. Çocukluğundan itibaren resme ilgi duyan Elderoğlu 1922'de Çemberlitaş Resim Atölyesi'ne yazılmıştır. 1923 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarını iyi bir puanla kazandıysa da olanakları İstanbul'da okumasına izin vermeyince Denizli'ye dönmüştür. 1924 yılında girdiği İzmir Öğretmen Okulu'na, ardından da Akademi'ye yakın olmak için İstanbul Öğretmen Okulu'na devam eden sanatçı tüm boş vakitlerini Akademi'de geçirmektedir. Onun resme olan büyük tutkusunu fark eden İbrahim Alaaddin Gövsa'nın girişimleriyle 1930 yılında Fransa'ya resim eğitimi için giden Elderoğlu 1932 yılında yurda dönmüş ve İzmir Erkek Öğretmen Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1955 yılında emekli olana kadar pek çok okulda resim ve sanat tarihi alanlarında öğretmenlik yapmıştır. Yurt içinde ve dışında birçok ödül alan Abidin Elderoğlu 20. yüzyılın özgün sanatçılarından

biridir. Batı'da açtığı sergilerde gördüğü ilgi Elderoğlu'nun sanatının önemini kanıtlar ama kişisel çabalarla, kurumsal destek almadan gerçekleştirdiği bu etkinlikler, özellikle uluslararası sanatın Batı merkezli tavrı içinde yeterince kalıcı olmasını sağlayamamıştır. Ülkemizde ise değeri yaşarken hiç bilinmeyen sanatçı, 1974 yılında vefat etmiştir.[370]

Abidin Elderoğlu otoportresini 1940 yılında yapmıştır (Resim 133). Henüz gerçekçi figüratif çalışmalar yapmaya devam ettiği hâlde 1940 yılı onun sanatının değişime uğramaya başladığı yıl olacaktır. Elderoğlu bundan sonra 1940'ların sonundan 1950'lerin sonuna kadar olan süreçte soyut resme yönelecek, 1960'lı yıllardan sonra olgunlaşan resminde kaligrafik ögeler ortaya çıkacaktır. [371] Ancak otoportresinde izleyeceği bu yol ile ilgili bir ipucu görülmez.

Otoportrede, elindeki deftere resim (kendisini çizmektedir elbette) yapmakta olan, beyefendiliği her hâlinden belli, orta yaşlı bir sanatçı görülür. Üzerinde özenli bir takım elbise vardır. Elderoğlu, izleyiciye baktığı izlenimi vermeye çalışmışsa da asıl ilgilendiği belli ki aynadaki görüntüsüdür. Bu hissi yaratan, dizinin üstündeki elinin doğal olmayan duruşudur. Oysa Elderoğlu elini doğal bir hâlde "öylece bırakılıvermiş" gibi resmetmek istemiş olmalıdır, ancak el (ve kol) kendisinin değil de bir modelin uzvu gibi durmaktadır.

Elderoğlu resim yaparken kendisini betimlemesine karşın resmetme eyleminin süreceğine yönelik bir devamlılık algısı yaratamamıştır. Fonda Elderoğlu'nun giyimiyle pek bağdaşmayan bir manzara görülür. Aslında manzarada açık bir tuhaflık yoktur ama yine de resme neredeyse gerçeküstü bir atmosfer katmıştır. Çocukluk anılarıyla ilgili notlarında Elderoğlu "Çocukluğumu yaşadığım evimizin bahçesi hiç unutulacak şey mi benim için? Gölgeli ağaçlar, sular, çiçekler, meyve ağaçları ve her türlü oyun için elverişli

[370] Anonim, **Abidin Elderoğlu: Retrospektif**, Ankara, Polart Sanat Yayınları, t.y., s.y.; D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, **Âbidin Elderoğlu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 27; Jale Erzen, "Âbidin Elderoğlu: Bir Dünya Ressamı", **Abidin Elderoğlu**, Haz. Deniz Artun, Gözen Müftüoğlu, Ankara, Galeri Nev, t.y., s. 3.
[371] Jale Erzen, "Âbidin Elderoğlu: Bir Dünya Ressamı", **Abidin Elderoğlu**, Haz. Deniz Artun, Gözen Müftüoğlu, Ankara, Galeri Nev, t.y., s. 4.

bol malzemeli bir yerdi orası" der. [372] Belki sanatçı, otoportresinde çocukluğundan kalan anıları canlandırmaya çalışmıştır.

Belki, Elderoğlu'nun yaşam hikâyesinden de yola çıkarak, bu resimde hayatı boyunca büyük bir özveriyle resim yapmaya devam etmiş olan ama Türk sanat ortamı içinde kıymeti bilinmeyen bir sanatçının hafif içe kapanık ruh hâli ve kırgınlığı görülebilir. Kıyafetinden ve duruşundan, öğretmenlik mesleğinin de getirdiği bir disiplin ve düzen hissedilir. Nitekim çocukluğundan bahsederken "Hâlâ okula gidip gelirken (...) vazifemi hazırlarken duyduğum endişeyi yaşamaktaydım. Yine uçurtma uçurtmak hevesim duruyor, evimizin içinde, bahçede suyla oynamak isteğindeyim. Yalnız, yapacağım resimler ve işler engel oluyor" demiştir.[373] Bu sözlerden onun çocuksuluğunu koruyan ama, resminde de hissedildiği gibi, görevlerini ön planda tutan karakteri okunabilir.

[372] D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, **Âbidin Elderoğlu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 27.
[373] D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, **Âbidin Elderoğlu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 27.

Resim 134: İhsan Cemal Karaburçak, *Otoportre*, 1944-52, duralit üzerine yağlıboya, 53,5x43,5 cm, (Suna&Yüksel Karaburçak Koleksiyonu)

Kaynak: Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar (Yay. Haz.), **İhsan Cemal Karaburçak**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011, s. 63, (6 Nisan 2011 tarihinde Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde açılan "İhsan Cemal Karaburçak" sergisinin kataloğu)

Kendisini yetiştirmiş sanatçılardan biri olan İhsan Cemal Karaburçak, 1898 yılında İstanbul'da doğmuş; Posta Telgraf Yüksek Mektebi'nde eğitim görmüş; 1918 yılından itibaren Ankara'ya yerleşmiştir. Karaburçak, resimle ilgilenmeye 1930'da Telgraf İşleri Müdürlüğü'nde görevli iken gönderildiği Paris'te başlamıştır. Burada Ecole Universelle'de resim derslerine katılmış, ancak verilen eğitimi yeterli bulmayarak iki ay sonra eğitimi bırakmıştır. Sanatçı, bulunduğu Avrupa kentlerinde müze ve galerileri gezmiş, Fransızcasından yararlanarak sanat kitapları okumuş, kendisini yetiştirmeye çalışmıştır. 1933 yılında Anadolu Ajansı'nda çalışmaya başlayan sanatçı, 1943 yılında görevli olarak gittiği Bükreş'te, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarına rağmen resim yapmayı sürdürmüş ve 1944 yılında Bükreş'te ilk resim sergisini açmıştır. 1949 yılında Ankara'da bir sergi daha açmış ve ardından istifa ederek tüm zamanını resme ayırmıştır. Karaburçak 19. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü almıştır. Akademik bir eğitim almamış, otodidakt bir sanatçı olarak İhsan Cemal Karaburçak bir nevi amatör

ressam olarak algılanmıştır. Oysa o, ressamlığının yanı sıra sanat tarihini bilen, sanat anlayışıyla ilgili yazılar yazan bir Cumhuriyet aydınıdır. Millî Resim tartışmalarının sürdüğü dönemde "Dünya'ya Türk resmi diye bir şey göstermek suretiyle değil, kişiliği olan çok sayıda Türk ressamını tanıtmak suretiyle Türk sanatından bahsettirebiliriz" diyen sanatçının ne d Grubu'nun ne de Yeniler Grubu'nun sanat anlayışını benimsediği görülür. Aktif bir sanat yaşamı olan, yaşamı boyunca 55 sergi açmış, yapıtları 1956 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne girmiş, pek çok uluslararası etkinliğe katılmış olan Karaburçak, döneminin çağdaş sanat hareketlerine ilgi duymamış ve kendine özgü bir resim anlayışı geliştirmiştir. Oluşturduğu görsel dil, dikkatle tasarlanmış bir kompozisyon yapısına ve saf renklerle sınırlı bir renk yelpazesine dayanır. Sanatçı figüratif kompozisyonlarla başlamış, giderek soyut-figüratif bir anlayışta yoğunlaşmıştır. Karaburçak, 1970 yılında Ankara'da vefat etmiştir.[374]

İhsan Cemal Karaburçak, otoportresinde (Resim 134) kendisini balıkçı ağını andıran bir fonun önünde, ağzında sigarasıyla resmetmiştir. Gözlerini sol köşeye doğru çevirmiş, böylece hem izleyiciyle iletişimi kesmiş hem de otoportresini yapmakta olduğu izlenimi yaratmamıştır. Sadece kolunun kalkık duruşu onun resim yaptığını düşündürür. Sert, ciddi ve hatta biraz da "bıçkın" diye nitelendirilebilecek bakışları vardır. Gergin bir şekilde sigarayı dudaklarının arasına sıkıştırmıştır. Yüzünde yoğun bir ifadenin varlığına rağmen kişiliği hakkında etraflıca yorum yapabilmek zordur.

[374] Semra Germaner, "Otodidakt Bir Sanatçı: İhsan Cemal Karaburçak", **İhsan Cemal Karaburçak**, Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Nisan 2011, s. 14, 15.; Akdeniz, Halil (Ed.), **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1: Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonundan Örnekler**, (Metin: Mümtaz Sağlam), Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004, s. 102; Cem İleri (Ed.), **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 190; Ömer Faruk Şerifoğlu (Haz.), **Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1**, İstanbul, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, Temmuz 2014, s. 304.

Otoportreler bölümünde ele alınan yapıtlar arasında, Şeker Ahmed Paşa'nın "Otoportre"si (Resim 29); Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si (Resim 69) başta olmak üzere, "Kırmızı Kitaplı Otoportre"si (Resim 70), "Purolu Otoportre"si (Resim 71) ve "Son Otoportre"si (Resim 73); Mihri Müşfik'in kahve içerken kendisini resmettiği "Otoportre"si (Resim 77); Hale Asaf'ın "Paletli Otoportre"si (Resim 82), Fahrelnisa Zeid'in "Otoportre"si (Resim 128); Edip Hakkı Köseoğlu'nun "Otoportre"si (Resim 107) ve ayrıca (Şehit) Hasan Rıza'nın "Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi" resmi (Resim 40) ile birlikte Malik Aksel'in "Şapka Devrimi" isimli yapıtı (Resim 113) Türk resminde bireyin temsiline yönelik başarılı örnekler olarak verilebilir.

6.2.2. Portreler

Otoportrelerden sonra bu bölümde Türk Resim Sanatı'nda 1950'ye kadar yapılmış olan portreler üzerinden bireyin izi sürülecektir. Otoportreler sanatçının kendisini "sanatçı-birey" olarak ortaya koyması anlamında farklı bir önem taşıdığı için, önceki bölümde kişisel özelliklerini açıkça resmetmeyen sanatçıların otoportrelerine de yer verilmişken, bu bölümde mümkün olduğunca, bireyin temsilinden söz edilebilecek yapıtlar seçilmeye çalışılmıştır.

Sanatçılar, sipariş olarak yaptıkları resimlerden daha çok, sanatçı, yazar, düşünür dostlarını, eşlerini ve akrabalarını resmetmişlerdir. Aşağıda sırasıyla, ressamların yakın çevrelerinden sanatçı-entelektüel dostlarının portreleri; farklı mesleklerden ve çoğu sipariş olduğu düşünülebilecek portreler; "sıradan" kişilerin portreleri, aile portreleri ve eş portreleri belirli örnekler üzerinden incelenecektir. Eş portrelerinin ardından, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan farklı kadın kimliklerinin de resimdeki gösterimine genel hatlarıyla değinilecektir.

Sanatçılar sık sık yazar, düşünür, müzisyen ve ressam tanıdıklarının portrelerini yapmışlardır. Entelektüel kesimin sanatçıyla dostluğu neticesinde portresinin yapılması, örneklerde de görülebileceği üzere, Meşrutiyet döneminde başlayan bir olgudur ve Batı kültürünün bir yansımasıdır. Dolayısıyla

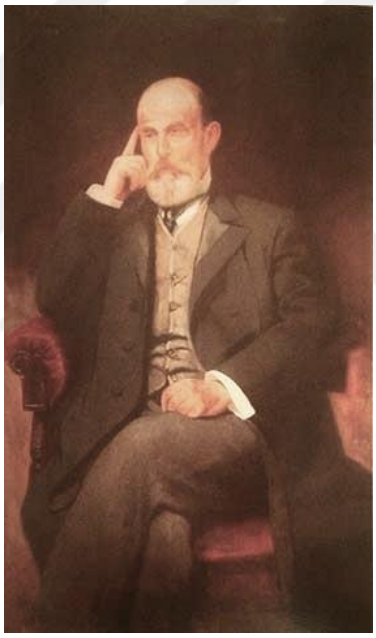
Türkiye'de bu tarz portrelerin ortaya çıkmasında Batılılaşma sürecinin doğrudan etkisi vardır.[375]

Portreler incelendiğinde ancak belirli bir bölümünde kişisel özelliklere ve/veya duygulara nüfuz edilebildiği görülür. Yine de ele alınan portrelerdeki kişilerin hepsinin tanınmış, alanında öncü isimler olması kişiliğin tam olarak yansıtılamadığı portrelere bile belge olarak değer kazandırır. Aşağıda öncelikle bireysel özelliklerin nispeten daha çok aktarıldığı portreler incelenecek; ardından fotoğraf etkisi görülen, belge niteliği ağır basan portrelere örnek verilecektir. Portreleri yorumlarken önemleri nedeniyle modellerin yaşamlarına da genel olarak değinilecektir.

[375] Ş. Funda Berksoy, "Türk Resminde Aydın Portreleri", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 75-85 (Bilgi: s. 79)

Abdülmecid Efendi'nin portreleri, dönemi için öncü sayılabilecek çalışmalar olduğu için önemlidir. Sanatçı, aile portrelerinin dışında, aynı zamanda yakın dostları da olan, zamanının aydın, önemli kişilerinin portrelerini yapan ilk isimlerdendir. Bunlar arasında Necip Âsım, Recâizâde Mahmud Ekrem, Halil Edhem, Abdülhak Hâmid Tarhan gibi önemli kişiler vardır.[376] Abdülmecid Efendi bazı portrelerinde, modelinin kişiliğiyle ilgili detayları yansıtmaya önem vermiştir. Bu anlamda Recâizâde Mahmud Ekrem portresi, sınırlı da olsa modelle ilgili fikir verebilecek çalışmalardan biridir.

Resim 135: Abdülmecid Efendi, *Recâizâde Mahmud Ekrem*, 143x89 cm, tuval üzerine yağlıboya, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyan Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 176.

Recâizâde Mahmud Ekrem (1847-1914), bilindiği üzere Türk edebiyatında 1860'lı yıllarda Şinâsi ile başlayıp Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid'le gelişen yenileşme hareketinin başlıca temsilcilerindendir. Ekrem, küçük yaşta babasından Arapça ve Farsça öğrenmiştir. 1862 yılında çalışmaya başladığı

[376] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 87, 88); Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 68.

Hariciye Mektûbî Kalemi'nde eski şiir anlayışına bağlı olan isimlerin yanı sıra yenilikçi fikirlere sahip gençlerle de tanışmıştır. Bu arada Fransızca öğrenerek Batı kültür ve edebiyatını tanımıştır. Asıl kişiliğini Nâmık Kemal'in 1867 yılında Fransa'ya kaçarken sorumluluğunu ona bıraktığı "Tasvir-i Efkâr" gazetesinde yazmaya başladıktan sonra kazanmıştır. Recâizâde Ekrem, Yeni Osmanlılar Cemiyeti ile yakın ilişki içinde bulunduğu hâlde aktif politikaya karışmamış, faaliyetlerini daha çok edebiyatın yenileşmesi yönünde yapmıştır. İş hayatında, Temyiz Mahkemesi üyeliği, Tanzimat Dairesi reisliği; II. Meşrutiyet'in ardından Evkaf ve Maarif Nazırlığı; Meclis-i Âyan üyeliği gibi önemli görevlerde bulunmuştur. 1878-1887 yılları arasında Mekteb-i Sultânî ile Mekteb-i Mülkiyye'de edebiyat hocalığı yaparken öğrencilerinin sevgisini kazanmış olan Recâizâde Mahmud otoriter bir kişiliğe sahiptir. Öğrencileri tarafından "Üstat Ekrem" olarak anılan[377] yazara ilk defa bu sıfatı veren ise Abdülhak Hâmid'dir.[378]

Recâizâde Mahmud Ekrem, biri uzun yıllardır yatalak olan iki çocuğunun da ölümünü görmüştür. Hakkındaki eleştiriler, çocuklarının acısı, iş hayatında gördüğü baskılardan bunalmıştır. 1883 yılında dünyaya gelen oğlu Nijad onu tekrar hayata bağlamışsa da bir süre sonra onu da kaybetmiştir. 1896 yılı başlarında yeni edebiyat anlayışını savunan "Servet-i Fünûn" dergisi etrafında Recâizâde Mahmud Ekrem'in büyük ümit bağladığı "Edebiyât-ı Cedîde" hareketi kurulmuşsa da topluluğun beş yıl sonra dağılması ve oğlu Nijad'ın ölümü tekrar edebiyat çevrelerinden uzaklaşmasına neden olmuştur.[379]

Recâizâde Mahmud Ekrem, Tanzimat sonrası Türk şiirinde eski-yeni karşıtlığının tam ortasında yer alır. Yüzü yeniye dönük, ancak kendisi eski çizginin üzerinde duran biridir. Daha çok yenilerin yanında yer alan fikirleri ve öncü kişiliğinin yanında şair olarak eski şiir kültürüyle yetişmiş olmanın

[377] Abdullah Uçman, "Recâizâde Mahmud Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XXXIV, 2007, s. 503.
[378] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 76.
[379] Abdullah Uçman, "Recâizâde Mahmud Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XXXIV, 2007, s. 503.

getirdiği bir muhafazakârlıktan da kurtulamamıştır.[380] Ancak kendisi romantik Fransız şiirinin etkisi altındadır ve bu etki şiirlerine hâkim olan aşk, tabiat ve ölüm gibi unsurlarda görülür. Mahzun ve dokunaklı şeyleri sevdiğini söyleyen Recâizâde Ekrem için tabiattaki solgun güller, bülbüller, bir kelebek, ağaçlar, hatta kitap sayfaları arasına konmuş kuru bir yaprak veya bir çiçek bile şiir konusu olabilmektedir. Duygu bakımından en yoğun eserleri çocuklarının ölümünden duyduğu ızdırapla yazmış olduğu manzumelerdir.[381]

Recâizâde Mahmud Ekrem, uzun ceketi, yeleği ve kravatıyla, bacak bacak üstüne atmış, kırmızı kadife bir koltukta oturur hâlde resmedilmiştir (Resim 135). Asil bir şıklığı vardır. Devrinin en şık ve zarif erkeklerinden biri olduğu söylenen Ekrem'in hakkında yazılanlara göre, yazar zarafetiyle devrine o derece hâkim olmuştur ki, bütün gençler onun gibi giyinmeye gayret etmektedirler; fakat yine de onun kadar zarif olmayı başaramazlar. Hatta oğlunun ölümü gibi çok büyük bir acının bile Recâizâde Mahmud Ekrem'in zarafetinden hiçbir şey alıp götüremediği belirtilmiştir.[382] Bir gazetede onu "Uzun bir boy, son derece zarif bir kılık. Kumral sakalına kibar gülüşünden ince bir ışık dökülüyor sanırsınız. Gözlerinde tatlı bir mahzunluk sezilir. Uzun ve ızdıraplı bir ömrün izi, bu gözlere çökmüştür" sözleriyle tarif etmişlerdir.[383] Torunu Muvakkar Ekrem Talu da büyükbabasının mutsuz bir koca ve mutsuz bir baba olduğunu; eşiyle tam 40 sene ayrı geçen karı-koca hayatının Ekrem Bey gibi bir duygu adamına büyük ızdırap çektirdiğini söyler.[384] "Çok ince, pek hassas, gayet rakik diye sıfatlandırılan Ekrem Beyde ne baş döndüren bir yükseklik, ne ruhlara ürpermeler veren bir derinlik vardır. Şair, kendini gönül fırtınaları, ruh cehennemleri içine atacak felâketlere uğradı. Onun babalık ıztırabını, balığın

[380] Mehmet Törenek, "Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Bülbül" Redifli Şiiri ve Ona Yazılan Nazireler", **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 14, Erzurum 2000, s. 169-185 (Bilgi: s. 169)
[381] Abdullah Uçman, "Recâizâde Mahmud Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XXXIV, 2007, s. 503, 504.
[382] Anonim, "Bir Şık Şair Daha", Gazete bilinmiyor, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-510346, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 9 Haziran 2016)
[383] Hakkı Süha, "Edebi Portreler: Recaizade Ekrem", **Yeni Mecmua**, 09.08.1939, Sayı: 19, s. 9.
[384] Muvakkar Ekrem Talu, "Büyükbabam Recaizade Ekrem", Gazete bilinmiyor, 07.02.1953, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-510328, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 11 Haziran 2016)

karnındaki Yunus ve Eyüb peygamberler bile çekmemiştir"[385] diye bahsedilen Recâizâde Mahmud Ekrem'in portresindeki bakışlarında gerçekten bir hüzün okunur. Ancak sağ elinin işaret parmağını alnına dayaması onun bir düşünce adamı olduğunu vurgular.[386] En önemli kitabı olan "Araba Sevdası"nın önsözünde kişiliğine yönelik ipucunu daha ilk paragrafta kendisi vermiştir zaten: İnsanların eğlencesiz yaşayamayacaklarını; onun gibi yaradılışı gereği yalnızlığı sevenler için ise okuma veya yazmaktan daha iyi bir eğlence olamayacağını ifade etmiştir.[387] Portrede de yalnızlığına düşkün bir adam görülür. Torunu Muvakkar Ekrem Talu bir yazısının satır aralarında büyükbabasının antolojilere geçecek ölçüde titiz ve temiz bir adam olduğundan ve kibre yakın ciddiyetinden bahsetmiş; onu ince, terbiyeli ve soğukkanlı olarak anlatmıştır.[388] Belki portredeki duruşu da en iyi Recâizâde Mahmud Ekrem'in torununun bu tanımlamaları tarif eder. Gerçekten de resimde "kibre yakın bir ciddiyet" ile oturan; belli ki iyi bir eğitim almış olan terbiyeli, ince, iyi giyimli ve soğukkanlı bir beyefendi vardır.

Salih Keramet onunla ilgili anılarında kendisinden şöyle bahseder:

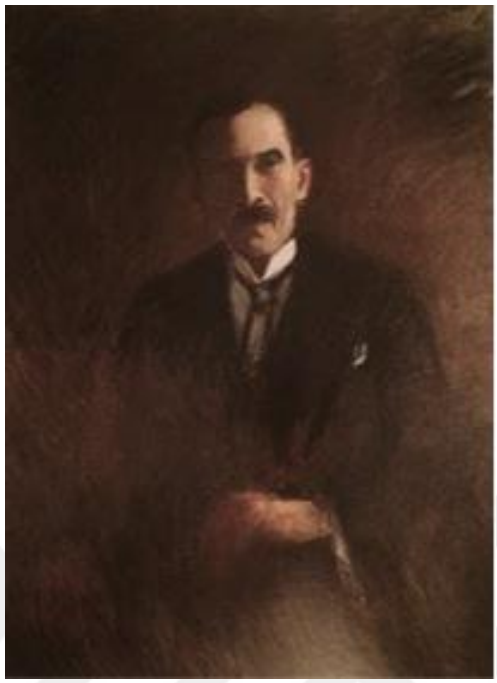
> "Recâizâde Mahmud Ekrem, edebiyat hocamız olmuştu. Bizdeki memnuniyete nihayet yoktu. Ekrem, saçını sakalını tarayışı, yürüyüşü, oturuşu, kalkışı, selâm verişiyle canlı bir edebiyat muallimi idi. Sözlerinden, derslerinden bir tanesini kaçırdığımı bilmem. Temiz, pürüzsüz söz söylerdi. Dersleri güzel anlatır, açık misallerle zihnimize yerleştirmeye çalışırdı. Sınıflarımız canlı ve sevimliydi."[389]

Abdülmecid Efendi bu resimde, modelinin değerli bir düşünce adamı olduğunu, yalnızlığını, şıklığını, asaletini ve son olarak toplumda saygın ve önemli bir yeri olduğunu hissettirmeyi başarmıştır.

---

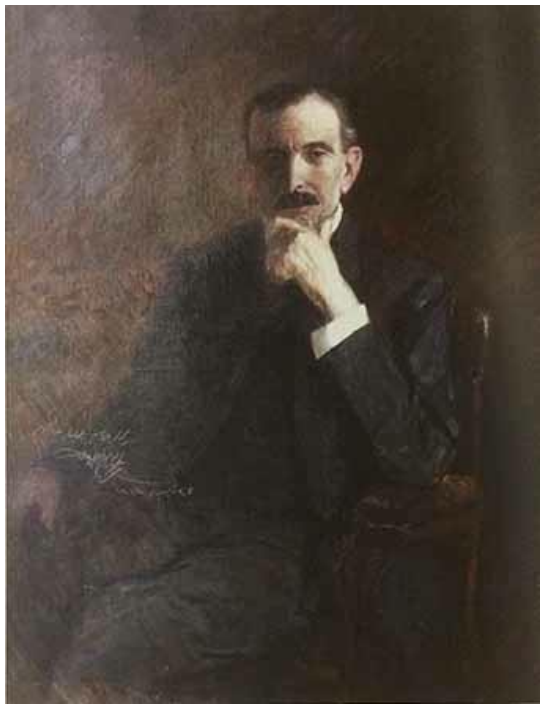
[385] Hakkı Süha, "Edebi Portreler: Recaizade Ekrem", **Yeni Mecmua**, 09.08.1939, Sayı: 19, s. 9.
[386] Hakkı Süha, "Edebi Portreler: Recaizade Ekrem", **Yeni Mecmua**, 09.08.1939, Sayı: 19, s. 9.
[387] Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, İstanbul, Armoni Yayınları, Kasım 2002, s. 5.
[388] Muvakkar Ekrem Talu, "Büyükbabam Recaizade Ekrem", Gazete bilinmiyor, 07.02.1953, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-510328, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 11 Haziran 2016)
[389] Bedrettin Tuncel, "Tevfik Fikret ve Galatasaray", **Türk Dili**, Sayı: 273, Ankara, Haziran 1974, s. 694-700 (Bilgi: s. 694)

Resim 136: Abdülmecid Efendi, *Halil Edhem*, tuval üzerine yağlıboya, 77,5x 102 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2188)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 174.

Resim 137: Abdülmecid Efendi, *Halil Edhem*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 115x84 cm, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Oğuz Erten, **Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri II**, İstanbul, Galeri Baraz Yayınları, 2012, s. 352.

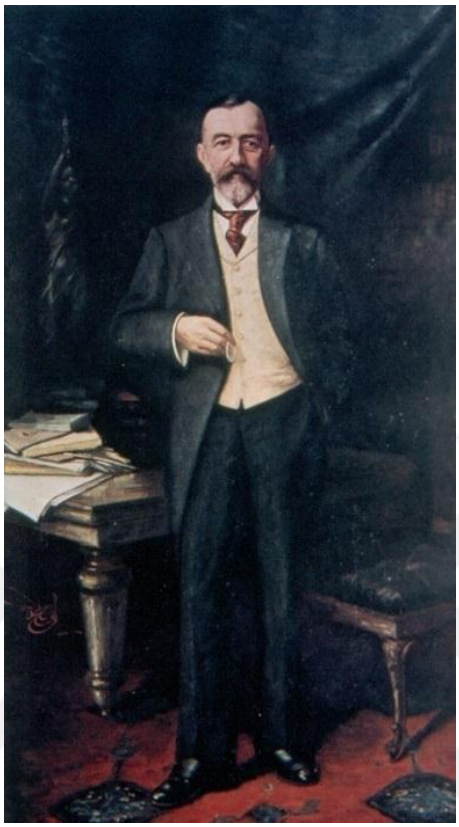
Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi Bey'in kardeşi, kimyacı, arkeolog, jeolog ve müzeci Halil Edhem (Eldem)'in (1861-1938) portrelerini de yapmıştır (Resim 136, 137).

Halil Edhem ile Osman Hamdi Bey arasında neredeyse yirmi yaş fark varsa da Halil Bey mesleki anlamda ağabeyini izlemiştir. Okumak için Almanya'ya gönderilen Halil Edhem'in Zürih ve Viyana'da da kimya ve jeoloji konularında eğitim aldığı bilinmektedir. Ancak ülkesine dönünce bu alanda ilerlemek yerine ağabeyinin idaresindeki Müze-i Hümayun'da müdür muavini (yani ağabeyinin muavini) olarak çalışmayı tercih etmiştir. Bu dönemde Mülkiye'ye devam etmektedir. Bir ara Ticaret Mektebi'nde ve Darülmuallimin'de ve Darülfünûn'da fen ve jeoloji dersleri vermiştir. Mühürler, sikkeler ve özellikle kitâbeler üzerine odaklandığı ilk çalışmaları giderek Anadolu İslâm Medeniyeti üzerine yoğunlaşmış; bugünkü Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nin başlangıcı sayılabilecek olan Evkaf Müzesi'nin kurulmasında önemli rolü olmuştur. Edhem yoğun bir şekilde siyasetle ilgilenmiştir. Jön Türk ihtilâlinden bir yıl sonra İstanbul şehreminiliğine getirilmiş; ağabeyi ölünce müze müdürü tayin edilmiş; Cumhuriyet döneminde Arkeoloji Müzeleri'nin dışında Eski Eserler Genel Müdürlüğü, Türk Tarih Kurumu Asbaşkanlığı (1933), ve hatta İstanbul Mebusluğuna (1931) getirilmiştir. Bu kariyer ağabeyinden farklı olarak siyasi ortamla çok daha iç içe geçmek zorunda kalmış bir bilim ve kültür insanı olduğunu gösterir.[390]

Abdülmecid Efendi Halil Edhem'in birbirine benzer pozda iki portresini yapmıştır. Beden çok belirgin değildir. Modelin yüzüne odaklanılmıştır. Tek bir merkezden aydınlanan yüzün sadece bir tarafı açıkça seçilebilir. Portrenin kime ait olduğu bilinmese bile resimdeki en baskın unsur olan ılımlı yüz ifadesinden yola çıkarak Halil Edhem'in iyi eğitimli, yumuşak huylu, görmüş geçirmiş bir insan olduğu düşünülebilir.

[390] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 257, 258, 259.

Resim 138: Abdülmecid Efendi, *Abdülhak Hâmid Tarhan*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 218x124 cm, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyan Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 177.

Bireyin temsiline iyi bir örnek olarak, Abdülmecid Efendi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bağışladığı[391] Tanzimat şiirinin en önemli ismi; "Şair-i âzam" olarak anılan Abdülhak Hâmid Tarhan'ın (1852-1937) portresi verilebilir (Resim 138). Abdülmecid Efendi'yi, bu portre üzerinde çalışırken betimleyen bir fotoğraf Millî Saraylar Resim Koleksiyonu'ndadır. Sanatçı zaman zaman fotoğraftan çalıştığı gibi modelden de çalışmıştır.[392]

[391] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 76.

[392] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 89)

Şiirdeki Batılılaşma hareketinin başlıca temsilcisi Abdülhak Hâmid, sanatçının yakından tanıdığı şairlerden birisidir. Hatta Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünde, 1916 senesinde şairin "Finten" isimli oyunu sahnelenmiştir. [393] Abdülhak Hâmid'in resimde görülen giyim tarzı da Batılılaşma fikrini sadece şiirde değil, yaşamının diğer alanlarında da benimsediğini göstermektedir. Şair, zemin olarak kırmızı bir halı üzerinde ayakta durmakta ve bakışlarıyla izleyiciyle doğrudan temas kurmaktadır. Bu bakışlar az sayıda portrede bulunabilecek türden etkileyici, sempatinin yanı sıra saygı da uyandıran ve en önemlisi canlı bakışlardır. Gözlerinin ifadesi, onun "vekarlı kibarlığını, nâzik ihtiyarlığını, çok konuşmayan daha çok konuşturan biri olduğunu"[394] hissettirir. Abdülhak Hâmid'in kişilik özelliklerini başarıyla yansıtabilmek Abdülmecid Efendi'nin sanatçı olarak yetkinliğini gösterir.

Abdülhak Hâmid'in gözlerinden onun hem bilge, hem babacan, hem de muzip bir tarafı olduğuna dair kuvvetli bir izlenime kapılmak mümkündür. Zenginlik algısı uyandıran kaliteli mobilyalarıyla mekân da, Taha Toros tarafından "etiketine ve rahatına düşkün"[395] olduğu söylenen şair hakkında bilgi verir. Abdülhak Hâmid'in sanat ve kültür camiasındaki saygın yerinin ve mizacının gerektirdiği bir çalışma odası olmalıdır burası. Ancak mekânın Abdülmecid Efendi tarafından resim için özel olarak düzenlenip düzenlenmediği veya gerçekten Abdülhak Hâmid'in odasından bir kesiti gösterip göstermediği tartışmaya açıktır. Aşağıdaki fotoğrafa (Resim 139) bakıldığında Abdülmecid Efendi'nin kendi stüdyosunda çalıştığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak sanatçının Abdülhak Hâmid'i yansıtan bir kompozisyon oluşturmaya çalıştığı, mekânı da buna göre düzenlediği söylenebilir.

[393] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 49.
[394] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 75.
[395] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 69.

Resim 139: Abdülhak Hâmid, Abdülmecid Efendi'ye poz verirken,
(Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu 100/669)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 41.

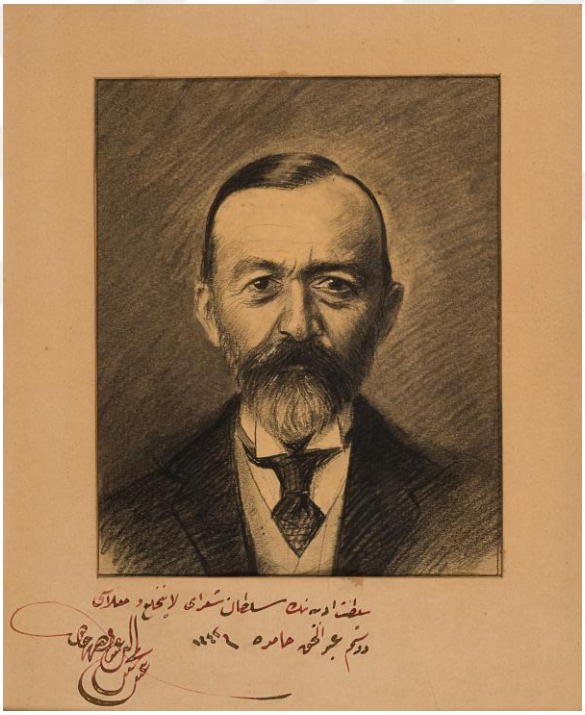
Masanın üzerinde düzensiz bir şekilde duran kitap ve kâğıtlar Abdülhak Hâmid'in entelektüel yönünü ve hâlihazırda çalışmakta olduğunu vurgular. Şair sanki gözlüğünü çıkarıp işine kısa bir süre ara vermiştir ve az sonra tekrar çalışmaya dönecektir.

İpek Duben, Abdülhak Hâmid'in portresinin klasik Rönesans resminin plastik değerlerini taşıdığını belirterek, resmin diyagonal hareket çizgisinin, ritm zenginliğinin ve figürün boşluğa yedirilişinin, Türk kültürünün epistemolojik yapısının o dönemde olanak veremeyeceği kadar bütünleyici bir çözüme ulaşmış, dinamik ve gerilimli, dolayısıyla yabancı olduğuna dikkat çeker. Duben, bu portrede yaşamında çelişki belirtileri olmayan bir adamın dinginliğini ve kararlılığını görür.[396] Gerçekten de portre böyle bir izlenim doğurur. Bu da Abdülmecid Efendi'nin Abdülhak Hâmid'i yansıtmak istediği gibi, onun entelektüel yönünü ön plana çıkararak resmetmesinden kaynaklanır. Çünkü

[396] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 81.

gerçekte Abdülhak Hâmid'in şairliği ve yazarlığı bir tarafa bırakılırsa, çevresi tarafından şaşkınlıkla karşılanan davranışları olmuştur: 60 yaşında iken aşık olduğu 19 yaşındaki Lüsyen ile iki kere olmak üzere toplam beş evlilik yapması, kadınlara olan büyük zaafı nedeniyle Brüksel Elçiliği'ndeki elçilik görevinden azledilmesi veya Sultan Abdülhamid'in gözüne girebilmek için Londra'dan, jurnalcilikle suçlanmasına bile neden olan mektuplar yazması Abdülhak Hâmid'in pek de çelişkisiz bir yaşam sürmediğini gösteren sadece birkaç örnektir. Ancak doğal olarak portresinde bu yönleri ortaya çıkarılmamış, büyük adına yaraşır bir şekilde resmedilmiştir.

Resim 140: Abdülmecid Efendi, *Abdülhak Hâmid*, 1924, kâğıt üzerine karakalem, 22 x 17.5 cm.



Kaynak: Portakal Bahar Müzayedesi Online Katalog, 04 Mayıs 2013, (Çevrimiçi), http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1990, (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2016)

Abdülmecid Efendi'nin, söz konusu resimden 7 yıl sonraya, 1924 yılına tarihlenen karakalem "Abdülhak Hâmid Tarhan Portresi" (Resim 140), ileri bir tarihte yapıldığı bilinmese, 1917 yılında yapılmış olan asıl resim için bir ön çalışma olarak bile yorumlanabilir. Bir ihtimal Abdülmecid Efendi, Abdülhak Hâmid'in bu portresi için daha önceden çekilmiş fotoğraflardan yararlanmıştır. Çünkü yağlıboya portre ile karakalem portre karşılaştırıldığında yüzün ifadesi,

gömleğin yakası, kravatın duruşu arasında büyük bir benzerlik görülür. Resmin paspartusuna eski Türkçe ile "Satanatı ve ebediyenin sultanı şuarayı (şairi) ... muallası dostum Abdülhak Hâmid'e..."[397] gibi bir ithaf eklemesi aralarındaki dostluğun yanı sıra Abdülmecid'in Abdülhak Hâmid'e bir şair olarak ne kadar değer verdiğini de gösterir.

Abdülmecid Efendi'nin aydın portrelerine bakıldığında genel olarak bu figürlerin halka yol gösteren ve toplumdaki önemli konumlarının farkında olan isimler olduğu görülür. Çoğunlukla uzaklara dalan, düşünceli biçimde gösterilen figürlerin iç dünyası yansıtılmaya çalışılmış[398], bu insanların her birinin tarihe mâl olacağı kesin olan, döneminin önemli birer kültür adamı oldukları vurgulanmıştır. Bu resimler hem Abdülmecid Efendi'nin çevresindeki isimleri göstermesi bakımından, hem de portre sahipleri hakkında sonraki nesillerin fikir edinebilmesi açısından önem taşır.

Jale Erzen, zamanın birçok portresinde hissedilenin aksine Abdülmecid Efendi'nin portrelerinin, modelin ressamın karşısında tedirgin olduğuna dair bir izlenim uyandırmadığını belirtmiştir.[399] Bu düşünceyi destekleyen en iyi örnek Abdülhak Hâmid'in portresidir. Ancak Necip Âsım'ın, Recâizâde Mahmud Ekrem'in veya sanatçının eşinin portrelerinde ciddi bir tedirginlik ve mahcubiyet sezilir.

[397] Portakal Bahar Müzayedesi Online Katalog, 04 Mayıs 2013, (Çevrimiçi), http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1990, (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2016)
[398] Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 69.
[399] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s. 17)

Resim 141: Hasan Rıza Bey, *Kaymakam Halim'in Portres*i, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.

Kaynak: Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 95.

Haşim Nur Gürel, Asker Ressamlar Kuşağı tek bir resimle dile getirilmek istense, (Şehit) Hasan Rıza Bey'in yine başka bir asker ressam olan Kaymakam Halim'i (1887-1937) konu alan portresinin uygun bir seçim olabileceğini söyler.[400] Halim Bey, 1908 yılında Harbiye'den mülâzım olarak mezun olduktan sonra Edirne'ye gönderilmiş ve burada Hasan Rıza ile tanışmıştır. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa etkisinde kaldığı görülen Halim Bey, 1909 yılında Edirne'de Mülazım Şerif ve Hayri Çizel ile ortak bir resim sergisine katılmıştır. 1911 yılında Kuleli Askerî Lisesi'nde dahiliye subayı olan sanatçının Kurtuluş Savaşı sırasında Almanya'ya ve Paris'e gitmesi sanatı üzerinde etkili olmuştur. Halim Bey, savaş sırasında Anadolu'daki mücadeleye de katılmıştır.[401]

Hasan Rıza bu resminde (Resim 141) 1910'ların Edirne'sinde, önayak

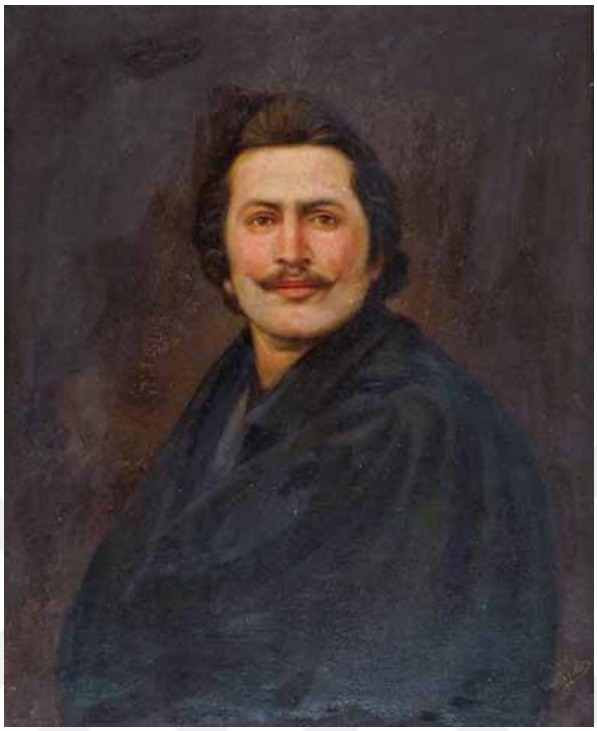
[400] Haşim Nur Gürel, **Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik**, İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1993, s. 19.
[401] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 64.

olduğu canlı sanat ortamından etkilenerek kendisi gibi resme gönül vermiş ve onunla usta-çırak olarak beraber çalışmış olan Kaymakam Halim Bey'i, tek düğmesi ilikli asker kaputu, boyalarla dolu paleti, elindeki fırçaları ve "hazır ol"daki bakışları ile soylu ve vakarlı bir duruşa sahip[402] ama duygusallığı her hâlinden belli olan genç bir asker/ressam olarak resmetmiştir. Sami Yetik, Halim Bey'den bahsederken onun "hassas bir ressam olduğu kadar ciddi, haluk, vazifesine âşık, vatanına milletine bütün sadakati vicdaniyesiyle bağlı olarak tanınmış bir şahsiyet" olduğunu belirtir.[403] Nitekim, tarif edilen bu kişiliği resimde de yakalamak mümkündür.

Hasan Rıza'nın birçok eserinde ordunun gücüne ve hâkimiyetine dair bir olgu vardır.[404] Bu portrede de bir askerin kararlı, güvenli, dik duruşu verilmeye çalışılmıştır. Ancak bıyığının yaşını biraz büyütmesine rağmen aslında çok genç olduğu yüzünden açıkça belli olan Halim Bey'in, üzerine sanki biraz büyük gelen üniformasıyla ve vakur olmaya "gayret eden" ama uzaklara dalmış gitmiş bakışlarıyla hüzün verici bir hâli vardır. Şeker Ahmed Paşa'nın otoportresinin aksine, bu resimde üniforma ile palet büyük bir tezat oluşturmuştur. Bu tezatı belki Halim Bey'in fırçayı tutuşundaki tuhaflık yaratır. Modelin poz verdiği yoğun olarak hissedilmektedir ve duruşta doğal olmayan bir zorlama hissedilir.

[402] Haşim Nur Gürel, **Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik**, İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1993, s. 18.
[403] Sami Yetik, **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016, s. 64.
[404] Fırat Arapoğlu, "Savaşların Ressamı: Şehit Hasan Rıza, (Çevrimiçi), http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/01/savaslarin-ressami-sehit-hasan-riza.html (Erişim tarihi: 15.07.2015)

Resim 142: Şehit Hasan Rıza, *Rıza Tevfik Bölükbaşı Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 72x58 cm.



Kaynak: MüzayeDE Tablo ve Sanat Eserleri Müzayedesi, Sofa Hotel, 17.02.2008.

Hasan Rıza, Osmanlıların son döneminde Türk fikir ve edebiyat hayatının önemli isimlerinden; felsefeyi ülkemizde ilk tanıtanlardan biri olan şair Rıza Tevfik Bölükbaşı'nı (1868-1949) resmetmiştir.

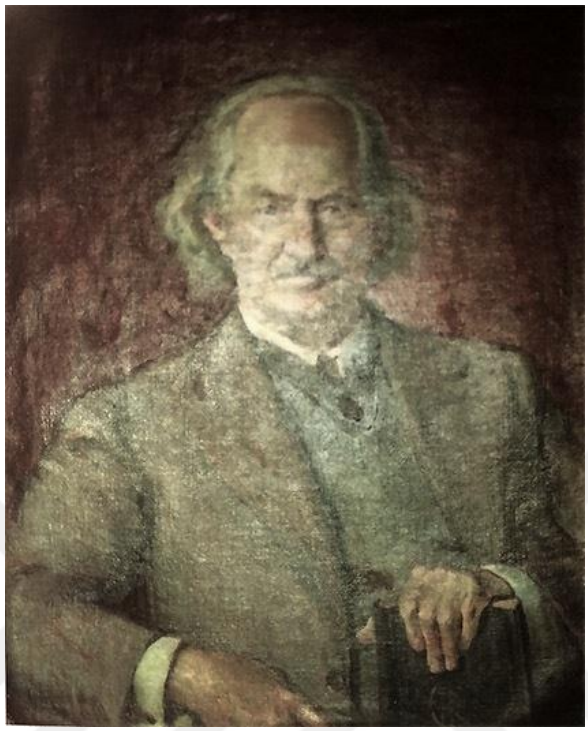
Rıza Tevfik ilk kez lise düzeyindeki gençlere felsefe dersi vermiş; Darülfünûn'da da estetik ve felsefe okutmuştur. Doğu ve Batı kültürünü iyi bilen, aynı zamanda iyi bir şair olan Rıza Tevfik, felsefe ve edebiyat haricinde spor, folklor ve siyasetle de uğraşmış olan çok yönlü bir aydındır. Galatasaray Lisesi'ni bitiren, Mekteb-i Mülkiye'de öğrenciyken bir dergi çıkarma girişiminden ötürü kovulan; ardından tıbbiyeden mezun olan Rıza Tevfik, bir dönem İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin üyesi olmuş ancak Cemiyet ile arası bozulunca muhaliflerin tarafına geçmiştir. II. Meşrutiyet sonrasında milletvekilliği; Damat Ferit Paşa kabinesinde ise Millî Eğitim Bakanlığı ve Danıştay Başkanlığı yapan ve 1920 yılında Sevr Antlaşması'nı imzalayanlardan biri olan Rıza Tevfik, desteklemediği Kurtuluş Savaşı'nı Millî Kuvvetler

kazanınca 1922'de yurt dışına kaçmış, 1943 yılında yurda dönmüştür. Rıza Tevfik 1949 yılında zatürreden vefat etmiştir.[405]

Geçimsiz, heyecanlı ve iddiacı[406] olduğu bilinen Rıza Tevfik'in bu özelliklerinden, Hasan Rıza'nın yaptığı portrede (Resim 142) açıkça hissedileni "heyecan"dır. Sanatçı, felsefeyle ilgilendiği için kendisine "Feylesof Rıza" demekten hoşlanan Rıza Tevfik'i, heyecanlı, girişken, coşkulu karakterini yansıtacak şekilde resmetmeyi başarmıştır. Bu tür portrelerde genellikle rastlanan ifadesiz, donuk bakışlar yerine Rıza Tevfik'in portresinde başın duruşu, hafif çatık kaşlar, sımsıkı kapalı dudaklar, uzaklara bakan gözler ve kararlı yüz ifadesi, düşünceli, öfkeli, inatçı biriyle karşı karşıya olunduğunu hissettirir.

[405] Abdullah Uçman, **Rıza Tevfik**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 7-11; İbrahim Agâh Çubukçu, "Şair Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Felsefi Düşüncesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 31, Sayı: 1, 1990, s. 137, 138.
[406] İbrahim Agâh Çubukçu, "Şair Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Felsefi Düşüncesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 31, Sayı: 1, 1990, s. 138.

Resim 143: Feyhaman Duran, *Rıza Tevfik Bölükbaşı*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 58x74 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu 17/631)



Kaynak: Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 71.

Feyhaman Duran da Rıza Tevfik Bölükbaşı'nı ölümünden bir yıl önce resmetmiştir. Bu portre (Resim 143) Rıza Tevfik ülkeye geri döndükten 5 yıl sonra yapılmıştır. Feyhaman Duran Rıza Tevfik'i elinde sanki özellikle izleyiciye doğru tuttuğu bir kitapla betimlemiştir. Akla önce bu kitabın, onun, Batı felsefesinin inceliklerini kendi görüşlerini de katarak yazdığı "Felsefe Dersleri" kitabı[407] olabileceği gelirse de kitabın üzerinde Rıza Tevfik'in isminin baş harflerini gösteren bir armanın olması[408] yorum yapmayı güçleştirir.

Rıza Tevfik'in sert bakışları dikkat çeker. Karşılaştırma yapabilmek amacıyla burada Hasan Rıza'nın "Rıza Tevfik" portresine bir daha bakılırsa iki resim arasındaki en temel farkın, fiziksel olarak yaşlanmanın dışında Rıza Tevfik'in hayata bakışındaki değişim olduğu hissedilir. Hasan Rıza'nın resminde

[407] İbrahim Agâh Çubukçu, "Şair Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Felsefi Düşüncesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 31, Sayı: 1, 1990, s. 139.
[408] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s.73

sanki gençliğinin verdiği cesaret ve heyecanla geleceğe bakmakta olan Rıza Tevfik'in yaşam enerjisindeki azalma Feyhaman Duran'ın resminde sezilebilir. Yaşadığı zorlukların, sürgün yıllarının onu iyice katılaştırdığı görülür. Ancak Rıza Tevfik hâlâ, koşullar ne olursa olsun doğru bildiğinden taviz vermeyecek olan inatçı ve dürüst biri izlenimi uyandırmaktadır.

1914 Kuşağı'nın en önemli ismi olan İbrahim Çallı aşağıda ele alınacak portrelerde de görülebileceği üzere "fizyolojik ayrıntıları kavrayan, kişisel ayrımların ince çizgilerini aktarabilen, yorum gücü ağırlıklı"[409] portreler ortaya koymuştur.

Resim 144: İbrahim Çallı, Cemil Cem, *Mihri Müşfik*, tuval üzerine yağlıboya, 101x116 cm.

Kaynak: Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 15.

İbrahim Çallı'nın Türk karikatürünün öncüsü Cemil Cem ile beraber resmettiği "Mihri Müşfik Portresi" (Resim 144) sanatçıyı bir kanepede uzanmış olarak ele alır. Funda Berksoy, üslup olarak Çallı'ya özgü hareketli serbest fırça tekniğiyle ele alınan eserde, modelin karakterini yansıtan düzenleme ve pozun Cemil Cem'in eseri olabileceğini iddia eder.[410]

Ailesinin izni olmadan Avrupa'ya kaçıp sanat eğitimi alabilmiş; İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasında etkili olmuş ve burada eğitim vermiş; yurt dışında hayatını resim yaparak geçirmeye cesaret edebilmiş; inatçı, girişken

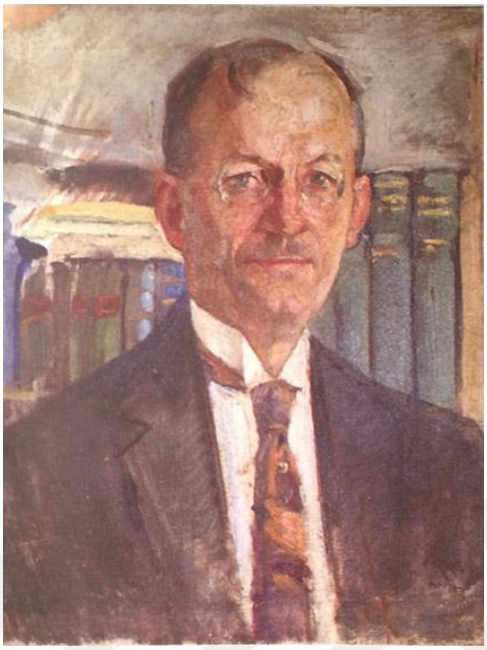
[409] Kıymet Giray, **Çallı ve Atölyesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997, s. 103.
[410] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 106.

kişiliğiyle Mihri Hanım'ın döneminin kadınlarından çok farklı biri olduğu açıktır. Portresinde de ilk anda fark edilen özgüveniyle özel biri olduğu hissedilir. Mihri Hanım'ın üzerinde göğüs dekolteli, işlemeli, siyah, şık bir elbise; saçlarında ise siyah bir örtü vardır. Kolları şeffaf kumaşın içinden belli olmaktadır. Resmin loş atmosferi içinde Mihri Müşfik'in yüzü, elleri ve özellikle ayakları iyice belirgin hâle gelmiştir. Mihri Hanım'ın ayaklarının çıplaklığında gizli bir erotizm de sezilmektedir; dikkat bilinçli olarak sanatçının zarif ayaklarına çekilmiş gibidir. Yüzünde saklamaya çalıştığı belli belirsiz bir gülümseme görülen Mihri Müşfik, gözlemlendiğinin bilincinde olarak kadınlığını vurgulayan bir tavırla poz vermektedir. Tavrında bir davetkârlık da hissedilmekle beraber onun kendisini erkeklerle kesinlikle eşit tuttuğu da hissedilmektedir. Gözleri karanlıkta tam seçilemediği hâlde Mihri Hanım'ın gülümsemesi ve yüzünün genel ifadesi zeki bir kadınla karşı karşıya olunduğunu düşündürür. Sol elinde tuttuğu sigara önemli bir ayrıntıdır. O dönemde kadınların sigara içmesinin hoş karşılanmayacağı açıktır. Oysa Mihri Müşfik, sigarasını hiç çekinmeden içmektedir. Sonuçta bu resimde, sigarasından oturuşuna, kıyafetinden gülümsemesine kadar sanatçının tavrının tümünde edilgen kadın kimliğinden sıyrılabilmiş, güçlü karakterli bir bireyin varlığı görülür.

Sezer Tansuğ, onu "zaman zaman çarşaf giysileri, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ve alafrangalığı bir arada yaşayan, yetenekli bir sanatçı ve renkli bir kişilik" diye tarif etmiştir.[411] Bu resimde de kıyafetiyle alaturka, tavırlarıyla alafranga bir kadın görülür.

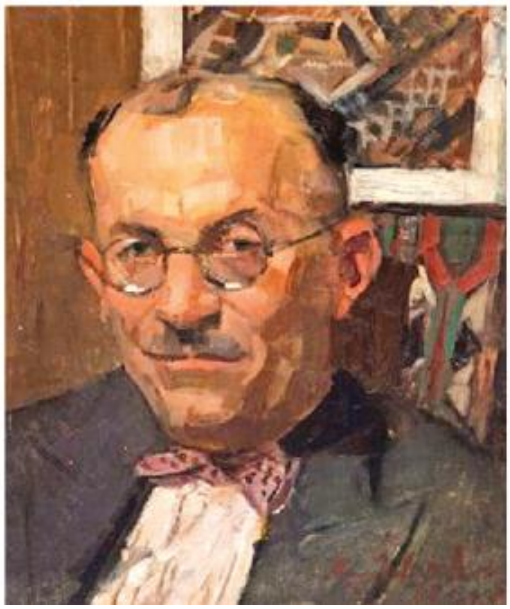
[411] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 137-138.

Resim 145: İbrahim Çallı, *Ahmed Refik Altınay*, tuval üzerine yağlıboya, 46x58 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi 17/609)



Kaynak: Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 55.

Resim 146: İbrahim Çallı, *Ahmed Refik Altınay*, 1932, duralit üzerine yağlıboya, 40x33 cm, (Naci Terzioğlu Koleksiyonu)



Kaynak: Kaya Özsezgin, **İbrahim Çallı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 157.

İbrahim Çallı'nın çok yakın dostu olan Ahmed Refik Altınay (1880-1937) Osmanlı tarihçilerinin son halkası sayılabilecek önemli bir isimdir.[412] Altınay, askerî okullarda eğitim görmüş; Mekteb-i Ulûm-ı Harbiye'de tarih hocalığı yapmış ve Askerî Mecmua'yı yönetmiştir. Çeşitli dergilerde tarih üzerine makaleler yazmış, 1908 yılından sonra Târîh-i Osmânî Encümeni'nin kuruluşunda yer almış, 1912-14 yılları arasında askerî sansür müfettişliği yapmıştır. 1919-1933 yılları arasında Dârülfünûn'da Osmanlı tarihi dersleri vermiş olan Altınay, Osmanlı tarihine ilişkin akademik araştırmalara dayalı kitapları ve makaleleri popüler bir dille yazdığı için genel okur kitlesine ulaşmıştır. [413] Altınay, hayatında çeşitli kereler haksızlığa uğramıştır. Bir keresinde yüzbaşı rütbesiyle orduda görevliyken Türkiye-Rusya ilişkileriyle ilgili yazdığı yazılardan birinde Kavalalı Mehmet Ali Paşa'yı Osmanlı'ya ihanetle ithamı, dönemin sadrazamı Prens Said Halim Paşa'yı öfkelendirmiş ve Altınay ordudaki görevinden Anadolu'da Arpa Saman Memuriyeti gibi alçaltıcı bir göreve uzaklaştırılmıştır. Aynı yıl, Millî Mücadele sırasında faaliyet gösteren "Tarikat-ı Salâhiye" adlı örgütle ilişkisi olduğu ileri sürülerek tutuklanmış ve Ankara İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanmıştır ancak suçlamaları reddetmiştir. Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan yeni Türk Tarihi kapsamında Güneş Dil Teorisi gibi akımlar Altınay'ın çalışmalarına tamamen ters olduğu için 1933 tarihinden itibaren Darülfünûn yerine yeniden kurulmuş olan İstanbul Üniversitesi'nin Edebiyat Fakültesi bölümünde kendisine kadro verilmemiş ve böylece Altınay maddi manevi yıkıma uğramıştır. 15 yıl emek verdiği, yüzlerce öğrenci yetiştirdiği bir kurumdan atılmayı bir türlü hazmedememiştir. Yayımlanmak üzere hazırladığı birkaç eserini de kenara itmiş; Büyükada'daki evinde büyük bir sefaletle boğuşarak inzivaya çekilmiştir. Ölümüne kadar resmî bir görev almayan Ahmet Refik; muhtelif yazı gelirleri ve yüzbaşı emekli aylığıyla geçinememiş; kütüphanesini ve tablolarını dahi satmak zorunda kalmıştır. Sessizliği, sakinliği, sabrı gitmiş, hırçınlaşmıştır. İçli, duygulu, şair

[412] Yılmaz Öztuna, **Osmanlı Tarihçilerinden Seçmeler 8, Ahmed Refik, Lâle Devri**, Hayat Tarih Mec. 3/1.4.1970'den Muzaffer Gökman, **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s. 99.
[413] Selçuk Akşin Somel, **Ansiklopedik Osmanlı Tarih Sözlüğü**, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2012, s. 69.

ruhlu biri olan Altınay, teselliyi içkide aramaya başlamıştır. En sonunda zatürreye yakalanmış, ilaç parası da bulamadığı için 56 yaşında yapayalnız ölmüştür.[414]

Çallı'nın Ahmet Refik Altınay'ın portresini yapmasının ayrı bir önemi vardır; ressam çok iyi tanıdığı, en yakın dostlarından birini resmetmiştir. Altınay'ın en çok sevdiği kişinin de İbrahim Çallı olduğu bilinmektedir. Hatta Altınay'ın son yıllarındaki hırçınlığından olsa gerek, bir ara aralarında bir dargınlık olmasına rağmen Altınay'ın cenazesinde, arkadaşının tabutunu "kalbinin yarısını kaybetmiş bir zavallı" gibi üzgün bir hâlde taşırken Çallı'nın acısı herkes tarafından fark edilmiştir. Sanatçı, Ahmet Refik'in 23 Kasım 1931 yılında ona yazdığı aşağıdaki iki dizeyi çalışma odasında daima başucunda bulundurmuştur.[415]

> "Çallı'nın yârı azizi hazreti Ahmet Refik
> Nur yağsun fırçasından renk kesilmesin Çallı'mın." [416]

Çallı'nın ilk Altınay portresinin (Resim 145) tarihi belli değildir ancak ikinci portre (Resim 146) 1932 yılında yapıldığına ve Altınay'ın yaşı bu portrede çok daha ilerlemiş göründüğüne göre, ilk portre 1932 yılından epey önce yapılmış olmalıdır. Altınay ilk resimde sakin ve huzurlu görünmektedir. İfadesi yumuşak huylu biri olduğunu hissettirir. Arkasında yer alan kitapları geniş bilgi birikimine, yayımladığı çok sayıda esere göndermede bulunmanın yanında Altınay'ın bir eğitimci olarak üniversitedeki görevine de vurgu yapmaktadır. Bu portreyle ikinci portre arasında büyük bir fark vardır. Diğer portre 1932 yılında, yani Altınay henüz Darülfünûn'da ders verirken yapılmıştır. Henüz üniversiteden uzaklaştırılacağını, itibarını yitireceğini, sefalet içinde yalnız

[414] Muzaffer Gökman, **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978; Oğuz Aydoğan, **"**Ahmet Refik Altınay Hayatı ve Sanat Tarihi Çalışmaları", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Selçuk Mülayim, T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2006, s. 7, 10, 12, 35.
[415] Muzaffer Gökman, **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s. 5, 6, 9.
[416] Muzaffer Gökman, **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s. 5, 6, 9.

öleceğini bilemeyeceği günlerde olmasına rağmen Altınay yeni düzene ayak uyduramadığı için sıkıntılı günler yaşıyor olmalıdır ki ifadesinde rahatsızlık uyandıran bir hüzün vardır. Portrede Altınay ilk bakışta gülümser gibi görünse de biraz daha dikkatli bakınca dudaklarının gülümser gibi kıvrılmasına karşılık gözlerinde aynı ifadenin olmadığı görülür. Bu resimde görmüş geçirmiş, olgun bir adamın derin bakışları vardır. Sıkıntılı olduğu hissedilen Altınay'ın arkasında bulunan tablolara bakarak, mekânın Çallı'nın atölyesi olduğu düşünülebilir. Kendi evinde de resim koleksiyonu olan Altınay burada da poz vermiş olabilir. Ama genelde iki dostun Çallı'nın atölyesinde buluştukları bilinmektedir.

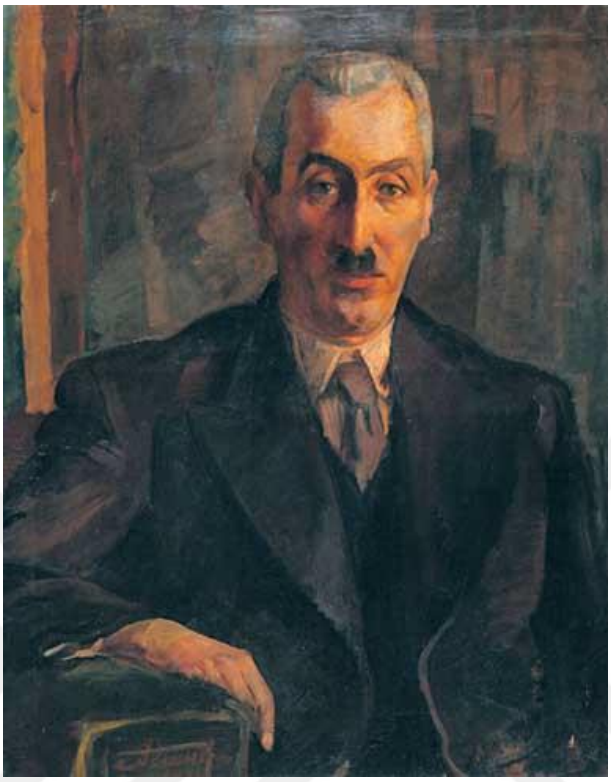
Eğer aşağıdaki bilgi olmasa Altınay'ın poz vermekten hazzetmediği söylenebilirdi ancak gerçek öyle değildir. Altınay bir gün onunla röportaj yapmak isteyen Feridun Kandemir'i bu isteğinden vazgeçirmeye çalışırken, Kandemir ona hiç rahatını bozmamasını, keyfine bakmasını, sorularıyla onu sıkmayacağını, tatlı tatlı konuşacaklarını söyleyince Ahmet Refik şu cevabı vermiştir:

> "Desene ki Çallı'nın resim yapışı gibi… O benim resmimi yaparken katiyen poz almam… hem içeriz, hem arada sırada fırçasını işletir; en kolay resmi yapılan adam sensin der…"[417]

Buradan yola çıkarak Altınay'ın yüzündeki durgun ve sıkıntılı ifadenin yaşadıklarının dışa vurumu olduğu iddia edilebilir.

[417] Muzaffer Gökman, **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s. 33.

Resim 147: İbrahim Çallı, *Hikmet Onat Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 78x62 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)



Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 31.

Çallı Türk Resim Tarihi'nin büyük ustalarından olan arkadaşı Hikmet Onat'ı geniş kolçaklı bir koltukta otururken resmetmiştir (Resim 147). Hikmet Onat sabit bakışlarla izleyiciye bakmaktadır. Modelin poz verirken rahat olmadığı ve kişiliğini ortaya koymak istemediği bellidir. Onat sadece "bakmaktadır". Kendisi de bir ressam olduğu hâlde şaşırtıcı biçimde (ya da belki tam da kendisi bir ressam olduğu için), sanki model koltuğuna oturmaktan rahatsızlık duymuş ve ressama kendisiyle ilgili açık vermekten kaçınmış gibidir.

Hikmet Onat başarılı bir ressam olmasına karşın sadece bir kere sergi açmıştır. Taha Toros bu durumu, Onat'ın yaradılıştan son derece alçak gönüllü, gösterişi sevmeyen, reklama sırtını çevirmiş bir sanatkâr olmasına bağlar. Toros sanatçıdan şöyle bahsetmektedir:

"Onat, çok az, fakat öz konuşurdu. İçine kapanıklığı nedeniyle, kendisini, toplumun

gürültülü yaşamından uzak tutardı. Ancak, takdir ve saygı toplayan yönleri vardı. Hayat arkadaşı, yıllarca yatalak şekilde, dört duvar arasında yaşadı. Melek huylu Hikmet Onat, aynı zamanda her felaketi tevekkülle karşılayan, dayanıklı bir kişiydi. Bu açıdan Hikmet Bey günlerinin çoğunu hastası ile baş başa geçirir, dışarılarda pek görülmezdi. Ancak, elverişli havalarda ve erken saatlerde boğaza giderek o güzelim manzaraları tuvaline aktarırdı. Hikmet Onat, nadir olarak ziyaret ettiği sergilerden 'güneş batmadan eve dönmeliyim' diyerek, erken ayrılırdı. Geceleri sokağa çıkmazdı. Hikmet Onat'ın, vefa dolu kalpli kızı ile nöbetleşerek, hasta eşine eliyle yemek yedirdiği ve başucundan ayrılmadığı herkesçe bilinmekteydi. Baba ile kızının hastalarına olan bu olağanüstü bakımlarıyla, Tanrı şahittir ki, bayan Onat, şükran duyguları içerisinde gözlerini kapadı. Ölüm, Hikmet Bey'in ölümünden üç, dört yıl öncesine rastlar. Hikmet Onat'ın hayatında kalbini yakan en acı olay, büyüttüğü yüksek mimar oğlunun ölümüydü. Öylesine yetişkin ve olgun bir çağda bir evlat kaybı, içine dönük sanatkârımızı büsbütün durgunlaştırdı. Onu, sonsuz bir sessizlik içine itti."[418]

Burada yer verilen portrenin tarihi tam olarak bilinmediği için resmin yapıldığı sıralarda Onat'ın oğlunu kaybedip kaybetmediği bilinmemektedir. Hikmet Onat burada, konuşmaktan çok hoşlanmayan, daha çok dinleyen, ciddi biri olduğu izlenimi vermektedir. Bu resimle ilgili, İbrahim Çallı'nın Onat'ı sanatçı kişiliğine uygun bir üslupla tasvir ettiği, kahverengi ve siyahın lekesel geçişlerle tonlandığı portrede; yüz ve boyun çevresi ve eller üzerine düşürülen mum ışığı etkisindeki sarı rengin izleyiciye naif bir duygu verdiği; Çallı'nın Onat'ı samimi bir şekilde tuvaline yansıttığı şeklinde bir yorum yapılmıştır.[419] Resmin genelindeki sarı, solgun renk ve karanlık atmosfer aynı zamanda (her ne kadar Hikmet Onat sanat alanında son derece aktif ve çalışkansa da) içe kapalı, sade, mazbut bir yaşamı da temsil ediyor olabilir.

[418] Taha Toros, "Hikmet Onat", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/hikmet-onat/, (Erişim tarihi: 1 Nisan 2016)

[419] Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 30.

Portre alanında Türk resminin en önemli ismi olan Feyhaman Duran'ın resmini yaptığı pek çok kişi sanatçının yakın çevresindendir. Çoğunun ortak özelliği, geniş kültürleri ve araştırmacı kişilikleriyle hem Batı, hem de Doğu kültürünü bilen ve bunlardan bir sentez oluşturmaya çalışan; yalnız bilimle değil, resimle, müzikle, edebiyatla ve felsefeyle de yakından ilgilenen çalışkan, aydın, seçkin insanlar olmalarıdır.

Portrelerine bakıldığında Feyhaman Duran'ın insan vücudundan çok yüz çalışmayı tercih ettiği görülür. Onun portrelerinin çoğu büst portredir; vücudun ve ellerin belirgin bir katkısı yoktur. Gençlik dönemi portrelerinde fiziksel görüntüye ve şapka, saç modeli gibi ayrıntılara da modelin yüz hatlarıyla eşit derecede dikkat ettiği görülen Duran'ın ileriki yıllarda yaptığı portrelerde, portrenin özünü ön plana çıkarmak kaygısıyla bu tür ayrıntılardan uzak durduğu görülür.[420] Feyhaman Duran zaman zaman resimlerinde fotografik bir etki olduğu yönünde eleştiriler almışsa da fotoğraf ve resim konusundaki kendi görüşleri aradaki ayrımı açıklar: "Fotoğraf mükemmelleşmeye başlayınca, resim ondan ayrılmaya başladı. Resimle fotoğraf birlikte müsabakaya giremez. Renkli fotoğraf resmin yerini tutamaz. Buna rağmen ilerlemesi resmi öldürmez. Resim daima resimdir. Resimde ne de olsa dimağen de iş var. Yalnız mekanik iş değil. Fotoğrafın yapacağı şeyi resimle yapmaya kalkmak yanlıştır. Resim, büsbütün başka şey." Nitekim onun resimleri tüm benzetme kaygısına rağmen, modelinin fiziksel özellikleri yanında onun iç dünyasını da bir ölçüde verir. Kendisi "Gözle görülmeli, ruh ile konulmalıdır" diyerek bu konudaki düşüncesini ifade etmiştir. Sanatçının, "Beni anlamıyorlar diye üzülmeyeceksin. Sen kendini anlamaya çalışacaksın… Kendimi memnun edebildiğim gün, en mesut günümdür" veya "Ressamlar arasında beğendiklerim çoktur. Fakat hiçbirisini taklit etmedim. Taklit etmek içimden de gelmemiştir; çünkü herkesin ayrı bir yolu ve yaradılışı vardır"[421] sözleri, geleneği takip ederken kişiliklerini özellikle belirsizleştirmeye gayret gösteren geçmişin sanatçılarının aksine bir birey olarak sanatçının varlığı ile ilgili yeni bir algının da iyice yerleşmeye başladığını gösterir.

[420] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 80.
[421] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 74, 75, 78, 80.

Resim 148: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 133x162 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.)-Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 64.

Feyhaman Duran, "Sanatkâr Dostlar" adlı yapıtında (Resim 148) soldan sağa olmak üzere sırasıyla Sami Yetik'i, İbrahim Çallı'yı, kendisini, Şevket Dağ'ı ve Hikmet Onat'ı resmetmiştir. Bu grup portresi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinden oluşan bir kompozisyondur.[422] Figürler belirli bir amaç çerçevesinde bir arada değildirler, sadece bu resim için toplanıp poz vermiş görünürler. Ancak figürlerin tek tek fotoğraftan çalışılıp sonra bir araya getirilmiş olma ihtimali de vardır.[423]

[422] Candaş Keskin, "I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Sanat Ortamı ve Türk Resmi", **Gazi Akademik Bakış Dergisi**, Cilt 7, Sayı 14, Yaz 2014, s. 263-279 (Bilgi: 267)
[423] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 124.

Feyhaman Duran her bir ressamı farklı kişisel özellikleriyle resmetmeyi başarmıştır. Sami Yetik bir asker ciddiyetiyle oturmaktadır. Elinin cebinde olmasının ona rahat ve umursamaz bir tavır vermesi beklenirken, resme hareket katan bu duruş Sami Yetik'e ciddiyetinden bir şey kaybettirmez. Onun yanında, bir koltuğun sırt kısmına dayanmış gibi görünen Çallı her zamanki özgüveniyle izleyiciye bakmaktadır. 1914 kuşağının en meşhur ismi olan Çallı'nın tüm figürlerden yüksek verilmesinin ardında belki önder konumunun etkisi vardır. Çallı'nın, elindeki sigarayla poz veriş biçimi samimi bir ortamda bulunduğunu gösterir. Feyhaman Duran kendisini Çallı'nın yanına, Şevket Dağ'ın arkasına yerleştirmiştir. Ceketi diğerlerine göre belirgin değildir ancak aslında kendisi resmin merkezindedir. Bu konumlandırmayı da ustalıkla yapmayı başarmıştır. Yüzünde ılımlı, sohbete hazır, dostluk dolu hoş bir ifade vardır. Feyhaman Duran'ın yanında tüm iyi niyetiyle Hikmet Onat görülür. Yüzünde en az ifade olan figür ise Şevket Dağ'dır. En önde, koltukta oturan Şevket Dağ, diğer figürlerin aksine fesiyle resmedilmiştir. Resmin tarihi 1921 olduğuna göre şapka kanununun kabul edilmesine daha 4 yıl vardır. Dolayısıyla diğer ressamların fes takmaması, Şevket Dağ'ın takması ilginç bir ayrıntıdır. Sanki Şevket Dağ ülkenin bir anlamda Doğu yüzünü temsil ederken, diğerleri yönlerini Batı'ya döndürmüş olan sanatçılardır. Fes ve koltuk, resimdeki kahverengi hâkimiyetini dengeler.

Gül İrepoğlu, Feyhaman Duran yakından tanıdığı sanatçı arkadaşlarını resmettiği için bu grup portresinin çok başarılı olduğunu; sanatçının modelini yakından tanıyarak yaptığı portrelerde o kişinin canlılık ya da durgunluk, neşe ya da ciddiyet, hüzün, kararlılık, soyluluk, kendine güven, sevgi, zekâ vb. gibi ağır basan özelliklerinin vurgulandığını belirtmiştir.[424]

Ahu Antmen ise bu resimde, Türkiye'nin modernleşme sürecinde, ilerlemenin neferi olarak görülen sanatçılara yüklenen misyon duygusunun bir

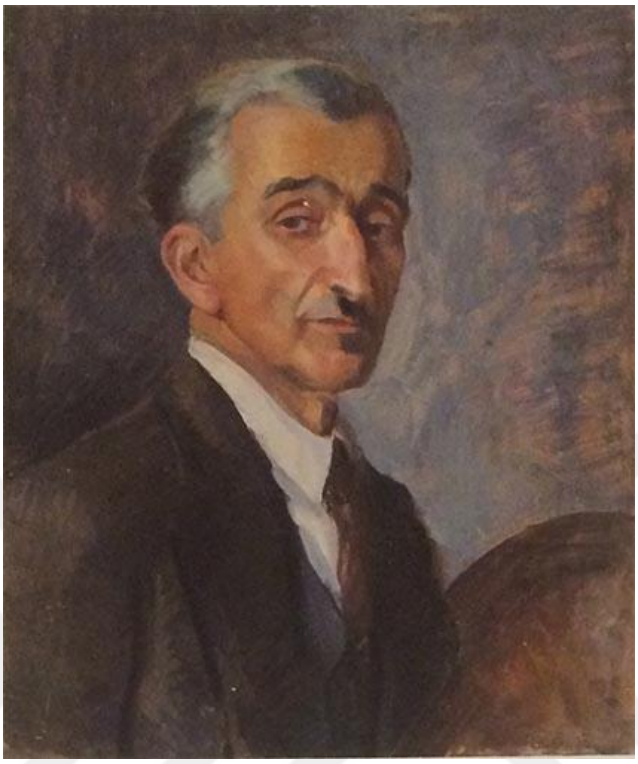
[424] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 80, 81.

yansımasını görür ve Feyhaman Duran'ın, ressamlık mesleğinin yaşadığı toplumdaki varlığını ve ciddiyetini belgelemek istemiş olabileceğini belirtir.[425]

Hollanda grup portreciliğini hatırlatan "Sanatkâr Dostlar" resmi, ressamların dostluklarını yansıtmanın yanında, çağdaş Türk resminin temelini atan 1914 Kuşağı sanatçılarının belli başlı isimlerini bir arada göstermesi açısından da ayrı bir değer taşımaktadır.

[425] Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Editörler), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 40-49 (Bilgi: s. 41)

Resim 149: Feyhaman Duran, *Portre (Hikmet Onat)*, Kontrplak üzerine yağlıboya, 54x46 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:328/2000)

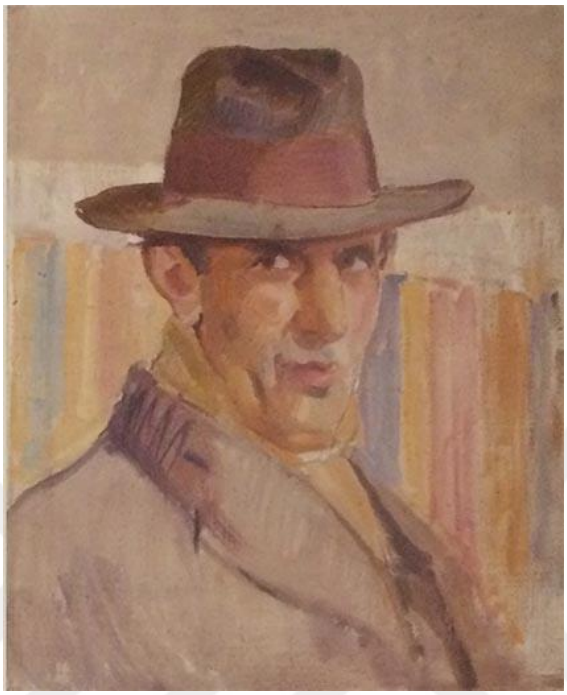


Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 62.

Bu resimdeki Hikmet Onat (Resim 149) ile "Sanatkâr Dostlar" (Resim 148) resmindeki genç Hikmet Onat karşılaştırıldığında, aradan geçen zamanın sanatçının üzerinde bıraktığı izler görülür. "Sanatkâr Dostlar"da görülen, hafif bir saflık da barındıran ifadesiyle genç, deneyimsiz Hikmet Onat gitmiş, yerine hayatın sıkıntılarıyla karşılaşmış; yıllarca yatalak eşine şefkatle bakmış, alçak gönüllü, gösterişi sevmeyen olgun bir insan gelmiştir. Saçları beyazlamış, yüzünde yaşlılığın izleri belirmiştir.

İbrahim Çallı'nın yaptığı "Hikmet Onat" portresiyle Feyhaman Duran'ın Hikmet Onat" portresi arasındaki farklılık Feyhaman Duran'ın portrecilikteki başarısını gösterir. Çallı'nın "Hikmet Onat"ı çok daha ifadesiz bir şekilde, sanki kişiliğini açık etmemeye gayret eder gibi resmedilmişken, Feyhaman Duran bu çekingen karakterin belli başlı kişilik özelliklerini ve yaşamın omuzlarındaki ağırlığını yansıtmayı başarmıştır.

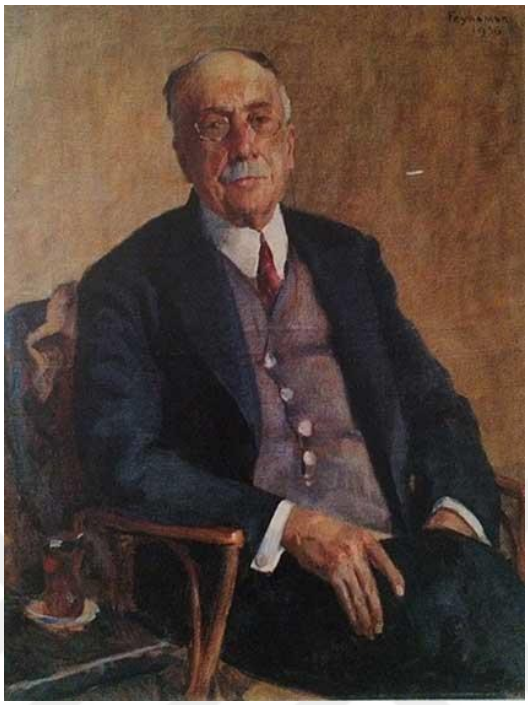
Resim 150: Feyhaman Duran, *Portre (İbrahim Çallı)* Tarihsiz, Çuval üzerine yağlıboya, 55x45 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:461/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 62.

Feyhaman Duran, İbrahim Çallı'yı fötr şapkalı, pardesülü olarak ve boynunda bir atkıyla resmetmiştir (Resim 150). Fondaki renkli şeritlerin ne olduğu açık değildir. Çallı'nın karakterine klasik bir poz yakışmayacağı için olsa gerek, Feyhaman Duran onu sıradan bir şekilde oturup ressama bakarken betimlememiş, şapkasının gölgesi altında kalan şüpheci bakışlarla, dudaklarını hafif büzmüş hâlde etrafı süzdüğü ilginç bir ifadeyle resmetmiştir. Duran'ın boyayı kullanma biçimindeki rahatlık ve ayrıntıya girmemesi resme bir hafiflik ve sadelik verir. Çallı'nın bakışları ise sanatçının neye (ve niye) böyle baktığıyla ilgili merak uyandırır.

Resim 151: Feyhaman Duran, *Halil Paşa*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 94x75 cm, (Özel Koleksiyon)

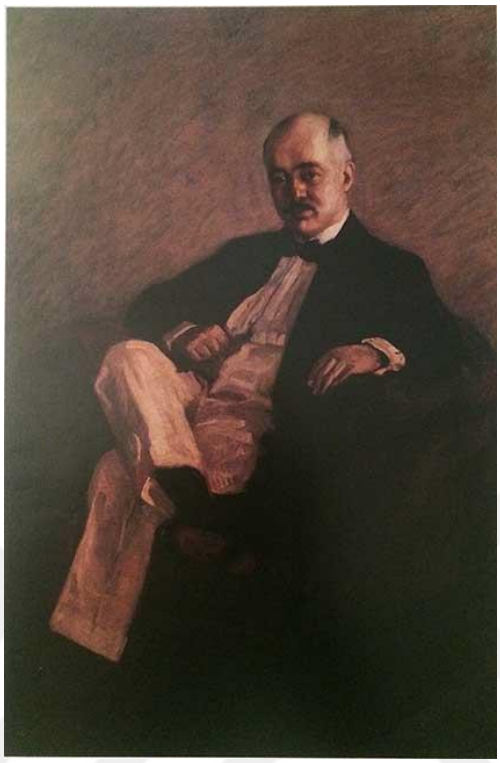


Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 22.

Feyhaman Duran, Halil Paşa'nın portre alanındaki öncülüğüne bir "hommage" olarak, onun da bir portresini yapmıştır[426] (Resim 151). Halil Paşa'nın üzerinde lacivert bir takım, içinde mor bir yelek, beyaz gömlek ve bordo bir kravat vardır. Yüzünde çok ön plana çıkan bir ifade yoksa da iyi eğitim görmüş, yaşam deneyimi olan, olgun, sakin, önemli biriyle karşı karşıya olunduğu hissedilir. Halil Paşa'nın duruşunda yaşının verdiği bir hâlsizlik de sezilir. Yanındaki masada duran çay, resmi sıradanlıktan çıkarır. Türk kültüründe çay dostluğu, sıcaklığı, paylaşımı temsil eder ve bu resme de dostane bir misafirlik havası verir. Beraberinde resmin yapıldığı ortam hakkında da fikir verir. Belli ki o esnada iki büyük ressam sohbet etmektedir. Ayrıca çay, Halil Paşa'ya gösterilen saygıyı da işaret eder. Hatta belki bu çaydan yola çıkarak, Halil Paşa'nın poz verirken sıkılmasını engellemek için, Feyhaman Duran'ın çaba gösterdiği bile söylenebilir.

[426] Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 40.

Resim 152: Feyhaman Duran, *Cemil Cem*, 65x110 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 23.

Feyhaman Duran'ın portresini yaptığı bir diğer isim, modern Türk karikatürünün ilk büyük ustası ve ayrıca Türk karikatüründe portre türünde de bir öncü olan Cemil Cem'dir[427] (Resim 152). Cem, II. Abdülhamid'i, İttihat Terakki'yi, ardından kurulan Hürriyet ve İtilaf Partisi'ni, tüm dostluklarını bir kenara iterek acımasızca eleştirmiştir. Bir kişiyi sevmesi hiçbir zaman onu eleştirmesini engellememiştir. Bir dönem Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdürlük de yapan Cemil Cem, Cumhuriyet sonrasında da karikatürleri nedeniyle iktidarla sorun yaşamış ve 1928 yılında Recep Peker ile ilgili bir karikatür nedeniyle bir daha dergi çıkartmasına izin verilmemiştir. Bunun üzerine inzivaya çekilen Cem, bir süre İstanbul Belediye Şehir Meclisi üyeliğinde bulunmuş, yağlıboya resimler yaparak zamanını geçirmiştir.[428] Ahmet Haşim onun için, "Cem bir dehadır (…) Cem'in gözü işte bu perdelerin arkasında gizlenen çirkinliği gören ve ruhun bütün hile ve oyunlarını boşa

[427] Turgut Çeviker, "Önsöz", Cemil Cem, **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y.
[428] Cemil Cem, **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y.

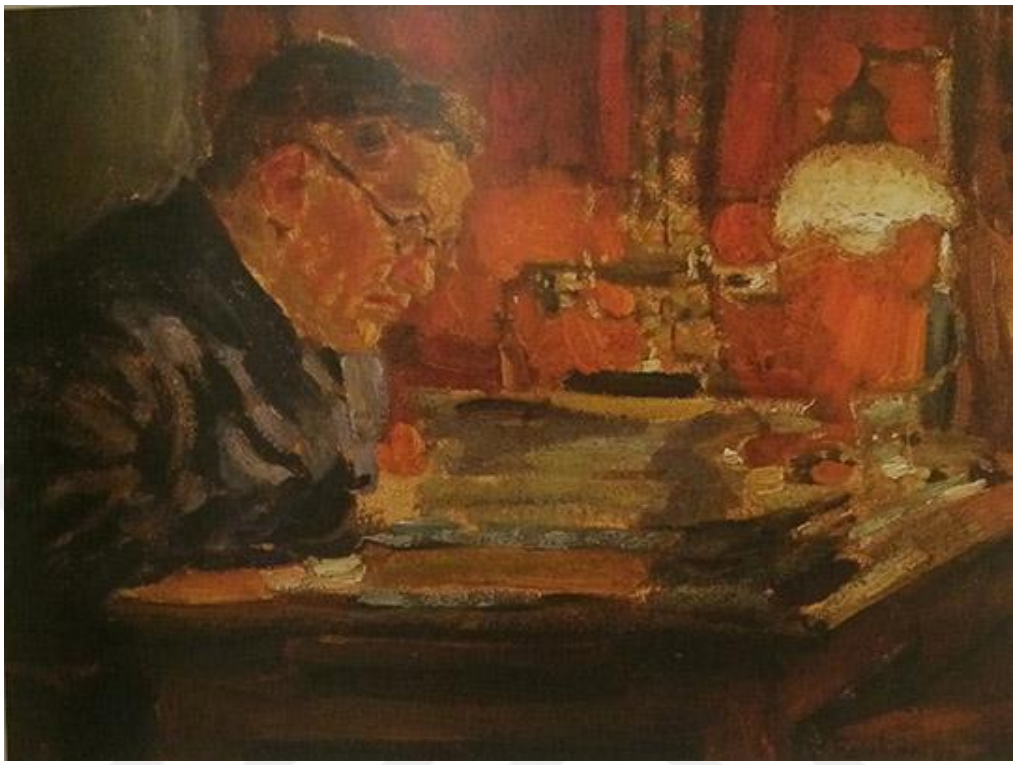
çıkartıp onu en keskin gözetleme altında tutmayı bilen gözdür" der. Haşim ayrıca, Cem'in atölyesine gidenlerin duvarlarda feci bir insanlığın parça parça asılıp teşhir edilmiş olduğunu göreceklerini; derisi yüzülmüş bir et gibi ruhları üzerinde titreyen bu çarpık, şişman, zayıf veya kısa insanların hırs, hased, kin, gurur veya ahmaklıklarıyla her gün görüştüğümüz insanlar olduğunu söylemiştir. Haşim'e göre "Cem'in gözü ruhların cehennemidir."[429]

Cemil Cem, "Model karşısında bulunduğum zaman tabiat beni durmadan baştan çıkartır. Zira modelin ne önden ne yandan ne aşağıdan ve ne yukarıdan görülen şekli, ruhî vasıfları tespit eden başlıca hattı göstermez. Benim aradığım ise bütün bu görülen ve maddi hatların neticesi olan o büyük "manevî hayat hattıdır" diyerek asıl amacını ifade eder.[430]

Feyhaman Duran bu önemli sanatçıyı kişiliğine ve yaptığı işe uygun olarak resmetmeyi başarmıştır. Cemil Cem'in bakışlarında ve belli belirsiz gülümsemesinde büyük bir zekâ ve mizah yeteneği sezilir. Ayrıca izleyiciyi/ressamı bile analiz ettiği, çözümlemeye çalıştığı gibi bir izlenim de edinilir. Bacak bacak üstüne atmış bir şekilde, koltuğa rahatça yaslanarak oturuşu, kimseyi çok ciddiye almadığını, saygı göstermek adına kendisinden feragat etmeyeceğini ve özgüvenini vurgulamanın yanında Cem'in eleştirelliğini ve alaycılığını da hissettirir.

[429] Ahmet Haşim, "Cem'in Gözü", **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y.
[430] Ahmet Haşim, "Cem'in Gözü", **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y.

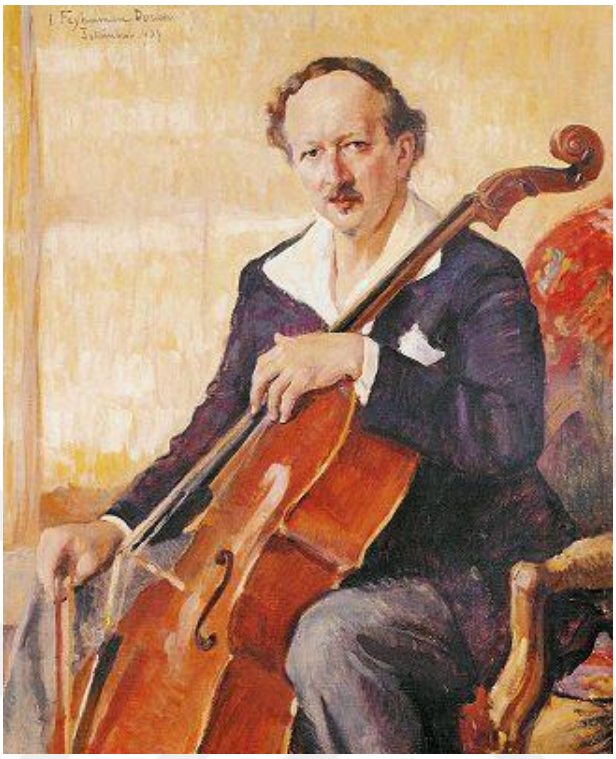
Resim 153: Feyhaman Duran, *(İsim belirtilmemiş)*, tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm.



Kaynak: Anonim, **Dr. Şükrü Bozluolcay Koleksiyonu**, Mine Sanat Galerisi, İstanbul 2008, s. 33, (26 Kasım - 20 Aralık 2008 tarihinde düzenlenen serginin kataloğu)

Bu resimde çalışma odasının turuncu (veya kırmızı) perdelerini sıkı sıkı kapamış, sadece masa lambasının loş, huzur verici sıcak ışığında, muhtemelen gece geç bir saatte çalışmakta olan, iyice işine dalmış, iç dünyasına kapanmış orta yaşlı biri görülür (Resim 153). Resmin atmosferi Feyhaman Duran'ın modeli yakından tanıdığını düşündürür. Masanın üzeri kitaplarla, kâğıtlarla doludur ve bunların kendi içinde bir düzeni olduğu bellidir. Buradan yola çıkarak resmedilen kişinin evraklarla işi olan bir devlet memuru, bir akademisyen, bir hakim, avukat ya da bir yazar olabileceği gibi ihtimaller akla gelir. Modelin gözlüklerinden, tek başınayken bile giydiği ceketten ve mobilyaların tarzından yola çıkarak resmin 1940-50 yıllarında yapıldığı söylenebilir. Kimliği belli değilse de özel bir çalışma anına tanık olduğumuz modelin hem bir dönemi yansıtmasıyla, hem bir eylem içinde bulunmasıyla bir birey olarak karşımızda durmakta olduğu iddia edilebilir.

Resim 154: Feyhaman Duran, *Şerif Muhittin Targan Portresi*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 105x88 cm.



Kaynak: Antik A.Ş. Müzayede, 15.12.2002, Lot No: 154.

Feyhaman Duran hayranı olduğu[431] ve aynı zamanda dostlarından biri olan büyük müzisyen Şerif Muhittin Targan'ı da (1892-1967) çeşitli kereler resmetmiştir.

Ud virtüozu, viyolonselist ve bestekâr Targan'ın babası Osmanlı Devleti'nin son Mekke emiri Ali Haydar Paşa'dır. Hz. Muhammed'in 37. kuşaktan torunu olan sanatçının adındaki Şerif kelimesi bu akrabalığın ifadesi olarak verilmiştir. Üniversite yıllarına kadar özel ders alarak öğrenimini sürdüren sanatçı, 1908'de Dârülfünun Hukuk Fakültesi ve 1909'da Edebiyat Fakültesi'ne girerek her ikisinden de mezun olmuştur. Türk mûsikisinin Batılı anlamda yetiştirdiği en büyük ud virtüozu kabul edilen Targan, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra yeni sanat çevreleri tarafından ilgi görmeyince 1924 yılında Amerika'ya gitmiş; burada viyolonsel dersleri almış; 1934 yılında ise Irak Hükümeti'nin davetiyle Bağdat'a giderek burada Doğu ve Batı mûsikisi

[431] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 80.

bölümlerinin yer aldığı Bağdat Konservatuarı'nı kurmuştur. Sonradan Güzel Sanatlar Akademisi hâline getirilen bu kuruluşun tiyatro ve heykel bölümlerini de o açmıştır. 1948 yılında geçirdiği bir rahatsızlık sonucunda İstanbul'a dönmüş, İstanbul Belediye Konservatuarı ilmî kurul başkanlığına getirildiyse de 1951'de sağlık sorunları yüzünden istifa etmek durumunda kalmıştır. 8 Nisan 1950 yılında yine büyük bir sanatçı olan Safiye Ayla ile evlenmiştir.[432]

Türkiye'de kıymeti bilinmese de Amerika'da Targan'ın udunun Paganini'nin kemanıyla aynı düzeyde sayıldığı şeklinde yorumlar yapılmıştır. Amerika'nın pek çok şehrinde verdiği resitaller önemli birer sanat olayı şeklinde değerlendirilmiştir. Targan Batı tekniğini kullanarak çaldığı udda kendi üslûbunu geliştirmiştir. Sanatçı, Türk mûsikisi eserlerini Batı'ya dinletebilmek için çok sesli armoniden ziyade kontrpuana dayanan, fakat aynı zamanda millî karakterini kaybetmeyen bir mûsikinin meydana getirilmesi gerektiğini savunmuştur. Burada hakkında özet olarak bilgi verilebilen bu büyük dehanın aynı zamanda resme de ilgisi vardır ve portreyle peyzaj çalışmaları mevcuttur.[433]

Yukarıdaki resimde (Resim 154) Şerif Muhittin Targan Amerika'dayken çalmayı öğrendiği viyolonselle görülür. Sanatçı, renkleri viyolonselle bütünlük oluşturan bir koltukta oturmaktadır. Üzerinde lacivert şık bir ceket ve gri bir pantolon vardır. Tüm ciddiyetiyle izleyiciye bakmaktadır. Peygamber soyundan gelen birinin ağırbaşlılığı görülür burada. Bir ud virtüozu olarak ünlenen Targan'ın sonradan çalmayı öğrendiği bir enstrüman olan viyolonselle resmedilmesi dikkat çekicidir. Bu portre sanatçı yönünü ön plana alması açısından Feyhaman Duran'ın Targan'ı resmettiği diğer portrelerden ayrılır. Burada işini iyi yapmanın verdiği güvenle izleyiciye bakan, kendinden emin, belli ki konuşmaktan ve taşkın hareketlerden hazzetmeyen biriyle karşı karşıya olunduğu açıktır.

[432] Nuri Özcan, "TARGAN, Şerif Mehmet Muhittin" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011, C: XL, s. 18, 19 (Bilgi: s. 18)
[433] Nuri Özcan, "TARGAN, Şerif Mehmet Muhittin" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011, C: XL, s. 18, 19 (Bilgi: s. 19)

Cumhuriyet sonrası yapılan reformlar sonucunda kadınların toplum içerisinde etkinliği artmış ve kadına ilişkin roller de önem kazanmaya başlamıştır. Atatürk bilindiği üzere Türk kadınının hak ettiği çağdaş düzeye ulaşabilmesi için girişimlerde bulunmuş; kadınların erkek egemenliği altındaki birçok iş kolu içerisinde de başarılı olabileceklerini savunmuştur. Bu dönem kadın doktorlar, mimarlar, mühendisler ve sanatçılar yetişmeye başlamıştır. Türk kadınının kazandığı bu yeni mesleki statüler içerisinde kadın ses sanatçıları da olacaktır.[434] Atatürk çağdaşlaşma yolunda diğer kadınlara örnek olabilecek ve ilham verebilecek sembol isimleri desteklerken müzik alanında desteklediği isimlerden biri de Cumhuriyet'in ilk döneminin en ünlü ses sanatçılarından Safiye Ayla'dır. Feyhaman Duran, aynı zamanda Şerif Muhittin Targan'ın eşi olan Safiye Ayla'nın da portrelerini yapmıştır.

Resim 155: Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, duralit üzerine yağlıboya, 87x72 cm.

Kaynak: Antik A.Ş, 214. Müzayede-15.12.02, Lot No: 155.

Bu resimde Safiye Ayla, sade bir elbiseyle, bacak bacak üstüne atmış hâlde bir koltukta oturmaktadır (Resim 155). Turuncu fonda herhangi bir ayrıntıya girilmemiştir. Safiye Ayla, mağrur, erişilmez ve özgüvenli görünür.

[434] Volkan Güloğlu, "Atatürk Dönemi Türk Müziği Politikalarının Yansımaları: Kadın Ses Sanatçıları", **İlke** (Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi) (Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı), s. 165-179 (Bilgi: s. 165, 166)

Belli ki bu resim için poz verirken Atatürk'ün bile saygı duyduğu, devrin tüm önemli isimleri tarafından onurlandırılan sanatçı kimliğini ön plana çıkarmak istemiştir. Başka bir açıdan resimde görülen kişi, genelde Türk kızları için ailelerinin asla uygun görmedikleri mesleklerden biri olan sahne sanatlarında kendisini ispatlayarak genç kızlara örnek olmuş, saygı duyulan bir Cumhuriyet kadınıdır.

Resim 156: Feyhaman Duran, *Portre (Safiye Ayla)*, 1950, karton/tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:33/2000)

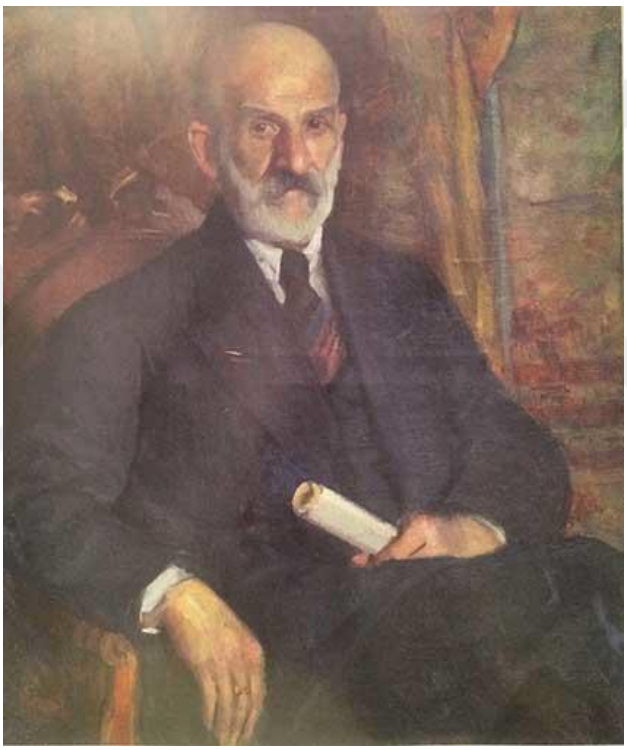
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 75.

1950 tarihli portrede ise Safiye Ayla, sakin, tatlı bakışlarla ve yumuşak, sevgi dolu bir gülümsemeyle izleyiciye bakmaktadır (Resim 156). Bu portre, onun iyi kalpli, şefkatli, mütevazı yönünü gösterir. Sanatçının anılarını derleyen Necati Güngör, kitabın önsözünde onu "açık yürekli, açık sözlü, sıcak ve içten bir tutumu olan, hiç kapris yapmayan, mütevazı, bakımlı, özenli biri" olarak tarif etmiştir.[435] Bu portrede de sanatçının bu insancıl, sevgi dolu, mütevazı kişiliği ön plana çıkmıştır.

[435] Necati Güngör, **Safiye Ayla'nın Anıları**, 2. bs., İstanbul, Heyamola Yayınları, 2006, s. 7, 8.

Feyhaman Duran kendisinin de ilgi duyduğu hat sanatının ustası ünlü hattatların portrelerini de yapmıştır. Resmettiği önemli hattatlar belli ki Feyhaman Duran'ın yakından tanıdığı isimlerdir. Bu nedenle Duran'ın hattat portrelerinde diğer portrelerine göre daha fazla kişisel ayrıntı, özel yaşamdan unsurlar ve hattatların kişiliklerine dair ipuçları görülür.

Resim 157: Feyhaman Duran, *Kâmil Akdik*, tuval üzerine yağlıboya, 80x67 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 186.

Feyhaman Duran'ın portresini yaptığı hattatlardan biri "Reîsülhattâtîn" unvanlı meşhur Kâmil Akdik'dir (1861-1941). İstanbul'da doğan Kâmil Akdik henüz ilk tahsilini yaparken yazı hocası Süleyman Efendi'den hat meşketmeye başlamıştır. İş hayatında çalışkanlığıyla çabuk ilerlemiş ve Fâtih Rüşdiyesi'ni bitirdikten sonra 1880 yılında dahiliye muhasebesine memur olmuş; bir yandan da zamanının hattatları arasında en kuvvetlisi olan Sâmi Efendi'ye dört yıl devam ederek sülüs-nesih yazılarından icâzet almıştır ve toplamda 22 yıl

boyunca hiç ayrılmamıştır. 1884 yılından itibaren kendisi de ders vermeye ve evinde öğrenci kabul etmeye başlamıştır.[436]

Yazıdaki kabiliyeti ve başarısı sebebiyle 1894 yılında Dîvân-ı Hümâyun Mühimme Kalemi'ne tayin edilmiş; ertesi yıl da nâmenüvisliğe getirilmiştir. Hocası Sâmi Efendi emekliye ayrılınca 1909'da onun yerine Nişân-ı Hümâyun Kalemi mümeyyizliği ve hutût-ı mütenevvia muallimi olmuştur. 1914'te, ayrıca yeni açılan Medresetü'l-hattâtîn sülüs-nesih hocalığıyla Galatasaray Sultânîsi rik'a dersleri hocalığı da yapmaya başlamış; Bâbıâli'nin lağvedilmesiyle 1922'de Divân-ı Hümâyun'daki görevinden emekliye sevkedilmiştir. 1928'deki Harf İnkılâbına kadar Hat Mektebi'nde hocalık yapmış olan Akdik, 1936 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde hüsnühat öğretilmesine müsaade edilince burada vefatına kadar yürüteceği yazı hocalığına başlamıştır.[437] Yaşayan hattatların içinde kıdemi ve dirayetiyle ön sırayı işgal eden hangisi ise, onun hakkında "Hattatların Reisi" mânâsına gelen "reîsülhattâtîn" tabiri 1915 yılında Kâmil Akdik'e verilmiştir.[438]

Melek Celal'in Kâmil Akdik hakkında yazdıkları onun ne kadar sıra dışı biri olduğunun fark edilmesini sağlar:

> "Seksen seneye yaklaşan ömrü halâ ilk gençliğinde olduğu gibi çalışmakla geçmektedir. Çocukluğundan beri gün doğmadan kalkar ve o gün vazifesi yoksa karanlık basıncaya kadar fasılasız çalışırdı. Hem fi'len hem de zihnen. Binlerce eser meydana getirdiği ve bu eserler için yüzbinlerce müsvedde yaptığı halde 'düşünmek' dediği derunî çalışması, fi'lî çalışmasından şüphesiz daha çoktu. Çünkü herşeyi bu 'hendesei ruhaniye'ye irca etmek istiyordu."[439]

> "Bütün hayatında, Kâmil Akdik'in seciyesinde her şey çocuk safiyetini, temizliğini muhafaza etmiştir. Dudaklarında asla kahkahaya inkilâp etmiyen daimî bir tebessüm vardır. Başka sanatkârları kıvrandıran ruh yırtılışları, tatminsiz arzuların azapları onu rahatsız etmemiştir."[440]

---

[436] M. Uğur Derman, "Akdik, Kâmil", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C. II, s. 234-235 (Bilgi s. 234); Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 6, 7, 9.

[437] M. Uğur Derman, "Akdik, Kâmil", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C. II, s. 234-235 (Bilgi s. 235)

[438] (Çevrimiçi), Hattat Kamil Akdik, http://www.hisarantik.com/son-donem-hattatlari-ve-eserleri,hat-sanati/hattat-kamil-akdik.html, (Erişim tarihi: 28 Mayıs 2016)

[439] Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 15.

[440] Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 14.

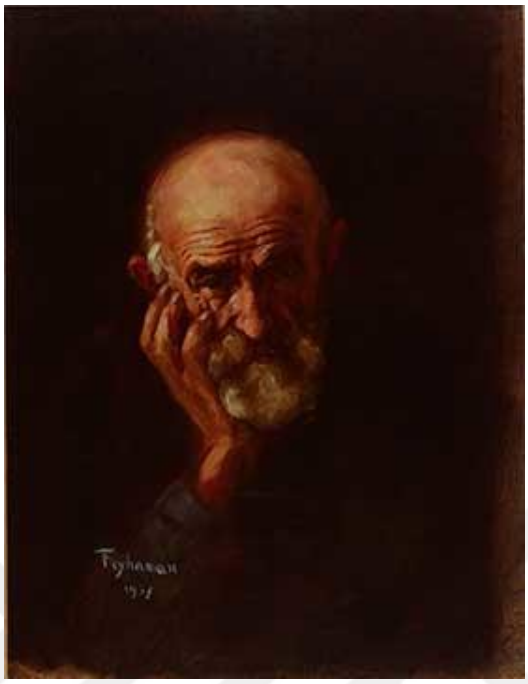
> "(..) Kâmil Akdikde sanattan başka hiç bir iptila hiç bir ifrat yoktur. Sigara içmez. Alkolün katresini ağzına almamıştır. Bu perhizkârlığa sebep sade dinin yasağı değildir. Zira dini bütün olmakla beraber, o müteasıp değildir. Her türlü azgınlıktan çekinmiş olması, sırf sanata olan bağlılığındandır. Elinin titremesi, gözünün az görmesi, onu en çok korkutan şeylerdir. Sıhhatine, daha iyi çalışabilmek için düşkündür. Mükemmel bir sıhhat olmayınca, mükemmel bir sanat eseri verilemeyeceğine kanaatı tamdır. (…) bol ve iyi çalışabilmek için, daima az yemek yemiş ve âdeta uzun ömrü perhiz ve oruç ile geçmiştir. Bu perhiz ve ihtimam, bu âsil hayat ve sanat telâkkisi, ona güzel, zinde bir ihtiyarlık temin etmiş ve böylelikle üstat daima her dakikasını, idealini tahakkuk ettirmek uğrunda kullanmaya muvaffak olmuştur."[441]

Melek Celal Sofu, ayrıca Kâmil Akdik'i "İnce yapılı, uzun boylu, beyaz sakallı, koyu elâ gözleriyle düşünerek bakan, mütevazı olduğu kadar kibar ve sevimli"[442] sözleriyle tarif eder.

Feyhaman Duran'ın resmettiği farklı Kâmil Akdik portrelerinden tezde yer verilen ilk "Kâmil Akdik Portresi"nde (Resim 157) Melek Celal Sofu'nun sözünü ettiği özelliklerin bazıları görülür. Kâmil Akdik bir koltukta oturmuş, ince bedeni, dik duruşu ve tüm ciddiyetiyle izleyiciye bakmaktadır. Ciddiyeti izleyende saygı uyandırmanın yanında çekinilecek bir karakteri olduğunu da düşündürür. Öte yandan burada Melek Celal'in yukarıda bahsettiği sevimliliğe dair en ufak bir işaret okunmaz. İkinci portrede (Resim 158) ise alışılmış Kâmil Akdik portrelerinden farklı olarak, Barok etkisinin hissedildiği bir ışık-gölge oyunuyla dikkat karanlığın içinden ancak görülebilen yüze çekilmektedir. Tek taraflı sarı bir ışık vardır ve Akdik'in yüzünün sol tarafı gölgede kaybolmuştur. Bu ışık resimde dramatik bir etki yaratmış ve resme Akdik'in efsanevi isminin de etkisiyle kendine özgü bir ruh kazandırmıştır. Burada da Melek Celal'in sözünü ettiği sevimliliği görmek pek mümkün değildir ancak bu resimdeki poz diğer resme göre çok daha doğal ve içtendir. Akdik, maharetli elini yaşlı yüzüne dayamış, derin derin düşünerek, belki biraz da hüzünle, sabır, sükûnet, azim ve inançla ilgili deneyimlerini sanki bakışlarıyla izleyiciye aktarmak ister gibidir.

[441] Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 15.
[442] Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 6.

Resim 158: Feyhaman Duran, *Kâmil Akdik*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm.

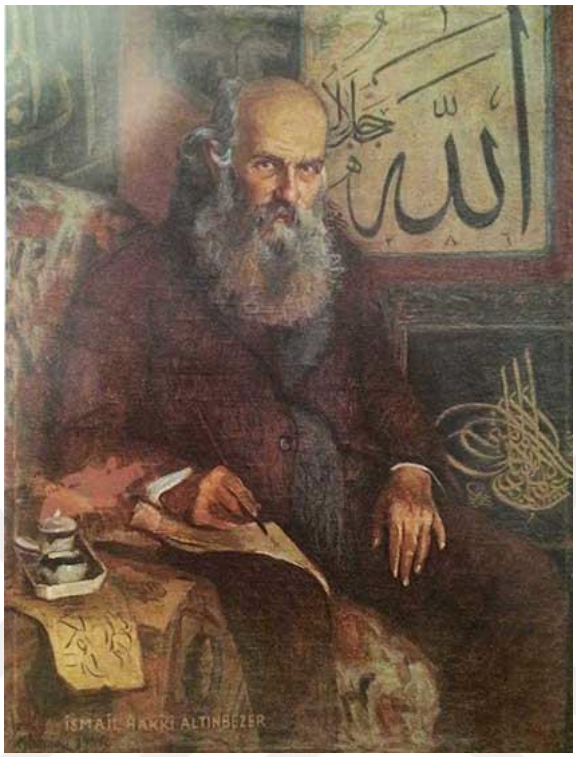


Kaynak: Artium Yaz Müzayedesi, 13.05.2007, Lot No: 241.

İkinci resimde (Resim 158), Akdik'in duruşundaki doğallık ve alçak gönüllülükten yola çıkılarak, yukarıda bahsedilen çocuksuluk, sakinlik, hırstan arınmışlık sezilirse de çok daha klasik bir şekilde poz verdiği ilk resim (Resim 157) için aynı yorumu yapmak zordur. Ancak ilk resim de onun tutkulu, disiplinli ve çalışkan yönünü vurgulamaktadır. Melek Celal onun sanat meselelerinde hiçbir şeyi talih ve tesadüfe bırakmadığını, hiçbir şeyi teferruat diye ihmal etmediğini; en küçük bir yazıya bile kendini, bazen bin müsvedde yapacak kadar büyük ihtirasla verdiğini, bu kadar gayretin sonunda da sanatını herkesin kabul etmek zorunda kaldığını ifade etmiştir.[443] İşte bu portrede sanatı için her türlü fedakârlığı yapabilecek güçte bir insan görülür. Elindeki kâğıt da bir yazı sanatı ustasıyla karşı karşıya olunduğuna dikkat çekmek amacıyla kompozisyona dahil edilmiş olmalıdır. Bu resimde ayrıca Akdik'in sağlığına gerçekten de dikkat ettiği zinde duruşundan anlaşılır. Epey yaşlı biriyle karşı karşıya olunmasına karşın, duruşunun dışında bakışlarındaki bilgeliği, kendine hâkimiyeti ve ciddiyeti hem beden hem akıl sağlığının yerinde olduğunu gösterir.

[443] Melek Celal, **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938, s. 13.

Resim 159: Feyhaman Duran, *İsmail Hakkı Altınbezer (Altunbezer) Portresi*, 1946, duralit üzerine yağlıboya, 116x89,5 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 182.

Feyhaman Duran'ın resmettiği bir başka meşhur hattat İsmail Hakkı Altunbezer'dir (Resim 159). 1873 yılında İstanbul'da doğmuş olan Altunbezer'in dedelerinin de hattat olduğu bilinmektedir. Altunbezer bu alandaki ilk eğitimi babası Mehmed İlmî Efendi'den almış, ondan sülüs-nesih öğrenmiştir.[444] Sanatçı, Süheyl Ünver ile bir sohbetinde çocukluk yıllarından bahsederken, oyun oynamak yerine yazı yazarken babasını seyrettiğini, henüz 4-5 yaşlarında babasının ona verdiği kurşun kalemle türlü şekiller yapmasının onda yazı yazıyormuş hissini uyandırdığını, böylece ilk yazı hocasının babası olduğunu ve zamanla yazıya karşı tam bir bağlılık hissetmeye başladığını söylemiştir.[445]

[444] M. Uğur Derman, "Altunbezer, İsmail Hakkı", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C. II., s. 543; Muammer Ülker, **Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987, s.39.
[445] Süheyl Ünver, "İsmail Hakkı Altınbezer", **Arkitekt Dergisi**, No:7-8, 1946, s. 174-180 (Bilgi: 175)

Altunbezer, hattatlığı yanında, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olmuş, yetenekli bir ressamdır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Valeri'nin öğrencisi olarak akademik üslupta yapıtlar vermiştir. Aynı okulun hâk (oyma-kabartma) bölümüne de dört yıl devam etmiştir. Ardından Dîvân-ı Hümâyun Kalemi'ne girmiş ve burada hem tuğra çekmesini öğrenmiş, hem de divanî, celî-divanî ve celî-sülüs yazılarını meşketmiştir ve tuğrakeşliğe yükselmiştir. Celî sülüs istiflerindeki başarısı ressamlığına bağlanabilir. Fakat Divan-ı Hümayun'da tuğrakeşlik görevi dolayısıyla resim çalışmalarını yürütememiştir. Altunbezer, çeşitli mekteplerde rik'a, Medresetü'l-Hattâtîn'de ise tuğra ve celî-sülüs hocalığı yapmış; 1928 harf devriminden sonra Şark Tezyînî San'atlar Mektebi'nde, 1936'dan itibaren de Güzel Sanatlar Akademisi'nde tezhip dersleri vermiştir.[446]Altunbezer soyadını alması ise tezhipçiliği nedeniyledir. Bir yazıda ondan "Çok değerli eserler vermiş seçkin bir hattat, değerli bir müzehhip ve iyi bir ressam; akla gelebilecek her türlü güzellikler üretmede usta, gerçek bir 'hezarfen (bin hüner sahibi)" sözleriyle bahsedilmiştir.[447]

İslâm Ansiklopedisi'nde onunla ilgili maddede "Sanat hayatının en olgun devrini, eser vereceği yerde geçim kaygısı yüzünden mahkemelerde bilirkişilikle tüketmeye mecbur kalmış" olduğu yazmaktadır. Sanatçı, 1946 yılında kanserden vefat etmiştir.[448]

Altunbezer'in ölüm yılıyla Feyhaman Duran'ın yaptığı iki resmin tarihi aynı olduğuna göre burada sanatçı kanserle boğuşuyor ve son günlerini yaşıyor olmalıdır. Belki Feyhaman Duran onun portrelerini yaparak, ölüm döşeğinde olan böylesine değerli bir insana kendi yöntemiyle veda etmekte ve onu resim yoluyla ölümsüz kılmaya çalışmaktadır.

---

[446] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 108; M. Uğur Derman, "Altunbezer, İsmail Hakkı", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C. II., s. 543; Muammer Ülker, **Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987, s. 39.

[447] M. Şinasi Acar, **Ünlü Hattatların Mezarları**, **Gelimli Gidimli Dünya**, İstanbul, Gözde Yayınevi, 2004, s. 102.

[448] M. Uğur Derman, "Altunbezer, İsmail Hakkı", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C. II., s. 543; Muammer Ülker, **Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987, s. 39.

Duran, Altunbezer'i koltuğun yanındaki sehpanın üzerinde hokkası, kâğıtları, elinde kalemi ve üzerine yazı yazmakta olduğu kâğıdı ile çalışma esnasında betimlemiştir. Çevresi hat levhalarıyla çevrili olduğuna göre sanatçının bulunduğu mekân büyük ihtimalle atölyesidir. Feyhaman Duran duvarlardaki hatların üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur. Türk ve İslâm geleneklerine bağlı bir ortamda yetişen Feyhaman Duran'ın da hat sanatına küçük yaştan itibaren ilgi duyduğu bilinmektedir. Ancak o Altunbezer'in aksine resmi daha ön plana aldığı için hat sanatında çok fazla ilerleyememiştir.[449] Feyhaman Duran'ın duvarlardaki eserleri resmederken gösterdiği özen ve ince işçilik sanatçının hat sanatına eğilimini dışa vurmaktadır. Duran sanki bu resim vesilesiyle sevdiği hat sanatıyla ilgili çalışma yapma imkânı da bulmuş ve resimle hat sanatını birleştirmiştir.

Aziz Nesin, Güzel Sanatlar Akademisi'nden hocaları olan İsmail Hakkı Bey ve Necmeddin Okyay için "İkisi de aslanlar gibi, böyle pehlivan gibi adamlardı; yaşlı, sakallı; bana Zeus izlenimi verirlerdi" demiştir.[450] Süheyl Ünver ise Altunbezer'i "Fazilet, iffet ve sanatle beyazlamış sakallı yüzü" şeklinde tarif etmiştir.[451] Tüm bu tarifler Feyhaman Duran'ın portresinde görünürlük kazanırlar. Gerçekten bedeniyle, bakışlarıyla, beyaz sakalıyla son derece etkileyici biriyle karşı karşıya olunduğu hissedilir. Süheyl Ünver ile bir sohbetinde Altunbezer, annesinin terbiye etmek için onun daima yalnız oynamasını istediğini ifade etmiştir.[452] Çocukluğundan itibaren yalnızlığa alışmış birinin derin suskunluğu da portresinde kuvvetle sezilir.

[449] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 108.
[450] M. Şinasi Acar, **Ünlü Hattatların Mezarları, Gelimli Gidimli Dünya**, İstanbul, Gözde Yayınevi, 2004, s. 102.
[451] A. Süheyl Ünver, "İsmail Hakkı Altınbezer", **Arkitekt Dergisi**, No:7-8, 1946, s. 174-180 (Bilgi: 175)
[452] A. Süheyl Ünver, "İsmail Hakkı Altınbezer", **Arkitekt Dergisi**, No:7-8, 1946, s. 174-180 (Bilgi: 175)

Feyhaman Duran'ın resmettiği bir diğer hattat, Rıfat Efendi'dir.

Resim 160: Feyhaman Duran, *İç Mekan (Hatta Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:111/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 64.

İstanbul'da doğan Hattat Rıfat Efendi Menşei Küttabı Askerî isimli bir okuldan mezun olmuştur. Resmî ve özel okullarda yazı öğretmenliği yapmıştır. Filibeli bakkal Hacı Arif Efendi'den sülüs, nesh ve reyhani yazarak icazet almıştır.[453]

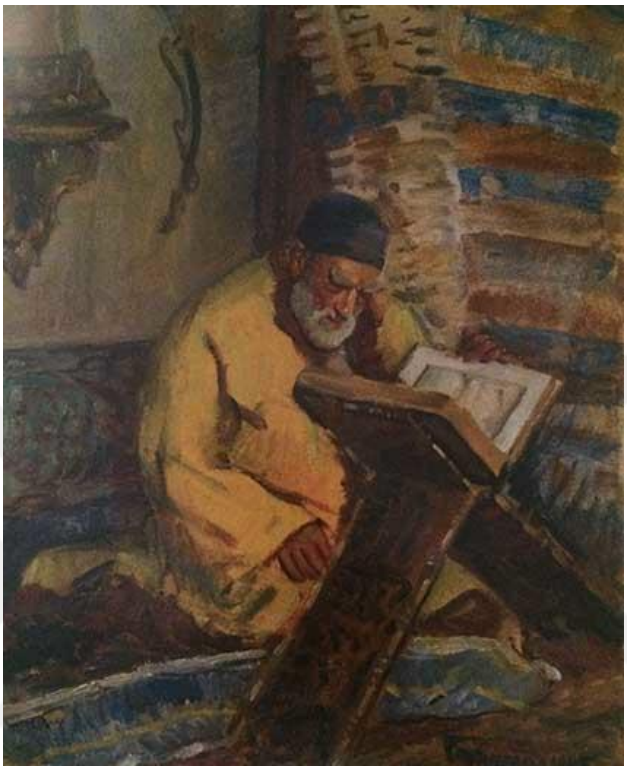
[453] İbnülemin Mahmud Kemal İnal, **Son Hattatlar**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s. 319.

Feyhaman Duran'ın konulu iç mekân çalışmalarına güzel bir örnek olan "İç Mekan/Hattat Rıfat Efendi'nin Evi ve Ailesi" tablosu, hattatın evinde ev halkı ve eşyalarıyla resmedildiği büyük boyuttaki bir kompozisyondur ve döneminin ev yaşantısından bir kesiti başarıyla yansıtır[454] (Resim 160). Hattat Rıfat Efendi koltuğunda gazetesini okurken çocukları (ya da torunları) yerde resimli bir kitaba (veya bir albüme) bakmaktadır. Oğlan çocuğun dikkati dağılmış; gözleri Hattat Rıfat Efendi'nin gazetesine dalmışsa da üzerinde okul önlüğü olan ablası kardeşinin omzunun üzerinden kitabı incelemektedir. Arka planda, evin hizmetlisi izlenimi veren bir kadın kristal bir meyve tabağına portakal doldurmuş, komodinin üzerine koymak üzeredir. Hattat Rıfat Efendi ise tüm dikkatini gazetesine yoğunlaştırmış, dışarıyla ilgilenmemektedir. Rıfat Efendi'nin üst üste giydiği kıyafetlerine karşın diğer figürlerin aynı derece kalın giyinmediği görülür. Evin dekorasyonu Rıfat Efendi'nin maddi açıdan iyi durumda olduğunu düşündürür.

Ahu Antmen bu resimde farklı dinamikleriyle aslında Türkiye'nin bir portresinin yansımasını görür: "Resimde Hattat Rıfat Efendi, hat levhadan dekoratif çini kâseye, pirinç mangaldan kendi giyim kuşamına, geçmişi temsil eden bir figür olarak yer alır; fakat "modern" bir ev ortamı içinde gösterilmektedir. Resimdeki kadın, ilkokul önlüklü küçük kız ve zamane mobilyaları güncel görünümlerdir."[455] Ayrıca bu resim, hattat portrelerinde alışılagelmiş olduğu üzere, hattatları maddi dünyadan uzak, içlerine kapanmış, sanki sıradan bir yaşamları yokmuş da sadece manevi âlemlerinde yaşıyorlarmış gibi gösteren anlatımın dışına çıkabilmiş; Rıfat Efendi'nin günlük yaşamının mahremine girerek, yaşamından bir anı yansıtmak suretiyle bireyin temsilinin görülebileceği bir çalışmadır.

[454] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 88.
[455] Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Editörler), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 40-49 (Bilgi: s. 42)

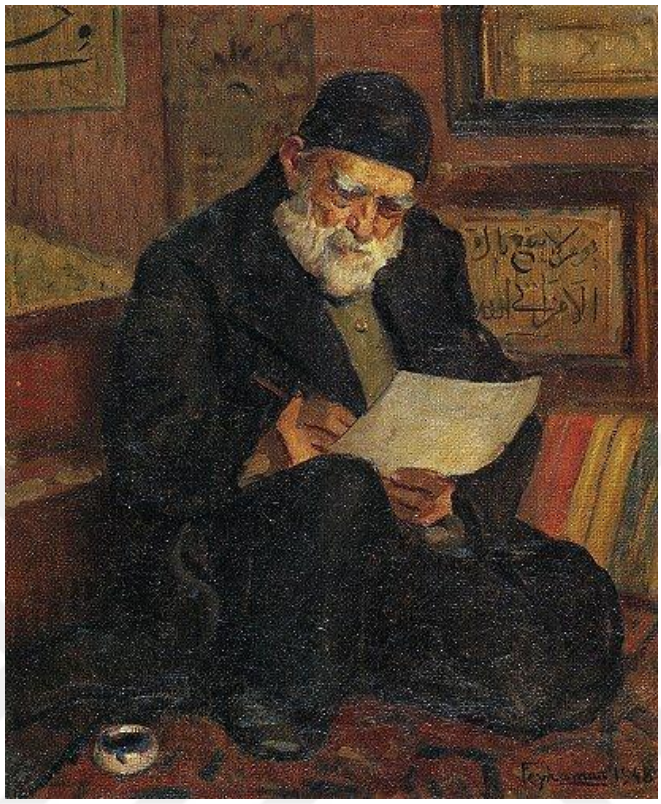
Resim 161: Feyhaman Duran, *Hattat Rıfat Efendi*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu)



Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk-Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009, s. 119.

Yukarıdaki resim Hattat Rıfat Efendi'yi, sedirinin üzerine oturmuş, rahlenin üzerindeki Kur'an'a dalmış, loş bir odada gösterir (Resim 161). Dikkatli incelendiğinde rahle sanki Rıfat Efendi'den biraz uzakta, izleyiciye daha yakın durmaktadır ve bu mesafeden Rıfat Efendi'nin kitabı okuması zor gözükmektedir. Belki de Kur'an önünde açık durmaktadır ve Rıfat Efendi o anda dua etmektedir. Ancak sol elinin kitabın üzerinde olması kitapla bağlantılı olduğunu gösterir. Sonuçta, bu resim Hatta Rıfat Efendi'nin manevi yönüne vurgu yapan bir resimdir.

Resim 162: Feyhaman Duran, *Hattat Ahmed Refet* [Hattat Rıfat Efendi], 1948, tuval üzerine yağlıboya, 61,5x51 cm.



Kaynak: Alif Art, **Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi**, 05.12.2004, Lot No: 232.

Benzer şekilde 162 numaralı resim de Hatta Rıfat Efendi'yi loş bir mekanda, yalnız, kendi dünyasına kapanmış, yine bir sedirin üzerinde yazı yazarken göstermektedir (Resim 162). Duvarlarda çerçeve içinde Hattat Rıfat Efendi'nin eserleri asılıdır. Kıyafetleri büyük ihtimalle "İç Mekan (Hatta Rıfat Efendi ve Ailesi)" resmindeki kıyafetlerle aynıdır. Resim 161 ile bu resim, sanatçının kendi başına kaldığı özel anlarını görünür kılar.

"İbnülemin Mahmud Kemâl (İnal) Portresi", Feyhaman Duran'ın en başarılı portre çalışmalarından biri olmasının yanında konumuz açısından da önemli bir resimdir.

Resim 163: Feyhaman Duran, *İbnülemin Mahmud Kemâl (İnal)*, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 38x28 cm

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 182.

Zamanının en önemli ilim adamlarından biri olan İbnülemin Mahmud Kemâl İnal (1871-1957) dünya çapında bir biyograf ve bibliyograftır.[456] İstanbul'da doğmuştur. İsmi Mahmud, mahlası Kemâl iken, yazılarında kullandığı İbnülemin künyesiyle tanınmıştır. İbnülemin Mahmud Kemâl asıl eğitimini kardeşiyle beraber küçük yaştan itibaren babasından, ardından da konaklarına gelen hocalardan ve devrin tanınmış ulemâsından almıştır. Otuz üç yıl sürecek bürokrasi hayatına, 1889'da stajyer olarak girdiği Bâbıâli'de Vilâyât-ı Mümtâze Kalemi'nde başlamıştır. Kısa zaman içinde yükselmiştir. 1905 yılında aldığı son rütbesi "ûlâ sınıf-ı sânîsî" tümgenerale eşit mülkiye pâyesidir.

[456] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 87.

3. rütbe Mecîdî nişanı olan, 1890'dan 1922'ye kadar bütün sadrâzamları şahsen tanıyıp yanında çalışan İbnülemin Mahmud Kemâl sadâret mektûbî kalemi (başbakanlık özel kalem müdürü), eyâlât-ı mümtâze-i şâhâne (imparatorluk otonom eyaletleri müdürü) gibi görevlerde bulunmuştur.[457]

II. Meşrutiyet'ten sonra çeşitli komisyonlarda üyelik ve temsilcilik görevleri yapan İbnülemin Mahmud Kemâl, II. Abdülhamid tahttan indirildikten sonra, Yıldız Sarayı evrakının tetkik ve tasnifi işinde 800 sandık dolusu evrakı titizlikle elden geçirmiştir. 1922 yılında Bâbıâli'de en üst kademe olan Dîvan-ı Hümâyun beylikçiliğine getirildiyse de Bâbıâli'nin Anadolu millî hareketinin altına girmesiyle aynı yıl görevi son bulmuştur. Bu süreçten sonra kendisine çeşitli görevler verildiyse de son resmî memuriyeti olan Türk ve İslâm Eserleri Müzesi müdürlüğünden 1935 yılında yaş haddi dolayısıyla emekliye ayrılmıştır. Küçük bir emekli maaşıyla köşesine çekilen İbnülemin Mahmud Kemâl kendini büyük çaptaki eserlerini tamamlamaya vermiştir.[458]

Burada tek tek yer verilemeyen pek çok önemli makamda görev yapmış olan, farklı ilgi alanlarının hepsinde son derece bilgili ve üretken; bütün Türk edebiyatının en büyük biyografi yazarı İbnülemin Mahmud Kemâl'in nev'i şahsına münhasır ilginç bir kişiliği vardır. O, konağındaki mûsiki meclisleri, muhteşem kütüphanesi, müzelik koleksiyonu, eşyaları ve giyimiyle bir Tanzimat efendisidir. Dindar, milliyetçi, tutumlu ve zekidir. Öte yandan tevazuun yanından geçmediği söylenir. İlerleyen yaşı yüzünden kütüphanesini ve hat koleksiyonunu 1953 yılında İstanbul Üniversitesi'ne bağışlaması ya da tarihi konağını öğrenci yurdu olarak kullanılmak üzere İbnülemin Mahmud Kemâl İnal Vakfı'na bağışlaması da kişiliğine dair fikir verebilir.[459]

Kişiliği ve üslubu üzerine yapılan yorumlardan bazıları şunlardır:

---

[457] Yılmaz Öztuna, **Türk Tarihinden Portreler**, 5.bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, Ocak 2016, s. 261; Ömer Faruk Akün, "İbnülemin Mahmud Kemal" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, C. XXI, s. 249-262 (Bilgi: s. 250)

[458] Ömer Faruk Akün, "İbnülemin Mahmud Kemal" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, C. XXI, s. 249-262 (Bilgi: s. 250, 251)

[459] Ömer Faruk Akün, "İbnülemin Mahmud Kemal" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, C. XXI, s. 249-262 (Bilgi: s. 252, 262); Yılmaz Öztuna, **Türk Tarihinden Portreler**, 5.bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, Ocak 2016, s. 263, 265.

> "(...)Yazılarındaki lezzet ve safa, konuşmasında da aynen mevcuttu. Hoşsohbet, meclisiârâ, lâtifegû ve nüktedan bir zat olan İbnülemin; dinleyenlere zevkbahş olan ince nüktelerile de meşhurdur. Kendi tabiatını 'mizacım asabi, teessürüm şedid, kalbim rakik, intikal ve infialim şeri' sözlerile tasvir etmektedir".[460]

Süleyman Nazif Bey onu tarif ederken:

> "Hezâr gıbta o devr-i kadim Efendisine
>
> Ne kendi kimseye benzer, ne kimse kendisine" demiştir.[461]

Başka bir yazıda Mithat Cemal'in, İbnülemin Mahmud Kemâl'in evini tasvirine yer verilmiştir:

> "Bu odanın dört duvarından ikisinde Türk ve Acem hattatlarının el yazmaları, bu yazıların Türkçe olanları bile bana o zamanlar lamelifleriyle Arapçadır hissini verir, icabında yanlışlık yapacağım diye korkumdan yüksek sesle okumazdım. Üçüncü duvarda çürük kaplı, ruhanî ciltli kitaplarla dolu kütüphane... İçinde birinci Abdülhamid'in Üçüncü Selim'in elyazılarını İbnü'l Emin Mahmud Kemâl Bey'in çıkarıp misafirlerine uzaktan gösterdiği cilbendler... Dördüncü duvar hep pencere... Ve bu pencerelere asıldığı için perde sandığım sevâîler, Buhâra işlemeleri. Deve tüyü renginde, kulpsuz fincanlarda Yemen kahveleri... Bir de misafirler yudum yudum içmezlerse İbnü'l-Emin Mahmud Kemâl Bey'in halâvetine yandığı turunç şerbetleri... Bu odada levhaların, kitapların üzerindeki tozlar, bir velî türbesinin toprak zerreleri gibi mukaddestir. Hizmetçi bu mukaddes şeylere ancak ev sahibinin izniyle yalnız ayda bir def'a el sürebilirdi."[462]

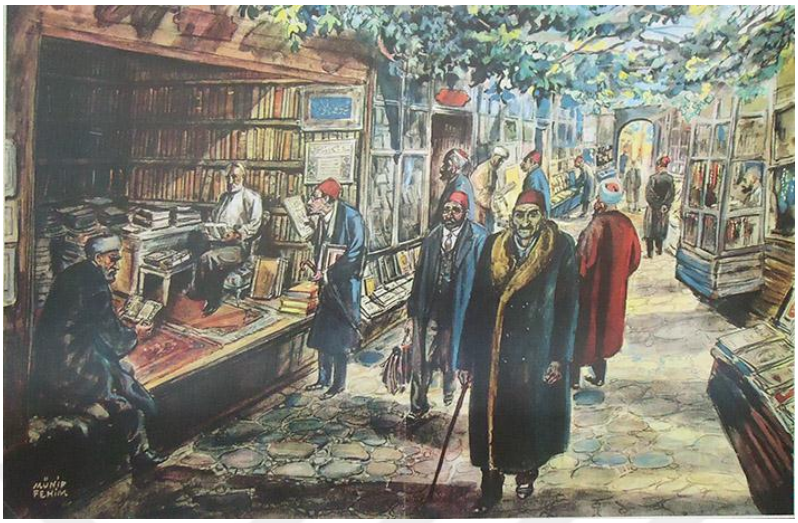
İbnülemin Mahmud Kemâl'in çocukluğundan itibaren kitap tutkusu yüzünden her gün sahaflara uğradığı bilinmektedir. Münif Fehim'in sahaflarla ilgili bir kitap kapağı olarak da kullanılan bir resminde onun da yer alması Sahaflar Çarşısı ile deyim yerindeyse özdeşleşmiş olduğunu göstermesi açısından ilginçtir (Resim 164).

[460] Faruk K. Timurtaş, "Kaybettiğimiz Millî Değerler: İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a Dair", **Cumhuriyet Gazetesi**, 29 Mayıs 1957

[461] Ulunay, "İbn-ül-Emin Mahmud Kemal Bey", Gazete bilinmiyor, Mayıs 1957, s. 3, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-502189, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 19 Nisan 2016). Ancak farklı kaynaklarda dizenin Yahya Kemal'e ait olduğu ya da bir dizesinin Süleyman Nazif'e, diğerinin Yahya Kemal'e ait olduğu gibi bilgilere rastlanmıştır.

[462] Dursun Gürlek, "Vefatının 24. Yılında İbnü'l-Emin Mahmud Kemâl İnal", Gazete bilinmiyor, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-583317, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 15 Nisan 2016)

Resim 164: Münif Fehim, *Eski Sahaflar Çarşısı*, 35x50 cm.



Kaynak: Hayat Dergisi, Poster ilavesi, 1965

Feyhaman Duran'ın "İbnülemin Mahmud Kemâl İnal Portresi" incelendiğinde yaşlı, bezgin, aksiliği ilk bakışta belli olan, umutsuz biriyle karşılaşılır (Resim 163). Aslında İbnülemin Mahmud Kemâl lâfını esirgemeyen sivri dili, fıkraları, konağında her hafta düzenlenen toplantılardaki sohbetleriyle tanınır. Ancak resimde hissedilen onun bu ünlü enerjisi değildir. Aksine, resimdeki yılgınlık çok açıktır; hatta Feyhaman Duran'ın başarılı fırçası sayesinde izleyiciye de aynı duygu bulaşıverir. Resmin yapıldığı tarih 1946'dır. Yukarıda alıntı yapılan İslâm Ansiklopedisi'nde onun hakkındaki maddede, yaş haddinden dolayı emekliye ayrıldığı 1935 yılından sonra az bir emekli maaşıyla geçinmesi gerektiği için geçim sıkıntısı çektiği bilgisi yer alır. Hatta bu yüzden davet edildiği kongrelere bile gidememektedir. Bu bilgi, İbnülemin Mahmud Kemâl'in geçim sıkıntısı resme mi yansımıştır, diye düşündürür. Ancak ölümünden yıllar sonra bir gazetede yayımlanan bir yazıya göre pek de geçim sıkıntısı çeken biri olmadığı iddia edilmektedir:

> "Vasiyetnamesine bakılırsa babadan kalma konak ve Yakacık'taki yazlıktan başka epeyce nakit parası da vardır. Bekar, hiç evlenmemiş, ömrü boyunca yememiş içmemiş, hediye ve armağanlarla geçinmiş. Bağışta bulunurken yüz altından aşağı inmiyor. Yüz altın şuraya, yüz altın buraya diye yazıyor."[463]

[463] Mehmed Kemal, "Hiç Kimseye Benzemeyen", Politika ve Ötesi Köşesi, gazete bilinmiyor, 19 Kasım 1981, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-507451, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)

Ancak İstanbul Üniversitesi'ne bağış yaptığı vasiyetnâmesine bakıldığında muhteşem koleksiyonu dışında bir malvarlığı görünmez. Nitekim kendisi de daha sağlığında çıkan bu tarz haberlerden rahatsız olmalıdır ki bir röportajda, "Yalnız kitablarımı ve yazılarımı değil, maddi neyim varsa bütün varlığımı verdiğimi yazdılar. (…) Fakat maddi varlık maddesi hakikate uygun değildir. Benim bütün maddi varlığım, kitablarımdan ve yazılarımdan ibarettir. Bundan başka bir varlığım yoktur ki, vereyim" demiştir.[464]

Taha Toros onun eli sıkı bir kişi olarak maaşından, telif haklarından biriktirdiği paralarla sağladığı altınları, hayır, şefkat ve kültür kurumlarına dağıttığını ifade eder.[465] Bu bilgi yukarıdaki gazetecinin biraz rahatsız edici bir anlam barındıran yorumunun aslını göstermesi anlamında önemlidir. Belli ki İbnülemin Mahmud Kemâl para harcamaktan hoşlanmayan biridir ancak gerektiğinde birikimlerini paylaşmaktan da kaçınmamıştır.

Maddi varlığı olsun ya da olmasın, bu resimden yola çıkıldığında, İbnülemin Mahmud Kemâl'in hafif kambur duruşu, içinde enerji bulunmayan bakışı, meşhur bastonuna otururken bile yaslanışı, yaşama karşı yorgunluğunu hissettirir. İlginç bir ayrıntı vardır resimde: İbnülemin Mahmud Kemâl'in üzerinde yakası kürklü bir palto, başında ise son yıllarda çektirdiği hemen hemen tüm fotoğraflarda görülen serpuşu vardır. Münif Fehim'in resminde de aynı paltonun görülmesi serpuşunun yanı sıra bu kıyafeti de sürekli kullandığını düşündürür. Hatta kürklü palto çok eski olmalıdır çünkü Münih Fehim'in resmindeki figürlerin başında henüz fes vardır. Bu yorumu Taha Toros'un kitabındaki tarif doğrular. Toros, onun "dağarcığındaki zenginliklerden, kendisine gösterilen büyük saygıdan gururlanan bir kişi olmadığını; yaşamında sâdelik olduğunu; başını daima kapalı tutmak istediğini, Temmuz ayı gelmeden giydiği cüppeyi andıran pardösüyü çıkarmadığını; kış ayları yakası kürklü, kalın

[464] Metin Toker, "Kitab peşinde koşmakla geçen bütün bir ömrün hikâyesi", gazete bilinmiyor, 10 Ekim 1949, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-502293, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)
[465] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 106.

palto giydiğini, bol pantolonu tercih edip ütüsüne özen göstermediğini" söyler.[466] Bu kıyafet eli sıkılığının da bir kanıtı olmalıdır.

Kürk yakalı paltosuna rağmen modelin varlıklı bir adam olduğu düşünülmez. Belki İbnülemin Mahmud Kemâl'in yüzünün ifadesi, sağlıksız rengi, çökmüş gözleri bu izlenimi vermektedir. Gerçekten de resmin yapıldığı günlerde İbnülemin Mahmud Kemâl'in hasta olma ihtimali vardır. Taha Toros'a yazdığı bir mektuptan yola çıkarak bu iddia edilebilir: 8 Kasım 1946 tarihli mektubunda bir aydan beri hasta olduğunu, son zamanda hastalığının daha da arttığını söylemektedir.[467] Resmin karanlık atmosferi de bu düşüncenin oluşmasında etkilidir. Koyu renkli duvarda bir tablo asılıdır. İbnülemin Mahmud Kemâl'in oturduğu koltuğun ve köşedeki sehpanın bir bölümü görünür. Yine bu resimle ilgili ilginç bir özellik, resimde bu kadar az ayrıntıya girilmesine rağmen odanın bütünüyle ilgili çok daha fazla bilgi sahibi olduğu yanılgısına düşülmesidir. Muhtemelen bu resim İbnülemin Mahmud Kemâl'in meşhur, ama ömrünün son yıllarında "her tarafı dökülen" konağında yapılmıştır. Resimde hissedilen atmosfer, ömrünün sonuna yaklaşmış bir adamın eski konağının loş ve kasvetli ortamıdır.

Bu resim daha çok İbnülemin Mahmud Kemâl'in dillere destan aksi yönünü göstermektedir. Cenazesinde en yakın arkadaşı Mükrimin Halil onunla ilgili şu anısını anlatmıştır:

> "Serpuşu, paltosu, bastonu, sesi, hiddeti ile orijinal bir insandı. Kızdıklarına: "Onu gönderdim" derdi. Öldürdüm demekti bu söz. Bir gün ona: 'Dilediğini öldürüyorsun. Allahaşkına şu Mussolini ile Hitler'i de göndersene' dedim. 'Onlar büyük adam' dedi, benim sözüm fakir fukaraya geçiyor."[468]

[466] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 92.
[467] Taha Toros, **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998, s. 98.
[468] Orhan Tahsin, "Serpuşu, paltosu, sesi ve hiddetiyle İbnül Emin Mahmut Kemal defnedildi", gazete bilinmiyor, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-502328, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)

Bir yazar ondan "ateşzebân idi. Muhasırlarını, hak ettikleri zaman hırpalamasını bilirdi" diye bahsetmiştir. Hatta aynı yazıda kendi hatasını yakaladığı zaman kendisine öfkeyle "eşek" diye söylendiği de anlatılmıştır.[469]

Bu resme bakıldığında "ateşzebân" tanımına hak vermemek elde değildir. Düşündüğünü dürüstçe, çekinmeden söyleyebilecek biriyle karşı karşıya olunduğu çok açıktır.

[469] Ulunay, "İbn-ül-Emin Mahmud Kemal Bey", Gazete bilinmiyor, Mayıs 1957, s.3, Taha Toros Arşivi, Dosya No: TT-502189, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 19 Nisan 2016)

Feyhaman Duran'dan sonra, bir başka büyük ressam Namık İsmail'in yapıtları arasından da bireyin izinin sürülebileceği örnekler verilebilir. Cumhuriyet Türkiye'si heykel sanatına önderlik etmiş olan heykeltıraşlardan biri olan Mahir Tomruk'un portresi bunlardan biridir.

Resim 165: Namık İsmail, *Heykeltraş Mahir Tomruk*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x100,5 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 418.

Mahir Tomruk 1884 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanatçı 1910 yılında Güzel Sanatlar Okulu'na girmiş ve ilk heykel eğitimini Oskan Efendi'den aldıktan sonra, İhsan Özsoy atölyesine devam etmiştir. 1916'da öğrenimini tamamladıktan sonra Münih'e giden Tomruk, burada Prof. Kurtz ve Blecker'in atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüş ve Almanya'da bazı sergilere katılmıştır. Yurda döndükten sonra bir süre bağımsız çalışan sanatçı, 1926 yılında Güzel Sanatlar Okulu'na modelaj öğretmeni olmuş, 1933 yılında ise emekliye ayrılmıştır. Ancak okulla ilişkisini kesmemiş ve heykel bölümünde profesörlüğe başlamıştır. Sanatta genel olarak sadelikten yana olan, klasik ve akademik tarzda eserler üreten, heykelde malzeme olarak özellikle mermeri tercih eden Mahir

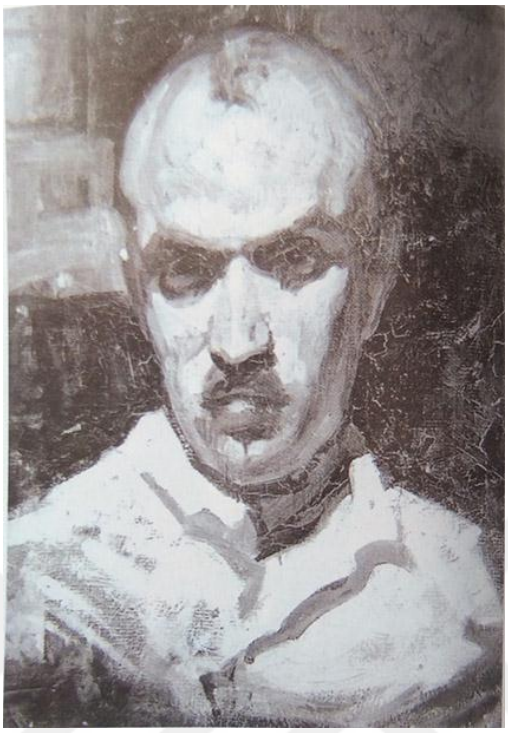
Tomruk, Alman Neo-klasizminin etkilerini eserlerinde yansıtmaktadır. Dengeli ve durgun kişiliği yapıtlarına da yansımaktadır. Ayrıntılarda, hareketsiz ve durağan ifadeler, donuk hatlar ve sadelik dikkate değerdir.[470]

Namık İsmail, "Mahir Tomruk Portresi"nde sanatçıyı koyu renk bir takım elbise giymiş hâlde siyah deri bir koltukta oturur hâlde klasik bir pozda resmetmiş ve sanatçının heykeltıraşlığını ön plana çıkarmamıştır (Resim 165). Bu hâliyle Mahir Tomruk daha çok bir bürokratı anımsatır. Elinde sıkı sıkı tuttuğu bir kitap vardır. Bu da onun kültürlü biri olduğunu vurgular. Namık İsmail onun bir profesör olduğunu bu şekilde belirtmek istemiş olabilir.

Genelde bu tarz portreler birbirlerine olan benzerlikleriyle bireyden söz etmeyi zorlaştırsalar da Tomruk'un yuvarlak gözlüklerinin ardındaki sabit bakışlarında sezilen rahatsız edici, inceleyici, eleştirel tavır bu portreyi benzerlerinden farklı kılar. Ayrıca Tomruk'un yukarıda söz edilen dengeli ve durgun kişiliğinin de bu resimde belirgin olarak görüldüğü söylenebilir.

[470] Derya Uzun Aydın, **Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltıraşlar**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2014, s. 213, 214.

Resim 166: Namık İsmail, *Ahmed Haşim*, yağlıboya, 34,5x48,5 cm, (nerede olduğu bilinmiyor)



Kaynak: Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 169.

1887 yılında Bağdat'ta doğan Ahmet Haşim'in ailesi şehrin ileri gelenlerindendir. Babası kaymakam olduğu için farklı görev yerleri olmuş, bu nedenle Ahmet Haşim düzenli bir ilkokul eğitimi görmemiştir. Ona çok düşkün olan annesi 1893 yılında, Haşim henüz 6 yaşındayken ölmüş, sert bir adam olan babası ise oğluyla ilgilenmemiştir. Öksüz ve yalnız kalan Haşim, annesinin ölümüyle derin bir yara almıştır. 1896 yılında İstanbul'a gelen Ahmet Haşim önce Nümûne-i Terakki'ye ardından Mekteb-i Sultani'ye yatılı olarak gönderilmiştir. Okulda büyük bir yalnızlık ve yabancılık çeken Haşim, zayıf ve çekingen olduğundan sporla ilgilenmemiş; oyunlara katılmamıştır. Ahmet Bedii adında bir öğretmen onda şiir hevesinin doğmasına sebep olmuştur. Bu vesileyle, İzzet Melih, Hamdullah Suphi, Emin Bülent, Abdülhak Şinasi, Refik Halit gibi şiirle ilgilenen öğrencilerle arkadaş olan Haşim, ilk şiirini 14 yaşında yazmıştır. 1907 yılında iyi bir dereceyle okulu bitiren şair çeşitli işlerde çalışırken bir yandan 1909'da Fecr-i Ati grubuna katılmıştır. Servet-i Fünûn dergisine şiirler göndermiştir ve şiirleri geniş yankılar doğurmuştur. Akşam gazetesinde fıkralar yazmaya başlayınca kısa sürede düzyazı alanında da gücünü

göstermiştir. Aynı dönemde yayımlanan Dergâh dergisini çıkaranlar arasında Yahya Kemal ile birlikte Haşim de vardır. İlk şiir kitabı "Göl Saatleri" 1921'de, "Piyâle" 1926'da yayımlanmıştır. Bu dönem Haşim'in en verimli yıllarıdır. Fıkralar, makaleler, denemeler, eleştiriler yazmıştır. 1928 yılından sonra böbreklerinden rahatsızlanan Haşim, 1933 yılında vefat etmiştir.[471]

Ahmed Haşim'in fotoğraftan sinemaya, resimden mimariye kadar sanatın hemen her alanıyla ilgilendiği bilinir. Resimle ilgilendiği için pek çok ressam dostu da olan şair, Türk ressamlarını son derece ağır bir biçimde eleştirmekten geri kalmaz. Ona göre Türk ressamları farklı anlayış ve kimliği temsil etmeleri gerekirken aynı dili konuşmaktadırlar. Ona göre farklılık sadece yaratıcılığın değil, hayatın da gerçek anlamıdır. Ancak Haşim ressamları acımasızca eleştirirken Namık İsmail'i ise yere göğe koyamaz. Haşim için Namık İsmail, "ruhları alelâdeden bunalmış olanların mesiresidir." İsmail'de şairi büyüleyen "onun bir 'hikâye lisanı' yerine seziş ve titreme dilini yeğlemiş" olmasıdır. Haşim, Namık İsmail için "solgun renklerin, eski ipliklerin, sırmaların, akşamların ve ruhların ressamıdır" ifadesini kullanmıştır.[472] Buradan yola çıkarak, bu resim eğer fotoğraftan yararlanılarak yapılmış değilse, Ahmed Haşim'in poz vermek için hangi düşüncelerle Namık İsmail'i seçtiği anlaşılabilir. Oysa Haşim, "kendisini son derece çirkin bulan ve bunun acısını çeken, hırçın, kavgacı ve içine kapanık biridir".[473] Fiziksel görünümüyle hiç barışık olmayan birinin poz vermesi ya da portresini yaptırması önemli bir ayrıntıdır.

Namık İsmail "Ahmed Haşim Portresi"nde şairi, insanlarla arasına ulaşılmaz bir mesafe koyan, içine kapanık, yüzünde son derece memnuniyetsiz bir ifadeyle hırçın ve kavgacı kişiliği açıkça ortada olacak biçimde, hiçbir şekilde idealize etmeden resmetmiştir (Resim 166). Portredeki kişi ne izleyiciyle ne ressamla en ufak bir ilişki kurmaya niyetlidir. Bu da Haşim'in kapalı

[471] Asım Bezirci, **Ahmet Haşim-Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri, Seçme Şiirleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1986, s. 9-16.
[472] Mehmet Ergüven, "Bir Ozan Resmi Sorguluyor", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 15, Eylül/Ekim 1994, s. 40-43, (Bilgi: s. 40, 41)
[473] Yaşar Nabi, **Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı, Eserleri**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1964, s. 5.

bulunduğu için döneminde çokça eleştirilen şiirleri gibi[474] şairin kendisinin de nüfuz edilmesi zor karakterini yansıtmaktadır. Fiziksel görünümüyle ilgili de takıntılı olan Haşim'in kendisini nasıl gördüğü Yakup Kadri'nin onunla ilgili bir anısından anlaşılır:

> "Bir gün demişti ki: 'Mon cher, dün gece bu suratımın hali uykumu kaçırdı. Onu şöyle, hayalimde bir tashih edeyim, dedim. Meselâ alnımı daha muntazam bir şekle soktum. Kafamı lepiska saçlarla örttüm. Yanağımdaki Halep çıbanını hazfettim. Ağzımı ufalttım, çenemi incelttim. Gene bir şeye benzemedi. Anladım ki bu kafayı kökünden kesip atmaktan başka çare yok.' "[475]

Görünümünden bu derece hoşlanmayan bir insanın portresinin yapılmasından da hoşlanma ihtimali azdır. Belki yüzündeki memnuniyetsizliğin nedenlerinden biri de budur.

Mehmet Ergüven, Haşim'in biri olgun ve içten, diğeri ise alabildiğine duygusal ve dengesiz olan çifte kişiliği olduğunu belirtir. Bu ikinci yönüyle Haşim, ne iftiradan ne saçmalamaktan korkar; durmadan abartıp, olur olmaz yalan söyleyebilir. Ona göre iftira, yeterince belirgin ve düzgün olmayan yaşama çekidüzen vermenin tek çıkar yoludur. Bazı yazılarında gizli bir maksadı tatmin edebilmek, bir kin veya infial ifade edebilmek için saçma bir şey yazmaktan ve imâlamaktan çekinmediğini de Abdülhak Şinasi Hisar fark etmiştir.[476] Bu bilgilerden yola çıkarak, yukarıdaki portrenin Ahmed Haşim'in kişiliğinin "kötü" tarafını da başarıyla yansıttığı söylenebilir.

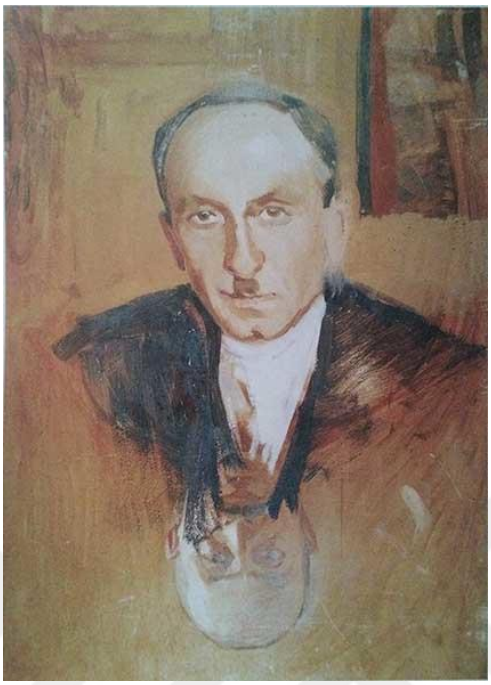
---

[474] Özden Apaydın, "Ahmet Haşim'in Poetikasına Göre "Vuzuh'un Mahiyeti ve Değeri", **Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, C:8, Sayı:1, Kış 2013, s. 747-754 (Bilgi: s. 749)

[475] Asım Bezirci, **Ahmet Haşim-Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri, Seçme Şiirleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1986, s. 22.

[476] Mehmet Ergüven, "Bir Ozan Resmi Sorguluyor", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 15, Eylül/Ekim 1994, s. 40-43, (Bilgi: s. 42)

Resim 167: Namık İsmail, *Ahmed Haşim*, duralit üzerine yağlıboya, 50x70 cm, (Keskin Koleksiyonu)



Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 57.

Bir önceki portrenin (Resim 166) etkileyiciliği, muhtemelen bitmemiş olduğundan, 167 numaralı portrede görülmez. Yine de Seda Yörüker'in ilginç yorumu nedeniyle tezde bu portreye yer verilmiştir.

"Ahmed Haşim Portresi" Namık İsmail'in tamamlanmamış gibi görünen bir resmidir (Resim 167). İlk bakışta garip bir yansıma gibi duran alttaki portrenin bir taslak olduğu ve Haşim'e ait olmadığı sonradan fark edilir. İsmail, muhtemelen yaptığı başlangıcı beğenmemiş ve tuvali ters çevirip Haşim'in portresine başlamıştır. Ancak Seda Yörüker bu resimle ilgili bir yazısında şiiri gibi mizacıyla da sıra dışı biri olan; her seferinde evlenmek isteyip sonrasında vazgeçen, kendisini çirkin zanneden ve başıyla ilgili temel bir problemi olduğu söylenen ve "Kellik yalnız benim başımda beladır" diyen Haşim'in, sosyal çevresiyle uyumsuz ve kendisini acımasızca eleştiren bir adam olduğunu ve aşırı farkındalığın verdiği bir yabancılaşma yaşadığını belirtir. Yörüker'e göre Ahmet Haşim'in şiirinde (Dişi, tırnakları geçmiş etime/Gövdem üstünde duran ifritin) alegorik bir ifadeyle karşımıza çıkan "çirkin baş", arkadaşı Namık İsmail

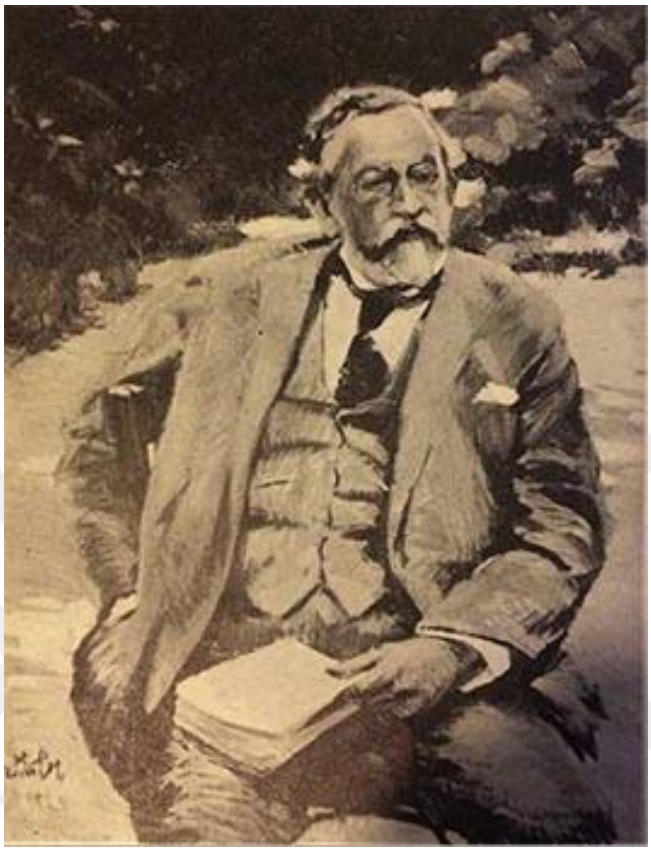
tarafından şairin kendisine yönelik bu takıntısına gönderme yapılarak ayna metaforuyla resimlenmiştir.

Yörüker, Namık İsmail'in, portresi yapılanla aynada aksi olan iki farklı Haşim'i resmettiğini düşünmektedir. Buna göre Haşim'in portresi şiiri kadar kapalı ve şiiri gibi semboliktir. Ressam, şairin resmini onun şiirine uygun düşecek tarzda bir imgeyle kurgulamış, kuşku ve belirsizliğe açık bir portre anlayışı ortaya çıkarmıştır.[477]

Yörüker'in bu yorumu Ahmet Haşim portresini dikkate değer kılar. Aslında aşırı bir yorum gibi gözükse de, eğer Yörüker'in düşündüğü gibi Namık İsmail'in, çok yakından tanıdığı dostunu, takıntısına da gönderme yaparak, içinde sakladığı diğer karakteri ortaya çıkarmak suretiyle resmettiği doğruysa, burada zaaflarıyla bir bireyin, hem de epey ilginç bir şekilde temsilinden bahsedilebilir.

[477] Seda Yörüker, "Bonnard ile Haşim'i Birlikte Düşünmek", (Çevrimiçi), http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bonnard-ile-hasimi-birlikte-dusunmek-i-5217, 19.02.2016, (Erişim tarihi: 04.06.2016)

Resim 168: Namık İsmail, *Yusuf Akçura Portresi*, 1925, yağlıboya,
(Dr. İlhan Civelekoğlu Koleksiyonu)



Kaynak: Jale Necdet Erzen "Türk Resminde Figür", **Boyut Dergisi**, Kasım 1984,
Yıl: 3, Sayı: 26, s. 21.

Namık İsmail'in konumuz açısından önemli bir diğer resmi, "Yusuf Akçura Portresi"dir (Resim 168).

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde (Ziya Gökalp ile birlikte) çok önemli bir yere sahip olan, Türkçülük akımının önde gelen düşünürü ve tarihçisi Yusuf Akçura, 1876'da Moskova'nın doğusundaki Ulyanovsk'ta dünyaya gelmiştir. Aristokrat bir ailenin mensubu olan Akçura 1895 yılında Harbiye Mektebi'ne girmiş; okulun ikinci sınıfında iken Türkçülük hareketlerine katılmaktan dolayı ceza almıştır. Erkan-ı Harbiye sınıfına ayrıldıktan sonra askerî mahkeme tarafından müebbet olarak Fizan'a sürgün edilmiş ve askerlikten uzaklaştırılmıştır. Bir süre sonra Fransa'ya kaçmış ve Paris'te Siyasal Bilgiler Okulu'na devam etmiş; Türkçülük ile ilgili fikirleri burada olgunlaşmıştır. Onu Türk siyasi hayatında meşhur eden, Türkçülük

akımının manifestosu kabul edilen "Üç Tarz-ı Siyaset" isimli dizi makalesi 1904 yılında Mısır'da yayımlanmıştır. Akçura makalede Osmanlı İmparatorluğu'nun eski gücüne kavuşabilmesi için devletin resmî olarak benimseyebileceği muhtemel üç ana düşünceyi (Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük) incelemiştir. II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra 1908 yılında İstanbul'a gelen Akçura, Türk Derneği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Ayrıca derneğin yayın organı Türk Yurdu dergisini 17 yıl boyunca idare etmiştir. 1912 yılında faaliyete başlayan Türk Ocağı'nın kuruluşunda da aktif rol almıştır. Akçura, Millî Mücadele'ye katıldığı yıllardan sonra 1923'de İstanbul mebusu seçilerek meclise girmiştir. 1925 yılında Ankara Hukuk Mektebi'nde siyasi tarih dersleri vermeye başlamış; 1931 yılında Türk Tarih Kurumu'nun kuruluşunda görev almış ve kurumun başına geçmiş; 1933 Üniversite Reformu'ndan sonra İstanbul Üniversitesi'nde Siyasi Tarih profesörü olmuştur. Akçura Kars milletvekili iken 1935 yılında bir kalp krizi sonucu vefat etmiştir.[478]

Burada ayrıntılarına daha fazla girilemeyen yaşamı süresince Akçura pek çok kez tutuklanmış, sürülmüş, düşünceleri doğrultusunda savaş vermiştir. Son derece inatçı bir karakteri olmalıdır ki doğru bildiği alanda tüm engellere rağmen yolundan sapmadan ilerlemiştir. Ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra düşüncelerini savunabilmesi ve hayata geçirebilmesi için rahat bir ortama kavuştuğu görülür.

Akçura'nın hayatına bakıldığında, doğduğu yerden gelen Şimal Türklüğünün yanında bir Osmanlı/Türkiye Türklüğü kimliğiyle aslında iki vatanlı bir adam olduğu görülür. Akçura'nın hayatı bu iki vatan, bu iki ayrı coğrafya arasında gelgitlerle doludur. Yusuf Akçura'nın Kazan'a gittiğinde bir Osmanlı, İstanbul'a döndüğünde ise bir Tatar olarak iki vatanında da bir yabancı gibi algılandığı zamanlar olmuştur. Anlaşıldığı üzere "Türk Birliği" fikrine

[478] Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 266, 267; Yusuf Akçura, **Üç Tarz-ı Siyâset**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2015, s. 2-4.

ulaşmasında iki vatanlı olma durumu ona çok şey katmıştır.[479]

Namık İsmail'in "Yusuf Akçura Portresi"ne tüm bu verilerden hareketle bakıldığında biraz ukalalığa varan bir özgüvenle, bir bahçede, sandalyenin üzerinde oturan, ileri yaşlarda ama dinç bir adam görülür. Oturuşu karakteri hakkında fikir edinilmesine yardımcı olur: Bir elinde kalın bir tomar hâlinde bir arada duran sayfaları tutarken, sol kolu sandalyenin arkasından dolanarak cebine girmiştir. Bu oturuş şeklinde bir meydan okuma sezilir. Başın duruşu ve ifadenin sertliği de meydan okuma izlenimini artırır. Öte yandan elindeki kâğıtlarda (bir kitabının taslağı olduğu düşünülebilir) yazılanlar üzerine derin düşüncelere dalmış olduğu da söylenebilir. Yusuf Akçura resmin yapıldığı 1925 yılında Ankara Hukuk Mektebi'nde Siyasi Tarih dersleri vermeye başlamıştır. Namık İsmail bu resimde yazar ve düşünür kimliklerinin yanında Akçura'nın eğitimci kimliğini de yansıtmak istemiş olabilir.

İngiliz İstihbaratı'nın raporlarında Yusuf Akçura için "büyük ölçüde kültürlü bir adamdır, kendine has bir kişiliği vardır. Fransızca ve Rusça konuşabilir" yazar.[480] Namık İsmail, Akçura'nın portresinde bu kültürlü, kendine has kişiliği vermeyi başarmıştır. Sonuçta burada iyi yetişmiş, okuryazar, bilgili, inatçı, fikirlerinin arkasında duran, güçlü bir karakter olduğu bellidir.

[479] Mehmet Kaan Çalen, "Parçalanmış Adam: Yusuf Akçura", **Devlet Dergisi**, Yıl:11, Sayı: 453, Mayıs-Haziran 2014, s. 4-7.
[480] Bülent Özdemir, Cihat Göktepe, **İngiliz İstihbaratı Peşimizde-Fişlenen Cumhuriyet**, İstanbul, Yitik Hazine Yayınları, Aralık 2014, s. 86

Resim 169: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Şeref Kâmil Akdik*, mukavva üzerine yağlıboya, 63x50 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 39.

Hasan Vecih Bereketoğlu'nun resmettiği, meşhur hattat Kâmil Akdik'in küçük yaşlardan itibaren sanatla ilgilenmesi için teşvik ettiği oğlu Şeref Akdik, hem yeteneği hem babasının ona bu yolu açması sayesinde önemli bir ressam olmayı başarmıştır. Onunla ilgili yazılan yazılarda Şeref Akdik'in başkalarının mutluluğuyla mutlu olan, gereğinde maddi ve manevi destek olmayı bir borç sayan, genç sanatkârları teşvik etmeyi bilen bir insan olduğu ifade edilmiştir. Sanatçının inişli çıkışlı olmayan düzgün bir yaşamı olduğu da vurgulanmıştır.[481] Ayrıca daima artan bir heyecanla, bütün damarlarının sanatla dolu olduğu, resim yapmanın ötesinde tablosuna hissini, heyecanını işlediği de ifade edilmiştir.[482] Bereketoğlu'nun "Şeref Kâmil Akdik Portresi"nde bazı açılardan yukarıda

[481] Anonim, **Rahmetli Şeref Akdik Resim Sergisi (Kataloğu)**, (5-23 Kasım 1974), İstanbul, Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat, s.y.
[482] Gültekin Elibal, **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y, s. 38.

anlatılanlara uyan bir kişilik görülebilir. (Resim 169). Akdik, ressam yönünü öne çıkaran elindeki paletle, yüzünde yumuşak bir ifadeyle izleyiciye bakmaktadır. Sakin ve rahat görünür. Onun olumlu hâli izleyeni de etkiler. Gerçekten hayatında iniş-çıkışa pek yer olmadığı belli olan, olgun, iyi niyetli, yardımsever, babacan biriyle karşı karşıya olunduğu hissedilir. Bereketoğlu'nun resmiyle kıyaslamak amacıyla aşağıda yer verilen Nazlı Ecevit'in "Şeref Akdik Portresi"ne (Resim 170) bakıldığında Bereketoğlu ile aynı kişiyi resmetmelerine rağmen Ecevit'in portresindeki sadece "uzaklara bakan" Akdik ile ilgili hiçbir yorum yapılamayacağı görülür.

Resim 170: Nazlı Ecevit, *Şeref Kâmil Akdik* Portresi, 1949, 55x46 cm,
(İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 43.

Resim 171: Şeref Akdik, *Nazlı Ecevit Portresi*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, (Can Has Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 41.

Şeref Akdik de Türkiye'nin ilk kadın ressamlarından olan Nazlı Ecevit'in portresini yapmıştır (Resim 171).

Nazlı Hanım 1900 yılında İstanbul'da doğmuştur. Beşiktaş İnas Rüşdiyesi"ni bitirdikten sonra Darülmuallimat Kız Öğretmen Okulu'nda yatılı olarak eğitim görmüş ve hemen ardından İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlamıştır. Okuluna devam ederken Beşiktaş Kız Okulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır. Nazlı Hanım, Dr. Fahri Ecevit ile İzmit'te tanışıp 1924 yılında evlenmiştir. 1925'te tek çocukları olan Bülent Ecevit doğmuştur. Dr. Fahri Ecevit Ankara'ya atanınca Ecevit ailesi uzun yıllarını burada geçirmiştir. Nazlı Ecevit 19 yıl süreyle Ankara Kız Lisesi'nde ve Musiki Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır. Sanatçı, karakalem, desen, portre, manzara, natürmort gibi değişik türlerde resim yapmış ve hepsinde de başarılı olmuştur. Asıl ününü portreleri sayesinde kazanmıştır. Uzun yıllar Güzel Sanatlar

Birliği'nin yönetiminde görev alan Nazlı Ecevit yıllarca kuruluşun başkanlığını sürdürmüştür. 60'a yakın karma sergiye katılan, 8 kişisel sergi açan sanatçı 1985 yılında vefat etmiştir.[483]

Nazlı Ecevit, portresinin yapıldığı yıllarda resim yapmaya ara vermiş olmasına rağmen ressamlarla bir arada olmaya devam etmiştir. Şeref Akdik 1928 yılında Ankara Orta Muallim Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanınca, muhtemelen daha önce İstanbul'dan arkadaşı olan Nazlı Ecevit ile tekrar görüşmeye başlamış ve 1932 yılında İstanbul'a atanmadan önce bu resim bir dostluğun hatırası olarak yapılmıştır.[484]

Resimde siyah bir kıyafet giymiş ve siyah bir şapka takmış olan Nazlı Hanım yan oturmuştur ancak yüzü izleyiciye dönüktür. Resmin yapıldığı tarihte 32 yaşında olan Nazlı Ecevit incecik bedeniyle zarif ve asil görünmektedir. Bir elinde tuttuğu eldiven dışarı çıkmak üzere hazırlanmış olduğunu düşündürür. Arka planda, dönemin Batı modasını yansıtan modern mobilyalarla sade bir şekilde döşenmiş evi görülür. Kitaplar, modelin kültürlü biri olduğunu vurgularken vazodaki çiçek Nazlı Hanım'ın zarafetiyle uyum sağlar. Nazlı Ecevit'in yüzündeki sakin ifadenin yanı sıra mekânın düzeni de resmin dingin bir atmosferi olmasına etki eder.

Sonuçta bu resimde görülen, iyi eğitimli, yaşça genç olmakla beraber olgun bir karaktere sahip, sakin, zarif, zevkli ve çağı takip eden modern bir kadındır. Öte yandan, tüm zarafetine karşın cinsellik vurgusundan özellikle kaçınılmış olduğu ve kıyafetin modern çizgisinin ardında aslında bir muhafazakârlığın da sezildiği söylenebilir. Bu da dönemin Cumhuriyet kadınının genel eğilimini göstermektedir.

[483] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 47-52.
[484] Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 40.

Resim 172: Cemal Tollu, *Eşref Üren Portresi*, 1947, duralit üzerine yağlıboya, 70x52 cm.

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 242.

1897 yılında İstanbul'da doğan Eşref Üren daha okula bile gitmediği yaşlarda resme ilgi duymaya başlamıştır. Farklı okullarda eğitim alan Üren, İbrahim Çallı'yı resim yaparken görmüş ve o anda ressam olmaya karar vermiştir. Ardından Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuşsa da beklediği eğitimi alamayarak hayal kırıklığı içinde okuldan ayrılmıştır. Aradan bir süre geçince tekrar özel öğrenci olarak okula başlamış ve büyük maddi sıkıntılar içinde okula devam edebilmiştir. 1928 yılında Paris'e giden sanatçı burada André Lhote'un atölyesinde resim çalışma imkânı bulmuştur. Ancak yine maddi sıkıntıları nedeniyle Paris'te sadece bir yıl kalabilmiştir. Dönüşünde Erzurum'a, Erkek Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Bir süre sonra Kız Öğretmen Okulu'nda da ders vermeye başlayan Eşref Üren buradaki deneyimlerini yazınca tepki çekmiş ve Sivas'ta başka bir okula atanmıştır. Bu yıllarda d Grubu'na katılmıştır. Aynı dönemde Melahat Üren'le evlenmiştir. Genç çift beraber tekrar

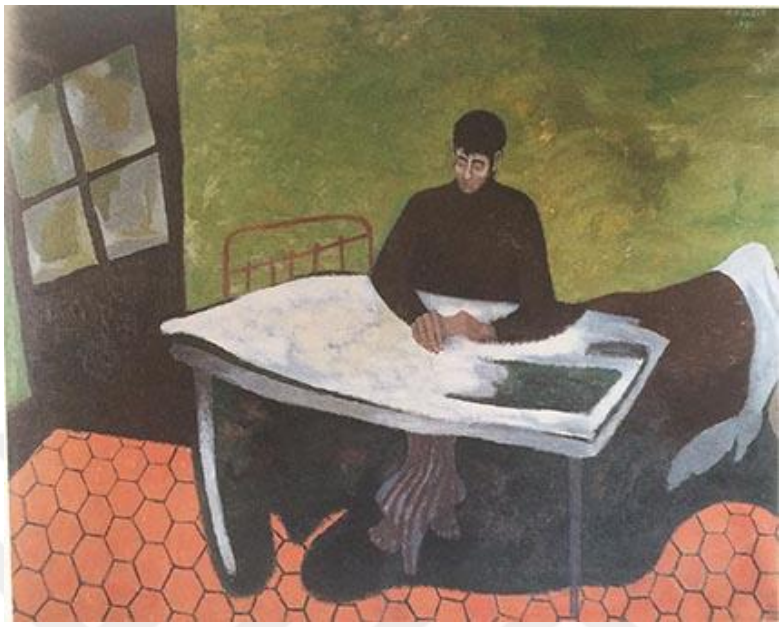
Paris'e gittiyse de II. Dünya Savaşı nedeniyle geri dönmek durumunda kalmıştır. Yurda döndüğünde Eşref Üren liselerde öğretmenlik yapmaya devam etmiştir. Bu yıllarda Devlet Sergileri'ne katılıp pek çok ödül almıştır. Üren bu dönemde Yurt Gezileri'ne de katılan sanatçılardandır. Sanatçılığı yanında yazarlığı da olan Üren, çeşitli gazetelere görüşlerini ve eleştirilerini yazmıştır. Sanatçı 1984 yılında vefat etmiştir.[485]

İstanbullu, köklü bir ailenin çocuğu olduğu hâlde sanat aşkı için büyük maddi sıkıntılara katlanmış; Atatürk devrimlerine olan bağlılığıyla taşra liseleri resim öğretmenliği görevini içten bir hizmet coşkusuyla yerine getirmiş; Batı kültürüne hâkim ve çevresinde büyük saygı gören bir insan olan Eşref Üren[486], d Grubu'nun en önemli isimlerinden arkadaşı Cemal Tollu tarafından resmedilmiştir.

Bu portrede Eşref Üren hasır bir koltukta, elinde sigarası ve kucağında bir kediyle oturmaktadır (Resim 172). Hafif arkaya dayanarak oturmuş; ceketini çıkarmış, yeleği ve gömleğiyle kalmıştır. Hayatından memnun bir ifadesi vardır. Eşref Üren'in hayvanları seven, şefkatli biri olduğunu düşündüren kedinin yarı kapanmış gözleri epeydir sanatçının kucağında olduğunu gösterir. Eşref Üren sanki biriyle sohbet anındadır ve keyiflidir.

[485] Türkkaya Ataöv, **Eşref Üren**, Ankara, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1980, s.6-43.
[486] Erhan Karaesmen, "Aramızda Bir Ermiş Yaşadı", **Sanat Çevresi**, Sayı: 128, Haziran 1984, s. 10,11.

Resim 173: Nedim Günsür, Turan (Turhan) Doyran Portresi, Paris, 1950, yağlıboya, 68,5x86,5 cm.



Kaynak: Turgay Gönenç (Sunu), **Nedim Günsür**, İstanbul, Ada Yayınları, 1993, s. 55.

Yazar ve şair Turhan Doyran 1926 yılında Ankara'da doğmuş; Ankara Atatürk Lisesi'ni bitirdikten sonra girdiği A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde eğitimini yarım bırakarak 1947 yılında Fransa'ya gitmiştir. Burada Grenoble Üniversitesi'ne devam etmiş; tiyatroyla ilgilenmiştir. Paris'te Üniversite Libre d'Art Theatreal'de ve Ansaldi Akademisi'nde eğitim alan Doyran'ın Türkçe ve Fransızca şiirleri ve oyunları yayımlanmıştır. Oyunları Ankara Radyosu'nda temsil edilmiştir. Doyran, 1962 yılında Leonardo da Vinci Akademisi'ne üye seçilmiştir.[487]

Nedim Günsür'ün etkileyici bir eseri olan "Turhan Doyran Portresi" büyük bir yalnızlık hissi verir (Resim 173). Doyran'ın yalnızlığı o kadar yoğun hissedilir ki kırmızı zemine, camlı kapıya rağmen ilk bakışta odası bir hapishane koğuşu gibi algılanır. Doyran büyük beyaz bir masayı yatağının yanına çekmiş, gözlerini masanın boş zeminine dikmiş; derin düşüncelere dalmıştır. Büyük ihtimalle Nedim Günsür onu şiir ya da yazı yazmadan evvel üretim sancısı çekerken resmetmek istemiştir.

[487] (Çevrimiçi), http://www.yasamoykusu.com/biyografi-2575-Turhan_Doyran, (Erişim Tarihi: 12 Aralık 2016)

Buraya kadar, farklı açılardan da olsa bireyin temsilinden söz edilebilecek yapıtlar ele alınmıştır. Ancak bunların arasından Abdülmecid Efendi'nin "Abdülhak Hâmid Tarhan Portresi" (Resim 141), Şehit Hasan Rıza'nın "Kaymakam Halim'in Portresi" (Resim 141), İbrahim Çallı ve Cemil Cem'in, "Mihri Müşfik Portresi" (Resim 144), Feyhaman Duran'ın "Sanatkâr Dostlar" grup portresi (Resim 148), Feyhaman Duran'ın, "İsmail Hakkı Altınbezer (Altunbezer) Portresi" (Resim 159); "İç Mekan (Hatta Rıfat Efendi ve Ailesi)" resmi (Resim 160) ve "İbnülemin Mahmud Kemâl (İnal) Portresi" (Resim 163), Namık İsmail'in "Yusuf Akçura Portresi" (Resim 168) ve Nedim Günsür'ün "Turan (Turhan) Doyran Portresi" (Resim 173) konumuz açısından daha başarılı yapıtlardır.

Ancak elbette daha başka pek çok portre yapılmıştır. Abdülmecid Efendi'nin ilk Türkçüler'den, Türk tarih ve dil âlimi Necip Âsım'ı sert bir tavır içinde, izleyiciye gözlerini dikmiş bir hâlde dizinin üzerinde tuttuğu bir kitapla resmettiği ama sımsıkı kapanmış avuçlarının da etkisiyle beden dilindeki katılık ve kapalılıkla izleyicinin Âsım ile iletişim kurmasına olanak vermeyen Necip Âsım (Yazıksız) Portresi" (Resim 174); Tekezâde Said'in elini çenesine dayamış, dalgın ama ifadesiz bir pozda resmettiği "İbrahim Çallı Portresi" (Resim 175); Refet Başokçu'nun asker ressamlardan Sadık Göktuna'yı sert bir mizaca sahip, disiplinli, kuralcı bir insan olduğu izlenimi verecek şekilde resmettiği "Sadık Göktuna Portresi" (Resim 176); Feyhaman Duran'ın Ömer Adil'i kendisinden fazlasıyla emin, hatta biraz karşısındakine üstten bakan ve kişiliğine nüfuz edilmesi zor biri gibi yansıttığı "Ömer Adil Portresi" (Resim 177); Çallı'nın, Namık İsmail'i, ayrıntıya girmeden ama İsmail'in otoportrelerinde de görülen sert ifadeyle resmettiği "Namık İsmail Portresi" (Resim 178); yine Feyhaman Duran'ın Hoca Ali Rıza'yı, ağırbaşlı, sakin, bilgili yaşlı bir adam olarak resmettiği ama hakkında daha fazla bir yorum yapmanın mümkün olmadığı iki ayrı "Hoca Ali Rıza Portresi" (Resim 179, 180); Mihri Müşfik'in, çok sevdiği Tevfik Fikret'i, hafif gülümsemesiyle birlikte anlayışlı, hoşgörülü, olgun biri olarak resmettiği "Şair Tevfik Fikret Portresi" (Resim 181); Nazmi Ziya'nın sayılı portrelerinden biri olan ve Feyhaman Duran'ı

memnuniyetsiz bir hâlde gösteren "Feyhaman Duran Portresi" (Resim 182); Naci Kalmukoğlu'nun, İbrahim Safi'yi neredeyse bire bir İbrahim Safi'nin otoportrelerindeki duruş ve teknikle; yani soğuk, mesafeli bir asker kimliğiyle resmettiği "İbrahim Safi Portresi" (Resim 183); Namık İsmail'in, Hasan Vecih Bereketoğlu'nun asil ve entelektüel yönünü vurgulamaya çalıştığı "Hasan Vecih Bereketoğlu Portresi" (Resim 184); İbrahim Safi'nin Avni Arbaş'ı profilden, çok genç yaşta, üniformasıyla resmettiği "Avni Arbaş Portresi" (Resim 185); Cemil Cem'in Feyhaman Duran'ı ilk gençlik yıllarında çalışmaya dalmış bir şekilde resmettiği "Feyhaman Duran Portresi" (Resim 186); Ayetullah Sümer'in Sami Yetik'i bitkin bir ifadeyle betimlediği "Sami Yetik Portresi" (Resim 187); Edip Hakkı Köseoğlu'nun Sait Faik Abasıyanık'ı yaşlılık yıllarında, üzerinde bir pardesüyle; yazarlığını vurgulamak amacıyla elinde kitapla resmettiği "Sait Faik Abasıyanık Portresi" (Resim 188) ve Hakkı Anlı'nın Köseoğlu'nun resminden yıllar önce, 1938 yılında yaptığı, Köseoğlu'nun portresindekiyle hemen hemen aynı kıyafeti giymiş olan genç Sait Faik'i gösteren "Sait Faik Portresi" (Resim 189); yine Hakkı Anlı'nın Sabri Berkel'i otoportrelerinden çok farklı olarak "normal" bir şekilde izleyiciye bakarken resmettiği "Sabri Berkel Portresi" (Resim 190); Nuri İyem'in Adalet Cimcoz'u zarif, siyah bir kıyafetle, bir mekânda otururken gösteren "Adalet Cimcoz'un Portresi" (Resim 191); yine Nuri İyem'in, edebiyat eleştirmeni Fahir Önger'i camekânlı bir mekânda, üzerinde pardesüsü ve fötr şapkasıyla dalgın bir hâlde resmettiği "Fahir Önger'in Portresi" (Resim 192); Adnan Varınca'nın İdil Biret'i gözleri dalmış bir şekilde resmettiği "İdil Biret Portresi" (Resim 193), tanınmış kişilerin portreleri olması anlamında önem taşıyan ancak bireyin temsilinden söz etmenin zor olduğu; yine de Türk resminde portreciliğin 1950'lere kadar genel seyrini göstermesi anlamında örnek olarak verilebilecek portrelerdendir.

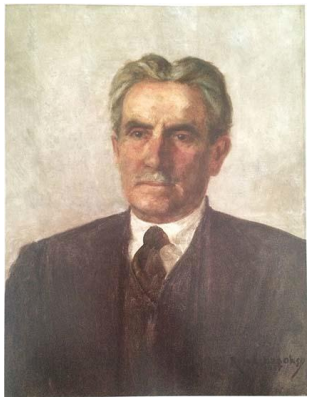
Resim 174: Abdülmecid Efendi, Necip Âsım (Yazıksız), 1908-1909, tuval üzerine yağlıboya, 136x110 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 175.

Resim 175: Tekezade Said Efendi, *İbrahim Çallı*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 52,5x42 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 16.

Resim 176: Refet Başokçu, *Sadık Göktuna*, tuval üzerine yağlıboya, 60x46 cm, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 29.

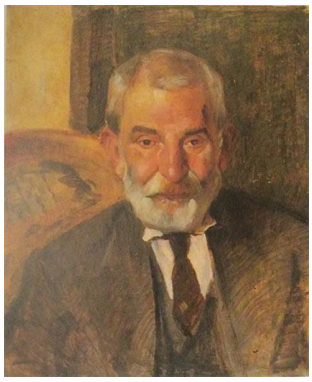
Resim 177: Feyhaman Duran, *Ömer Adil*, tuval üzerine yağlıboya, 72x57 cm, (Şefik Atabey Aile Koleksiyonu)

Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.artamonline.com/43-275-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar?id_category=43&n=281, (Erişim Tarihi: 30 Haziran 2016)

Resim 178: İbrahim Çallı, *Namık İsmail*, karton üzerine yağlıboya, 27x19 cm.

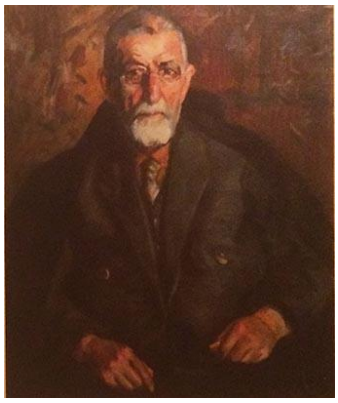
Kaynak: Artium Bahar Müzayedesi, **Müzayede Kataloğu**, 13.05.2007, Lot No: 92.

Resim 179: Feyhaman Duran, *Portre (Hoca Ali Rıza)*, 1943, Kontrplak üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:327/2000)



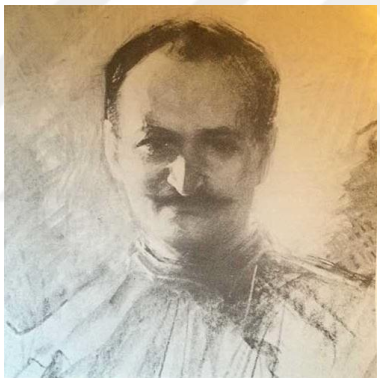
Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 63.

Resim 180: Feyhaman Duran, *Hoca Ali Rıza Portresi*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 79x67 cm.



Kaynak: Nurullah Berk, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yayınları, y.y, Ocak 1972, s. 17) (Resmin boyutları ve tekniği Seyfi Başkan, **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 26'dan alınmıştır.)

Resim 181: Mihri Müşfik, *Şair Tevfik Fikret Portresi*, Pastel, t.y., (Topkapı Sarayı Müzesi 17/573)



Kaynak: Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Kültür Yayınları, 1988, s. 14.

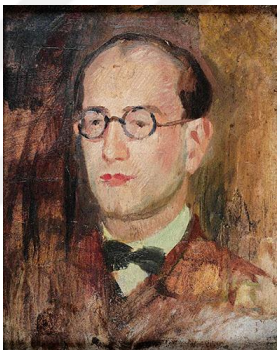
Resim 182: Nazmi Ziya Güran, *Feyhaman Duran*, tuval üzerine yağlıboya, 47x53 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 27.

Resim 183: Naci Kalmukoğlu, *İbrahim Safi Portresi*, tahta üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

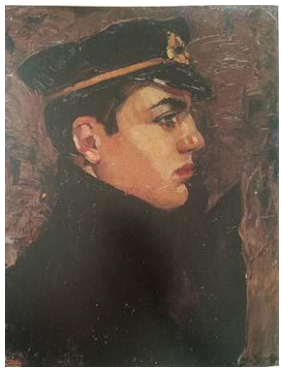
Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 37.

Resim 184: Namık İsmail, *Hasan Vecih Bereketoğlu Portresi*, karton üzerine yağlıboya, 40x32 cm, (Özel Koleksiyon)



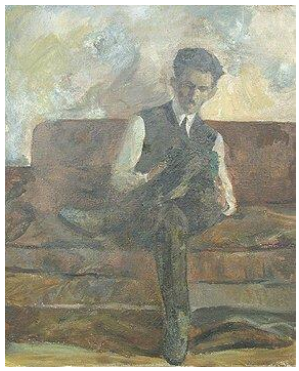
Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 34.

Resim 185: İbrahim Safi, *Avni Arbaş*, mukavva üzerine yağlıboya, 43x33 cm, (Özel Koleksiyon)



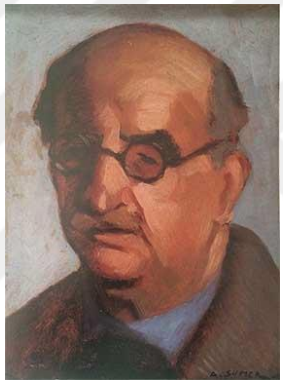
Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 42.

Resim 186: Cemil Cem, *Feyhaman Duran Portresi*, [İbrahim Çallı?]
tuval üzerine yağlıboya, 63x52 cm.



Kaynak: Pera Müzayede - Librairie de Pera 48. Müzayede, 09.03.2003

Resim 187: Ayetullah Sümer, *Sami Yetik Portresi*, duralit üzerine yağlıboya, 24x18 cm.



Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul,
Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 13.

Resim 188: Edip Hakkı Köseoğlu, *Sait Faik Abasıyanık Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 82x62 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 61.

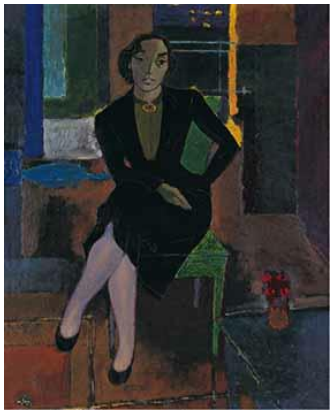
Resim 189: Hakkı Anlı, *Sait Faik Portresi*, 1938, Prestual üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm.

Kaynak: Artı Mezat - Pulchrum Veri Splendor, 26.11.2006- Lot No: 65

Resim 190: Hakkı Anlı, *Sabri Berkel*, tuval üzerine yağlıboya, 54x39 cm, (Özel Koleksiyon)

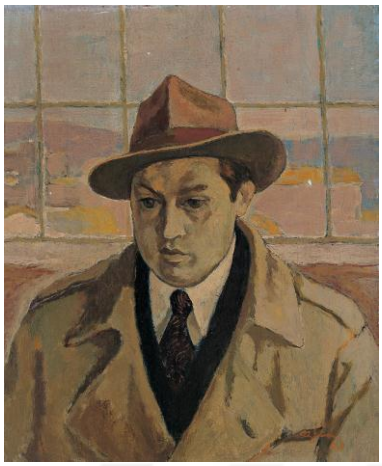
Kaynak: Ahu Antmen, Veysel Uğurlu, **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 34.

Resim 191: Nuri İyem, *Adalet Cimcoz'un Portresi*, 1952, duralit üzerine yağlıboya, 65x75



Kaynak: (Çevrimiçi), http://www.nuriiyem.com/eser/s2015-031/, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2016

Resim 192: Nuri İyem, *Fahir Onger Portresi*, 1949, duralit üzerine yağlıboya, 25x30,5 cm.



Kaynak: (Çevrimiçi), http://www.nuriiyem.com/eser/s128-057/, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2016

Resim 193: Adnan Varınca, *İdil Biret Portresi*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm.

Kaynak: Sanat Çevresi, Ocak 1985, Sayı: 75, s. 13.

Aşağıda incelenecek olan portrelerin bazıları sanatçıların farklı mesleklerden, farklı çevrelerden tanıdıklarının portreleriyken, bazıları sipariş üzerine yapılan resimlerdir.

Resim 194: Halil Paşa, *Madam X*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm, (Nazar Büyüm Koleksiyonu)

Kaynak: Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 99.

Halil Paşa, resimlerinde fotografik bir üsluba sahip şeklinde eleştirilere maruz kalmıştır. Pertev Boyar, bu eleştirilere karşı sanatçıyı savunmuş ve bilhassa portrelerini "çok hisli ve canlı" bulduğunu ifade etmiştir.[488] Gerçekten de Halil Paşa'nın zaman zaman fotografik bir üsluba sahip olduğu inkâr edilemez; ancak, Boyar'ın söylediği de doğrudur; genel olarak portreleri "hisli ve canlı"dır. Fotografik üslup sanatçının resimlerinin ruhsuzlaşmasına sebep olmamıştır. Thalasso, hangi tür resim yaparsa yapsın Halil Paşa'nın her zaman sadeliğe başvurduğunu, heyecanı dahi sadelikte bulduğunu söylemiştir.[489] Halil Paşa'nın modelinin kimliğinin bilinmemesi nedeniyle "Madame X Portresi" olarak bilinen gizemli portresi de bu sadeliğin güzel örneklerindendir (Resim 194). (Sanatçının eşi Aliye Hanım'ın modellik ettiğinden emin olduğumuz 1900

[488] Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Jandarma Basımevi, Ankara 1948, s. 55.
[489] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art The Painters of Turkey**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Çev. Orçun Türkay-Öykü Terzioğlu, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Nisan 2008, s. 59.

tarihli “Madam X”e eş portrelerinden söz edilirken yer verilecektir.) Ancak bu resimde Pertev Boyar’ın bahsettiği canlılıktan söz etmek zordur.

Akademik gerçekçi üslupla yapılmış olan yukarıdaki portre Halil Paşa’nın güçlü bir figür ressamı olduğunu gösterir. Fransa’da bulunduğu sekiz yıl içinde yapmış olduğu bu resim Türk resminde seyrek rastlanan olgunluktaki portrelerdendir.[490]

1887 tarihli “Madam X Portresi” izleyicinin gözlerinin içine bakan, kürk yakalı paltosuyla varlıklı olduğu belli olan hafif kilolu bir kadını betimler. Bakışlarında hem bir çekingenlik hem de gizli bir meydan okuma hissedilen model akademik üslupla ve alışılmış bir kompozisyonla resmedilmiştir: Dimdik oturmaktadır, elleri kavuşmuştur, yüz izleyiciye dönüktür. Sadece yüzünü ve saçlarını açık bırakacak kıyafetler giymiştir ve ilk bakışta öyle hissedilmese de dikkatli bakınca burada bir muhafazakârlık görülebilir. Model uzak ve ulaşılmazdır; bakışlarıyla sınırını çizmiştir ve kimliğine nüfuz edebilmek zordur.

[490] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 20.

Resim 195: Halil Paşa, *Keçecizade Reşat Fuat Bey Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 27x42 cm, (Şen Keçeci Koleksiyonu)

Kaynak: Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 110.

Halil Paşa'nın sıra dışı bir resmi "Keçecizade Reşat Fuat Bey Portresi"dir (Resim 195). Sanatçı, Reşat Fuat Bey'i hiç alışılmadık bir tarzda, başını öne eğmiş ya da daha büyük ihtimalle uyuklarken çizmiştir. Ressamların, çevrelerindeki kişileri, onların farkında olmadıkları anlarda resmetmeleri sık rastlanan bir hareketse de genellikle böyle çizimler eskiz aşamasında kalır. Oysa Halil Paşa bu resmi tamamlamış (veya tamamlamak üzere) gibi görünür. Böyle bir pozu seçmesi, portrelerinde son derece alışılagelmiş şekilde poz verdirdiği diğer modellerle karşılaştırınca bu resmin diğerlerinden iyice ayrılmasına neden olur. Burada kişilik okumasından çok Halil Paşa'nın konu olarak hiçbir şekilde idealize etmediği bir kişiyi seçmesinin üzerinde durulabilir. Kaldı ki, kıyafetlerinden kişinin varlıklı olduğu, kilolu hâlinden ve uyuklamasından (düşük bir ihtimalle, yere bakıyor da olabilir) yemek yemeyi sevdiği ve zevklerine düşkün olduğu gibi yorumlar çıkarılabilir. Ancak burada önemli olan bir insanın sıradan, son derece "insani", doğal bir anının resmedilmiş olmasıdır.

Resim 196: Mihri Müşfik, *Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım*, 1908-1909, tuval üzerine yağlıboya, b.y., t.y.

Kaynak: Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988, s. 5.

Mihri Müşfik, "Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım" portresinde geleneksel bir Osmanlı kadınını yansıtmıştır (Resim 196). Ancak, benzer portrelerde sık rastlanan edilgen, naif, kırılgan Doğulu kadın imgesi yerine burada deneyimli, olgun, güçlü ve baskın karakterli biri vardır. Naile Hanım, kafesli pencereleri ve divanıyla klasik bir Osmanlı evinde baş köşede oturmaktadır. Resim, bir Osmanlı evini betimlemekle birlikte, Naile Hanım'ın ceketi, sırtını dayadığı duvardaki Rokoko süslemeler ve perdenin kordonu gibi detaylarda Batılılaşmanın izleri görülmektedir.[491] Naile Hanım'ın varlıklı bir aileden olduğu mekândaki ayrıntılardan ve kıyafetinden bellidir. Oturuşundan, tespihi tutuş şeklinden ve gülümser gibi hafifçe kıvrılan dudaklarının aksine sert ve dümdüz bakan gözlerinden, yaşının da getirdiği saygınlıkla, evin sınırları içinde onun sözünün geçtiği ilk bakışta anlaşılır.

[491] Aytül Papila, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Bahar 2008, 117-134, (Bilgi: 127, 128)

Resim 197: Mihri Müşfik Hanım, *Mevsume Yalçın Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm.

Kaynak: Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, 2007, s. 100.

Mihri Müşfik Hanım, geleneksel ögelerin ağır bastığı "Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım" portresinin aksine, 1939'da milletvekili seçilen, Servet-i Fünun topluluğunun üyelerinden, gazeteci Hüseyin Cahit Yalçın'ın (1875-1957)[492] eşi Mevsume Hanım'ı Fransız Neoklasik stilde döşenmiş, zengin dekoratif ögelerin dikkat çektiği misafir odasında betimlemiştir (Resim 197). Mobilyaların yanı sıra, şöminenin ve kalorifer peteğinin varlığı, ısınmanın pek çok evde hâlâ ocaklarla, mangallarla yapıldığı bir dönemde söz konusu mekânın varlıklı bir kişinin evi olduğunu gösterir. İstanbul'un seçkin ailelerinin Mihri Müşfik'in portrelerine konu olduğunun belgesi olması bakımından da önem taşıyan bu resimde toplumdaki değişimi gösteren önemli bir ayrıntı, eve ayakkabıyla girmenin kabul görmediği geleneksel Türk âdetlerine karşıt biçimde

[492] Abdullah Uçman, "Hüseyin Cahit Yalçın", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2. c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, C.II, s. 668-669.

Mevsume Hanım'ın ayakkabılarıyla oturuyor olmasıdır.[493] Mihri Müşfik, Mevsume Yalçın'ı, şık bir rengi elbiseyle; bir koltukta bacak bacak üstüne atmış, elini çenesine dayamış, gülümseyerek izleyiciye bakarken resmetmiştir. Varlıklı, kültürlü ve kendinden emin görünen Mevsume Hanım'ın poz verdiği belli olduğu hâlde oturuşundan rahatlığı ve samimiyeti sezilir. Yüzü çok ayrıntılı olarak seçilemiyorsa da gülümsemesindeki sıcaklık, dışarıdan vuran güneş ışığıyla beraber resmin tüm atmosferini etkiler.

[493] İlkay Canan Okkalı, "Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2014, s. 319, 320.

Resim 198: İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın (Prenses Vicdan Halim Moralı Portresi)*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 145,5x116 cm, (MSGSÜ-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 395.

İbrahim Çallı'nın sipariş üzerine yapıldığı çok açık olan "Prenses Vicdan Halim Moralı Portresi" de tamamen Doğu kültürünün izlerini taşıyan bir portredir (Resim 198). Moralı ailesinden Vicdan Hanım, Prens Abbas Halim Paşa'nın kızıdır. Eşi Naci Ali Moralı, Bahriye Nazırı Kaptan-ı Derya Müşir Moralı İbrahim Paşa'nın oğlu Moralı Ali Bey'in oğludur. Vicdan Hanım ile Naci Ali Moralı'nın Abbase Kemahlı ve Selahattin Moralı isimli iki çocuğu olmuştur.[494]

Mihri Müşfik'in, "Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım" portresinde bile görülen Batılılaşma izleri burada görülmez. Babası Mısır Prensi olan Vicdan Hanım'ın Türkiye'de modernleşmenin var gücüyle sürdüğü bir dönem olan 1932 gibi geç bir tarihte yapılan portresi onun hâlen geleneklerine bağlı kalarak

[494] Mehmet Ali Uz, Serdar Ceylan, "Konyalı Keçeci Süleyman Efendi ve Ailesi: Keçecizadeler", **Akademik Sayfalar**, Cilt: 13, Sayı: 19, 5 Haziran 2013, s. 289-293 (Bilgi: 291), (Çevrimiçi),http://www.merhabahaber.com/d/file/cilt-13,-sayi-19,-5-haziran-2013.pdf, (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2016)

yaşadığını ve portresi vasıtasıyla bunu özellikle vurgulamak istediğini düşündürür.

"Yeşil Elbiseli Kadın" olarak tanınan ve pul üzerine de basılan bu tabloda Prenses Vicdan kendi köşkünde, Edirnekâri bir sedirin üzerinde oturmakta, sedirin solunda yine Edirnekâri bir sehpanın üzerinde, Beykoz işi mavi opalin vazonun içinde pembe güller görülmektedir. Duvarda solda, üzerinde porselen bir tabak konmuş Edirnekâri kavukluk, sağda yaldızlı çerçeve içinde sülüs hatlı "Ve mâ tevfîki illâ billâ" (Ancak O'nun yardımıyla olur) yazısı yer alır. Prenses sarı bir ipek şalvar üzerine sim işlemeli yeşil etek giymiştir ve sarı çiçek oyalı hotoz takmıştır.[495]

İpek Duben bu portreyi Tanzimat'ta başlayan, Meşrutiyet ve Kurtuluş Savaşı yıllarında süren, Doğu-Batı, laik-İslâmik, iyi-kötü, maddi-manevi, asri-geleneksel gibi kavramsal ikilemlerin, 1950'lere kadar yüzeysel ve biçimsel çözümlemelerden öteye gidemeyen sentez arayışlarının bir örneği olarak vermiştir. Başarılı ressamların bile bazı yapıtlarında tutarsızlık gösterdiklerini, bunlardan birinin de Vicdan Halim Moralı portresi olduğunu ifade etmiştir. Duben'e göre Çallı bu portrede üç boyutlu derinlik yanılsamasının yanında iki boyutlu istifleme ögeleri kullanmıştır: Figürün oturduğu divanın sol arka köşesi, geri planda olduğu hâlde öne çıkar; kadının arkasında duran yastıkların arasındaki mesafe hissedilmez; elbisenin sol koluyla yanındaki yastık ve onun önünde duran divan şeridi istiflenmiş gibi üst üste yığılır.[496] Çallı'nın başka portrelerinde de benzer istifleme ögelerine rastlanır.

[495] M. Baha Tanman (Yay. Haz.), **Nil Kıyısından Boğaziçi'ne-Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011, s. 285.
[496] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 86.

Resim 199: İbrahim Çallı, *Hasene Cimcoz'un Annesi (Aliye Moralı)*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 105x86 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 149.

İbrahim Çallı, dönemin tanınmış ve saygın bir ressamı olarak geniş bir çevreye sahiptir. Nitekim ünlü Moralı ve Cimcoz aileleriyle de tanışmış ve bu aile fertlerinden bazılarını resmetmiştir. Kıymet Giray, Aliye Moralı portresinin (Resim 199) İbrahim Çallı'nın önemli çalışmalarından olduğunu söylemiştir.[497]

20. yüzyıl başlarında Kadıköy'ün en tanınmış ailelerinden olan Moralı Ailesi'nden Aliye Moralı, Kadıköy Belediye Başkanlığı da yapmış olan ünlü devlet adamı Moralı Ali Bey'in torunudur. Aliye Moralı'nın Hasene, Selahattin, Naci ve Melek adında dört çocuğu olmuştur.[498]

[497] Kıymet Giray, **Çallı ve Atölyesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997, s. 103, 105, 106, 134.

[498] (Çevrimiçi), http://www.posta.com.tr/PostaKarnaval/HaberDetay/Mora-dan-Moda-ya-Cimcoz-Ailesi---.htm?ArticleID=127654, (Erişim tarihi: 01 Mart 2016); (Çevrimiçi), http://www.takvim.com.tr/yazi_dizisi/2012/10/19/makberden-cankayaya, (Erişim tarihi: 04.03.2016)

Aliye Hanım, portresi için poz verirken bile, kıyafetinden oturuşuna kadar her hâliyle ünlü ve varlıklı bir aileye mensup olduğunu hissettirmektedir. Koltukta dimdik ve zarif bir şekilde oturmuş; izleyiciye bakmaktadır ancak gerek duruşunda gerek yüzünün ifadesinde (özellikle de bakışlarında) büyük bir hâkimiyet hissedilir. Portreden yola çıkarak Aliye Moralı'nın görgülü, iyi eğitimli biri olduğu ancak eleştirel, kontrolcü ve kuralcı bir yapıya sahip olduğu izlenimi edinilir. Ellerinin kapalı duruşu ve sımsıkı kapalı ince dudakları da bu izlenimi pekiştirir. Benzer oturma ve poz verme biçimini aşağıda portresi bulunan, Aliye Moralı'nın kızı Hasene Cimcoz'da da görmek mümkündür. Bu iki portre karşılaştırıldığında, anne kız arasındaki açık kişilik farkı hemen okunabilir ki bu farkı hissettirmek de Çallı'nın başarısıdır.

Resim 200: İbrahim Çallı, *Hasene Cimcoz*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 112.7x91 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 166.

İbrahim Çallı, meşhur Cimcoz ailesinden farklı isimlerin portrelerini yapmıştır. Hasene (Moralı) Cimcoz (ölümü 1961) Bahriye Nazırı Kaptan-ı Derya Müşir Moralı İbrahim Paşa'nın oğlu Moralı Ali Bey'in kızıdır.[499] Annesi ise yukarıda bahsedilen Aliye Moralı'dır. Hasene Cimcoz, İttihat ve Terakki'nin destekçilerinden, Paşazade Hasan Asım Bey'in 1877'de doğan büyük oğlu, iyi bir eğitim almış, görgülü ve bilgili bir kişi olan ve ayrıca nüktedanlığı ve sanat dostu olmasıyla da tanınan, 1931-1946 yılları arasında milletvekilliği de yapan Salah (Selahattin ya da Selah diye de anılır) Cimcoz'la evlenmiştir.[500]

[499] Mehmet Ali Uz, Serdar Ceylan, "Konyalı Keçeci Süleyman Efendi ve Ailesi: Keçecizadeler", **Akademik Sayfalar**, Cilt: 13, Sayı: 19, 5 Haziran 2013, s. 291, (Çevrimiçi), http://www.merhabahaber.com/d/file/cilt-13,-sayi-19,-5-haziran-2013.pdf, (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2016)

[500] Ali Can Sekmeç, Melda Davran, "Mora'dan Moda'ya Cimcoz'lar", **chronicledergisi.com**, (Çevrimiçi), http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919, (Erişim tarihi: 18.06.2015); (Çevrimiçi), http://www.takvim.com.tr/yazi_dizisi/2012/10/19/makberden-cankayaya, (Erişim tarihi: 04.03.2016)

Portredeki ayrıntılar resmedilen kişinin hem bireysel özellikleri hem de yaşamıyla ilgili ipucu verir (Resim 200). Hasene Cimcoz, annesi gibi Batı tarzı, kaliteli mobilyalarla döşenmiş bir mekanda, bir koltukta bacak bacak üstüne atmış otururken betimlenmiştir. Ancak bu resimde mobilyalara ve çevredeki çiçek, saat gibi ayrıntılara daha fazla yer verilmiştir. Hasene Cimcoz muhtemelen orta yaşlarını sürmektedir. Kulak arkasına attığı dönemin modası kısa saçlarıyla, krem rengi saten elbisesiyle, zümrüt mücevherleriyle asil, zarif ve güzeldir. Kucağında köpeğini tutmaktadır. Bu bile kültürel bir ipucudur. İzleyici kim olduğunu bilmese dahi modelin varlıklı ve köklü bir aileye mensup olduğunu hisseder. Zenginliği mobilyalardan, mücevherlerden, hatta köpekten kolayca anlamak mümkündür; asaleti hissettiren ise Hasene Hanım'ın hafif makyajı, dik duruşu ve zarafetidir. Elbise ve mücevher seçimi de bu zarafeti pekiştirir. Annesinin aksine Hasene Hanım, hoşgörülü, olumlu, sakin ve olgun biri izlenimi verir.

İbrahim Çallı, üç nesli tarihe kaydetmiştir: Aliye Moralı, Hasene Cimcoz ve Fatma Barşal. Aliye Moralı ve kızı Fatma Barşal'ı aynı yıl içinde (1933) Hasene Hanım'ı da 1934 yılında resmetmiştir. Muhtemelen ailece ressamla çalışma kararı almışlar ve art arda portrelerini yaptırmışlardır.

Resim 201: İbrahim Çallı, *Fatma (Cimcoz) Barşal*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 116x90 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Esin Eşkinat (Ed.), **Geçmiş ve Gelecek-Past and Future-Koleksiyon Sergisi Kataloğu**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, 2013, s. 69.

Fatma Barşal, Hasene-Salah Cimcoz çiftinin beş çocuğundan biridir. Fatma Hanım, aslen Mısırlı olan Prenses Zeynep'in oğlu Ali Haydar Barşal ile evlenmiştir. [501] İbrahim Çallı, Fatma Barşal'ı annesi Hasene Cimcoz ile neredeyse aynı pozda resmetmiştir (Resim 201). Anneannesi Aliye Moralı'nın pozu da benzerdir.

[501] Ali Can Sekmeç, Melda Davran, "Mora'dan Moda'ya Cimcoz'lar", **chronicledergisi.com**, (Çevrimiçi), http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919, (Erişim tarihi: 18.06.2015); (Çevrimiçi), http://www.takvim.com.tr/yazi_dizisi/2012/10/19/makberden-cankayaya, (Erişim tarihi: 04.03.2016)

Resim 201a: Üç neslin portreleri: “Aliye Moralı”, “Hasene Cimcoz” ve “Fatma Barşal”

Hepsi gösterişli koltuklarda oturmaktadır ve aynı şekilde bacak bacak üstüne atmıştır (Resim 201a). Hasene Cimcoz ve Fatma Barşal’ın sağ kolu koltuğun kolçağına dayalıdır ve el zarif bir biçimde bilekten aşağı doğru kıvrılmıştır. Fatma Barşal’ın da annesi gibi dönemin Batı modasına uygun şekilde kulaklarının hizasında kesilmiş kısa saçları vardır ve saçını tamamen annesi gibi ayırmıştır. Hasene Cimcoz’a göre daha az mücevher kullanmış olan Fatma Hanım, sadece değerli bir bilezik, yüzük ve broş takmıştır. Ancak oturduğu koltuk çok dikkat çekicidir. Çallı, her iki resmin de fonunda yeşilin tonlarını kullanmayı tercih etmiştir. Fatma Barşal, siyah, dantelli askıları olan, şık ve hafif dekolte elbisesinin üzerine, fonla kontrast oluşturan kırmızı bir şal

almıştır, şal da aşağı kaymış, böylece Fatma Barşal'ın omuzları ortaya çıkmıştır. "Hasene Cimcoz Portresi"nde Hasene Hanım'ın sol kolunda köpeği varken, Fatma Barşal'da aynı kol bir şalla sarılmıştır. Sol eli de rahat bir şekilde kucağında durmaktadır. Üç neslin portreleri yanyana koyulduğunda, duruşlarından yola çıkarak bu soylu kadınların hayat algısı bile okunabilir. Aliye Moralı elbisesinin kapalı yakasından, ellerinin duruşundan ve özellikle de bakışlarından hissedildiği kadarıyla daha muhafazakâr ve otoriter görünmektedir. Hafif, yerinde bir dekolte kullanmış olan Hasene Cimcoz ise sakin duruşu ve yumuşak bakışlarıyla annesinden farklıdır. Yine de onda da gizli bir kontrolcülük hissedilir. Oturuşu son derece özgüvenli ve rahattır. Torun Fatma Barşal ise dantelli siyah elbisesiyle, açık omuzlarıyla, kırmızı şalıyla ve kendisini Çallı'nın fırçasına rahatlıkla bırakmış gibi gözüken duruşuyla çekici ve güzeldir. Annesine çok benzemektedir. Aradaki fark, belki gençliğinin de etkisiyle Barşal'ın daha az kuralcı gözükmesindedir. Çallı, Fatma Barşal portresinde modelinin kadınlığını fazlasıyla ön plana çıkarmıştır. Bu resimlerde ve aslında genel olarak Çallı'nın kadın portrelerinde, Cumhuriyet'in modern ve güvenli kadını izleyiciye çekinmeden, özgürce bakabilmektedir.

Resim 202: Hikmet Onat, *Muazzez Köseoğlu,* 1926, tuval üzerine yağlıboya, 110x100 cm.

Kaynak: Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 106.

Hikmet Onat'ın portresini yaptığı 1901 Manastır doğumlu Muazzez Köseoğlu, Akademi'nin Resim ve Heykel Bölümleri'ne devam etmiş; Hikmet Onat ve Feyhaman Duran'ın öğrencisi olmuştur. 1934 yılında Dr. Zeki Sıtkı Köseoğlu ile evlenen Muazzez Hanım, Pangaltı Anarat Hığutyun Ermeni Ortaokulu'nda 38 yıl boyunca Türkçe hocalığı görevinde bulunmuştur. Resim çalışmalarının yanında Türk Sanat Müziğiyle de ilgilenen Muazzez Hanım, bestekâr Yesari Asım Aksoy'dan dersler almış, besteler yapmıştır. Evlerinde düzenledikleri, ressam ve müzisyen dostlarının katıldıkları fasıllar yaşamlarında önemli yer tutmaktadır. Muazzez Köseoğlu pek az kişiye nasip olacak şekilde yaşamının çeşitli evrelerini ünlü ressamların elinden çıkmış portreleriyle belgelemiş şanslı insanlardan biridir. Köseoğlu çifti birkaç ay arayla 1978 yılında vefat etmiştir.[502]

[502] Anonim, Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 104.

Hikmet Onat, Muazzez Hanım'ı evinin salonunda bir kanepede otururken resmetmiştir (Resim 202). Muazzez Hanım bu portre yapıldığı sırada 25 yaşındadır ve henüz evli değildir. Portresini evlenmeden evvel de yaptırdığına göre Muazzez Hanım'ın Batı'nın portrecilik geleneğini bilen ve uygulayan, yüksek bir kültür seviyesine sahip, maddi durumu iyi olan bir ailesi olmalıdır. Nitekim resimdeki mekânın yanı sıra Muazzez Hanım'ın hem kıyafetleri hem oturuşundaki zarafet aileden gelen görgüsünü göstermektedir. Yüzünde ise son derece durgun bir ifade vardır.

Resim 203: Feyhaman Duran, *Muazzez Köseoğlu*, 1940, karton üzerine pastel, 48x39 cm.

Kaynak: Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 109.

Muazzez Köseoğlu ve eşi Dr. Zeki Sıtkı Köseoğlu, Hikmet Onat dışında Feyhaman Duran, Ercümend Kalmık, Nihat Akyunak gibi sanatçılarla dostluklarının anıları olarak onlara da portrelerini yaptırmışlardır.[503] Feyhaman Duran'ın yaptığı portrede profilden gösterilen Muazzez Hanım, sanatçının

[503] Anonim, Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 104.

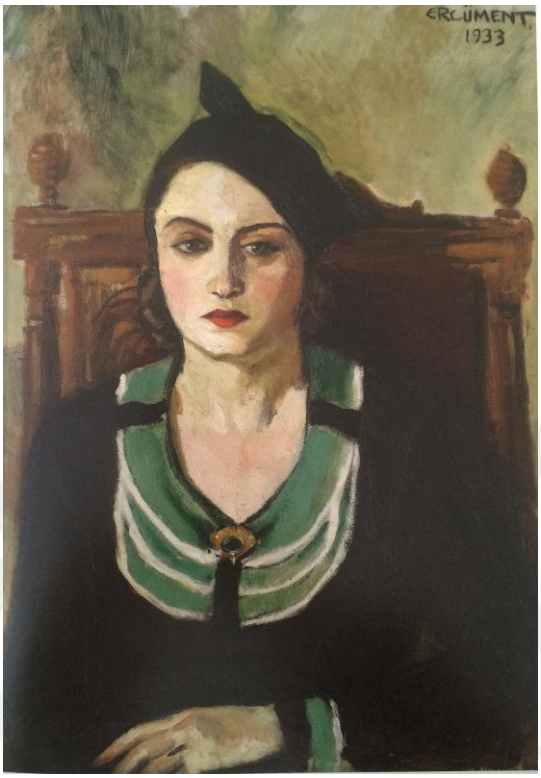
istediği pozda sabit durabilmek için kendisini zorluyor gibi görünür. (Resim 203) Muazzez Hanım'ın boynunun fazlaca dik hâli ve sabit duruşunun aksine gözlerinin hareket etmeye istekli olduğu izlenimi, resme doğal olmayan bir katılıkla beraber bir çocuksuluk da verir. Sanki model yerinde zor durmaktadır da ressam onu nasıl durması gerektiğiyle ilgili uyarmaktadır.

Görüleceği üzere farklı ressamların elinden çıkan portreleri Muazzez Hanım'ın farklı yönlerini gösterir. Hikmet Onat'ın "Muazzez Köseoğlu" portresi bireyin nispeten daha çok görülebileceği bir resimken Feyhaman Duran'ın "Muazzez Köseoğlu" portresi, bireyin temsili anlamında zayıf bir portredir ancak öbür "Muazzez Köseoğlu" portreleriyle bir bütünlük oluşturması ve onun hayatının evrelerini kayda geçirmesi anlamında önem arz eder. Kıyaslamak için verilebilecek olan diğer portreler de Feyhaman Duran'ın resmettiği Muazzez Hanım'dan epey farklı bir kişiliği gösterir: Kimin yaptığı bilinmeyen aşağıdaki portrede (Resim 204), olgun, hüzünlü, düşünceli ve şiş göz altlarının etkisiyle yorgun görünen bir kadın vardır.

Resim 204: Anonim, *Muazzez Köseoğlu,* tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm.

Kaynak: Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 110.

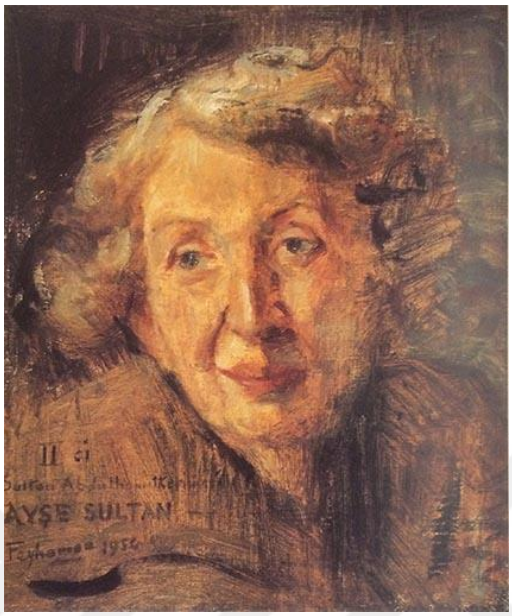
Resim 205: Ercümend Kalmık, *Kadın Portresi (Muazzez Köseoğlu)*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 50x72 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)



Kaynak: Artium Sanatevi, **Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu**, 21 Temmuz 2004, s. 104.

Ercümend Kalmık'ın Muazzez Köseoğlu'nu resmettiği 1933 yılında Muazzez Hanım 32 yaşındadır (Resim 205). Bir yıl sonra Dr. Zeki Sıtkı Köseoğlu ile evlenecektir. Muazzez Köseoğlu, Feyhaman Duran'ın yaptığı portredeki hafif muzip ifade hariç, tüm portrelerinde görülen hüzünlü havayı burada da taşımaktadır. Hatta Muazzez Hanım'ın gözlerinde sadece hüzün değil, sanki gizli bir sitem de okunur.

Resim 206: Feyhaman Duran, *Portre (II. Sultan Abdülhamit'in Kerimesi Ayşe Sultan)*, 1954, karton/tuval üzerine yağlıboya, 41x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:48/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 76.

Köseoğlu'nun donuk ifadeli, durgun portrelerinden sonra tekrar Feyhaman Duran'ın portrelerinden birine, II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan'ın (1887-1960) portresine dönüldüğünde ise "yaşayan" bir resmin farkı daha açıkça görülür (Resim 206). Bu etkileyici resim, Ayşe Sultan'ın 1954 yılında yapılmış bir portresidir. Padişah ailelerinin yurt dışına çıkarılmasının ardından çok zor günler yaşayan Ayşe Sultan ve çocukları, diğer aile fertlerinin aktardığına göre, en fazla sefalet çeken hanedan üyeleri olmuşlardır. Oğlu Osman ve Abdülhamid ile Fransa'da yaşayan Ayşe Sultan, evde ayaklı bir freze tezgâhı kurmuş, gündüzleri bu tezgâhta cam bardaklara motifler işlemekte; oğlu okuldan dönünce de onunla beraber bardakları Seine Nehri kıyısında satmaya gitmektedir. Ayşe Sultan kazandığı parayla bir yandan hasta olan küçük oğlu Abdülhamid'i beslemeye çalışırken, bir yandan Osman'ı okutmaya gayret etmiştir. Hanedan

kadınları için Türkiye'ye giriş yasağı kalkar kalkmaz Ayşe Sultan ülkeye dönmüştür.[504]

Bu portrede, tüm zorluklara rağmen asaletinden, zarafetinden, güzelliğinden bir şey kaybetmemiş bir kadın görülür. Yumuşacık bakışlarla gözlerini uzaklara dikmiştir. Ayşe Sultan bu tarz portrelerde görülen, alışılmış donuk pozlardan birini vermemiş, tüm içtenliğiyle kendisini ressama ve dolayısıyla izleyiciye açmıştır. Bu resimdeki samimiyeti daha iyi fark edebilmek adına Feyhaman Duran'ın "Abbas Halim Paşa'nın eşi Prenses Kerime Hanım" portresine (Resim 207) göz atmak gerekebilir. Sanatçının "Ayşe Sultan" portresinden tam 39 yıl önce, daha ilk gençlik döneminde yaptığı "Prenses Kerime Hanım" portresi Kerime Hanım'ı sadece soylu kimliğiyle vakur ve uzak, kişiliğine nüfuz edilemez bir şekilde yansıtırken; Feyhaman Duran'ın aradan geçen neredeyse 40 yılın verdiği ustalıkla, çok daha rahat ve hızlı bir tarzda çalıştığı "Ayşe Sultan" portresinde, yine bir soylu kadını bu sefer tüm insancıllığıyla, görende hemen yakınlık hissi uyandıracak şekilde resmedebildiği görülür. Her iki resimde de bir birey mevcuttur ancak tezimizde işlenen anlamda bireyin temsilinden söz edilebilecek resim, kişilik özelliklerini büyük oranda okuyabildiğimiz Ayşe Sultan'ın portresidir.

Resim 207: Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın eşi Prenses Kerime Hanım*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 73,5x61,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 371.

[504] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2014, s. 168, 169.

Resim 208: Hikmet Onat, *Fatma İzli Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 73,5x60 cm, (Ayten-Moiz Zilberman Koleksiyonu)

Kaynak: Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s.205 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır.)

1906 yılında İstanbul'da doğan Fatma İzli, 1928-1931 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya, Namık İsmail ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır.[505] Resmin tarihi belli değilse de, İzli'nin doğum yılına bakıldığında bu portrenin 1920-1930 yılları arasında yapılmış olduğu söylenebilir. Bu resim, incelenen portreler arasında konumuz açısından en başarılı çalışmalardan biridir. (Resim 208) Burada diğer modellerin benzer pozlarının aksine tüm enerjisini, yaşama sevgisini aktarabilen genç bir kadın görülür. Omzunun üzerinden izleyiciye bakışında hem muzip hem sempatik bir ifade saklıdır. Sanki eğlenmektedir ve bu duyguyu izleyiciye de aktarmaktadır.

[505] Anonim, **Cumhuriyet Gazetesi**, 1.11.1976, s. 6.

Resim 209: İbrahim Çallı, *Mimar Ömer Nazimi Yaver Yenal*, tuval üzerine yağlıboya, 90x75 cm.

Kaynak: Art Point - 3. **İlkbahar Müzayedesi**, 25.05.2008, Lot No: 265.

İbrahim Çallı'nın portresini yaptığı kişilerden biri olan mimar Ömer Nazimi Yaver Yenal (1904-1987) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Giulio Mongeri'nin öğrencisi olmuştur. Başarılı bir öğrenci olduğu, mezuniyet töreninde Mongeri'nin kendisi için sarf ettiği sözlerden bellidir: "On beş yıl süren bahçıvanlığımda bugün bir gül koparıyorum bahçemden ve sizlere armağan ediyorum." Yenal, okul bittikten sonra da, pek çok öğrencisine bürosunda çalışma imkânı sağlamış olan Mongeri'nin mimari bürosunda çalışmıştır.[506] 1927-28 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi Avrupa mimari konkurunda birinci olunca Paris'e giden Yenal, 1931 yılında Berlin'de Alman modernizminin simge isimlerinden Hans Poelzig ile çalışma imkânı

[506] B. Ünsal, "70. yaşını idrak eden mimarlar: III", **Arkitekt**, 1974, Sayı: 3, s. 119'dan Damla Çinici "Başkent Ankara'nın İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü", **Ankara Araştırmaları Dergisi**, 3(1), 2015, s. 13-41, (Bilgi: s. 38)

bulmuştur.[507] 1933 yılında ülkeye dönen ve Akademi'de Guinter adındaki bir iç mimari hocasının asistanı olarak göreve başlayan Yenal bir yıl sonra mobilya ve ince yapı detayları öğretilen bu dersin hocası olmuştur.[508] Nazimi Yaver Yenal, 1932 ile 1969 yılları arasında öğretim üyeliği yapmış ve 37 yıl boyunca yüzlerce öğrenci yetiştirmiştir. 1987 yılının Mart ayında Mimar Sinan Üniversitesi tarafından kendisine fahri profesörlük ünvanı verilmiş olan Yenal aynı yıl ölmüştür.[509] Bu başarılı mimar ve eğitmenin bütün üretimlerinin kâğıt üzerinde kalmış olması şaşırtıcıdır.[510]

Portresinde, Yenal'ın yaşını tespit edebilmek zordur (Resim 209). Saçlarındaki gri ton onun orta yaşlarını sürdüğü bir dönemi işaret etse de, ince vücuduna ve yüzüne bakıldığında 30'lu yaşlarının ortalarında olduğu düşünülebilir. Sağ dirseğine yaslanmış, ellerini kavuşturmuş olarak rahat bir şekilde koltuğa oturmuş olan Yenal, sakin, hoşgörülü birinin ılımlı ifadesiyle izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Dudaklarında belli belirsiz bir tebessüm vardır. Üzerindeki önlük onun üniversite hocalığını vurgular ancak önlük dışında Yenal'ın mesleğine bir gönderme yapılmamıştır. Bu portre eğitimli, görgülü, iyi niyetli biriyle karşı karşıya olunduğu izlenimi yaratır.

---

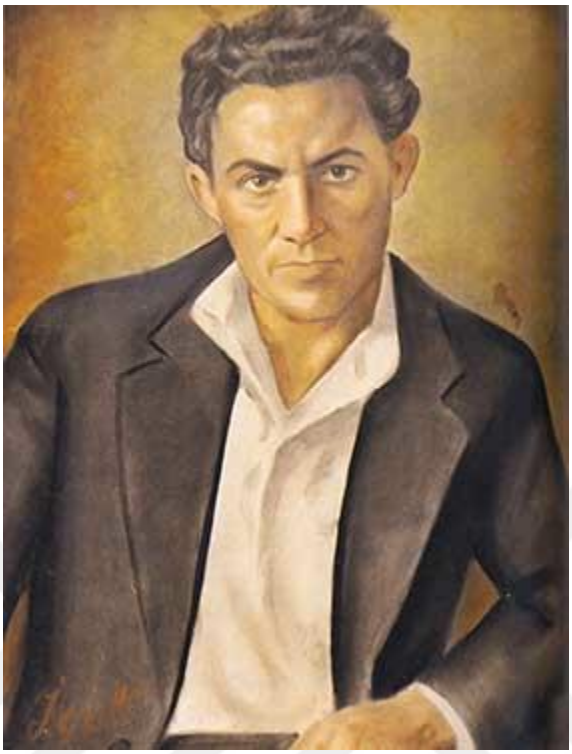
[507] (Çevrimiçi), https://xxi.com.tr/8014/mimar-nazimi-yaver-yenalin-unutulmus-fantastik-dunyasi/, (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016)

[508] B. Ünsal, "Nazimi Yaver Yenal", **Arkitekt**, Sayı: 3, 1974'den İlhan Koman, "Önsöz", **Gündüz Gökçe, Yükselen Ayaydın, Özer Erenman, Aydan Özgen Armağanı Yapıda Yenilikçi Yaklaşımlar**, Yay. Haz. İlhan Koman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul Nisan 2015, s. 14.

[509] Anonim, **Cumhuriyet Gazetesi**, "Prof. Yenal Öldü", 25 Ağustos 1987, s. 7

[510] (Çevrimiçi), https://xxi.com.tr/8014/mimar-nazimi-yaver-yenalin-unutulmus-fantastik-dunyasi/, (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016)

Resim 210: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, karton üzerine guaj, 60x49 cm.



Kaynak: Antik A.Ş, **186. Müzayede Kataloğu**, 09.11.1997

Dönemin iş adamlarından Rasim Hayri Cingi'nin portreleri de Çallı'nın önemli çalışmalarındandır.[511] Başarılı bir iş adamı olan Rasim Hayri Cingi (ölüm: 10 Aralık 1952)[512] 1948 yılında "Bir İş Adamı Gözüyle Memleketin Hali ve Dertlerimiz" [513] ismiyle bir kitap yayımlamıştır. Cingi'nin kitabı onun karakterinin anlaşılmasına yardımcı olabilecek bir kitap olduğu kadar Demokrat Parti döneminin başladığı 1940'lı yılların sonuna; ülkenin önemli bir dönemeçte olduğu bir zaman dilimine şahitlik etmesi bakımından da ilgi çekici bir kaynaktır. Açık, güzel bir ifade kullanarak, objektif tespitleri ve esprili diliyle yazdığı kitabında Cingi Türkiye'yi bir "yapı"ya benzetir ve bu yapıyı inşa etmek için ne beklediğimizi sorgular. Cingi, bir iş adamı olarak gerçekçidir; ülkenin ancak vatandaşların el birliğiyle çalışmasıyla gelişeceğini ve bu sürecin de kolay olmadığını ifade eder. İş adamının kitap boyunca yinelediği kavram

[511] Kıymet Giray, **Çallı ve Atölyesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997, s. 103, 105, 106, 134.
[512] Anonim, **Cumhuriyet Gazetesi**, Ölüm ilanı, 10 Aralık 1952, s. 4.
[513] Rasim Hayri Cingi, **Bir İş Adamı Gözüyle Memleketin Hali ve Dertlerimiz**, İstanbul, İbrahim Horoz Basımevi, 1948.

“çalışkanlık” ve “tasarruf”tur. Kitabındaki gerçekçi eleştirileri, ileri görüşlülüğü, sorunları algılayış ve aktarım gücü, Türkçe’yi kullanma şekli ve ifade biçimi Rasim Hayri Cingi’nin entelektüel yönünü ortaya koyar. İyi bir eğitim gördüğü, kendi ülkesi kadar başka ülkeler hakkında da fazlasıyla bilgi sahibi olduğu kitapta yaptığı karşılaştırmalardan anlaşılır. Varlıklı bir iş adamı olmasına rağmen şımarıklıktan, israftan, özentiden, taklitten, kendini bilmezlikten hoşlanmaz. Aksine, kendisini geliştirmeyen, çalışmayan, zamanının kıymetini bilmeyen bir milletten duyduğu rahatsızlığı ve çok sevdiği ülkesinin geleceğinden duyduğu endişeyi defalarca belirtir. Kuvvetli bir mizah yeteneği olduğu, metnin ciddiyetini bozmadan, satır aralarına gizlediği ifadelerden anlaşılır.

Burada İbrahim Çallı’nın üç adet Cingi portresine yer verilmiştir. İlk portresi (Resim 210) onun gençlik yıllarını göstermektedir. Çallı’nın ayrıntılı bir boyama tekniğiyle yaptığı bu portrede teknik olarak sonraki yıllardaki aceleci, kendinden emin, izlenimci Çallı fırçasının özgünlüğü yoktur. Resimde Rasim Hayri Cingi’nin bir iş adamı olduğuna dair bir ipucuna rastlanmaz. Daha ziyade özgüveni epey yüksek, bıçkın bir genç adamın izleyiciye bakmakta olduğu görülür. Belki duruşundan ve kıyafetinden maddi durumunun iyi olduğu yönünde bir izlenim doğabilir.

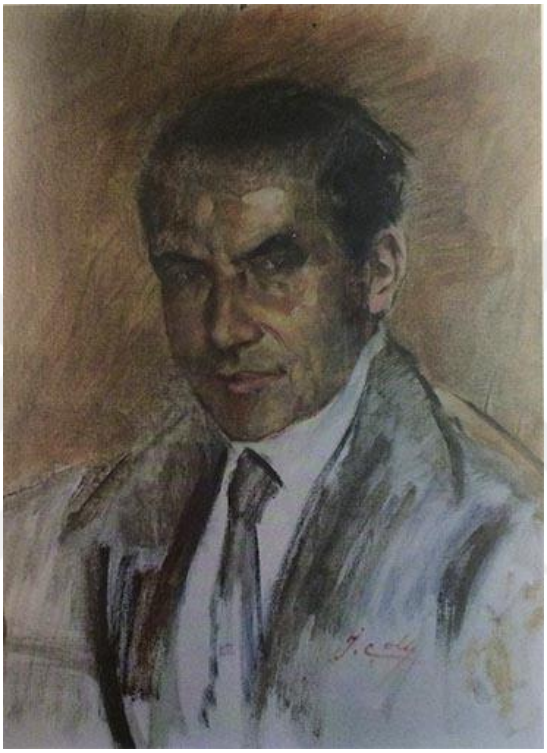
Resim 211: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, tuval üzerine yağlıboya, 65x55 cm, (Afife Cingi Koleksiyonu)

Kaynak: Artium 69. Bahar Müzayedesi, 01.03.2009

Sözü edilen portreden tamamen farklı olarak Cingi'nin izleyiciye doğru kaldırdığı elinde tuttuğu kristal bir kadehle "sağlığınıza" der gibi poz verdiği bir diğer portresindeki (Resim 211) ifade, sözü edilen kitabını yazmasını sağlayan iş ve yaşam deneyimini edinmeye başlamış birinin ifadesi olmalıdır. Burada Cingi'nin yaşı biraz daha ilerlemiştir; bir iş adamı olduğunu gösterir şekilde önceki portrelerinden daha özenli bir şekilde gömlek, ceket, yelek giymiş ve kıyafetine uygun bir kravat takmıştır. Rasim Hayri Cingi'nin buradaki bakışında deneyim, keyif ve nüktedanlık sezilir. Önceki yıllardaki ateşliliği azalmış, olgunlaşmış gibidir. Kadehi tutuş biçimi ve başının eğimi izleyicide ona karşı bir samimiyet hissi uyandırır. Bu portre devamlılık içeren bir portredir; öyle ki elin hareketi ve yüzdeki gülümsemenin etkisi Rasim Hayri Cingi hâla hayattaymış da biraz sonra elini indirip, kadehinden bir yudum alarak izleyeni sohbete davet edecekmiş gibi bir algı yaratır. Portredeki kişiyle kitabı yazan kişinin ifadesi

birbirine tamamen uyduğu için özellikle kitabını okuduktan sonra bu portreye bakan biri Cingi'yi tereddütsüz tanıyormuş gibi hissedebilir.

Resim 212: İbrahim Çallı, *Rasim Hayri Cingi*, tuval üzerine yağlıboya, 60x50 cm, (Afife Cingi Koleksiyonu)



Kaynak: Kaya Özsezgin, **İbrahim Çallı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 169.

Burada yer alan son portre ise Rasim Hayri Cingi orta yaşlarını sürerken yapılmış olmalıdır (Resim 212). Buradan da Çallı ile iş adamının uzun yıllara dayanan bir tanışıklığı olduğu anlaşılır. Cingi'nin gür, dalgalı saçları dökülmeye başlamış, alnı açılmıştır. Fırça darbeleri yüzünden yaşlanma izleri açıkça görülemese de sezilir. Portrede görülen, görmüş geçirmiş ve artık özgüveni iyice yüksek bir adamın belki hafif müstehzi bir gülümsemeyi de saklamaya çalışan ifadesidir. Çallı'nın son yıllarında edindiği ustalığın etkisiyle resim tamamlanmamış izlenimi uyandıracak şekilde bırakılmıştır.

Resim 213: İbrahim Çallı, *Cemil Uybadin Portresi*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 93 x 74 cm.

Kaynak: Portakal Sanat ve Kültür Evi, İlkbahar Müzayedesi, 20.05.2007, Lot no: 125

Atatürk'ün, İsmet İnönü'nün, Celal Bayar'ın resimlerini yapmasından, İbrahim Çallı'nın devletin üst kademelerindeki kişilerle yakın teması bulunduğu ve portre yaptırmak isteyenlerin sıklıkla tercih ettiği bir isim olduğu anlaşılır. Çallı, T.C.'nin ilk İçişleri Bakanı (Mehmed) Cemil Uybadin'i de (1880-1957) resmetmiştir (Resim 213). Ancak bu resim, kimliklerinden arındırılarak idealize edilmiş Atatürk, İsmet İnönü veya Celal Bayar portrelerinin aksine bir birey olarak Cemil Uybadin hakkında fikir verebilir. Uybadin, Harp Akademisi'ni bitirdikten sonra Trablusgarp, Balkan ve I. Dünya Savaşları'na katılmış; 1918'de 1. Kolordu Kurmay Başkanlığı; 1920'de Askerî Okullar Müfettişliği yapmıştır. 1923'te rütbesi albaylığa yükseltilen Uybadin, 1923 yılında İkinci TBMM'ye Tekirdağ milletvekili seçilmiş ve 1950'ye kadar bu görevini sürdürmüştür. Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği (1924-1925) ve Dahiliye Vekilliği de yapmış olan Uybadin, 1925 yılında İçişleri Bakanı olmuştur. Uybadin Atatürk'e yakın isimlerden biridir; hem Selanik'ten hem de Harbiye'den beri dostlukları

devam etmektedir.[514] Hatta Uybadin 1906 yılında Selanik'teki garnizona kumandanlık ederken Atatürk'ü Abdülhamid'in casusları tarafından tutuklanmaktan kurtarmıştır.[515] Soyadı da kendisine Atatürk tarafından verilmiş olan Uybadin'in güzel sanatlara, resme, hat sanatına ve özellikle fotoğrafa karşı büyük tutkusu olduğu[516] ve evinde pek çok Çallı tablosunun da bulunduğu bilinmektedir.[517]

İngilizlerin hazırladıkları istihbarat raporlarında Uybadin'in de adı geçer: "Asker bir karaktere sahip" olduğu ilk belirtilen maddedir. Nitekim, muhtemelen bu "asker karakter"in yansıması olarak, portrede de öne çıkarılan özellik Uybadin'in aşırı ciddiyetidir. Raporlara göre Uybadin içine kapanık ve yetenekli birisidir.[518] Bu yorumu okuduktan sonra resim tekrar incelendiğinde içe kapanık bir kişilik de görülebilir. Uybadin'in ketum, ağırbaşlı biri olduğu açıktır. Duruşu, bakışı, ellerinin konumu, özellikle de bir elinin cepte olması onun özgüveni yüksek, önemli bir kişi olduğunu; sanki insanlara biraz tepeden baktığını ve kendisinin de bunun vurgulanmasını istediğini hissettirir. Sivil giyimine rağmen Uybadin'in askerlikten kalan bir otoriterliği ve sert bir mizacı olduğu sezilmektedir.

---

[514] (Çevrimiçi), http://www.boyutpedia.com/1447/63575/mehmed-cemil-uybadin, (Erişim tarihi: 5 Mart 2016); (Çevrimiçi), http://www.radikal.com.tr/yorum/cumhuriyet-ve-suryaniler-1097241/ (Erişim tarihi: 5 Mart 2016)

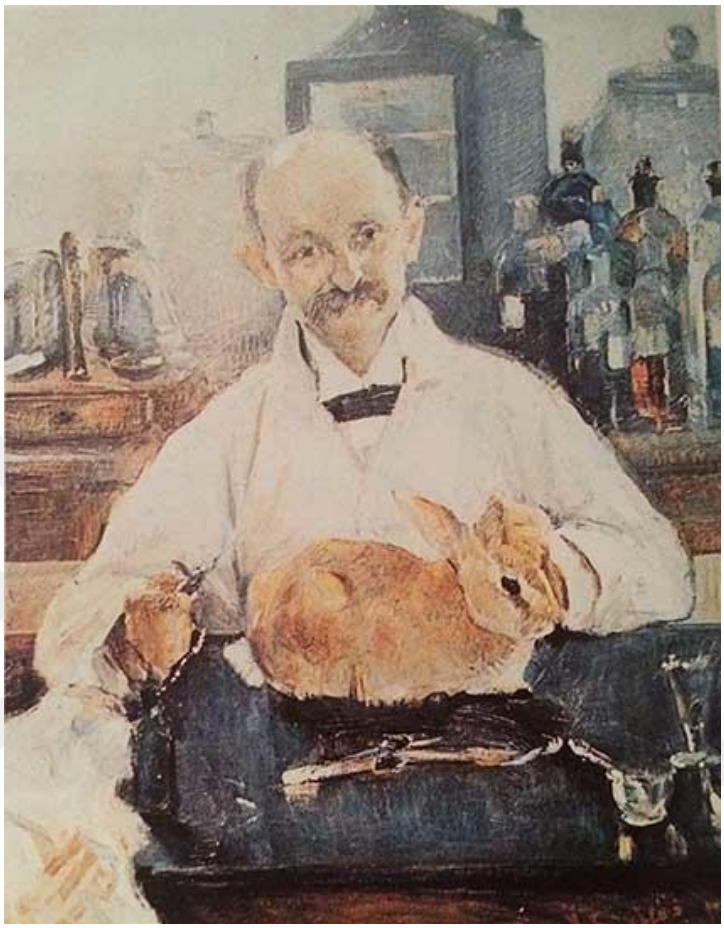
[515] Bülent Özdemir, Cihat Göktepe, **İngiliz İstihbaratı Peşimizde-Fişlenen Cumhuriyet**, İstanbul, Yitik Hazine Yayınları, Aralık 2014, s. 41.

[516] (Çevrimiçi), http://www.boyutpedia.com/1447/63575/mehmed-cemil-uybadin, (Erişim tarihi: 5 Mart 2016); (Çevrimiçi), http://cumhuriyettarihimiz.blogspot.com.tr/2015/07/ilk-turk-foto-muhabiri-ve-ilk-turk.html, (Erişim tarihi: 6 Mart 2016)

[517] Taha Toros, "İbrahim Çallı", (Çevrimiçi), antik@antikas.com, (Erişim tarihi: 10 Mart 2016)

[518] Bülent Özdemir, Cihat Göktepe, **İngiliz İstihbaratı Peşimizde-Fişlenen Cumhuriyet**, İstanbul, Yitik Hazine Yayınları, Aralık 2014, s. 105, 106.

Resim 214: Feyhaman Duran, *Dr. Akil Muhtar*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, (İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi koleksiyonu)



Kaynak: Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 49.

1916 tarihli "Dr. Akil Muhtar Portresi" Feyhaman Duran'ın en tanınmış ve en başarılı yapıtlarından biridir (Resim 214). Portrenin modeli Akil Muhtar Özden 1877 yılında İstanbul'da doğmuştur. Mekteb-i Tıbbiye-i Askerîye İdadi'sine, ardından Mekteb-i Tıbbiye-i Askerîye'ye gitmiştir. O yıllarda Tıbbiye Mektebi Sultan Abdülhamid'in istibdat rejimine karşı kurulmuş gizli merkezlerden biri olduğundan ve öğrencilerin tüm hareketleri saraya bildirildiğinden Akil Muhtar baskıcı bir rejime direnen, özgürlüğüne düşkün, genç bir tıp öğrencisi olarak okulunu bitirmeden 1896 yılında İsviçre'ye kaçmıştır. Fransa'ya da sık sık geçen Muhtar bu dönemde önemli hocalardan iyi bir eğitim almıştır. 1914 yılında Haydarpaşa Tıp Fakültesi'nde ders vermeye başlamış olan Akil Muhtar, 1916 yılında fakülte dekanı olmuş ve 1919 yılında ikinci kez dekan seçilmiştir. 1916'dan 1921 yılına dek fakültenin en kritik

devresi olan I. Dünya Savaşı esnasında, hocaların bir bölümünün, asistanların ise hemen hepsinin askere alındığı bir döneme rastlayan dekanlığı süresince öğretimi ve hastaların tedavisini aksatmamaya çalışmıştır. İstanbul'u işgal eden müttefik kuvvetlerinin Tıp Fakültesi'ni kapatmalarını önlemek için başarılı bir siyaset uygulamıştır. 37 yıl aralıksız tedavi kliniği ve farmakoloji hocalığı yapan Akil Muhtar Özden 1943 yılında emekli olmuştur. 1946 yılında CHP'den İstanbul milletvekili seçilmiştir. 72 yaşında vefat eden Özden, Türkiye'de deneyli tedavi ve farmakodinaminin kurucusudur. Türk kodeksinin hazırlanmasındaki rolü de önemlidir. Aynı zamanda Türk Tıp Tarihi Kurumu kurucularından olan Özden 1940-49 yılları arasında kuruma başkanlık yapmıştır. Sanatçı yönü de bulunan Akil Muhtar Özden'in çocukluk yıllarından itibaren resme düşkün olduğu bilinir. Hayatı boyunca resimle ilgilenmeyi sürdürmüş; suluboya, yağlıboya ve karakalem çalışmalar yapmış olan Özden'in 775 adet yapıtı mevcuttur.[519]

Onunla ilgili ilginç bir bilgi, kız öğrencilerin tıbbiyeye alınmasına karşı olmasıdır. Hatta "Dekan olduğum sürece buraya kızlar giremez" dediği kayıtlara geçmiştir. Nitekim Gürcü asıllı jinekolog ve çocuk hastalıkları uzmanı olan eşinin çalışmasına da izin vermemiştir. Ord.Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay'a göre Akil Muhtar, ruhen muhafazakâr olduğu için bu tavrı göstermektedir.[520]

Feyhaman Duran'ın "Dr. Akil Muhtar Portresi" resmi hükümetten "zikr-i cemil" ödülüyle gümüş madalya kazanmıştır.[521] "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi" kitabında bu resim için "Feyhaman'ın ömrü boyunca uygulayacağı bir teknik manifesto sayılabilir: sağlam desen, şeffaf, karanlıktan kaçınan renk, modele benzeyiş, "valör" doğruluğu, Empresyonizm'den nem kapmış ışık ve

[519] İbrahim Başağaoğlu, "Ord. Prof. Dr. Akil Muhtar Özden'in Hayatı ve Türk Tıbbına Katkıları (1877-1949)", **Klinik Gelişim Dergisi**, C: 21, No: 2, 2008, s. 83-87 (Bilgi: s. 84, 85)
[520] İbrahim Başağaoğlu, "Ord. Prof. Dr. Akil Muhtar Özden'in Hayatı ve Türk Tıbbına Katkıları (1877-1949)", **Klinik Gelişim Dergisi**, C: 21, No: 2, 2008, s. 83-87 (Bilgi: s. 83)
[521] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 48.

gölge uygunluğu"[522] ifadesi kullanılmıştır. Gerçi Duran'ın diğer portrelerinin çoğunda karanlıktan kaçış değil, tam aksine loş bir atmosfer seçimi görülür.

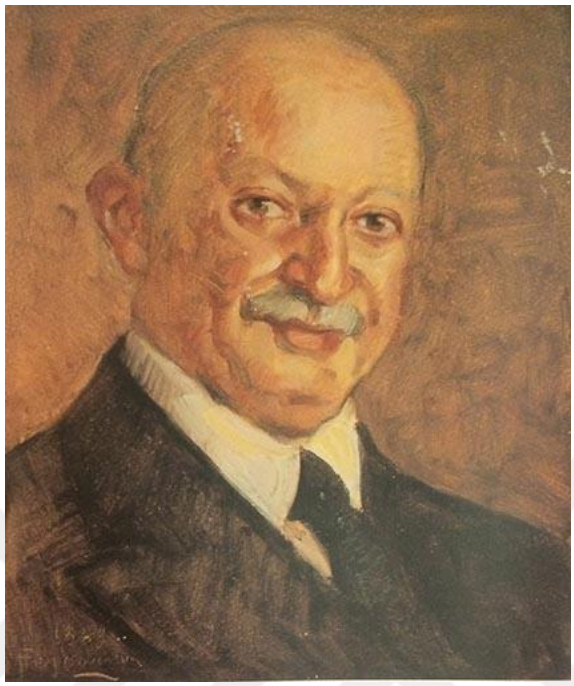
Bu portrenin başarısında Feyhaman Duran'ın Akil Muhtar'ı çok yakından tanıyor olmasının büyük etkisi olmalıdır. Duran, gençliğinde, Abbas Halim Paşa'nın evinde Akil Muhtar ile tanışmış ve uzun yıllar sürecek bir dostlukları olmuştur. Hatta bir ara yüksek albüminden hastalanınca Akil Muhtar'ın yardımıyla tedavi olmuş ve hastaneden çıkınca yine Akil Muhtar'ın girişimiyle silahsıza ayrılmıştır. Akil Muhtar, yeteneğini takdir ettiği sanatçıya daha sonra da yardımcı olmuş, Feyhaman Duran da sık sık kaldığı doktorun evinde, karşılığında para almadan aile bireylerinin portrelerini yapmıştır.[523]

Portrenin yapıldığı yıl olan 1916'da Akil Muhtar Haydarpaşa Tıp Fakültesi'nin dekanı olmuştur. Belirtildiği gibi, Türkiye'de deneyli tedavinin ve farmakodinaminin kurucusu olan Akil Muhtar, resimde, renkli cam şişelerden deney aletlerine kadar tüm detaylarıyla betimlenmiş laboratuvarında, elinde bir deney tavşanı tutarken görülmektedir. Akil Muhtar'ın üzerindeki beyaz doktor önlüğü modelin mesleğini öne çıkarır. Doktor gömleğinin içinde dönemin genel görgü kurallarına uyan şekilde, önlüğün altında kalacak olsa da şık bir gömlek (ve belki ceket) ve boyunbağı vardır.

Akil Muhtar, az sonra deneyine başlayacaktır da sanki son kez babacan bir tavırla izleyiciye bakmaktadır. Yanaklarındaki pembelik ve sıcak gülümseyişi, mizah yönü kuvvetli, yumuşak huylu, şefkatli, sempatik bir insan olduğunu düşündürmekle birlikte az sonra bir hayvana acı çektirecek olmaktan rahatsızlık duymaması bu babacan ve şefkatli olduğu hissedilen kişilikle tezat oluşturmaktadır.

[522] N.Berk-K.Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983, s. 32.
[523] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 33.

Resim 215: Feyhaman Duran, *Prof.Dr. Akil Muhtar*, 1949, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:691/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 56.

Feyhaman Duran'ın, 1916 tarihli "Dr. Akil Muhtar" portresinden (Resim 215) 33 yıl sonra yaptığı ve onunla kıyaslamak amacıyla verilen Akil Muhtar'ın büst portresinde, ilk resimdeki başarı görülmez. 1916 tarihli portre tam anlamıyla bir bireyin temsili olması anlamında büst portreden ayrılır. Büst portreyle ilgili yapılabilecek sınırlı yorum Akil Muhtar'ın babacan, esprili bir kişi olduğu izlenimi vermesinin yanında 33 yıl öncekine oranla çok daha yüksek bir özgüvenin hissedilmesi olabilir.

Resim 216: Feyhaman Duran, *Celâleddin Arif Bey Portresi*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 116,5x102 cm, (Sakıp Sabancı Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, Env.No: 200-0215-FD)

Kaynak: Ayşen Anadol (Ed.), **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi**, 2. bs., Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu Kataloğu, İstanbul, Sabancı Müzesi Yayınları, 2012, s. 95.

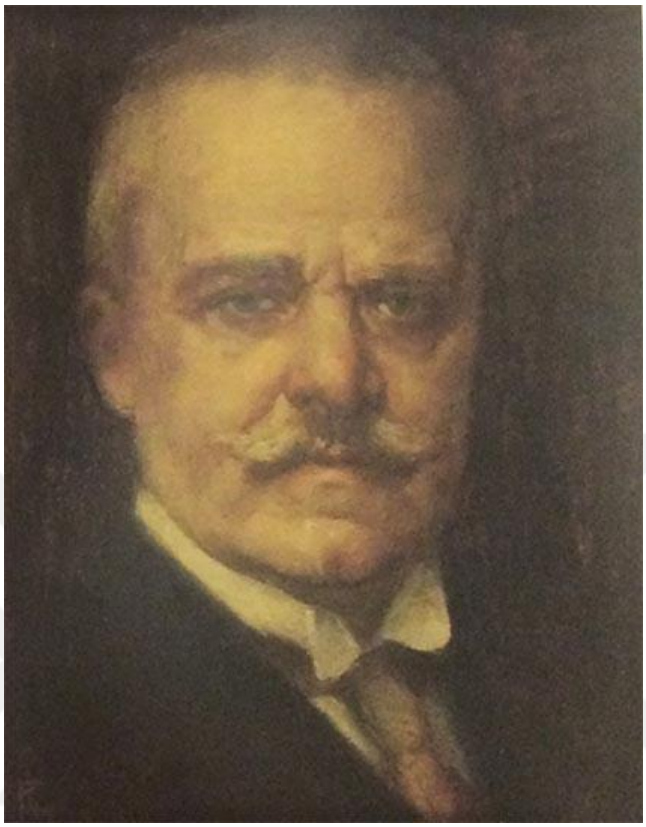
Feyhaman Duran'ın portresini yaptığı kişilerden bir diğeri Osmanlı Devleti'ne uzun yıllar hizmet etmiş köklü bir aileye mensup olan olan Celâleddin Arif Bey'dir (Resim 216). Celâleddin Arif, 1875 yılında Erzurum'da doğmuştur. Askerî Rüşdiye'yi bitirdikten sonra Mekteb-i Sultani'ye kaydolmuş; ardından Paris'te hukuk okumuştur. Hukuk Fakültesi'nde doktora derslerini tamamladıysa da tez ve diploma harçlarını ödeyecek parası olmadığından tez sınavını verememiştir. Paris yıllarında Jön Türkler ile yakın ilişkiler içinde bulunmuş olan Celâleddin Arif Bey, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'a gelerek avukatlık yapmıştır. 1914 yılında İstanbul Barosu başkanı seçilmiştir. Aynı zamanda İstanbul Üniversitesi'nde Anayasa Hukuku profesörüdür. Mütareke döneminde birçok siyasi kuruluşla yakın ilişki içerisinde bulunan Celâleddin Arif Bey, 1919 yılında milletvekili seçilmiştir. Ayrıca son Osmanlı Meclis-i Mebusanı'nda başkan seçilen ve TBMM'nin açılışında da önemli görevler üstlenen Celâleddin Arif Bey, ilk meclisin İkinci Başkanlığı, adliye vekilliği gibi görevleri de yerine getirmiştir. 1922'de Roma'ya büyükelçi olarak

gönderilmiş olan Celâleddin Arif Bey, 1923 yılında istifa etmiş ve vefat ettiği 1930 yılına kadar her şeyden uzak bir şekilde Paris'te yaşamıştır. İstifasında ve herkesten uzak yaşamak istemesinde Atatürk ile son dönem yaşadığı ciddi anlaşmazlıkların ve ülkedeki çalkantılı siyasi ortamın etkisi olmalıdır.[524]

Feyhaman Duran'ın en başarılı portrelerinden sayılabilecek olan "Celâleddin Arif Bey Portresi"nde, üst düzey bir görevi olduğu açıkça belli olan; okuryazar, kültürlü biri olduğu elinde tuttuğu kitap/dosya ile vurgulanan; kendisine olan güveni ve son derece sert kişiliği bakışlarından okunabilen; beden diliyle savunmada olduğunu hissettiren; açık vermekten hoşlanmayan şüpheci bir karakter olduğu izlenimi uyandıran bir birey vardır. Fesinin rengiyle uyum sağlayan kitabı/dosyası muhtemelen onun avukatlık mesleğine gönderme yapmaktadır. Ancak portrenin yapıldığı 1907 yılında 32 yaşında olması gereken Celâleddin Arif Bey, resimde yaşından çok daha büyük görünmektedir.

[524] Haluk Selvi, **Büyük Millet Meclisi'nde Celâleddin Arif Bey (1875-1939)**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Günay Çağlar, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Erzurum 1994, s. 1, 3, 144, 146.

Resim 217: Feyhaman Duran, *Ali Ekrem Bolayır*, Tarihsiz, karton üzerine yağlıboya, 41,5x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:66/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 60.

Feyhaman Duran'ın portresini yaptığı, Nâmık Kemal ve Nesime Hanım'ın oğlu olan Ali Ekrem Bolayır (1867-1937) Türk edebî ve siyasi hayatı; ayrıca saray bürokrasisiyle eğitim camiası içinde uzun yıllar bulunmuş çok yönlü birisidir. Özel hocalardan aldığı derslerle tamamladığı eğitimi sırasında Arapça, Farsça ve Fransızca öğrenerek Doğu ve Batı kültürüyle tanışmış olan Bolayır[525] yetiştiği ortamın da etkisiyle sanat ve edebiyatla küçük yaşlarda ilgilenmeye başlamıştır. Edebiyat-ı Cedîde topluluğuna katılan, zaman zaman takma adlar da kullanan Ekrem, asıl eserlerini 1896-1900 yılları arasında Servet-i Fünûn'da yayınlamış; sanat ve edebiyat faaliyetlerini ömrünün sonuna dek sürdürmüştür. Ali Ekrem Bolayır, Osmanlıca'nın ve aruzun güçlü bir koruyucusu olmakla beraber birçok şiirinde konuşma dilini ve hece veznini de kullanmıştır. Servet-i

[525] Âlim Gür, "Ali Ekrem Bolayır Biyografisine Katkılar", **SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 11, 2004, s. 353-389 (Bilgi: s. 353, 354)

Fünûncular arasında sosyal konulara en fazla yönelenlerden olduğu hâlde II. Meşrutiyet'e kadar daha çok bireysel, 1908'den itibaren ise genellikle millî, vatani, ahlaki ve dinî içerikli eserler ortaya koymuştur. Bolayır, tenkit, sohbet, deneme, hikâye, tiyatro, edebiyat tarihi, monografi gibi çeşitli türlerde eser vermiştir.[526]

Ali Ekrem Bolayır'ın, eşi Celile Bolayır'a 1911 yılında yazdığı bir mektupta, sağlık sorunlarının tedavisi için gittiği Paris'le ilgili değerlendirmeleri, Paris'in hareketli ve çekici sanat yaşamı, ancak kendisinin bu yaşama maddi yönden ayak uyduramayacağının bilincinde oluşu, bu yüzden eğlencesinin sadece her akşam tiyatroya gitmekten ibaret olduğu, gündüzleri de fena hâlde sıkıldığı gibi kişiliğini ele veren bilgiler vardır. Görünen odur ki, Bolayır, sorumluluklarını Paris'te bile unutmayacak kadar ailesine düşkündür. Ancak Bolayır'ın ilk çocuğu ve tek oğlu olan Mehmet Kemal Cezmi karşılıksız bir aşk yüzünden 1917 yılında intihar edecek ve babasının çok büyük bir acı yaşamasına sebep olacaktır.[527]

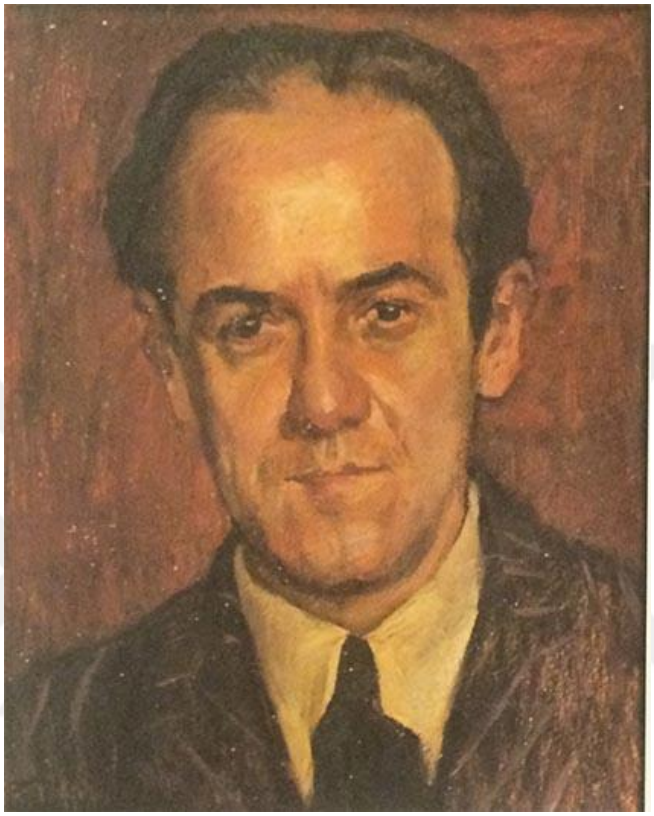
Ali Ekrem Bolayır'ın portresi, sıradan bir poz olmakla beraber, Feyhaman Duran'ın başarılı portrelerinden biridir (Resim 217). Benzer portrelerin büyük bölümünde görüldüğü üzere, portreleri yorumlarken kişilerin hayatlarına başvurmak gerekmiştir. Oysa bu portre için söylenebilecekler, Bolayır'ın yaşamı bilinmese de aynı olacaktır. Burada büyük bir acı çekmiş ve belki de hâlen çekmekte olan; derin, düşünceli, bilgili, akıllı, kişilikli bir birey vardır. Bakışlarındaki hüzün çok yoğundur; yüzünde sanki gülmeyi unutmuş birisinin ifadesi görülür. İlk bakışta sert bir izlenim yaratsa da hemen ardından bu ifadenin sertlik değil, acı olduğu sezilir. Portrenin puslu sarı rengi de bu izlenimi destekler. Ancak resimde Bolayır'ın edebiyatçı kimliğiyle ilgili bir ayrıntıya rastlanmaz.

---

[526] İsmail Parlatır, "Bolayır, Ali Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, C. VI, s. 275, 276; Âlim Gür, "Ali Ekrem Bolayır Biyografisine Katkılar", **SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 11, 2004, s. 353-389 (Bilgi: s. 353-359)

[527] Âlim Gür, "Ali Ekrem Bolayır Biyografisine Katkılar", **SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 11, 2004, s. 353-389 (Bilgi: s. 363, 366, 371**)**

Resim 218: Feyhaman Duran, *Prof.Dr. Hilmi Ziya Ülken,* 1946, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:1/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 54.

Büst portrelerin çoğunun benzerliğine ve durağanlığına karşın Hilmi Ziya Ülken'in gençlik yıllarına ait bir portresi Feyhaman Duran'ın etkileyici çalışmalarından biri olarak kabul edilebilir (Resim 218). Bilindiği üzere Ülken (1901-1974) başta felsefe olmak üzere, düşünce tarihi, sosyoloji, psikoloji, sanat tarihi gibi düşünce yaşamının birçok alanında eserler vermiş olan çok önemli bir aydındır. Ülken, birçok alanla ilgilenmesine rağmen, öncelikli olarak "İslâm "Felsefesi" ve "Türk Düşünce Tarihi" alanlarında tanınmıştır. 1949 yılında kurulan Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nin kurucu heyeti içinde yer almış olan ve bu fakülteyi bilimsel bir zihniyetle kuvvetlendirmek için antik felsefe tarihi, modern felsefe tarihi, sistematik felsefe ve mantık, sosyoloji gibi

derslerin de programda yer almasını sağlayan Ülken[528] yalnızca uğraş verdiği disiplin çerçevesinde akademik üretimlerde bulunmakla kalmamış; felsefenin yanı sıra Türkiye'de sosyolojinin de kurumlaşması amacıyla dernekler ve enstitüler kurmak, dergiler çıkarmak için; var olanları da geliştirebilmek için yoğun çaba göstermiştir. Bu çerçevede, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Kürsüsü'nün yeniden kurumlaşmasında etkin bir rol oynamış; ayrıca 1942-1968 yılları arasında yayımlanan "Sosyoloji Dergisi"ni yayın hayatına kazandırmıştır. Sosyoloji alanında araştırma enstitülerinin kurulmasına da öncülük etmiş olan Ülken'in bir diğer önemli katkısı da, dünyadaki sosyolojik ve felsefi gelişmelerin en hızlı ve en geniş biçimde takip edilebilmesini temin eden yayınlarıdır. Ülken 1957 yılında ordinaryüs profesör olmuştur.[529] Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Bilgi ve Değer, Varlık ve Oluş, Tarihî Materyalizme Reddiye, İnsanî Vatanseverlik, Aşk Ahlakı, İslâm Düşüncesi, Bilim Felsefesi, Sosyolojiye Giriş, Yirminci Asır Filozofları en önemli eserleridir.[530]

Şiir, roman, çeviri, resim (yağlıboya, karakalem ve minyatür, amatör hattatlık) gibi alanlarla da ilgilenen, ayrıca piyano çalabilen; her anlamda tam bir aydın olan Hilmi Ziya Ülken'in insanlara karşı büyük bir sevgi ve saygı duyan, başkalarının görüşlerini ve fikirlerini saygıyla dinleyen, özgürlük ve barışçı bir dünya özleminde olan biri olduğu bilinir.[531]

Hilmi Ziya Ülken hakkında kızı Gülseren Artunkal'ın, felsefeci Ziya Somar'dan aktardığı bir anı, yukarıdaki resmi yorumlayabilmek için önemlidir. Somar, Bursa Lisesi'nde öğrenciyken kendilerine yeni coğrafya öğretmeni olarak tanıtılan 23 yaşındaki, sarı benizli, utangaç bakışlı genç adamı tüm

[528] Mehmet Vural, "Hilmi Ziya Ülken ve Türkiye'de Felsefe Çalışmalarına Katkıları", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt: 9, Sayı: 17, 2011, s. 521-538 (Bilgi: 521)
[529] Yücel Bulut, "Aşk Ahlakı'ndan Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi'ne: Türk Sosyolojisi'nde Hilmi Ziya Ülken", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, No: 46, 2/2012, s. 119-151 (Bilgi: 119)
[530] Taşkın Takış, "Hilmi Ziya Ülken", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 94-101 (Bilgi: s. 94)
[531] Gülseren Artunkal, "Hayatı ve Eserleriyle Babam Ülken", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 17, 1979, s. 1-8 (Bilgi: s. 7); Hatice Ülken, "Eşim Hilmi Ziya'nın Özel Hayatı", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 17, 1979, s .9-11 (Bilgi: s. 11)

öğrencilerin garipsediğini; kendilerinden biri gibi görünen bir çocuğun oldukça yüklü bir dersin üstesinden gelmeye çalışmasının onları şaşırttığını; yalnız bu ince ve sessiz yapının göze batan bir tarafı olduğunu ve onun öğrencileri tuhaf büyüleyişiyle kendisine çektiğini belirtmiştir. Somar, ayrıca "Alnı, çerçevesini taşmış bir beynin hacminin kafatasından taşması gibi bir şeydi" diyerek Ülken'in ayırt edici fiziksel bir özelliğini de vurgulamıştır.[532]

Feyhaman Duran'ın resmettiği Hilmi Ziya Ülken tam da Ziya Somar'ın aktardığı gibi bir izlenim bırakır: Resimdeki sarı benizli, utangaç bakışlı, ince ve sessiz yapılı adamın gerçekten ona bakmaya davet eden garip bir etkileyiciliği vardır. Ülken'in büyük ismine rağmen mütevazı hâli izleyeni son derece etkiler. Hâlâ gençliğindeki utangaçlığının izleri görülür. Hâlbuki resmin yapıldığı 1946 yılında 45 yaşında olan Ülken, artık genç bir öğretmen değil, felsefe ve sosyoloji kürsülerinin profesörüdür. Pek çok önemli kitabı, makaleleri yayınlanmakta olan, ismi iyice duyulmuş saygın bir hocadır. Yine Ziya Somar'ın çok güzel ifade ettiği gibi Ülken'in geniş alnı sanki sınırlarını aşmış bir beynin varlığına işaret etmektedir. Bu kadar büyük bir bilim insanının bu kadar sade, sakin, yumuşacık ama derin ifadesi resme tekrar tekrar bakma isteği doğurur.

[532] Gülseren Artunkal, "Hayatı ve Eserleriyle Babam Ülken", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 17, 1979, s. 1-8 (Bilgi: s. 3)

Resim 219: Feyhaman Duran, *İç Mekân (Üniversite Senatosunun Toplantısı),* tuval üzerine yağlıboya, 45x70 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No: 17/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 42.

Feyhaman Duran'ın bir grup portresi olan "İç Mekân" (Üniversite Senatosunun Toplantısı) adlı yapıtında, İstanbul Üniversitesi'nin 17 senato üyesi, gösterişli bir toplantı odasında, uzun bir masa etrafında bir arada resmedilmişlerdir [533] (Resim 219). Bu resim akla hemen, en iyi örneği Rembrandt'ın "Staalmeesters" (Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu) resmi olan, 17. yüzyıl Hollanda grup portreciliği geleneğini getirir. Rembrandt, "Staalmeesters"da Staalhof'taki özel odalarında toplanmış, kimlikleri belirli beş

[533] Resmin solunda, ayakta duran gruptaki kişiler sırasıyla Ord.Prof.Dr. İbrahim Hakkı Akyol, Prof.Dr. Besim Darkot, Ord.Prof.Dr. Hamit Ongunsu'dur. Onların yanında oturmakta olan kişi Prof.Dr. Ömer Lütfi Barkan'dır. Barkan'ın yanında hafif eğilmiş olarak ayakta duran ve onun yanında oturan akademisyenlerin kimliği belirlenememiştir. Ayakta duran diğer üçlü gruptaki isimler: Prof.Dr. Kazım İsmail Gürkan (?), Prof.Dr.Kemalettin Birsen ve Ord.Prof.Dr. Hamit Nafiz Pamir'dir. Pamir'in yanında oturmakta olan kişi Ord.Prof.Dr.Tevfik Sağlam'dır. Sağlam'ın yanında ayakta duran Ord.Prof.Dr. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, onun yanında ayakta duran kişi Prof.Dr. Refii Şükrü Suvla, aralarında oturmakta olan rektör Ord.Prof.Dr.Sıddık Sami Onar'dır. Masanın izleyiciye yakın olan tarafında soldan sağa Ord.Prof.Dr. Kerim Erim, Prof.Dr. Fahir Yeniçay ve Ord.Prof.Dr. Ebu'l Ula Mardin yer alır. [V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 42]

lonca üyesini resmetmiştir.[534] Bu tarz grup portrelerinde sorun, özellikle de topluluk kalabalıksa, kişiliklerin birbirlerini ezmeyecek biçimde eşit önemde resimlenmesinin neden olduğu bir tekdüzeliktir.[535] Feyhaman Duran, 17 kişilik kalabalık bir grubu resmederken hem kişileri eşit (rektör olduğu için masanın başında oturan ve beyaz cübbesiyle diğer senato üyelerinden bilinçli olarak ayrıştırılan Ord.Prof.Dr. Sıddık Sami Onar hariç) önemde konumlandırmayı hem de tekdüzeliğe düşmemeyi başarmıştır. Bazı üyelerin ayakta olmasından yola çıkarak senato toplantısının ya başlamak ya da bitmek üzere olduğu düşünülebilir. Ayakta olan grup hâlindeki üyeler büyük ihtimalle bir konuyu tartışmakta veya bir değerlendirme yapmaktadırlar. Bu şekilde Feyhaman Duran herkesin yüzünü gösterebilmiştir. Figürlerin sırtları dönük gösterilememesi sorununu da akıllıca çözmüş olan Duran, önde oturan üç üyeyi, gerçekçi biçimde, sandalyeleri rektöre dönük şekilde profilden görülebilecek bir pozisyonda resmetmiştir.

"Staalmeesters" resminde olduğu gibi burada da süregelmekte olan bir eylem, ressamın izleyiciyi "resmin içine" davet etmesi nedeniyle bir anlığına kesintiye uğramıştır ama hemen ardından yine devam edecektir. Hatta üyelerden Ord.Prof.Dr.Ebu'l Ula Mardin'in elinin hareketi hâlen konuşmaya devam ettiğini gösterir. İzleyici sanki senato toplantısına izinsiz girip bakışların aniden kendisine çevrilmesine neden olan beklenmedik misafirdir. Burada tek kişinin resmedildiği portrelerdeki gibi her üyenin kişiliğinin derinliklerine nüfuz edebilmek elbette mümkün (ve gerekli) değildir. Tüm üyelerin gerçek yaşamdaki görevleri gereği sık yaptıkları toplantılardan biri esnasında eylem hâlinde gösterilmesi; iki kişi hariç kim oldukları bilinen, toplumun önemli kişilerinin özel bir toplantısından bir ana tanık olunması, bu kişilerin iş yaşamındaki kimlikleriyle birer birey olarak temsilinden söz edilebilmesini sağlar. Öte yandan bu resim izleyiciyi de salt gözlemleyen biri olmanın pasifliğinden çıkarıp, toplantıya dahil ederek onun da resme katılımını sağlar.

---

[534] Uşun Tükel, "Staalmeesters" Ya da Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak", **Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 76, 77.
[535] Uşun Tükel, "Staalmeesters" Ya da Ne Çok Yakın Ne Çok Uzak", **Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 75 .

Resim 220: Feyhaman Duran, *Ord.Prof.Dr. Mustafa Şekip Tunç*, 1943, karton üzerine yağlıboya, 40,5x33,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:105/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 50.

Henry Bergson üzerine eserleriyle tanınan psikolog ve felsefeci Mustafa Şekip Tunç, 1886 yılında İstanbul'da doğmuş; 1905'te Vefa İdâdîsi'nden mezun olmuştur. Mülkiye Mektebi öğrencisiyken Fransızca öğrenmeye yoğunlaşan Tunç'un bu çabası onun psikoloji ve felsefeye yönelmesini etkilemiştir. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemde Mülkiye'yi bitiren Mustafa Şekip Tunç, Kosova'da kaymakam olarak başladığı idarecilik görevinden 1911 yılında ayrılmış ve eğitimciliğe yönelerek hayatını pedagoji, psikoloji ve felsefe alanlarına adamıştır. Eğitimcilik yönünde yaptığı bu seçim onun siyasal görüşlerini de biçimlendirmiş ve dönemin radikal toplumsal değişim yanlısı görüşlerine karşı, toplumsal değişimin zorlama yollarla değil; zaman içinde pedagojik yöntemlerle halkın seviyesinin yavaş yavaş yükseltilmesine dayanan bir politikayla gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesini benimsemiştir. Bu yıllarda pek çok farklı şehirde ve okulda öğretmenlik yapan Mustafa Şekip Tunç, I. Dünya Savaşı yıllarında Cenevre Üniversitesi'nde psikoloji öğrenimi

görmüştür. Terbiye Mecmuası'ndaki yazıları İstanbul Dârülfunûnu hocalarının ve özellikle Ziya Gökalp'in dikkatini çekmiştir ve 1919 yılında Edebiyat Fakültesi müderris muavinliği görevine getirilmiştir. Üniversitedeki görevinin başlarında Millî Mücadele'ye destek veren Dergâh dergisinde yazılar yazmıştır. Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Turancılığı gözden düşmüş akımlar sayıp Anadolucu bir milliyetçiliği benimsemiş ve Anadolu'daki dirilişin metafizik altyapısını kurmaya yönelik bir çizgi takip etmiştir. 1933 Üniversite Reformu sonrasında İstanbul Üniversitesi'nde ordinaryüs profesör unvanı alan Tunç, Türk fikir hayatı üzerinde ancak Ziya Gökalp ile karşılaştırılabilecek bir etki yaratarak, 1953 yılında emekli olmuş; 1958 yılında vefat etmiştir.[536]

Öğrencisi Hasan Âli Yücel, hocasını "Fesinin kenarlarından çıkmış lüle kıvrık, kızıla çalan saçları; aynı renkte, dudağının üstünü örten bıyıkları; şişkin kapaklarının arasından görünen, mavi daireli bir saat gibi işleyen gözleri ve kişiliğinin en belirli işareti olan boğuk, fakat sıcak, cana yakın sesi... Bu gösterişsiz, mütevazı, hatta çekingen ve utangaç insan, hepimizi kısa zamanda fethetti. Onu hepimiz sevdik..." cümleleriyle tasvir etmiştir.[537]

Feyhaman Duran'ın yaptığı portrede Mustafa Şekip Tunç 57 yaşındadır (Resim 220). İlk bakışta yüzündeki ifade "hüzünlü, yaşamdan kopuk, karamsar" diye tarif edilebilirse de Hasan Âli Yücel'in tasvirine tekrar başvurulduğunda bu ifadenin onun mütevazı, çekingen ve utangaç kişiliğinin bir yansıması olabileceği düşünülebilir. Yine de karamsar bir ifadenin varlığı sezilir. Belki oğlunu kaybetmenin[538] acısı portreye yansımıştır. Tunç'un gençlik fotoğrafına bakıldığında geçmişteki enerjisinin ve heyecanının yaşlılık yıllarında

[536] Nazım İrem, "Mustafa Şekip Tunç", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 256-259 (Bilgi: s. 256); Fırat Mollaer, "Tunç, Mustafa Şekip", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, C. XLI, s. 382-383; Betül Batır, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç'un Bilim ve Aydın Tanımı", **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 11, 2009-1, s. 63-79.

[537] Hasan-Âli Yücel, **"Hürriyet Gene Hürriyet II"**, Der. Canan Yücel Eronat, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 1998, s. 611–615'den Betül Batır, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç'un Bilim ve Aydın Tanımı", **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 11, 2009-1, s. 63-79 (Bilgi: s. 67)

[538] Betül Batır, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç'un Bilim ve Aydın Tanımı", **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 11, 2009-1, s. 63-79 (Bilgi: s. 67)

kaybolmaya başladığı hissedilir. Fotoğrafında hem enerjisi, hem çekingenliğiyle son derece sempatik bir karakter görülmekteyse de portrede görülen kişi, aşağıya kıvrık dudakları ve asık yüzüyle sanki başka birisidir (Resim 221).

Resim 221: *Mustafa Şekip Tunç*, Fotoğraf,
[Milli Mecmua, 1 Kanûn-ı Evvel 1339 (1923), Sayı:3, s. 35]

Kaynak: Betül Batır, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç'un Bilim ve Aydın Tanımı", **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 11, 2009-1, s. 79.

Feyhaman Duran'ın özellikle 1930-1950 yılları arasında, gerek yakından tanıdığı dostlarını resmettiği, gerek sipariş üzerine yaptığı portrelere tekrar bakıldığında bu yapıtların Türkiye'nin modernleşme sürecinin çeşitli yönlerini yansıttığı görülebilir. Portrelerde betimlenen kişilerin pek çoğu Cumhuriyet dönemindeki dönüşümde rolü olan bireylerdir. Dolayısıyla bu resimler tek tek bireylerin ötesinde, bir dönemin kültürel elitinin de portresini sunmaktadır. Bu kişilerin pek çoğu, tıpkı Feyhaman Duran gibi geçmişle bağlarını korumaya devam eden ama yeni Türkiye'nin oluşumuna da inanan insanlardır.[539]

[539] Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Editörler), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 40-49 (Bilgi: s. 46, 47)

Resim 222: Zeki Faik İzer, *Ord. Prof. Mustafa Şekip Tunç*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 49x64 cm, (İstanbul Üniversitesi Koleksiyonu-Demirbaş No: 16164)

Kaynak: A. Gül İrepoğlu, Ahmet Kamil Gören, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi-Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002, s. 53.

Zeki Faik İzer, Feyhaman Duran'dan farklı olarak Mustafa Şekip Tunç'u İstanbul Üniversitesi Merkez Binası'nın bir odasında, yüksek arkalıklı bir koltukta otururken resmetmiştir (Resim 222). Modelin yanındaki vazoda krizantemler, arkada ise nakışlı duvarın bir bölümü ve kitap rafları yer alır.[540] Kitaplığın üzerinde yer alan fotoğraf çerçeveleri mekânın Tunç'un kendi odası olduğunu gösterir. İzer, modeli kendi mekânında resmederek Feyhaman Duran'ın yaptığı büst portreye göre, bireye yönelik daha fazla ipucu vermektedir. Feyhaman Duran'ın Mustafa Şekip Tunç'un portresini yaptığı aynı dönem, yani Tunç 57 yaşındayken yapılan bu portrede Duran'ın resmindeki ifadenin benzeri görülür. Mustafa Şekip Tunç, rahat olmakla birlikte "kendini bırakmış" oturuşuyla; ciddi ve keyifsiz görünümüyle, yaşam sevincinden yoksun biri izlenimi verir. Onun ifadesinde izleyiciye bile bulaşan bir mutsuzluk görülür.

[540] A. Gül İrepoğlu-Ahmet Kamil Gören, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi-Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002, s. 52

Resim 223: Naci Kalmukoğlu, *Ord. Prof. Dr. İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi*, tuval üzerine yağlıboya, 90x103 cm

Kaynak: (Çevrimiçi), (https://www.artamonline.com/252-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10427-naci-kalmukoglu-1896-1954-ord-prof-dr-ismail-hikmet-ertaylan-ve-ailesi), (Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2016)

Türk edebiyat tarihinin önemli isimlerinden edebiyatçı ve edebiyat tarihçisi İsmail Hikmet Ertaylan 1889 yılında İstanbul'da doğmuştur. Orta ve lise öğrenimini Mekteb-i Sultani'de tamamlamıştır. Tanin Gazetesi'nde Tevfik Fikret'in etrafında toplanan genç kadronun içinde yer alarak yazı hayatına atılmıştır. 1911'de Mülkiye Mektebi'ni bitirmiştir. Mekteb-i Sultani'de henüz okurken öğretmen yardımcılığı görevine getirilen Ertaylan, hocası Tevfik Fikret müdürlükten istifa edince buradaki görevinden ayrılmıştır. Ertaylan hayatının büyük bir kısmında çeşitli okullarda öğretmenlik yapmıştır. Bir ara Bakü'ye görevli olarak gidip 1924 yılında Bakü Üniversitesi Edebiyat Fakültesi dekanlığı yapmıştır ve 1927 yılında aynı üniversiteden profesörlük ünvanını almıştır. Bu yıllarda Türk Edebiyatı Tarihi isimli dört ciltlik eserini ortaya koymuştur. Türkiye'ye dönünce farklı okullarda öğretmenliğe devam etmekle birlikte Ankara Devlet Konservatuvarı ve Cumhurbaşkanlığı Orkestrası müdürlüğü

görevlerini de yürütmüştür. 1935 yılında kendisine İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü görevi de verilmiştir. Eğitim ve edebiyat alanında uzun yıllar hizmet vermiş olan Ertaylan 1943 yılında ordinaryus profesör unvanıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Türk Edebiyatı Tarihi Kürsüsü öğretim üyeliğine getirilmiştir. Buradan 1960 yılında emekli olan Ertaylan 1967 yılında vefat etmiştir.[541]

Çok üretken olan ve araştırmalarının yanı sıra şiir, roman, hikâye, tanıtım, edebiyat metinleri gibi onlarca eser ortaya koyan Ertaylan, edebî faaliyetleri nedeniyle yaşadığı dönem sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurmuştur.[542] Aile portresini yapan Naci Kalmukoğlu da büyük ihtimalle Ertaylan'ın tanıdıkları arasındadır. Yapıtın tarihi bilinmemekle beraber, Naci Kalmukoğlu 1954 yılında vefat ettiğine göre Ertaylan ailesinin portresi 1954 öncesinde yapılmıştır.

Bu resim, Batı resim sanatında çok sık rastlanan aile portresi geleneğinden etkilenilerek yapılmış bir resimdir (Resim 223). Ertaylan, eşi, çocukları ve torunuyla evlerinin bir köşesinde ressama poz vermiştir. Solda İsmail Hikmet Ertaylan aile reisi olduğunu hissettiren bir edayla oturmuş, dizlerinin arasına torununu almıştır. Eşi yanı başındadır ve küçük çocuğun elini tutmaktadır. Ertaylan'ın eşinin arkasında, biri büyük ihtimalle ailenin damadı, daha genç olan diğeri ise evin oğlu olan iki adam ayakta durmaktadır. En sağda oturan Ertaylan'ın kızı (veya gelini) ressama değil, oğluna bakmaktadır ki resimde kritik olan da bu bakıştır. İzleyene resmin uzun poz vermeler ve düzenlemeler sonucunda değil de bir anda, hesapsızca ortaya çıktığı hissini veren bu hareket bir yandan resme canlılık ve doğallık katan tek unsurken öte yandan sanki aile fotoğraf çektirmek için poz vermiş algısı yaratır. Tam deklanşöre basılma anında anne oğluna bakıvermiş gibidir. Yine de anlaşılan o ki, Kalmukoğlu katı bir düzenlemeden çıkmak için çözüm bulmaya çalışmıştır.

[541] Ömer Faruk Akün, "İsmail Hikmet Ertaylan", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, C.I, s. 309-312.
[542] Funda Bulut, "İsmail Hikmet Ertaylan'ın Edebiyat Tarihçiliği", **Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, Sayı: 2/1 2012, s. 256-278 (Bilgi: s. 269)

Sonuçta burada öncelikle belge niteliği taşıyan bir aile portresi vardır. Ancak aynı zamanda figürlerin her biri bir birey olarak oradadır. Resimde Ertaylan'ın karizmatik ve entelektüel kişiliği altında toplanmış, üst düzey, eğitimli, huzurlu, mutlu, modern bir aile görülür. Genç annenin oturduğu sedef kakmalı koltuktan anlaşıldığı kadarıyla Doğu tarzıyla çağdaş Batı tarzını sentezleyen mobilyalarla döşenmiş ev Ertaylan'ların ötesinde dönemin üst düzey ailelerinin profilini de yansıtır.

Bu bölümde ele alınan portrelerden, Halil Paşa'nın "Keçecizade Reşat Fuat Bey Portresi" (Resim 195); Mihri Müşfik'in "Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım Portresi" (Resim 196); İbrahim Çallı'nın "Hasene Cimcoz'un Annesi (Aliye Moralı)" (Resim 199) ve "Rasim Hayri Cingi" (Resim 211) portreleri; Hikmet Onat'ın "Fatma İzli Portresi" (Resim 208); Feyhaman Duran'ın "Dr. Akil Muhtar" (Resim 214) ve "Celâleddin Arif Bey" portreleri (Resim 216), ayrıca bir grup portresi olan "İç Mekân (Üniversite Senatosunun Toplantısı)" resmi (Resim 219), Naci Kalmukoğlu'nun "Ord. Prof Dr. İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi" grup portresi (Resim 223) farklı açılardan bireyin temsilinden söz edilebilecek portrelerdir.

15. yüzyılda Kuzey Avrupa'da, Robert Campin'in ilk defa "biricikliği konumuna bağlı bir ayrımla belirlenmemiş ve toplumda öncelikli bir yere sahip olmamış" insanların bireysel portrelerini yapmasıyla[543] birlikte o güne dek ünvanları nedeniyle resmedilen kişilerin yanı sıra artık resim sanatında salt "kendisi" olarak varolan bireyler görülmeye başlanmıştır. Türk resim sanatı tarihine bakıldığında, 19. yüzyılda öncelikle saray mensuplarının ve ardından askerlerin, devlet adamlarının, elçilerin ve giderek aydınların, Batılılaşma hareketinin getirdiği bir yaklaşımla, çoğunluğu yabancı olan ressamlara portrelerini yaptırmaya başladıkları görülür. Böylece hem bu alanda öncü olmuşlar hem de figüratif resmin halk ve ulema gibi tutucu kesimler nezdinde kabul görüp yaygınlık kazanmasına katkıda bulunmuşlardır. Halk katında figürlü resmin kabul görmesinde, resmini yaptıran kişilerin toplumdaki önemli konumlarının ve onlara duyulan saygının büyük etkisi olmuştur. Mehmet Emin Âli Paşa, Keçecizade Fuad Paşa gibi Tanzimat bürokratlarının ve paşalarının kendi resimlerini yaptırmaları, bu resimlerin resmî mekanlara asılmalarının yanında köşk, konak ve yalılarda da asılı bulunmaları bu alanda bir moda yaratmıştır. Ancak bu portrelerde yer alan kişilerin bireysel özelliklerinden çok devlet katındaki statüleri öne çıkarılmıştır. Bu nedenle padişah portreleri gibi bu dönem yapılan portrelerde de bireyin temsilinden söz etmek zordur.[544] Ancak buraya kadar incelenen örneklerde de görüldüğü gibi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkan otoportreler ve yanı sıra aile ve yakın çevreden kişilerin portreleri yavaş yavaş Türk resminde de bireyin temsilinden bir nebze söz edilebilmesine imkân sağlamıştır. Robert Campin'in 15. yüzyılda resim sanatında gösterimini sağladığı, birey olarak yorumlanabilecek "sıradan insanlara" Türk resminde bu dönem rastlanır. Osman Hamdi Bey'in "İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa" ve "Kokona Despina" portreleri, Ahmet Ziya Akbulut'un "Lehimci" portresi, Tekezâde Said'in "Erkek Portresi", Hikmet Onat'ın "Maksut Çavuş" portresi, Nazlı Ecevit'in çay/kahve içen bir köylü kadınını betimlediği

[543] Tzvetan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 20.
[544] Semra Germaner, "Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle XIX. Yüzyıl Osmanlı Üst Sınıf Portreleri", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Baha Tanman (Ed.), İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 163-172 (Bilgi: s. 164, 166)

"Portre", Cemal Tollu'nun "Bir Öğretmen Portresi" ve Fahrelnisa Zeid'in "Sanatçının Oğlunun Dadısı" portresi Türk resim sanatında 1950'li yıllara kadar resmedilmiş bu tarz "sıradan kişi" portrelerine verilebilecek bazı örneklerdendir.

Resim 224: Osman Hamdi Bey, *İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa*, Eskihisar, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 48x41 cm, (Mehmet Nuri Çolakoğlu Koleksiyonu)

Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 83.

Osman Hamdi Bey nadir de olsa çevresindeki sıradan ama kendisi için anlamı olan insanları resmederek [545] ailesinden olmayan bu insanları ölümsüzleştirmiştir. Bunlardan biri, Balıkçı İsmail Ağa'dır (Resim 224). Sanatçı, 1905 tarihli resimde, kırmızı serpuşuna turuncu çiçekli mavi bir yemeni dolamış, kahverengi kalın bir giysiye bürünmüş, düşünceli bir ifadeyle başını önüne eğmiş ihtiyar bir adamı resmettiği tuvalin sol tarafına "İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa" yazmıştır. Aile efradına yazdığı ithaflardan başka genellikle tuvallerine imza dışında pek bir şey yazmayan Osman Hamdi Bey bu resminde bu kuralın

[545] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 354.

dışına çıkmıştır. "İhtiyar" kelimesinde hissedilen şefkat, "balıkçım" sözündeki sahiplenme, Osman Hamdi Bey ile Balıkçı İsmail arasında bir dostluk olduğunu gösterir. Ancak aradaki sınıf farkından olsa gerek, resimdeki bu yazı bir ithaf değildir. Edhem Eldem 1906 yılında Servet'i Fünûn'da sanatçıyla yapılan bir röportajdaki "(Eskihisar'da) üstad-ı Muhteremi kâh elinde bağçe makası ve aşı çakısıyla kendi yetiştirdiği nadide meyva ağaçları, üzüm bağları ve gül fidanları içinde görürsünüz, kâh balık kayığı içinde olta balık tutar bulursunuz" sözlerinden yola çıkarak Osman Hamdi Bey'in belki de Balıkçı İsmail Ağa ile balığa çıktıklarını bile düşünmenin mümkün olduğunu söyler. Edhem Eldem kitabında ilginç bir bilgiye daha yer verir. Buna göre James Theodore Bent'in bir makalesinde Osman Hamdi Bey'in bakımsız bahçesi için bir bahçıvan tutmak yerine bir balıkçıyı bahçe işlerine koşturduğuna ve bahçıvanın da bu durumdan pek memnun olmadığına dair bir bilgi vardır.[546] Ancak bu balıkçının İsmail Ağa mı olduğuyla ilgili kesin bir şey söylenemez.

[546] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2010, s. 83, 84.

Resim 225: Osman Hamdi Bey, *Kokona Despina*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, (SSM Koleksiyonu)

Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2009, s. 38.

Evdeki çamaşırcı kadın Despina[547] Osman Hamdi Bey'in aileden olmayıp da resmettiği bir diğer kişidir. Resmin sağ üst köşesinde "Kokona Despina" (Resim 225) yazar. Despina belli ki çok yaşlı olduğu hâlde hâlâ çamaşırcılık gibi zor bir işi yapmak durumundadır. Öte yandan Osman Hamdi Bey "Kokona" kelimesiyle ya onun ileri yaşına ve (yorgun ifadesinin de gösterdiği gibi) muhtemelen zor geçmiş hayatına rağmen Despina'nın süsünden de vazgeçmeyen bir kişilik olduğunu ya da kelimenin diğer anlamıyla, yaşlı kadının Hıristiyan olduğunu vurgulamak istemiştir.

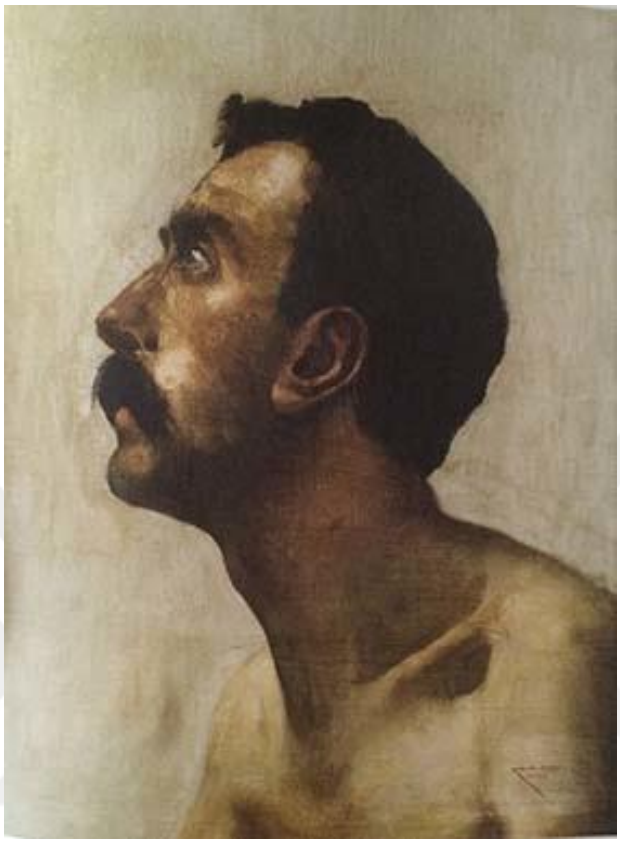
[547] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, s. 354.

Resim 226: Ahmet Ziya Akbulut, *Lehimci*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x99,5 cm, (SSM Koleksiyonu, Env. No. 200-0006-AZA)

Kaynak: Sema Olcay, **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013, s.121 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir, Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır.)

Ahmet Ziya Akbulut "Lehimci" isimli yapıtında, yere oturmuş, aletlerinin ortasında lehim yapan, kıyafetlerinden ve çıplak ayaklarından fakirliği belli olan, ama kendisini ciddiyetle işine vermiş; fakirliğine ve yaptığı işe rağmen izleyende saygı uyandıran ihtiyar bir adamı gerçekçi üslupla resmetmiştir (Resim 226). Adamın kimliği bilinmemektedir, ancak toplumdaki sıradan bir kişinin konu olarak değerli bulunması anlamında önemlidir. Belki o dönemde model bulma zorluğu Ahmet Ziya Akbulut'un böyle bir konuya yönelmesine sebep olmuştur. Ancak sonuçta sanatçı ihtiyar adamı sıradan bir model olmaktan çıkarıp ona kişilik kazandırmayı başarmıştır.

Resim 227: Tekezâde Said, *Erkek Portresi*, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 48x35 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)



Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 111.

Tekezâde Said'in bir başka etkileyici resmi "Erkek Portresi" isimli yapıtıdır (Resim 227). Bir yorumda resmin özellikleri şu şekilde ifade edilmiştir:

> "(…) tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan bu resim, yağlıboyanın 1900'lü yılların başlarında bir Türk sanatçı tarafından ne kadar incelikli kullanılabileceğini göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Işık-gölge konusunda son derece başarılı olan, figürün ağırlığını izleyene hissettiren Tekezade Sait'in 'Erkek Portresi' isimli yapıtı, akademik resmin tipik özelliklerinden biri niteliğindedir. (…) Hocası Osman Hamdi Bey'in daha çok düşünsel eylemleri ile öne çıkan durgun figürlerine karşılık (…) Tekezade Sait'in figürleri daha dramatik ve az da olsa portresi yapılan kişinin psikolojik özelliklerinin ortaya çıkarıldığı bir özelliğe sahiptir."[548]

[548] Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 110.

“Erkek Portresi”nde başka bir sanatçının elinde sıradan gözükebilecek bir yüz Tekezâde Said’in fırçasıyla bambaşka bir hâle gelmiştir. Bu resimde, duruşuyla, çıplaklığıyla, “huzurlu hüznü”yle, kaderine teslim olmuş gibi bir ifadeyle, sanki “kulluğunu” kabullenmiş biri görülür. Daha dikkatli bakılırsa yetişkin bir adamın çocukça bir masumiyete sahip olduğu bir ana tanıklık edildiği de fark edilecektir.

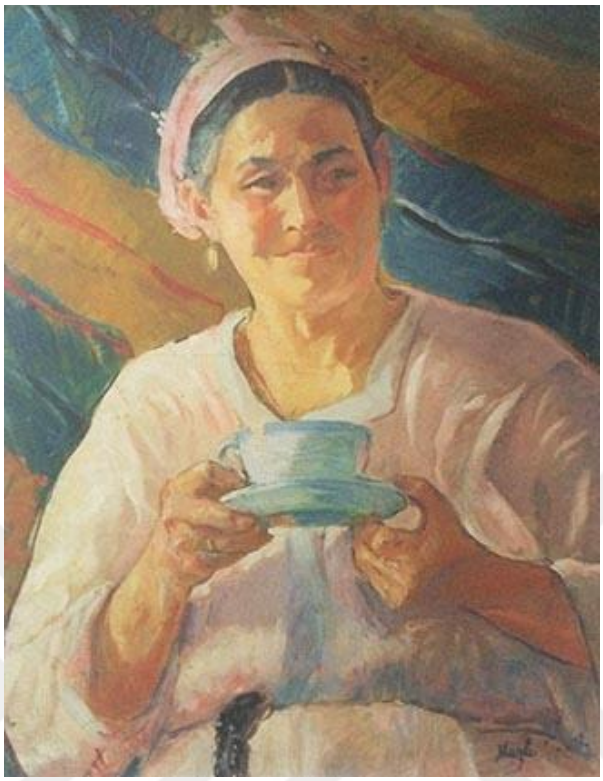
Resim 228: Hikmet Onat, *Hareket Ordusu'nun Muhafız Alayı'ndan Maksut Çavuş*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 63x92 cm, (Edip Onat Koleksiyonu)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 142.

Hikmet Onat'ın öğrencilik döneminin çalışmalarından olan "Maksut Çavuş" portresi aslında sanatçının Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aldığı natüralist akademik eğitimin izlerini taşıyan bir resimdir (Resim 228). Bu dönem yapılan çalışmalar çoğunlukla kişinin dış görüntüsünü olabildiğince gerçeğe yakın bir şekilde vermeyi amaçlayan ama karakter özelliklerini veya ruh hâlini yansıtmayan yapıtlardır. Hikmet Onat'ın "Maksut Çavuş" portresi de belli ki öncelikle boş zemin üzerinde figüre hacim vermeyi amaçlayan, teknik açıdan başarılı bir resimdir. Bu resmi aynı dönem yapılan Hikmet Onat'ın "Erkek Model", Tekezâde Said'in "İhtiyar Yahudi", Ali Cemal'in "Sarıklı İhtiyar" gibi benzer teknikle yapılan çalışmalarından ayıran ilk özellik, modelin bir isminin olmasıdır. Onat'ın fırçasıyla, beyaz bir boşluğun ortasında duran Maksut Çavuş

sanki can bulmuştur. Maksut Çavuş, elinde tüfeği, sırtında çantası, üzerinde dönemin üniformasıyla, klasik bir asker pozu vermiştir. Onu benzer asker portrelerinden ayıran özellik ise duruşunda, bakışında hissedilen, asker olmanın verdiği gururla birlikte, Maksut Çavuş'un bir savaş kahramanı ünlü bir isim değil, ayağında çarıklarıyla sıradan bir Anadolu çocuğu olmasıdır.

Resim 229: Nazlı Ecevit, *Portre*, duralit üzerine yağlıboya, 58x44,5 cm.



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 223.

Nazlı Ecevit elinde çay/kahve fincanıyla poz vermiş bir köylü kadınını resmetmiştir (Resim 229). Arka plandaki kumaş, kadının çadır benzeri bir mekânda olabileceğini, bedenine vuran güneş ışığı ise bu mekânın sol tarafının doğaya açık olduğunu düşündürür. Üzerinde uçuk pembe bol bir elbisesi, başında aynı renkte bir yemenisi olan kadının yanaklarının pembeliği ise onun sağlıklı, güçlü bir Anadolu kadını olduğunu gösterir. Sıcak, içten gülümsemesi yüzünün tümüne yayılmıştır. Mutlu, yaşam dolu biri olduğu hissedilir. Çayını/kahvesini sanki eline henüz almıştır da az sonra içmeye başlayacaktır. Kadının yüzü tablonun içinde bir köşeye bakıyordur ve bu bakış bir pozdan çok keyifli bir sohbeti sürdüren birini dinliyormuş izlenimi yaratır. Bu resmi benzer konulu Mihri Müşfik otoportresiyle yan yana koymak (birisinin portre birisinin otoportre olduğunu unutmadan) ilginç bir kıyaslama yapılabilmesine imkân verir. Mihri Müşfik portresinde, şehirli, varlıklı, zekâsını ve özgüvenini açıkça hissettiren, kendisinin fazlasıyla farkında olarak dışarıdan bir gözle kendisini

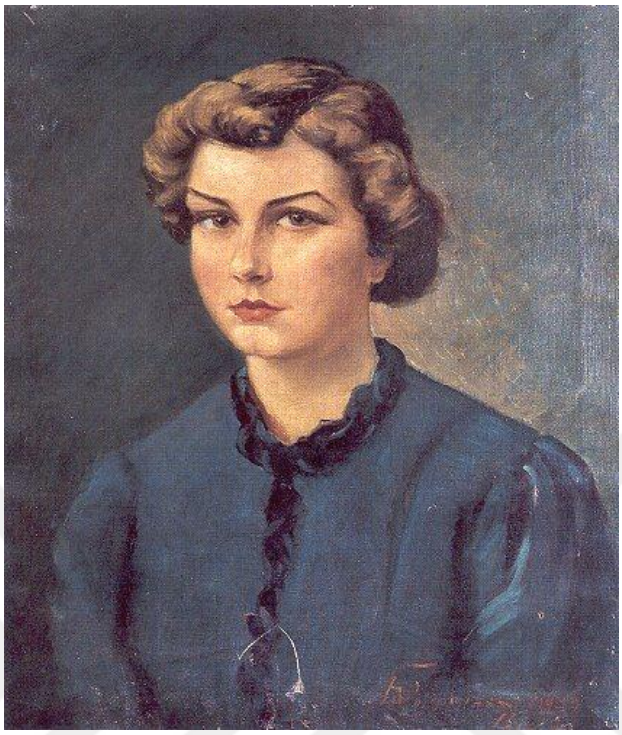
seyreden, kadınlığını ön plana çıkaran cüretkâr bir kadın görülürken Ecevit'in resmindeki kadın için merkez kendisi değildir; o daha çok çevresiyle ilgilidir. Mihri Müşfik'in kıyafeti en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş, ince bir zevki yansıtırken Ecevit'in kadını belli ki iş yaparken en rahat kullanacağı kıyafeti giymiş, saçlarını gelişigüzel toplayıp, yemeniyle sarmıştır. Dış görünüşü üzerinde düşünmediği ortadadır. Hafif mahcup ve keyifli bir gülümsemesi vardır. Mihri Hanım'ın otoportresinde görülen cüretkârlığa ve özgüvene benzer en ufak bir işaret yoktur bu resimde. Sade, sıradan, ufak mutlulukları olan, yaşam dolu, temiz kalpli bir köylü kadın resmedilmiştir. Mihri Müşfik "kendisinden memnun bir kadın" iken köylü kadın "hayatından memnun" gibidir.

Resim 230: Cemal Tollu, *Bir Öğretmen Portresi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Hazırlayan: Server Demirtaş, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996, s. 78.

Genel olarak figürleri resimde üslup arayışı için bir araç olarak kullanan Cemal Tollu'nun bu resmi diğerlerinden biraz farklılık gösterir. Resimde üzerinde kahverengi ceketiyle hafif kambur bir hâlde, muhtemelen sınıftaki kürsüsünde oturan bir öğretmen görülür (Resim 230). Yanında kitaplar vardır. Öğretmen ilk bakışta dalgın, bezgin, biraz hayattan bıkmış hâliyle sanki Anadolu'da yokluklar içinde görev yapan bir öğretmen izlenimi verse de arkadaki duvarda asılı olan Japon resmi onun Akademi'de görev yapan biri olabileceğini düşündürür. Nerede görev yaparsa yapsın, 1930'lu yılların yeni dirilmeye çalışan Türkiye'sinde öğretmenliğin büyük fedakârlık gerektiren zor bir meslek olduğu açıktır. Burada da zorluklara rağmen bu mesleği icra etmeye çalışan, omuzlarında büyük yük taşıyormuş gibi görünen, yorgun bir öğretmenin varlığından söz edilebilir.

Resim 231: Fahrelnisa Zeid, *Sanatçının Oğlunun Dadısı*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 63x54 cm, (Füreya Koral Koleksiyonu)



Kaynak: Maçka Mezat Antikacılık A.Ş. Müzayede, 13.12.1998- Lot No: 185.

Fahrelnisa Zeid, oğlunun dadısını resmettiği bu portreyi 1937 yılında yapmıştır (Resim 231). 1935-1937 yılında ikinci eşi Emir Zeid ve çocuklarıyla Berlin'de bulunan Fahrelnisa Zeid, çocukları için sırasıyla Alman, Danimarkalı ve İspanyol dadılar çalıştırmıştır.[549] Portresini yaptığı dadı bir ihtimal İspanyol olan dadıdır. Diğer bir ihtimal de Fahrelnisa Zeid'in yeni doğan bebeği Raad'ın dadısı olabileceğidir.

Zeid'in alışılmış tarzının dışında, klasik akademik bir teknikle yapılmış bu resimde güzel yüzlü, utangaç, zarif bir genç kadın görülür. Çekingen bakışlarla izleyiciye/ressama bakmaktadır. Portrenin ayırt edici bir özelliği yoksa da konumuz açısından bir dadıyı model alması önem arz eder.

[549] Şirin Devrim, **Şakir Paşa Ailesi**, Çev: Semra Karamürsel, 14. bs., İstanbul, Doğan Kitap, Nisan 2010, s. 120, 128.

Aile fertlerinin resmedildiği çalışmalar arasında da incelemeye değer olanlar vardır. Aşağıda, yine öncelikle Osman Hamdi Bey ve Abdülmecid Efendi'nin bazı aile portreleri ayrıntılı olarak ele alınacak, ardından Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Celile Hikmet, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Aliye Berger ve Abidin Elderoğlu'nun çalışmalarından örnekler verilecektir.

Osman Hamdi Bey'in yakın çevresinden seçtiği kişilerin portresini yapması o kişilere tanıdığı ayrıcalığı açığa vurur.[550] Özellikle ithaflı yapıtları, model olarak seçtiği kişilerle yakınlığını gösterir. Ancak az sayıda istisna hariç genellikle portrelerinde de figürlü resimlerindeki donukluk görülür. Gerçekçi bir biçimde betimlenmiş olmakla beraber bu portreler kişilik okuması yapılmasına fazla izin vermez. Kaldı ki, figür geleneği olmayan bir sanat geçmişinden gelen bir sanatçının, bir geçiş aşamasında kolaylıkla modelin kişiliğine nüfuz edememesi (ya da böyle bir ihtiyaç duymaması) anlaşılabilir. O, daha çok gördüğünü kaydetmektedir. Ancak yine de dönemine göre portreleri Türk sanatı için bir yeniliğe işaret eder.

Resim 232: Osman Hamdi Bey, *Kayınvalidesinin Portresi*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40x30 cm.

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 430.

Osman Hamdi Bey'in eşi Naile Hanım'ın annesinin adı Germaine Palyart'tır. Osman Hamdi Bey ve kızıyla beraber İstanbul'da yaşamıştır. James

[550] Kaya Özsezgin, **Çağdaş Sanatımızda Son Osmanlı: Osman Hamdi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014, s. 33.

Theodore Bent, onunla ilgili şu sözleri söylemiştir: "Hamdi'nin üzerinde hâkimiyet kurduğu diğer kadın ise kayınvalidesidir. Kendisi, yaşlandıkça muhteşem boyutlara varan tipik Fransız kadınlarından; genellikle yukarıda tutulup yabancılara gösterilmiyor." Ancak Bent'in Osman Hamdi Bey'e olan düşmanlığı bilinince sözlerine ne kadar itibar edilebileceği şüphelidir. Osman Hamdi'nin Bent'in sözlerinden on beş yıl kadar sonra yaptığı portresinde kayınvalidesi "muhteşem boyutlu" gözükmemektedir (Resim 232). Ayrıca Osman Hamdi Bey'in kayınvalidesine çocuklarının ağzından yazdığı ithaf da gayet şefkatlidir: "Anneanne'ye hürmet."[551] Germaine Palyart'ın yaşlılığın tüm izlerinin okunduğu yüzünde ele geçirilemez bir ifade vardır. Yaşlı biri olduğu açıktır ama bakışları gençtir. Ancak aynı anda bu bakışlarda yılların deneyimi ve yanı sıra bir bıkkınlık da sezilir. Bakışlarında bir derinlik olduğu düşünüldüğü anda bu bakışlar aynı oranda dalgın, ifadesiz ve karanlık gelebilir. Yüzündeki kırışıklıkların ardında güzel bir kadının saklı olduğu da hissedilir. "Germaine Palyart Portresi" sıradan bir yaşlı portresi değil, Palyart'ın ifadesini çözümleme arzusu doğuran bir resimdir.

[551] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 430.

Resim 233: Osman Hamdi Bey, *Tevfik Portresi*, 1904, tuval üzerine yağlıboya, 45x31 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 470.

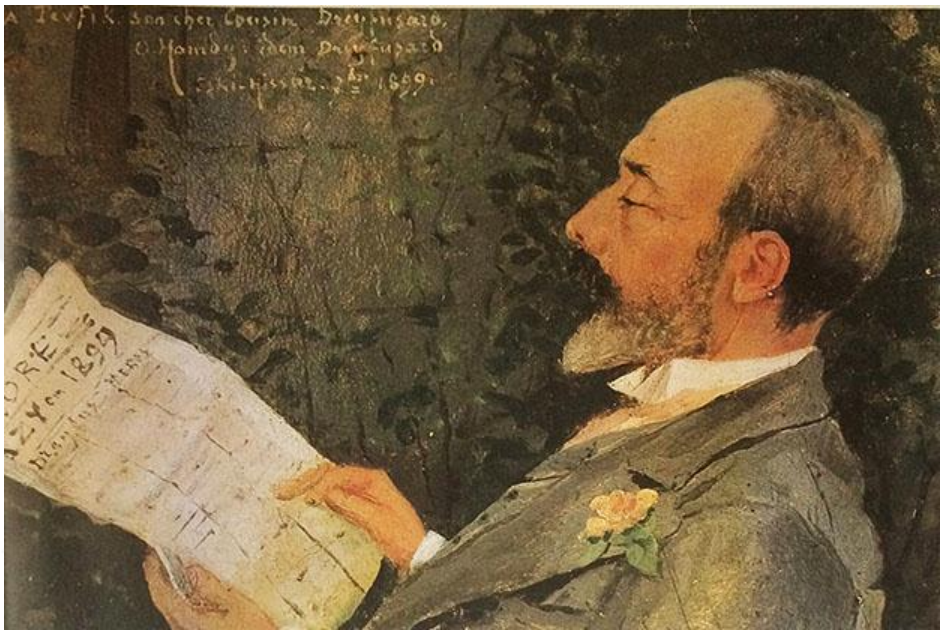
Tam adıyla Ahmed Tevfik Bey (1842-1910), Osman Hamdi Bey'in dayısı İsmet'in oğludur. O da Paris'te okumuş ve ilk gittiği yıllarda Osman Hamdi Bey kuzenine yardımcı olmuştur. Osman Hamdi Bey gibi bir Fransız kadınla evlenen Tevfik Bey ile Osman Hamdi Bey arasında sağlam bir dostluğun olduğu bilinmektedir.[552] Osman Hamdi Bey'in bilinen iki Tevfik Bey portresi vardır. Biri 1904'te, (sanatçının o yıllarda resmettiği çoğu portredeki gibi) kırmızı fon üzerine yaptığı portre iken (Resim 233) asıl ilginç olan öteki, ressamın Dreyfus ile ilgili açık politik mesajını içeren ve Tevfik'i gazete okurken gösteren bir portredir[553] (Resim 234). Bahsedilen ilk portrede Batı tarzı bir eğitim aldığı açıkça belli olan Tevfik Bey, izleyiciye biraz üstten bakan, kendisinden emin,

[552] Ancak Edhem Eldem bir makalesinde, Osman Hamdi Bey'in, Paris'te olduğu dönemde, babasının kendisine kısa ve soğuk cümleler yazarken kuzeni Tevfik'e uzun ve şefkatli mektuplar yazmasından rahatsızlık duyduğunu ve babasına yazdığı mektuplarda kuzenine duyduğu bu kıskançlığı dile getirdiğini belirtir. [Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 48-59 (Bilgi: s. 57)]

[553] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 470.

büyük ihtimalle fazlasıyla kuralcı, kültürlü ve sert mizaçlı bir adam izlenimi uyandırmaktadır. Ancak daha önemli olan portresi, Osman Hamdi Bey'in, açık bir şekilde -yani yazılı olarak- siyasi bir mesaj taşıyan tek tablosu olan, Eylül 1899 tarihli "L'Aurore Okuyan Kuzeni Tevfik'in Portresi"dir.[554]

Resim 234: Osman Hamdi Bey, *L'Aurore Okuyan Kuzeni Tevfik'in Portresi*, Eylül 1899, tuval üzerine yağlıboya, 14x21 cm, (Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu)



Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 178.

Bu resimde Osman Hamdi Bey 1800'lerin sonunda tüm Avrupa'yı tartışmaya sürükleyen Dreyfus olayını konu almıştır. Kendisi de Dreyfus'u destekleyen Osman Hamdi Bey, kuzeni (dayısının oğlu) Tevfik'i gri bir takım elbiseyle, koltukta oturmuş, gazete okurken resmetmiştir. Gazetenin adının "L'Aurore" olduğu kolaylıkla tahmin edilmektedir. Tablonun sağ üstündeki "Â Tevfik, son cher cousin Dreyfusard, O. Hamdy, idem Dreyfusard" (Sevgili Dreyfusçü kuzeni Tevfik'e, keza Dreyfusçu O. Hamdi) ithafı, sanatçının Dreyfus olayına kendi yaklaşımını ve kuzeniyle ortak noktasını gösterir. Osman Hamdi Bey, gazetenin gerçek manşetinin altına "Dreyfus le héros", yani, "Kahraman Dreyfus" ibaresini eklemiştir ki gerçekte böyle bir başlık gazetenin aslında

[554] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 59, 178-180.

yoktur. Bu portre hem bizzat sanatçı olarak Osman Hamdi Bey'in, hem de modelinin siyasi tavrını içermesi anlamında önemlidir.[555] Başka bir açıdan bakıldığında da Fransa'ya has bir siyasi gündemin Osman Hamdi Bey'i resminde yer verecek kadar ilgilendirmesi, sanatçının Batılı kimliğinin en belirgin işaretlerinden biri olarak yorumlanabilir. Ayrıca bu yapıtı diğerlerinden farklı kılan bir başka özellik de, kendisi gibi Paris'te okumuş olan kuzeniyle aralarında Fransızca olarak ve tamamen dışarıya kapalı özel dünyalarında bu meseleyi paylaşmış olmalarıdır.[556]

Tevfik Bey bir Türk'ten çok bir Fransız gibi gözükmektedir. Zarif ve şıktır; kıyafetine ve görünümüne çok özen gösterdiği bellidir. Gazete okurken bile yüksek özgüveni hissedilir. Tavrına ve görünüşüne sinen Batılı hâliyle Osman Hamdi Bey'e benzemektedir.

[555] Edhem Eldem sanatçının her tablosunda siyasi veya toplumsal bir mesaj arayanların, bariz bir şekilde bu tür bir misyon edinmiş olan tek resmini pek kaale almamış olmalarının nedenini meselenin yerli değil, yabancı oluşunda arar.
[556] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 59, 178-180.

Abdülmecid Efendi, tam adı "Hayriye Aişe Dürrüşehvar" [557] olan ama sadece Dürrüşehvar olarak bilinen kızının pek çok resmini yapmıştır. Güzelliği dillere destan olan Dürrüşehvar Sultan, 1914 yılında Abdülmecid Efendi'nin Çamlıca'daki köşkünde dünyaya gelmiştir.[558] 3 Mart 1924 tarihinde kabul edilen "Hilafetin İlgasına ve Hanedan-ı Osmanî'nin Türkiye Cumhuriyeti Memâliki Haricine Çıkarılmasına Dair Kanun" isimli yasayla halifeliğin kaldırılmasının ardından 5 Mart 1924 tarihinde, tüm hanedan üyeleriyle birlikte sınır dışı edilmiştir.[559] Sultan, ailesiyle birlikte bir süre İsviçre'de, sonra Fransa'da Nice şehrinde yaşamıştır. 1931 yılında dünyanın en zengin hükümdarı olan Haydarabad Nizamı Âzam Cah ile evlenmiş ve "Berar Prensesi" ünvanını alarak, bir süre Hindistan'da yaşamıştır.[560] Dürrüşehvar Sultan bu süre içinde, halkla hiçbir yakınlığı olmayan eşinin aksine doğum kontrolü, anne ve çocuk sağlığı, bulaşıcı hastalıklarla mücadele, okuma-yazma seferberliği gibi sosyal yardımlaşma dernekleri kurarak halkın sevgilisi olmayı başarmıştır. Ancak Hindistan'ın bağımsızlığına kavuşmasından sonra Haydarabad Nizamı önemini yitirmiştir. Eşinden ayrılan Dürrüşehvar Sultan ise Londra'ya yerleşmiştir.[561] Eşi dolayısıyla bir süre dünyanın en zengin kadını olan Dürrüşehvar Sultan'ın hem güzelliği hem serveti merak konusu olmuştur. Cemil Cahit Cem, bir yazısında Sultan'ın hazinesinde "tavuk yumurtası iriliğinde dört zümrüd, güvercin yumurtası kadar 26 tane yakut ve yüzbinlerce inci" bulunduğunu ancak prensesin "bütün saadeti fakirleri himayede bulduğunu" söyler. [562] 1950'li yıllarda çok partili yaşama geçerek demokratikleşme yolunda adımlar atan Türkiye'de hanedan mensuplarına yönelik katı tutum gevşeyince Dürrüşehvar

[557] Cahide Sınmaz Sönmez, "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951)", **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137 (Bilgi: s. 98)
[558] Murat Bardakçı, "Son Halifenin Kızı Öldü", **Hürriyet Gazetesi**, 9 Şubat 2006, s. 6.
[559] Cahide Sınmaz Sönmez, "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951)", **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137 (Bilgi: s. 84, 85)
[560] Murat Bardakçı, "Son Halifenin Kızı Öldü", **Hürriyet Gazetesi**, 9 Şubat 2006, s. 6.
[561] Ümit Bayazoğlu, **Hatırda Kalmaz Satırda Kalır-58 Portre**, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2013, s. 227, 233.
[562] Cemil Cahit Cem, "Zengin ve Mesut Berar Prensesi Dürrüşehvar", (Çevrimiçi), kaynak gazetenin ismi belli değil, 1959, Dosya Adı: Son Halife Abdülmecit Efendi, Taha Toros Arşivi, http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 2 Şubat 2016)

Sultan, evliliği dolayısıyla ülkeye giriş yapabilen ilk hanedan üyesi olacaktır.[563] Sultan 2006 yılında Londra'da ölmüştür.[564]

Dürrüşehvar Sultan, her ne kadar büyük bir zenginlik içinde yaşamış olsa da, sonuçta sürgün edilmiş bir hanedan üyesi olarak en azından ilk günleri zor geçirmiş olmalıdır. Nitekim anılarını yazdığı ve 1947 yılında yayımlanan "Doğan" isimli kitabında sürgün akşamını şöyle anlatır:

> "Nereye gidiyorduk? Belki onulmaz bir felâkete, belki de gurbette geçecek olan cefâkâr, elemli günlere doğru… Bu âni darbe ile bütün ümidlerim kırılmış ve saadetin parlak ışıkları sönmüştü. Karanlık bir köşeye çekilerek o felâketli günlerin hatıralarını gözyaşlarımla silmeye çalıştım. Arkamızda yedi asırdan beri hüküm süren Osmanlı ailesinin sönmüş ocağını ve Türk tarihini şanla dolduran dâhilerin tahtını sahipsiz bırakarak ecdadımızın sevgili yurduna veda ettik. Memleketten son bir hatıra olmak üzere, yerden bir çakıltaşı aldım…"[565]

Ancak özünde hanedana mensup insanların İstanbul'daki yaşamları da hiç kolay değildir. Burada Ümit Bayazoğlu'nun kitabından bir paragrafa yer vermek gerekir. Bayazoğlu, Şehzade Ali Vasıb Efendi'nin aktardıklarına dayanarak, hanedanın sınır dışı edilince özgürlüğüne kavuştuğunu, sanki o gün dünyaya yeniden geldiklerini, asırlardır hesap sorulamayan pederşahî diktatörlükten kurtulduklarını; ancak "sürgünle gelen özgürlüğün" sonucunda bazı Hanedan üyelerinin sefalet içinde yaşamak durumunda kaldığını belirtir.[566] Sürgün sonrasında dayanışma içinde olması beklenen Hanedan üyelerinin de aralarında aslında bir birlik yoktur. Aksine, ilişkilerinde nefret, rekabet, hesaplaşma hakimdir ve bu anlaşmazlıklar hepsinin ayrı ülkelere savrulmasına sebep olmuştur. Bayazoğlu, Hanedan'ın liderinin Abdülmecid Efendi olmasına rağmen aslında diğer akrabaların gerçek anlamda bu liderliği ciddiye almadığını

[563] Cahide Sınmaz Sönmez, "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951)", **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137 (Bilgi: s. 98)
[564] Murat Bardakçı, "Son Halifenin Kızı Öldü", **Hürriyet Gazetesi**, 9 Şubat 2006, s. 6.
[565] Murat Bardakçı, "Son Halifenin Kızı Öldü", **Hürriyet Gazetesi**, 9 Şubat 2006, s. 6.
[566] Ümit Bayazoğlu, **Hatırda Kalmaz Satırda Kalır-58 Portre**, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2013, s. 227, 230, 231.

belirtir.[567] Görünen o ki Abdülmecid Efendi daha çok kızı ve oğluyla dayanışma içinde olduğu bir yaşam sürmüştür.

Resim 235: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, 133x180 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2173)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 185.

[567] Ümit Bayazoğlu, **Hatırda Kalmaz Satırda Kalır-58 Portre**, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2013, s. 226.

Resim 236: Dürrüşehvar Sultan'ın fotoğrafı

Kaynak: Ümit Bayazoğlu, **Hatırda Kalmaz Satırda Kalır-58 Portre**, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2013, s. 229.

Resim 237: Dürrüşehvar Sultan tarafından Namık İsmail'e ithaflı, imzalı fotoğraf, 21,5x13,5 cm.

Kaynak: Müzayede, **Müzayede Kataloğu**, 27 Mayıs 2012, s. 97.

Abdülmecid Efendi, bazı resimlerinde Dürrüşehvar Sultan'ı geleneksel kıyafetler içinde, bazılarında ise tamamen Batı kıyafetleriyle resmetmiştir. Resimlerin birinde (Resim 235) Dürüşşehvar, Bursa yöresine ait şalvar ve yelek içinde betimlenmiştir.[568] Yukarıda yer alan fotoğrafta da Sultan benzer kıyafetler içinde görülür. Ancak gömlek ve şalvarın kuşağı farklıdır. Ayrıca fotoğrafta örgülü saçlarıyla poz veren Dürrüşehvar, resimde açık saçlı olarak resmedilmiştir ve fotoğraftakinden yaşça daha büyük görünür. Fotoğrafın arka planında görülen sütunlar biraz değiştirilmiş biçimde resimde kullanılmıştır. Büyük ihtimalle Abdülmecid Efendi (başka bir fotoğraf yoksa) bu fotoğraftan yararlanmıştır (Resim 236, 237). Elleri birbirine kenetlenmiş hâlde poz veren genç kızın yüzünde, fotoğraftakinin aksine daha gerçekçi biçimde, sıkıntılı ve donuk bir ifade vardır. Sanki Dürrüşehvar Sultan bu şekilde poz vermekten sıkılmıştır.

[568] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 70.

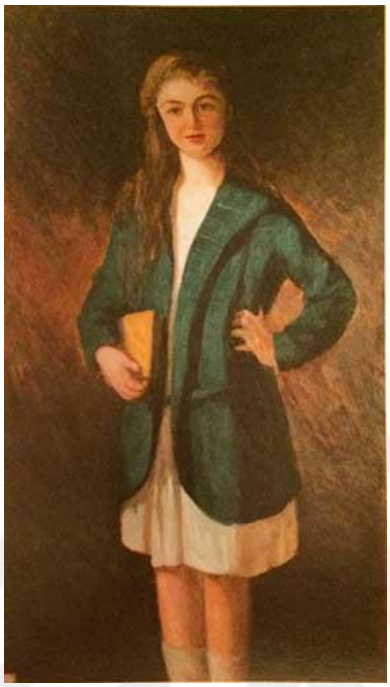
Resim 238: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, 76x132 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2174)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 184.

Başka bir resimde Dürrüşşehvar Sultan, kollarını ve bacaklarını açıkta bırakan ve elbiseden çok bir gecelik izlenimi uyandıran beyaz bir kıyafetle ve açık saçlarıyla resmedilmiştir (Resim 238). Sultan bu sefer dalgın bir ifadeyle gözlerini uzaklara dikmiştir. Döneminin muhafazakâr bakış açısı düşünüldüğünde genç bir sultanın beline kadar açık saçlarla ve kollarını, bacaklarını açıkta bırakan bir kıyafetle resmedilmesi şaşırtıcıdır. Bu resim Abdülmecid Efendi'nin ilerici, aydın düşünce yapısını göstermesi açısından önemli resimlerdendir.

Buraya kadar incelenen resimlerdeki ortak nokta modelin mutsuzluk veya sıkıntı izlenimi yaratan uzak, donuk ifadesidir. Ancak sürgün yıllarının başlangıcı olabilecek bir süreçte olduğu ve yaşadıkları düşünülürse Dürrüşehvar Sultan'ın küçük bir çocuk olarak nasıl bir ruh hâlinde olduğu anlaşılabilir. Fotoğraf için poz verirken de Sultan belki bu ruh hâlini yansıtmıştır. Ya da belki görülen sadece, mahcup, genç bir kızın, gözler üzerine odaklandığında duyduğu sıkıntıdır.

Resim 239: Abdülmecid Efendi, *Dürrüşehvar Sultan*, 137x80 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2172)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 183.

Dürrüşehvar Sultan, diğer bir resimde ceketi, dizinden aşağısını açık bırakan beyaz elbisesi ve elinde kitabıyla betimlenmiştir ve bu hâliyle bir hanedan mensubundan çok tam bir Batılı öğrenciyi çağrıştırmaktadır (Resim 239). Resim muhtemelen, sultanın yurt dışındaki öğrenciliği sırasında yapılmıştır. Diğer resimlerin aksine burada Dürrüşehvar'ın yüzünde, yaşıyla uyumlu hafif muzip, biraz utangaç ama keyifli bir ifade mevcuttur. Abdülmecid Efendi'nin zaman zaman resimleri yoluyla mesaj verme eğiliminde olduğu düşünülürse, bu resimde de kızı vasıtasıyla iletmek istediği "kızım iyi eğitim alan mutlu, özgür bir genç kız" şeklinde bir alt metin okunabilir.

Resim 240: Abdülmecid Efendi, *Tarih Dersi/Nasihat*, 1912, 164x120, tuval üzerine yağlıboya, (Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu, 17/568)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 79.

Abdülmecid Efendi oğlu Ömer Faruk Efendi'nin de (1898-1969) farklı yaşlarda ve kıyafetlerde portrelerini yapmıştır. Bunlardan biri olan ve Paris'te 1914 Salon Sergisi'ne kabul edilen "Tarih Dersi/Nasihat" adlı yapıtında Abdülmecid Efendi, çocukları Ömer Faruk ve Dürrüşehvar ile bir masanın etrafında oturmaktadır ve Ömer Faruk Efendi bu resimde ön plandadır (Resim 240). Masada kitaplar ve bir harita durmaktadır. Batı etkisi ise giydikleri kıyafetlerden anlaşılır. Ömer Faruk Efendi'nin eliyle haritada Balkanlar bölgesini işaret etmesi boşuna değildir; resmin yapıldığı 1912 tarihinde çıkan Balkan Savaşları sonucunda Osmanlılar Rumeli'deki topraklarının büyük bölümünü kaybetmiştir.[569] Bu nedenle dikkat açıkça bu bölgeye çekilmek istenir. Abdülmecid Efendi bu olaydan duyduğu büyük üzüntüyü, alnına dayadığı eli ve masaya dayanmış, hafif kambur oturuşuyla vurgulamıştır ancak elinin arkasına sakladığı kendi yüzünü hemen hiç göstermemiştir. Belki üzüntüsü hiçbir resimle

[569] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 77.

ifade edilemeyecek kadar büyük olduğundan böyle bir tercih yapmıştır. Adolphe Thalasso, hayli derin anlamlar barındırdığını belirttiği bu yapıt üzerine 1914 yılında yazdığı bir makalede, çocukların karşısında oturan kişiyi bir öğretmen olarak ifade eder. Thalasso onun karamsar duruşunda imparatorluğun içinde bulunduğu durum yüzünden hissedilen bir mahcubiyet görmüştür.[570]

Her ne kadar sultan olsa da bir kadın olarak ülkenin geleceğiyle ilgili çok aktif olabileceği düşünülmediğinden olsa gerek Dürrüşehvar Sultan pek belirgin resmedilmemiştir. Resmin odak noktası Ömer Faruk Efendi'dir ve henüz bir çocuk olmasına rağmen sımsıkı kapanmış dudaklarında, izleyiciye dikilmiş gözlerinde büyüklere özgü gergin, hatta kin dolu diye nitelendirilebilecek bir ifade vardır. Abdülmecid Efendi bu resmi 1914 yılında Paris Salon Sergisi'ne gönderirken, "Unut Felaket-i şahsiyenin müsebbini; fakat hakareti affetme valide-i vatana" (Şahsi kinlerinizi unutunuz, ama vatanınıza yapılanları asla) beyitini eklemiştir.[571] Ömer Faruk Efendi'nin yüzündeki ifadenin nedenini de bu beyitte bulmak mümkündür.

Resmin Paris'te "Tarih Dersi", İstanbul'da "Nasihat" olarak tanıtılması ilginçtir. Resmin konusuna ve sonradan eklenen beyite bakıldığında "Nasihat" ismi daha uygun gözükmektedir. Abdülmecid çocuklarına ülkenin geleceğinin daha da kötüye gitmemesi için nasihat veriyor gibidir. Yine Ömer Faruk Efendi'nin yüzündeki ifadeye dönersek, bu nasihatları özümseyip gelecekte ülkesini içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmaya kararlı bir ifade de görülebilir.

Ancak resmin asıl önemi Abdülmecid'in ülkesiyle ilgili politik görüşlerini yansıtan bir yapıt olmasıdır. Bu resimde sanatçı her ne kadar yüzü açıkça verilmese de kendisini hem ülkesine bağlı bir şehzade hem de çocuklarına

[570] A.Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", **L'Art et Les Artistes**, c. 19, 1914, s.273-280'den Seza Sinanlar Uslu, "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları: 1908-1914", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 271-272

[571] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 77.

düşkün bir baba olarak resmetmiş; düşüncelerini, endişesini resim yoluyla doğrudan ifade etmiştir. Ayrıca belki yorumda biraz ileri giderek, "vatani bir görev" yüklediğini iddia edebileceğimiz şekilde resimde özellikle oğlunu vurgulamış olduğu söylenebilir.

Abdülmecid Efendi'nin oğluyla ilgili diğer resimlerine bakıldığında Ömer Faruk Efendi'nin kendi kişiliğinden çok sanatçının zihnindeki Ömer Faruk ile ilgili ipuçlarına rastlanabilir. Sanki Abdülmecid Efendi oğlunun olmasını arzu ettiği kişiliği resme yansıtarak onu tarihe kaydetmek istemektedir. Alttaki portrede Ömer Faruk Efendi ilk gençlik döneminde görülür (Resim 241). Şehzade yaşının küçüklüğüne rağmen Osmanlı soyunun bilincinde olan, gururlu ve kendinden emin bir yetişkin edasıyla poz vermiştir. Benzer fotoğrafa bakıldığında Abdülmecid Efendi'nin yine doğrudan modelden çizmediği, fotoğraftan yararlandığı anlaşılır (Resim 242). Muhtemelen aşağıdaki fotoğrafın fessiz ve ceketinin önü kapalı hâlde çekilmiş bir versiyonuna bakarak portreyi çizmiştir. Dürrüşehvar Sultan'ın portreleri gibi Ömer Faruk Efendi'nin portrelerinde de, çocuk modelin yaşının Abdülmecid Efendi tarafından olduğundan daha büyük yansıtıldığı görülür.

Resim 241: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Portresi*, 128x80 cm, tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: Gülsen Sevinç Kaya, Leyla Ayhan Soylu (Metin), **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Genel Yayın Yönetmeni: Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004.

Resim 242: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf

Kaynak: Taha Toros Arşivi, No:TT512214, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 8 Mart 2016)

Abdülmecid Efendi başka bir resminde (Resim 243) oğlunu eski Osmanlı savaşçılarının zırhı içinde betimlemiştir. Ömer Faruk Efendi'nin Yavuz Sultan Selim'in kalkanı ve eski bir miğferle[572] poz verdiği bir fotoğraftan (Resim 244) yararlanılan portresinde, şanlı bir soyun devamı olarak onu kahramanlaştırma eğilimi vardır. Thalasso bu resimde, babasının Şehzade Ömer Faruk'u gücünün ve gençliğinin tüm parlaklığıyla gösterdiğini [573] söylese de resim dikkatle incelendiğinde gerçekten güçlü bir savaşçı izlenimi yaratmaktan uzak olduğu görülecektir. Uzaklara dikkatle bakan gözlerle muhtemelen Ömer Faruk'un bir savaşçı -hem de bir şehzade olarak- azmi ve kararlılığı vurgulanmak istenmiştir. Belki bu resimde, çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'nun şanlı geçmişine biraz da hüzünle bakan bir hanedan üyesi bile görülebilir. Ancak özünde, Abdülmecid'in poz veren toy bir çocuk imgesinin dışına çıkabildiğini söylemek zordur. Bu da doğaldır çünkü sonuçta modeli henüz 8-10 yaşlarında bir çocuktur. Bu resimle "Tarih Dersi/Nasihat" (Resim 240) resmi karşılaştırıldığında Ömer Faruk Efendi'nin bakışlarındaki iki farklı ifade açıkça görülecektir. "Tarih Dersi/Nasihat" resminde hırslı, öfkeli, meydan okurcasına izleyiciye bakan bir çocuk varken, bu resimde, her ne kadar Abdülmecid Efendi bir kahraman edası vermek istese de, zırhları kuşandığı hâlde biraz hüzünlü bir genç görülür. Abdülmecid Efendi alışılageldiği üzere, yaşını da büyüterek küçük bir çocuktan cengâver bir savaşçı yaratmaya çalışmış ama başaramamıştır.

[572] Murat Bardakçı, "Osmanlı'yı dedelerimin içkisi yıktı", **Habertürk Gazetesi**, 5 Mayıs Pazar, (Çevrimiçi), http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/841641-osmanliyi-dedelerimin-ickisi-yikti, (Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2016)

[573] Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", **L'Art et Les Artistes**, c. 19, 1914, s.273-280'den Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 113.

Resim 243: Abdülmecid Efendi, *Şehzade Ömer Faruk'un Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 73x109 cm, (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s.130.

Resim 244: Ömer Faruk Efendi, Fotoğraf, 1909

Kaynak: Anonim, **Habertürk Gazetesi**, 5 Mayıs Pazar, (Fotoğrafın tarihi için bkz: Murat Bardakçı, "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20)

Ömer Faruk Efendi'nin aşağıdaki portrelerini yorumlamaya yardımcı olacak şekilde, kişiliğiyle ilgili ipucu verebilecek bazı olaylar vardır. Örneğin, şehzadelerin tahta çıkmadan evlenmesini yasaklayan kafes sisteminin 19. yüzyılın ortalarından sonra gevşemesi sayesinde, Ömer Faruk Efendi ilk evliliğini 1919 yılında devrin padişahı Vahdettin'in kızı Sabiha Sultan ile yapmıştır. [574] Asker kıyafetiyle resmedildiği portresi evlendiği yılki

[574] Cevdet Kırpık, "Şehzade Evliliklerinde Değişim", **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)**, Sayı:26, Güz 2009, Ankara 2011, s. 165-193 (Bilgi: s. 180, 181)

görünümüdür. Evlenmeden önce Almanya'da askerî akademiyi bitirmiş; İmparator Wilhelm'in hassa alayına katılmıştır ve ilk dünya savaşında Verdun cephesinde savaşmıştır.[575] Şehzade, bir sultanla evlendiği için herhangi bir damat statüsünde olmayı kabul etmiştir. Hatta boşama yetkisini Sabiha Sultan'a vermiştir (o da babasına vermiştir) ve şer'i hukuka tabi olan daha önceki şehzade evliliklerinin aksine tek eşli olmayı kabul etmiştir. Osmanlı tarihinde daha önce görülmemiş[576] olan bu davranışı, Ömer Faruk Efendi'nin modern bir yaklaşımla Batı'nın tek eşli evlilik sistemini desteklediğini gösterebilir. Bu da doğal olmalıdır çünkü Ömer Faruk, babasının yakın dostu Tevfik Fikret'in tavsiyesiyle Avusturya'da okumuştur. Böylece Osmanlı Hanedanı'ndan ilk defa bir şehzade yurt dışında eğitim görmüş; I. Dünya Savaşı'nın yayılması üzerine ülkeye dönmüştür.[577]

Resim 245: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Efendi*, 106x76 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2192)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 173.

[575] Murat Bardakçı, "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.
[576] Cevdet Kırpık, "Şehzade Evliliklerinde Değişim", **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)**, Sayı: 26, Güz 2009, Ankara 2011, s. 165-193 (Bilgi: s. 180,181)
[577] "Salih Keramet Nigar" başlıklı orijinal yazı, kaynak adı belli değil, s. 3, Taha Toros Arşivi, No: TT635753, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 1 Nisan 2016)

Resim 246: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf

Kaynak: Hürriyet Gazetesi, 27 Eylül 1998, s. 20, (Fotoğraf 1919 yılında çekilmiştir)

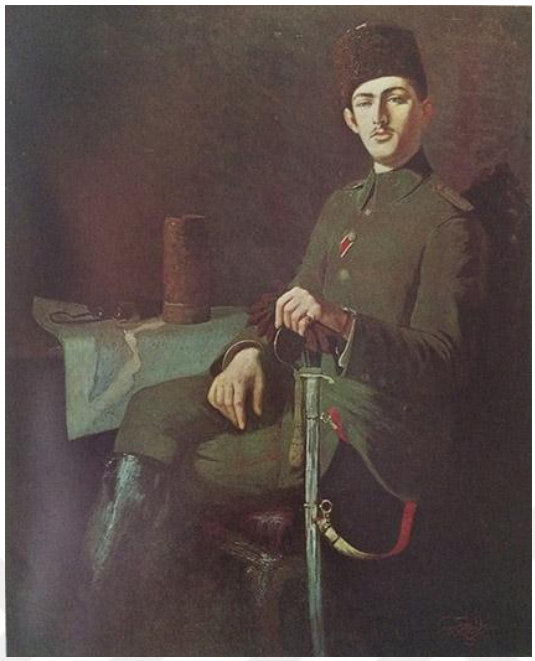
Resim 247: *Ömer Faruk Efendi*, Fotoğraf

Kaynak: Taha Toros Arşivi: Dosya: Son Halife Abdülmecid Efendi'nin oğlu Ömer Faruk Efendi'ye ait fotoğraflar, No:TT512217, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 10 Mart 2016)

Abdülmecid Efendi'nin oğlunu bir üniformayla resmettiği yukarıdaki portreyle (Resim 245) eski Osmanlı savaşçılarının zırhı içinde betimlediği bir önceki portre (Resim 243) karşılaştırıldığında ikisi arasında belirgin bir fark görülür. Ömer Faruk Efendi'nin zırhlı olarak betimlendiği ilk resimde güçlü, savaşçı bir şehzade, heybetli bir Osmanlı askeri, kararlılık, özgüven gibi simgesel mesajlar verilmek istenmiştir. Ömer Faruk Efendi'nin yine asker üniformasıyla betimlendiği diğer resimde ise bu yüceltme görülmez; resim daha çok bir çeşit kayıt veya anı olsun diye yapılmış hissi uyandırır. Üniformasına rağmen resimde Ömer Faruk Efendi'nin önemli bir asker olduğuna dair bir etki yoktur. Oysa Ömer Faruk Efendi sert bir askerlik eğitimi almış; Çanakkale Savaşı'na katılmış[578] ayrıca İmparator Wilhelm'in hassa alayında görev almış ve ilk dünya savaşında Verdun cephesinde savaşmıştır.[579] İlk bakışta, Abdülmecid Efendi'nin bu resim için, oğlunun 1919 yılında çektirdiği fotoğraflardan yararlandığı düşünülür; ancak üniformadaki ayrıntılar bunu doğrulamaz (Resim 246, 247). İkinci fotoğraftaki duruş portredeki duruşa benzemekteyse de madalyalar ve Ömer Faruk Efendi'nin yüzünün zayıflığı bu fotoğraftan da yararlanıldığını söylememizi güçleştirir. Ancak Ömer Faruk Efendi'nin askerlik dönemine ilişkin birer belge olmaları nedeniyle fotoğraflara yer verilmiştir.

[578] (Çevrimiçi), http://www.canakkaledebugun.org/sehzade-omer-faruk-efendi-canakkalede/,19 Haziran 2015, (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2016)
[579] Murat Bardakçı, "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.

Resim 248: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Portresi*, (teknik belirtilmemiş), 149x116 cm.



Kaynak: Adnan Turani, **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 31, 1977, s. 11.

Ömer Faruk Efendi'nin yine üniformalı olarak, bacak bacak üstüne atmış şekilde otururken resmedildiği yukarıdaki portrede, masanın üzerinde duran top mermisi ve dürbünün altındaki Çanakkale ve Gelibolu Yarımadası haritası dikkat çeker (Resim 248). Abdülmecid Efendi, oğlu bu bölgede savaştığı için özellikle Çanakkale haritasını rahat görülebilecek şekilde masadan sarkıtarak vurgulamak istemiş olmalıdır. Yukarıdaki Ömer Faruk Efendi portresinde görülmeyen yüceltme bu resimde görülür. Abdülmecid Efendi oğlunu mağrur, özgüveni yüksek, kendisinden emin, sert karakterli olduğu izlenimi uyandıran bir asker olarak resmetmiştir.

Resim 249: Abdülmecid Efendi, *Ömer Faruk Efendi*, 105x75 cm, tuval üzerine yağlıboya, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2171)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 172.

Ömer Faruk Efendi'nin bir Batı kıyafetiyle poz vermiş olduğu yukarıdaki portresinde (Resim 249) diğer resimlere oranla onun birey olarak temsilini daha çok bulabiliriz. Bu dönem onun ailesiyle birlikte sürgünde olduğu yıllardır. Ömer Faruk Efendi'nin her zamanki gibi mağrur bir duruşu varsa da bir hanedan mensubu olduğu anlaşılmaz. Daha çok gençliğinin son yıllarını yaşayan, olgunlaşmaya başlamış, büyük ihtimalle ailesinin yaşadıklarının yanı sıra Almanya'da aldığı askerlik eğitiminin de etkisiyle çok sert bir edayla izleyiciye bakan bir adam görülür. Nitekim Kızı Neslişah Sultan onunla ilgili "Babam, Prusya'da büyümüştü, Prusyalı'ya benzemişti, zâhiren Prusyalı idi ama aslında tam şarklıydı ve hattâ eski fikirli bir şarklı idi ve kızlarına da onun için çok sert davranırdı" demiştir.[580] Gerçekten de bu portrede, tarif edilen kişilik özellikleri açıkça görülür.

[580] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2014, s. 120.

Ömer Faruk Efendi 1919-1924 yılları arasında yani 21 ila 26 yaşları arasında Fenerbahçe'nin başkanlığını da yapmıştır. 20 Temmuz 1966 tarihinde, hayatının son yıllarında eski dostlarından tarihçi İsmail Hâmi Danişmend'e yazdığı, Fenerbahçe ile ilgili bir mektupta şöyle ifadeler yer almaktadır: "Pek muhterem beyefendi, artık sizin de beni tamamen unuttuğunuzdan emin olmaya mecbur kalıyorum. Evet, daha nasılsa ölmemiş bir cenaze aranır mı? Daha yaşıyor musun, bir ihtiyacın var mı diye soran yok." Aynı mektupta, kulübe asmak üzere resmini istedikleri haberini aldıktan sonraki hislerini ise "Kırk küsur senedir böyle alâka görmediğimden şaşırdım ve mütehassis oldum, teessür duydum ve gözlerimden yaşlar boşandı. (…) Gülmeyi bile unutmak üzereyim ve unutmamaya çalışıyorum" [581] şeklinde ifade etmiştir.

Mektuptaki bir ayrıntı dikkat çeker. Ömer Faruk Efendi kendisine şehzadelere hitap edildiği şekilde "efendi hazretleri" diye hitap edilmesini beklemektedir. Fenerbahçe kulübünden ona gelen mektupta ise sadece "Muhterem Beyefendi" denmektedir. Ömer Faruk Efendi bununla ilgili şöyle der:

> " 'Muhterem Beyefendi' diye yazmalarına dikkat bile etmedim. Çünkü bilmediklerinden! Bundan birkaç sene evvel biri bana keza 'Beyefendi' diye hitap edince 'Affedersiniz ama ben efendi değilim. Öyle olmuş olsa idim memleketten çıkarılmazdım. Bana çok pahalıya malolan unvanımdan vazgeçmeyin, rica ederim' demiştim."[582]

Bu bilgiler ışığında özellikle ceketli-pantolonlu portreye tekrar bakıldığında, Ömer Faruk Efendi'nin daha o yaşta bile yüzündeki kırgın, hüzünlü ve bastırılmış bir öfkeyi saklayan ifadesi daha belirginleşir. Batı tarzı kıyafet giymesi çok normaldir çünkü zaten Avrupa'da yaşamaktadır. Orada yaşamasa bile çocukluğundan itibaren Batı eğitimi almıştır. Ancak tüm bu portreler bir araya getirildiğinde daha çok Abdülmecid'in oğlunu kendi zihninde koyduğu yer ve onu idealize etme biçimi açıkça okunabilir. Ancak aynı idealize etme arzusu kızı Dürrüşehvar'ın portrelerinde görülmez. Her ne kadar

[581] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2014, s. 78; Murat Bardakçı, "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.
[582] Murat Bardakçı, **Son Osmanlılar**, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2014, s. 80, 81; Murat Bardakçı, "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.

Abdülmecid Efendi bazı açılardan Batılı bir düşünce yapısına sahip olsa da Doğu toplumlarında daha sık görülen klasik bir yaklaşımla, çocuklarını cinsiyetlere bağlı olarak toplum tarafından belirlenmiş kimliklere göre resmetmiştir. Yani bir sultan olmanın ötesinde müslüman bir genç kıza uygun görülen şekilde Dürrüşehvar'ı zarif, çekingen, hanım hanımcık; oğlunu ise toplumda erkeklerden beklendiği üzere, savaşçı, cesur, kahraman olarak yansıtmıştır.

Resim 250: Abdülmecid Efendi, *Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i*, tuval üzerine yağlıboya, 235x172 cm, (Dolmabahçe Sarayı, Env. No: 11/1270)

Kaynak: Gülsen Sevinç Kaya, Leyla Ayhan Soylu (Metin), **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Gen.Yay.Yön: Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004, s. 14.

Belgesel nitelikteki "Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i" resminde yer alan figürler, İttihat ve Terakki Partisi'nin 31 Mart Vakası ile Sultan Abdülhamid'in bağlantısı olduğu iddiası üzerine Âyan ve Mebusan Meclisleri'nin kararıyla Abdülhamid'in tahttan indirildiğini tebliğ eden Millî Meclis'ten Esad Toptani, Arif Hikmet Paşa, Aram Efendi, Karasu Efendi ve Albay Galib Bey'dir[583] (Resim 250). Abdülmecid Efendi, heyetteki kişilerin olay anındaki duruşlarının fotoğrafını çektirmiş ve bu fotoğrafı kareleyerek tablonun altyapısını oluşturmuştur.[584] Hepsinin yüzünde veya duruşlarında belirgin bir gerginlik sezilir. Ayrıca tahttan indirmek için bile gelseler padişahın karşısında saygılı bir duruşları olduğu gözden kaçmamaktadır. Abdülmecid Efendi bu resim için fotoğraftan yararlanmış olsa da adı geçen kişiler burada çok önemli bir tarihî ana

[583] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 87)

[584] Gülsen Sevinç Kaya, Leyla Ayhan Soylu (Metin), **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Gen. Yay. Yön. Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004, s. 14

tanıklık eden, hatta o anda tarihi yönlendiren, kimlikleri belli kişilerdir ve bu açıdan her birinin birer birey olarak temsilinin söz konusu olduğu söylenebilir. II. Abdülhamid'in yüzündeki ifade, içinde bulunduğu durumun onun için ne kadar zor olduğunu ve yaşadığı büyük sıkıntıyı göstermektedir. Abdülmecid Efendi'nin kendisine anlatılanları bir tiyatro sahnesiymişçesine düzenleyerek başarıyla canlandırdığı görülmektedir. Abdülmecid bu resimde sultanı tahttan indirilirken çizerek kendisine 32 yıl boyunca bir tutsak hayatı reva gören[585] amcasının oğlu II. Abdülhamid'i tarihe bu şekilde kaydetmiş ve sanki resim yoluyla ondan intikam almıştır.

Buraya kadar Osman Hamdi Bey ve Abdülmecid Efendi üzerinde ayrıntılı olarak durulduktan sonra diğer sanatçılara geçilebilir.

[585] Thalasso, "Un prince artiste: S.A.I. Abdul Medjid Efendi, fils du sultan Abdul Aziz", **L'Art et Les Artistes**, c. 19, 1914, s.273-280'den Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008, s. 113.

Resim 251: Hikmet Onat, *Edib Onat*, tahta üzerine yağlıboya, 46x38 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 91.

Daha çok Boğaziçi ve İstanbul ressamı olarak tanınan Hikmet Onat'ın az sayıdaki portrelerinden biri, muhtemelen 1920'li yıllarda yapılmış olan oğlu Edib Onat'ın portresidir (Resim 251). Ailesine düşkünlüğüyle bilinen Onat ileride yüksek mimar olacak oğlunu dokuz-on yaşlarındayken resmetmiştir.[586] Tezde, Dürrüşehvar Sultan'ın ve Ömer Faruk Efendi'nin, önemleri nedeniyle yukarıda ele alınan portreleri hariç çocuk portreleri kapsam dışı tutulmakla beraber bu portre Edib Onat'ın ifadesinin çarpıcılığıyla benzerlerinden ayrıldığı için burada yer verilmiştir. Bu küçücük, zayıf çocuk sanki yetişkinliğin tüm yükünü erkenden sırtlamıştır. Kocaman sabit gözleri, geniş alnı, uzunca kafasının altında bu başı taşımakta zorlanıyor gibi görünen daracık omuzlarıyla izleyende şefkat ve acıma karışımı bir duygu uyandırır. Ancak Edib Onat diğer

[586] Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 90

çocuklar gibi sevimli değildir. Daha çok "tuhaf"tır. Yüzündeki donuk ifadesizlik bile çocuğun çekingen, güvensiz kişiliğini açık etmektedir. Sanki babasının içine kapanıklığı oğluna geçmiştir. Hikmet Onat'ın yıllarca yatalak olan eşine baktığı bilinmektedir. Bu portrenin yapıldığı 1920'li yıllarda eğer Onat'ın eşi yatağa düşmüş ise, çocuğun babasıyla birlikte yüklendiği görev çok ağır olmalıdır.

Ne yazık ki Hikmet Onat, çok zor şartlarda büyüttüğü ve yüksek mimar olmasını sağladığı oğlunun ölümünü görecek ve zaten içine dönük biriyken, Edib Onat'ın ölümünden sonra büsbütün durgunlaşacaktır.[587]

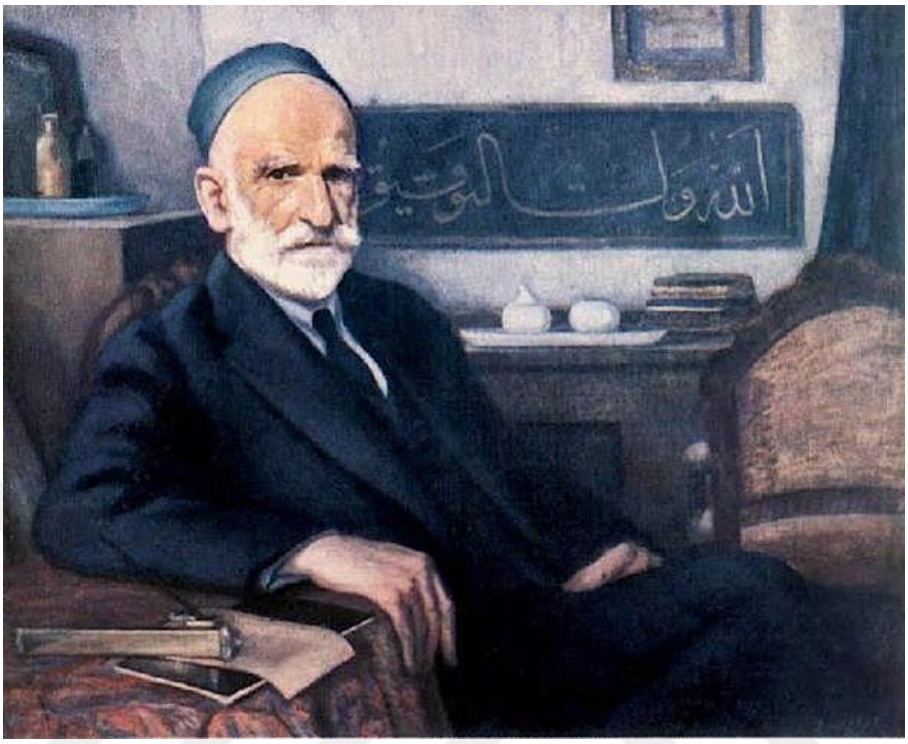
[587] Taha Toros, "Hikmet Onat", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/hikmet-onat/, (Erişim tarihi: 1 Nisan 2016)

Resim 252: Celile Hikmet, *Nâzım Hikmet*, 1931, kâğıt üzerine pastel.

Kaynak: Anonim, **Nâzım 111 yaşında-Nâzım'ın Sanatı Sanatçıların Nâzım'ı**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2013, s. 50, (12 Ocak-7 Şubat 2013 tarihleri arasında düzenlenen "Nâzım'ın Sanatı Sanatçıların Nâzım'ı" Sergisinin Kataloğu)

Celile Hikmet oğlunun pek çok portresini yapmıştır. Ancak bu portre, şairin bakışlarındaki derinlikle, hissettirdiği masumiyetle, yarattığı "kaderine razı olmuş" hissiyle benzer Nazım Hikmet portrelerinden ayrılır (Resim 252). Celile Hikmet de, diğer sanatçılar da Nazım Hikmet'i genelde yücelterek, güçlü kuvvetli, yenilmez bir kimlikle yansıtmışlardır. Oysa burada Celile Hanım'ın resmin üzerindeki yazıyla da belirttiği gibi, bir annenin çocuğuna bakışı söz konusudur. Annenin şefkati Nazım Hikmet'in çocuksu, saf, kendine özgü yönünü ortaya koymuştur.

Resim 253: Şeref Akdik, *Hattat Kâmil Akdik Portresi*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 80,5x99 cm, (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 237.

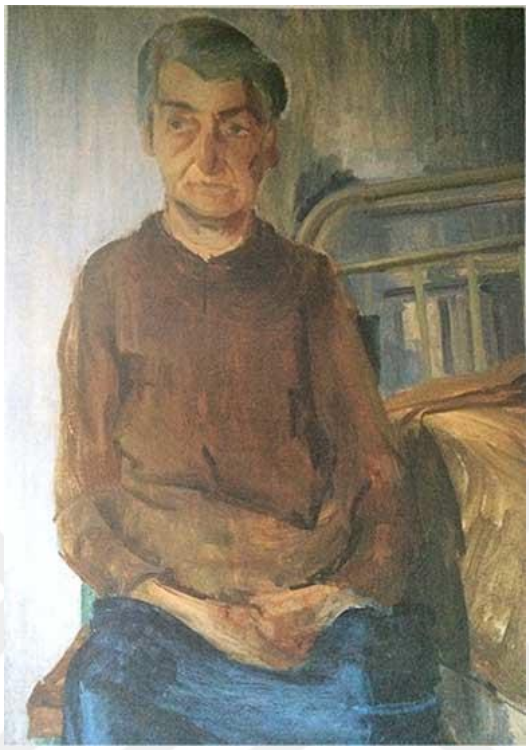
Şeref Akdik, babası Kâmil Akdik'i kendi çalışma mekânında, hat sanatını icra ederken kullandığı hokka, kalem, kâğıt gibi malzemelerin arasında poz vermiş bir hâlde resmetmiştir (Resim 253). Oda derli topludur. Kâmil Akdik'in başında serpuşu varsa da takım elbisesi, gömleği, kravatı, yeleğiyle Batı tarzı bir kıyafet giymekte olduğu görülür. Akdik'in ciddi, saygı uyandıran, yaşam deneyimi olan, üretken, bilge biri olduğu hissedilir. Ona özel ve işini vurgulayan bir mekânda resmedilmiş olması bu resme bireysellik katmıştır.

Resim 254: Hüseyin Avni Lifij, *İhtiyar Kadın Portresi (Lifij'in Annesi)*, tuval üzerine yağlıboya, 35,5x27 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 124.

Avni Lifij'in annesini resmettiği portre, yaşlı kadını elini başına dayamış, düşüncelere dalmışken gösterir (Resim 254). Çok görmüş geçirmiş, rahat bir yaşam sürmemiş köylü bir kadın olduğu belli olan yaşlı kadının yüzünde keyifsiz ve aksi bir ifade vardır. Sanki yılların yorgunluğu üzerine çökmüştür. Resimden yola çıkarak Lifij'in annesinin sözünü esirgemeyen, ciddi, kararlı bir köylü kadın izlenimi yarattığı söylenebilir.

Resim 255: Zeki Kocamemi, *Kadın Figürü (Sanatçının Annesinin Portresi)*, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 56x38 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 464.

Zeki Kocamemi'nin annesini resmettiği portre yoğun bir yalnızlık duygusunu yansıtır (Resim 255). Resimde, hayatının sonlarına gelmiş, hüzünlü, yaşama sevincini kaybetmiş, Lifij'in annesini hatırlatır şekilde aksi bir ifadeyle uzaklara bakan yaşlı bir kadın görülür. Karyolasının hemen başında bir sandalyede, ellerini kavuşturmuş, pek de rahat gözükmeyen bir biçimde oturuşu mekânın bir odadan çok bir huzurevi veya hastane odası gibi algılanmasına neden olur. Bu algıyı yaşlı kadının yüzüne vuran ışığın kaynağına, pencereye bakıyormuş gibi görünen dalgın gözleri de destekler.

Resim 256: Hale Asaf, *Babasının Portresi*, tarihsiz, (1920-25?), mukavva üzerine yağlıboya, 44x32 cm, (Sevim-Haşim Nur Gürel Koleksiyonu)

Kaynak: Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 149.

Otoportresi ele alınırken söz edildiği gibi, Hale Asaf'ın babası, temyiz reislerinden Salih Bey'dir (Resim 256). Şiddetli bir Abdülhamid taraftarı olan babası, 1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla emekliye sevk edilmiş; Kurtuluş Savaşı sonrasında da kardeşiyle birlikte yurt dışına kaçmıştır. Hale Asaf'ın büyükdedesinin de, büyükbabasının da yaşamları trajik şekilde son bulmuştur: Hale Asaf'ın ailesi I. Abdülhamid'in sadrazamlarından, Halil Hamid Paşa soyundan gelmektedir. Halil Hamid Paşa, padişahın yaşlılığı sebebiyle yerine III. Selim'in geçmesi gerektiğini söyleyince kırk dokuz yaşında başı kesilmiştir. Asaf'ın büyükbabası, Kırım Savaşı kahramanlarından Müşir Âsaf Paşa da Abdülhamid'in yaverlerindendir ve o da zehirlenerek öldürülmüştür.[588]

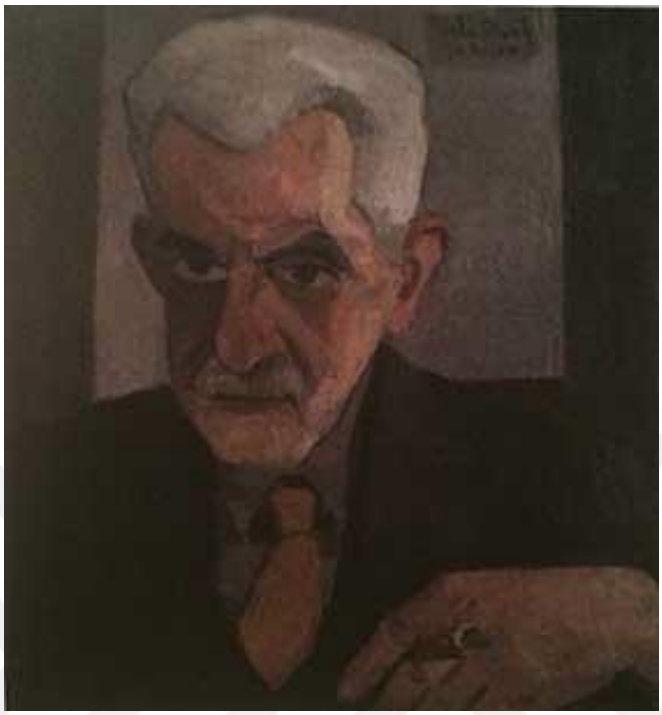
[588] Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız" (IV), **Sanat Dünyamız**, Yıl:9, No:28, 1983, s. 44.

Salih Bey üç evlilik yapmıştır ve Hale Asaf, Salih Bey'in ilk eşi Enise Hanım ile olan evliliğindendir. Anne-babasının arasının bozulması ve babası Salih Bey'in onları terk etmesi üzerine Hale Salih, 1925 yılında dedesinin adı Asaf'ı kendisine soyadı olarak almıştır.[589]

Hale Asaf'ın babasını resmettiği yukarıdaki portrede ona duyduğu kırgınlıkla ilgili en ufak bir işaret yoktur, hatta tam aksine bir kız çocuğunun babasına olan sevgisi ve belki biraz da acıma duygusu görülür. Dolayısıyla büyük ihtimalle bu resim sanatçının babasıyla arasının bozulduğu 1925 yılından önce yapılmış olmalıdır.[590] Pelvanoğlu da sanatçının eserlerinde Almanya dönüşü görülen patlı boya kullanımından da yola çıkarak, resmin 1920-25 dolaylarında, Asaf'ın babasıyla ipleri koparmak üzere olduğu ya da kopardığı döneme tarihlenmesinin mümkün olduğunu ifade etmiştir.[591] Resimde Salih Bey'in yüzünde dedesini, babasını çok acı şekilde kaybetmiş; yüksek bir mevkiden sonra kendisi de büyük bir düşüş yaşamış yaşlı ve sanki biraz da şaşkın bir adam görülür. Hale Asaf hem yaşlılığın hem yaşamın getirdiği izleri şefkatle babasının yüzünde yansıtmayı başarmıştır. Öte yandan Burcu Pelvanoğlu bu resimde Salih Bey'in adeta konuşuyormuş ve sanki "söyleyecek birkaç şeyim daha var" demek üzereymiş gibi resmedildiğini belirtir.[592]

[589] Taha Toros, "A Portrait of the Artist on the 55th Year of her Death: Hale Asaf", s. 71'den Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 124.
[590] Uğur Kökden, "Bursa'nın Renk Şairi: Hâle Âsaf", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 87, Bahar 2003, s. 55-65 (Bilgi: s. 61)
[591] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 150.
[592] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 150.

Resim 257: Hale Asaf, *Babasının Portresi*, 1928, Bursa, tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 151.

Yukarıda söz edilen portreyle karşılaştırıldığında Hale Asaf'ın babasının 1928 tarihli portresinde bambaşka bir ifade görülür (Resim 257). Burada sert, öfkeli, yargılayıcı yaşlı bir adam gözlerini dikmiş, karşısındakine suçlayan bakışlarla bakmaktadır. Elindeki puroyu tutuş biçimi kendine olan güveni ve haklılığına duyduğu inancı hissettirir. Bir önceki resimde (Resim 256) görülen, şefkat uyandıran yaşlı adam gitmiş, korkutucu, acımasız bambaşka biri gelmiştir.

İlk portrede Hale Asaf'ın babasına karşı bakış açısı ve duyguları hissedilmekteyken ikinci portrede Asaf sanki daha çok babasının kendisi için hissettiklerini yansıtmıştır. Salih Bey, izleyiciye değil de doğrudan kızına bakıyor gibidir. Asaf, babasıyla ilişkisini kestiği hâlde belli ki duygusal olarak bağlantısını koparamamış ve hem babasıyla ilgili hissettiklerini, hem babasının kendisine yönelik yargılayıcı ve suçlayıcı bakışlarını resmetmiştir. Arkasındaki hikâye bilinmese dahi burada yine sert, yargılayan, öfkeli bir yaşlı adam görülür.

Resim 258: Abidin Elderoğlu, **Bedriye'nin Portresi**, tuval üzerine yağlıboya, 45x 32 cm.

Kaynak: Artium - **72 Kış Müzayedesi**, 14.02.2010- Lot No: 259

Bedriye Elderoğlu Abidin Elderoğlu'nun iki kızkardeşinden biridir. Kızılhisar'da ilkokul öğretmenliği yapan Bedriye Hanım, 1933 yılında tüberkülozdan ölmüştür. Abidin Elderoğlu kardeşinin ölümünden çok etkilenmiştir.[593] Tarihi belli olmadığı için bu resmin tam olarak ne zaman yapıldığını söylemek zordur (Resim 258). Büyük ihtimalle Bedriye Hanım hayattayken yapılmış olan bu portrede Elderoğlu kızkardeşinin bakışlarına dikkat çekmiştir. Bedriye Elderoğlu dikkatli, odaklanmış, inceleyen, inatçı bakışlarla gözlerini karşısındakine dikmiştir. Sıra dışı bir kadın olduğunu hissettiren ifadesi ve bakışlarındaki güç bu portreyi benzer portrelerin donukluğundan bir nebze ayırır.

[593] D. Erbil, Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç, **Âbidin Elderoğlu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s. 33

Ele alınan yapıtlar arasında özellikle Abdülmecid Efendi'nin "Tarih Dersi/Nasihat" resmi (Resim 240); yine Abdülmecid Efendi'nin "Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i" resmi (Resim 250); Hikmet Onat'ın oğlunu resmettiği "Edib Onat Portresi" (Resim 251); Şeref Akdik'in babasını resmettiği "Hattat Kâmil Akdik Portresi" (Resim 253) ve Hale Asaf'ın 1928 tarihli "Babasının Portresi" (Resim 257) bireyin görülebileceği yapıtlardır.

20. yüzyıl başında Türk resminde kadınların portresini yapmak ya da kadınların kendi portrelerini yaptırmaları başlı başına bir kültürel yeniliktir. Sanatçılar model bulmakta zorlanmalarının da etkisiyle, zaman zaman eşlerini model olarak kullanmışlardır. Bu nedenle eş portreleri arasında resmedilen kadının kimliğinin anonim olduğu pek çok örnek vardır.[594] Ancak özellikle yüzün belirgin olduğu büst portrelerin bazıları için sadece model sıkıntısı nedeniyle yapılmış resimler demek yeterli değildir. 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan süreçte, aileyi de milleti de oluşturan kişiler arasında olması gereken bağın adı olarak "sevgi" kavramının üzerinde çok durulmuştur. Bu zaman zarfında sevgi, duygusallıkla mantığın dengede olduğu, zor yerine rızaya dayanan bir bağlılık biçimi olarak tanımlanmıştır. Sevgi, ben-sen ilişkisini tanımlaması açısından, öznelliğin kurulmasında önemli bir rol oynayan bir kavramdır.[595] Sanatçıların eşlerini resmetmelerinde onlara duydukları sevginin bir gösterimi de bulunabilir ki bu, duygularını belli etmenin zayıflık kabul edildiği erkek egemen bir toplum için önemli bir eşik atlama sayılır.

Öte yandan eş portrelerinde Meşrutiyet'ten itibaren kadının bir birey olarak algılanması yönündeki düşünsel gelişimin aşamalarını da görmek mümkündür. (Her ne kadar bu, tam bir sonuca varılmış yeterli bir değişim olmamışsa da...) Daha önceleri kadın örtülerin altında tüm gözlerden saklanması gereken, erkeğin mahremiyken artık eşinin bizzat onu görünür kılması ve hatta "göze sunması" çok önemli bir zihniyet değişimini gösterir.

Böyle bir zihniyet değişimini hem kendi yaşamlarında, hem de figüratif resim alanında öncü olarak sanatlarında yansıtan Osman Hamdi Bey'in ve Abdülmecid Efendi'nin ayrı bir önemi vardır ve bir geçiş dönemini yansıtmaları nedeniyle onların yapıtları üzerinde daha ayrıntılı olarak durulacaktır.

---

[594] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 52.
[595] Nükhet Sirman, "Kadınların Milliyeti", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, s. 226-244 (Bilgi: s. 240)

Osman Hamdi Bey'in "Batılı" kimliğini ve "Osmanlı" kimliğini resimlerinde ayrı ayrı görmek mümkündür. Bu anlamda sanatçının oryantalist resimleri daha çok Osmanlı kimliğini vurgularken portreleri Batılı kimliğinin izini taşımaktadır. Osman Hamdi Bey'in sanat üretimini çok net bir şekilde ikiye bölen bu ayrım sonucu, bir yanda kamuya yönelik bir üretim olarak oryantalist tuvaller, diğer yanda ise kendi özel alanı içinde hapsedilen ve çoğunlukla aile portrelerinden oluşan "normal" tabloları ortaya çıkmıştır.[596] Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey için Batı'nın bir model veya bir özenmeden çok daha fazlası olduğunu; onun için Batı'nın bir hayat tarzı ve bir kimlik niteliğinde olduğunu söyler. Paris'te sekiz yıl yaşamış, bilinen bütün özel evrakını Fransızca tutmuş, tablolarının neredeyse tamamını Fransızca imzalayan ve ithaf eden, evliliklerinin ikisini de Fransız kadınlarla yapmış, aile içinde Fransızca konuşan, alafrangalaştırılmış bir yalıda oturan, Avrupa'nın burjuva kültürünün bütün unsurlarını hayatına yansıtmış; oryantalist resimler yapan, Batı'yla işbirliği içinde giriştiği arkeolojik çaba ve Batı örneklerinden ilham alarak oluşturduğu müze kompleksiyle kendine Osmanlı başkentinde Batı'yı canlandıran bir "kurtarılmış bölge" yaratan Osman Hamdi Bey'in "Batılı" kimliği çok açıktır[597] ve bu kimlik özellikle aile portrelerinde açıkça görülür. Tezde yer verilen portrelerdeki bireyler de giyim tarzlarıyla, duruşlarıyla bir Osmanlı ailesinden çok Batılı bir ailenin yaşam tarzını yansıtırlar.

Daha önce belirtildiği gibi, model bulmak kolay olmadığından sanatçı muhtemelen bazı resimlerinde aile fertlerini model olarak kullanmıştır. Örneğin eşi Naile Hanım'ın farklı açılardan çektiği fotoğraflarından yararlanarak yaptığı portrelerin çoğuna bu gözle bakılabilir ve bu nedenle tezde bu tarz resimlere değil; belirli bir ifadesi olan, bir kimliği bir nebze de olsa yansıtan, bir zamanlar yaşamış "gerçek bir kişi" olduğu hissedilen ve Osman Hamdi Bey'in değer verdiği belli olan kişilerin az sayıdaki portrelerine yer verilmiştir.

[596] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, Kış-Bahar, İstanbul, 2004, s. 39-67 (Bilgi: s. 58)
[597] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 83, 84.

Osman Hamdi Bey için "aile" kavramının ne ifade ettiği babasına yazdığı bir mektubunda görülür.

> "Sevgili ailem ve birkaç diğer aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza göz atın! Ailelerde ne görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlâksızlık, kavga, boşanma. Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi âlemindeyken, karısı da kendi yolunda. Hiçbir zaman elele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler. Çocuklar ihmal ediliyor. Anne onları hiçbir zaman düşünmemiş. Kendini hâlâ taşınır mal sanan kölelerin elinde, bu zavallı yavrular mânâsız bir hayat sürüyorlar. Bu arada anne mesirelere gidip taşıdığı ama nefret ettiği ismi çamura buluyor. Bütün bunların sebebi de yozlaşmış âdetlerimizde erkeğin kadın alırken gözlerini kapamasını gerektiren gülünç bir antlaşmadır. Bu antlaşmaya göre evlilik kadının ve erkeğin hür rızasından değil, aile büyüklerinin muvafakatinden kaynaklanmaktadır. Bu şartlarda fikirlerinizi paylaşan, hisleri sizinkilerle uyumlu olan bir kadın bulmak tesadüfe kalmış, zor bir şeydir." [598]

Bu düşüncede olan birinin evliliğini (evliliklerini) hür iradesiyle yaptığı açıktır. Aile fotoğraflarına bakıldığında kız-erkek ayrımı yapmadan kız çocuklarına da oğlu kadar değer veren, ailesine düşkün bir Osman Hamdi Bey portresi çıkar ortaya. Ailesinden kişileri resmettiği portrelerde bu düşkünlüğün izleri de görülebilir. Bunların başında Osman Hamdi Bey'in ikinci eşi Naile Hanım gelir. Sanatçı asıl adı Marie Palyart olan eşinin (1863-1943) pek çok portresini yapmıştır. Hakkında pek fazla bilgi bulunmayan Naile Hanım'ın dinini değiştirmeyerek Hıristiyan kaldığı bilinmektedir.[599]

İngiliz seyyah, arkeolog ve yazar James Theodore Bent (1852-1897), Osman Hamdi Bey hakkında yazdığı bir yazıda Naile Hanım'dan da bahsetmiştir. Bent, Naile Hanım'ın kendisini genç yaşta bir maceraya kaptırarak sonunda kadınlara açık olmayan bir toplumda bir bakıma hapsolmuş olmaktan pişmanlık duyduğunu gözlemlemiştir. Naile Hanım evinde tam bir Fransız kadını gibi davranıp, hem erkekler hem kadınlar kısmında dolaşıyor, sigarasını içebiliyorsa da sokağa çıktığı anda bir Türk kadını gibi davranmak zorunda kalıyor; yüzünü yaşmakla örtmeden dışarı çıkamıyor, başka erkeklerle konuşamıyordur. Bent'e göre Naile Hanım haremlerde görüşmek zorunda kaldığı kadınların mânâsızlığından canının fevkalâde sıkıldığını söylemekte ve

[598] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 89.
[599] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 303-305.

kızının gelecekteki kaderiyle ilgili endişe duymaktadır. Bent ayrıca Osman Hamdi Bey'in karısının hissettiği kısıtlanmışlığın kendisinde belirli bir hüzün yarattığını iddia etmiştir. Hayatının neredeyse tamamını Kuruçeşme'deki yalıyla Eskihisar'daki köşk arasında geçiren Naile Hanım'ın başlıca uğraşı evi ve ailesi olmak zorundadır.[600] Naile Hanım'ın portrelerinin istisnasız tümünde belirgin bir hüzün, gizli bir suçlama, depresif bir ruh hâli sezilmektedir. Sanki Naile Hanım Osman Hamdi Bey'e kafese kapatılmış gibi hissettiğini bakışlarıyla anlatmakta ve öfkesini bu ifadeyle göstermeye çalışmaktadır.

Resim 259: Osman Hamdi Bey, *Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1880, tuval üzerine yağlıboya, 98x61 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 373.

[600] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 98, 372, 376, 378.

Resim 260: Osman Hamdi Bey, *Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1880, tuval üzerine yağlıboya, 59x48,5 cm, (Halil İbrahim İper Koleksiyonu)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 374.

Resim 261: Osman Hamdi Bey, *Mimozalı Kadın ya da Marie/Naile Portresi*, Yakl. 1906, tuval üzerine yağlıboya, 130x93 cm, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 374.

Osman Hamdi Bey, Naile Hanım'la evlenmeden evvel Paris'te beraber bir hayat kurdukları Agarite'in de (bazı kaynaklarda Agarithe olarak geçmektedir) portresini yapmıştır[601] (Resim 263). Portre, Agarite'in kişiliğiyle ilgili bir bilgi vermekten çok kayıt niteliği taşısa da Osman Hamdi Bey'in yaşamıyla ilgili gizemli bir karakterin resmedilmesi nedeniyle Agarite önem taşır. Agarite'in resmin yapıldığı tarihten bir yıl öncesinde çekilen fotoğrafına bakıldığında sanatçının onu gerçekte olduğundan daha ileri yaşta resmettiği görülür (Resim 262). Resimde gözlerini aşağıda bir noktaya sabitlemiş, sessiz ve durgun bir kadın izlenimi veren Agarite görülür. Ancak pozdaki donukluk daha fazla yorum yapılmasını engeller.

Resim 262: Osman Hamdi Bey, *Agarite'in fotoğrafı*, 1873, (Adéle fotoğraf stüdyosu, Viyana), (Edhem Eldem Koleksiyonu)

Kaynak: Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 50.

[601] Edhem Eldem, hakkında çok az bilgi bulunan Agarite ile ilgili son araştırmalarının neticesinde, çiftin 1866 ve 1867 yıllarında Fatma Hamide ve Şerife (Melek adıyla bilinir) isimli iki kız çocukları olduğunu; evli olduklarının kesin olarak söylenemeyeceğini; Agarite'in, Osman Hamdi Bey'den dört yaş büyük ve "rant geliri sahibi" bir kadın olduğunu; Osman Hamdi Bey'den ayrıldıktan sonra 1874 yılında iki kızıyla birlikte temelli olarak Paris'e döndüğünü ancak Fatma'nın sonradan İstanbul'a, babasının yanına geri geldiğini; 1882 yılında ise diğer kızları Melek'in öldüğünü belgelemiştir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 48-59.

Resim 263: Osman Hamdi Bey, *Agarite Portresi*, Viyana, Ocak 1874, tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 50.

Konumuz açısından üzerinde durulması gereken bir diğer önemli isim, resimlerinde ilk kez kişinin psikolojik dünyasına yönelmiş olan[602] Şehzade Abdülmecid Efendi'dir. Abdülmecid Efendi'nin bizim araştırma alanımıza giren figüratif çalışmalarında gözlemlenen ortak nokta genellikle büyük tuvaller kullanıp anıtsal denebilecek ölçüde büyük figürlere yer vermesidir. Figürlü resimlerinde sanatçı genellikle aile fertlerini, saray mensuplarını ve yakın dostları olan çağın önemli fikir adamlarını betimlemiştir.[603] Aile fertlerini resmettiği çalışmalar, şehzadenin soy ağacını gösteren birer belge niteliği taşımaları açısından da önemlidir.[604]

Sıklıkla saraydaki kadınların portrelerini yapmış olan Abdülmecid Efendi, resmettiği kadınları çoğu kez o dönemde saray çevresinde benimsenmiş Batılı tarzda saray içi kıyafetleriyle betimlemiştir. Onun günlük yaşam sahnelerinde yer alan kadınlar çoğunlukla okuyan, düşünen, müzik yapan eğitimli kadınlardır ki bu yaklaşım Abdülmecid Efendi'nin eğitimli, aydın kadın imgesine verdiği önemi gösterir.[605]

Abdülmecid Efendi'nin eşini, çocuklarından birini yıkarken resmettiği "Çocuğunu Yıkayan Kadın" isimli yapıtı sanatçının eşinin portreleri arasında konumuz açısından en önemli olan portredir (Resim 264). Bu resim, bir şehzadenin eşi de olsa, kadının aslî görevi olarak görülen annelik görevini yerine getiren bir saraylı kadını, günlük yaşamı içinde herhangi bir şekilde idealize etmeden göstermektedir.[606]

---

[602] Jale N. Erzen, "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23 (Bilgi: s. 17)

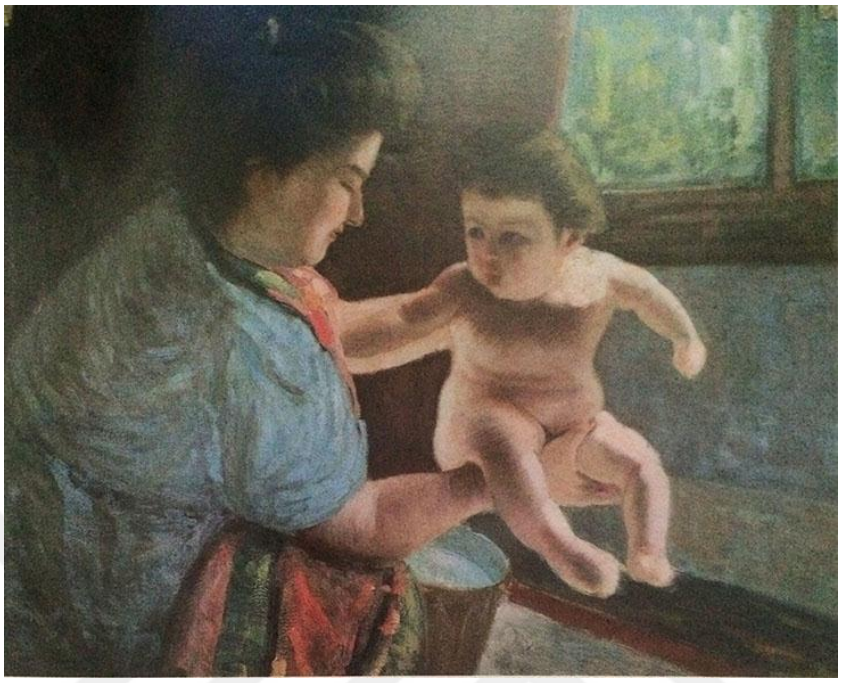
[603] Sema Öner, "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92 (Bilgi: s. 87, 88); Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 68

[604] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 69.

[605] Günsel Renda, "Önsöz", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 16.

[606] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 75, 76.

Resim 264: Abdülmecid Efendi, *Çocuğunu Yıkayan Kadın*, 1918-20, tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2146)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 75.

Resim 265: Abdülmecid Efendi, *Şemsiyeli Kadın* (Eşinin Portresi), tuval üzerine yağlıboya, 143x83 cm, (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu, Env. No: 64/2137)

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 196.

Abdülmecid Efendi eşi Şehsuvar Başkadın Efendi'yi çeşitli pozlar ve kıyafetler içinde resmetmiştir. Bunlardan biri "Saraylı Kadın" olarak bilinen, ancak bazı kaynaklarda "Şemsiyeli Kadın" olarak da geçen resimdir (Resim 265). Bu resimlerde, kendi başına bir birey temsilinin olduğu söylenemez, ancak burada bir şehzadenin eşini birey olarak kabul edip onu resmetmesi önemlidir.

Resimde Şehsuvar Başkadın Efendi'nin kıyafeti Osmanlı saltanatına mensup kadınların yeni moda anlayışı hakkında bilgi verir. 19. yüzyılın sonunda Osmanlı kadınının kıyafeti değişmiş; çarşaf belden kesilip bir etek ve pelerinden oluşan iki parçaya bölünmüş, pelerin ve etek kısalmış, kısalan pelerin uzun eldivenlerle gizlenmiştir. Şehsuvar Başkadın Efendi de yeni modaya göre eldiven takmış, eline bir şemsiye almış ve kısa bir çarşaf giymiştir.[607] Memnuniyetsiz ve durgun ifadesi bir duvar oluşturarak izleyicinin onunla iletişim kurmasına engel olur. Bu ifade Şehsuvar Kadınefendi'nin diğer portrelerinde de görülür.

[607] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 70.

Resim 266: Abdülmecid Efendi, *Abdülmecid Efendi'nin Eşi Şehsuvar Kadınefendi*, tuval üzerine yağlıboya, 228x143 cm, (Topkapı Sarayı Müzesi)

Kaynak: Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s. 123.

Abdülmecid Efendi, "Abdülmecid Efendi'nin Eşi Şehsuvar Kadınefendi" resminde açık saçları ve gösterişli tuvaletiyle eşini Batılı bir kadın gibi resmetmeye çalışmıştır (Resim 266). İlerleyen sayfalarda ele alınacak olan kızı Dürrüşehvar'ın portrelerinde de benzer yaklaşım görülür. Bu açıdan sanatçının, Halil Paşa'nın etkisiyle kadın figürünü ön plana çıkarttığı söylenebilir.[608] Arka planda yer alan gösterişli mobilyalar, özellikle de çiçekli paravan Şehsuvar Kadınefendi'nin sarayda yaşadığı ortamla ilgili fikir verir. Modelin yüzündeki durgun, soğuk ifade burada da belirgindir. Sanki portresiyle haremin sınırlarından çıkıp görünür hâle gelmesine karşın bir şehzadenin eşi olarak yabancılarla ne olursa olsun iletişim kurmamaya devam etmektedir.

[608] Gülsen Sevinç Kaya, Leyla Ayhan Soylu (Metin), **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Gen. Yay. Yön. Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004, s. 21.

Resim 267: Abdülmecid Efendi, *Ofelya Kalfa*, 1920'ler, tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm.

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II**, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, Kasım 2009, s. 165.

Abdülmecid Efendi'nin hareminde Çerkezler ağırlıkta yer almış; başkadın hariç şehzadenin diğer eşleri bu ırktan oluşmuştur. Abdülmecid Efendi'nin yaptığı yukarıdaki portre, Ofelya Kalfa adıyla bilinen, asıl adı Hatça Kadın olan Çerkez asıllı bir kalfanın portresidir (Resim 267). Ofelya Kalfa, aynı zamanda Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" adlı resminde piyano çalarken betimlenen kişidir.[609] Bu portre Şehsuvar Başkadın Efendi'nin portreleri gibi, haremden bir kadının resmedilmesi anlamında önem taşır. Üstelik Ofelya Kalfa Abdülmecid Efendi tarafından kadınlığını ön plana çıkaracak biçimde, omuzlarını açıkta bırakan mavi bir elbiseyle ve sarı uzun saçlarının bir bölümünü başının üzerinde toplayıp kalanını açık bırakmış hâlde betimlenmiştir. Ancak Ofelya Kalfa'nın yüzündeki yarı baygın ve memnuniyetsiz ifadeye bir anlam vermek zordur. Öte yandan farklı bir açıdan bakılırsa, bu "meymenetsiz"

[609] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 65, 66.

ifadenin resmi benzerlerinden farklılaştırarak modelin kişilik kazanmasına neden olduğu da söylenebilir.

Önceden de belirtildiği üzere, aslında buraya kadar ele alınan resimlerde bireyin temsilinin aranıp aranamayacağı konusunda soru işaretleri vardır. Bu yapıtlarda bireyin gerçek anlamda gösteriminden çok birer kayıt niteliği görülür ve burada asıl önemli olan bir şehzade olarak Abdülmecid Efendi'nin eşlerini resmetmesidir. Abdülmecid Efendi'nin, Müslüman bir erkek ve üstelik bir hanedan üyesi olarak mahremi kabul edilen eşlerini resmederek tarihteki varlıklarını kaydetmeye değer bulması aydın bir bakış açısını yansıtması anlamında çok önemlidir.

Resim 268: Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm.

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 171.

Halil Paşa'nın, eşi Aliye Hanım'ı resmettiği "Uzanan Kadın" resmi (Resim 268) için başyapıt tanımı kullanılmış ve "düzenlemede, desende, renkte, minik elde, yüzdeki işçilikte, modlede, gözlerdeki saydamlığı, ışığı verişte en azından bir Chasseriau ya da Manet düzeyine yükselir" denmiştir.[610] Gerçekten de bu resim gerek desende gerek renkte ve işçilikte gösterdiği ustalıkla Türk resminin olgun yapıtlarından birisidir.[611] Ya yorgun veya hasta olduğu için[612] ya da biraz kestirmek için divana uzanmış; uzanırken de terliklerini rastgele çıkarıp atmış izlenimi veren genç, güzel Aliye Hanım, resmin yapıldığı tarihte henüz 16 yaşındadır. Terliklerden birinin ters duruşu ve çıplak ayaklar resme teklifsiz bir hava verir. Halil Paşa yüzün rahatça görünmesini sağlamak için figürü yan yatırmış ve yüzün izleyiciye bakmasını sağlamıştır. Ayrıca yüzü ortaya çıkarmak için saçlarını geriden, boynunu dolayarak öne almıştır. Böylelikle baş koyu bir

[610] Günsel Renda, Turan Erol, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, 1980, C. I, s. 153, 154.
[611] Ayla Ersoy, "Ressam Halil Paşa İçin", **Sanat Çevresi**, Sayı: 73, Kasım 1984, s. 7.
[612] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 67

zemin içinde daha da belirginleşmiş; hatta bedenden koparılıp sunulmuş gibidir.[613] Bu çalışmanın giysi ve detayların altında tüm beden yapısının kavranabildiği, büyük ustalıklar içeren bir resim olduğu iddia edilmiştir. Halil Paşa, bordürlü saydam tül kuşağın ardından mavi kanepe döşemesinin görüldüğü bir detayla dikkatin beden üzerinde yoğunlaşmamasını sağlamıştır.[614] Ahu Antmen, "Uzanan Kadın"ın "Osman Hamdi'den İbrahim Çallı'ya, başka bir deyişle Türk resminin ilk figürlü resimlerinden, figürün belli bir cinsiyete ve tenselliğe bürünerek betimlendiği resimlere uzanan 30 yıllık süreç içinde nasıl bir aşama yaşanmış olabileceğini hayal etmemize olanak tanıyan, bir tür köprü işlevi gören, bu bakımdan ayrıca ele alınmaya değer bir yapıt olarak dikkat çektiğini" söyler.[615] Antmen bu resim üzerine yaptığı incelemede, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"da bir yanıyla geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirdiğini ve resimdeki mekânın aslında bir minyatür gibi derinlik duygusundan son derece yoksun olduğunu ifade eder. Fakat yine de bu mekânda artık ete kemiğe, gerçekliğe bürünen bir figür vardır. Döneminin koşullarında bir kadının ayaklarının ve ellerinin sıkı örtünme kurallarına bağlı olduğu da düşünüldüğünde modelin ellerinin ve özellikle de ayaklarının dikkat çeken çıplaklığı, bir kadının "mahrem"ine yönelen bu resmin kendi döneminin kültürel koşulları içinde fazlasıyla açık olduğunu düşündürür.[616] Batı kültürüne eğilimin arttığı bir dönemde, zaten Avrupa'da eğitim almış bir ressam olarak Halil Paşa, burada kıyafetleriyle, rahatlığıyla, gizli çıplaklığı ve zarif, güzel ayaklarının çağrıştırdığı erotizmle aslında Batı'ya yüzünü dönmüş ama yine de Doğu'nun kurallarıyla çevrili bir kadını resmetmiştir. Kadının o dönemde özgür olabildiği yegâne mekân olan evinde olduğu, kanepede uzanışından bellidir. Ancak bu ev aynı zamanda onun dış dünyayla bağlantısını kesen bir alandır. Yine Antmen'in yorumuna göre, bu oldukça karanlık ve dar mekân öylesine içe dönük bir dünyadır ki, duvardaki manzara bile dışarıya yönelik bir simge olarak gözümüzün görebileceği alanın dışında bırakılır. Ayrıca duvara resim asmanın dönemin kültürü için alışılmadık bir davranış olduğu da göz önünde

[613] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 33)
[614] Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 38.
[615] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 19.
[616] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 27.

bulundurulmalıdır; bu resim modelin kıyafeti dışında, bu evin sahiplerinin Batı kültüründen haberdar olduklarını gösteren bir diğer unsurdur. Ancak burası, 20. yüzyıl öncesinde hemen tüm Osmanlı evlerinde haremlik/selamlık uygulaması olduğuna göre evin haremidir ve modern görüntüsüne karşın uzanan kadın sonuçta yalnızca dışarıya yönelik görüntüsünde moderndir; aslında toplumsal konumunda değişen fazla şey yoktur. Yani "Uzanan Kadın", bir yanıyla modernleşen kadın imgesinin ifadesidir ama, aynı beden üzerinde iki farklı düşünsel yapının çatışmasıdır da. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde, izlendiğinin farkında olmayarak çeşitli eylemler içinde bulunan kızların yerini Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" resminde başlı başına bir seyirlik olduğunun bilinciyle uzanmış olan ve doğrudan izleyiciye bakan bir kadın almıştır.[617] Seyirlik olduğunun bilincinde gözüken bu kadının kendisi de, bir yandan onu izleyeni seyretmektedir. Bu kayıtsız bakışların sahibi, üzerindeki gözlerden rahatsız değildir; bilâkis kendisi izleyiciye gözlerini dikmiştir. Ancak dikkat çekici olan, "Uzanan Kadın"ın bakışlarındaki kayıtsızlığın "çocuksuluğu"dur. Dikkatli bakıldığında, bu bakışların genç kadının çıplak güzel ayaklarının ve verdiği pozun çağrıştırdığı erotizmin aksine hiçbir kadınsılık barındırmadığı fark edilecektir.

[617] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 27, 30, 31.

Resim 269: Halil Paşa, *Madam X*, 1900, kâğıt üzerine pastel, 75x100 cm, (Kemal Erhan Koleksiyonu)

Kaynak: Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 97.

İstisna olarak yer verilecek bir resim Halil Paşa'nın "Madam X" diye bilinen portrelerinden biri olan, 1900 tarihli resimdir (Resim 269). Bu resimdeki model de sanatçının eşi Aliye Hanım'dır. Diğer Madam X portrelerinde de Aliye Hanım'ın resmedilmiş olabileceği öne sürülmektedir ancak Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" resmindeki modelden yola çıkarak bir tek bu portre için kesin konuşmak mümkündür. Nitekim buradaki "Madam X Portresi", "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi" kitabında "Halil Paşa'nın Eşinin Portresi" olarak yer almaktadır.

Akademik gerçekçi üslupla yapılmış olan portrede Aliye Hanım klasik bir poz vererek, ellerini kavuşturmuş bir şekilde dimdik oturmakta ve izleyiciye bakmaktadır. Elbisesi boynuna kadar kapalıdır; ellerinde de eldiven olduğu için sadece yüzü açıktadır. Saçlarının görünür olması haricinde aslında Halil Paşa eşini sıkı sıkı kapatmıştır.

Halil Paşa eşi Aliye Hanım'ı, kıyafetinin ve saç modelinin de etkisiyle bir Türk kadınından çok Batılı bir kadın gibi algılanacak şekilde resmetmiştir. "Uzanan Kadın"ın ve "Madam X"in, toplumdaki dönüşümü yansıtacak şekilde Doğu ve Batı kültürü arasındaki gidip gelen bir zihniyeti işaret ettiği söylenebilir. Yukarıdaki resimde, sanki bir sis perdesinin ardında, hayaller içinde bir genç kadının saf, masum ulaşılmazlığı hissedilir. "Uzanan Kadın" resminin yapıldığı 1894 yılında 16 yaşında olduğuna göre bu resim için poz verdiği dönemde 22 yaşında olan Aliye Hanım'ın yüzünde baktıkça daha da belirginleşen çocuksuluk bu resimde de görülür. Hatta "Madam X"i böylesine çekici yapan ve ruhsuzluktan kurtaran da belki bu çocuksuluktur. Bunun dışında Aliye Hanım'ın "edilgenliği" de son derece belirgindir. Sanki kendisine ait bir kişiliği yoktur da, nasıl olması isteniyorsa o kimliğe bürünmektedir.

Resim 270: Ömer Adil, *Kadın Portresi*, tuval üzerine yağlıboya

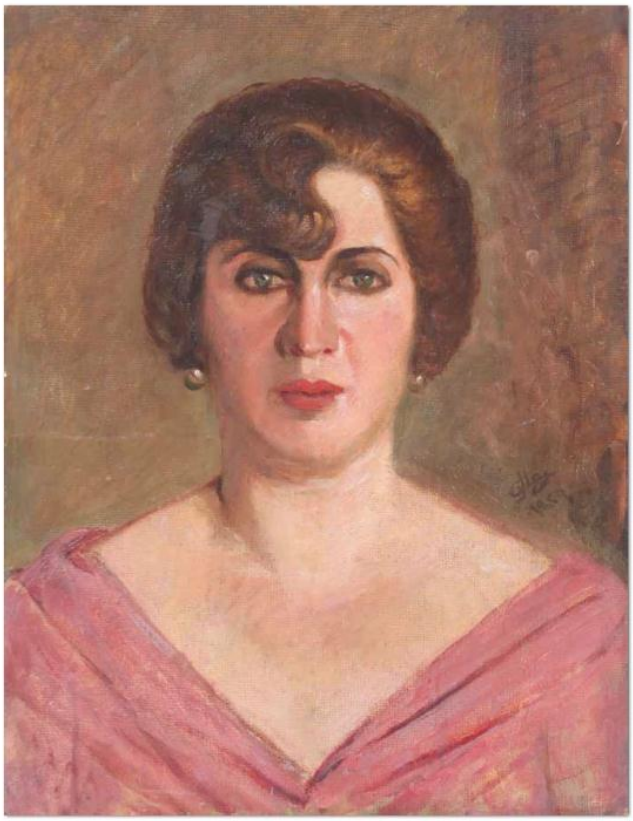
Kaynak: Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 83.

Kadın Portresi'ndeki kişi, aşağıdaki resimle (Resim 271) olan benzerliğe bakılırsa büyük ihtimalle Ömer Adil'in eşidir. (Ancak göz rengi farklıdır ve bu farklılığın bir açıklaması bulunamamıştır) İlk resim (Resim 270) kişilik ve ruh hâlinin tespiti açısından bir sonraki resimden çok daha başarılıdır. İkinci resim Adil'in eşinin sosyal konumunu ve yaşadığı dönemin özelliklerini yansıtırken bu resim iç dünyasını gösterir. Mutsuz, bıkkın (ve belki hasta) gözüken bir kadın vardır resimde. Sanki tüm yaşam enerjisi uçup gitmiş, gözündeki ışık sönmüş gibidir. Bir sonraki resimdeki bakımlı kadının aksine boş ve uzak bakışlarıyla, nasıl göründüğünü hiç umursamayan bir kadın gelmiş gibidir.

Hem iki resmi kıyaslamak hem de Ömer Adil'in yukarıdaki resmindeki kişinin eşi olduğunu doğrulamak için yer verilen aşağıdaki resimde ise göğüs dekoltesi olan pembe bir tuvalet giymiş; orta yaşlı, makyajı ve inci küpeleriyle bakımlı bir kadın izleyiciye bakmaktadır. Bu resim, Cumhuriyet sonrasının Batı'yı örnek alan; eşleriyle gece gezmelerine, balolara gidebilen, Avrupa

modasını takip eden Cumhuriyet kadınını gösterir. Ancak ilk resmin aksine burada bir kişilik okunmaz.

Resim 271: Ömer Adil, *Ömer Adil'in Eşi*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 47x36,5 cm.



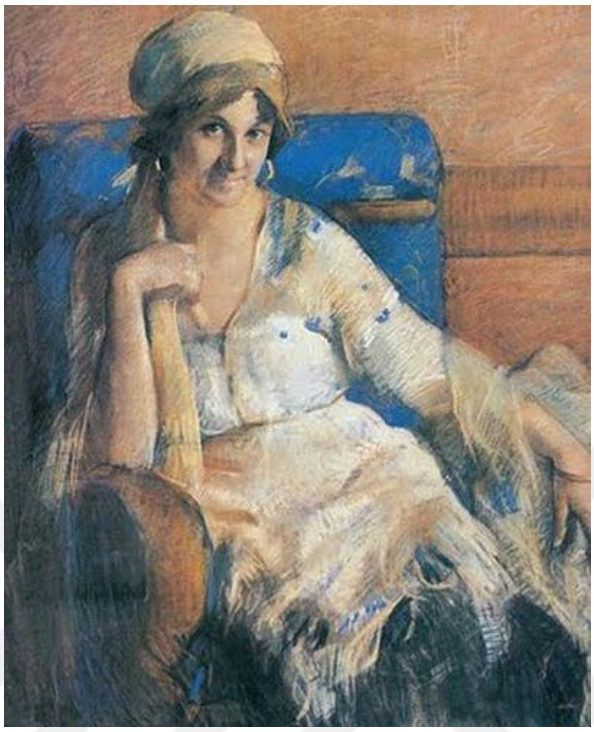
Kaynak: İstanbul Müzayede, **Müzayede Kataloğu**, 27 Mayıs 2012, s. 125.

Feyhaman Duran, çok sevdiği eşi Güzin Hanım'ın çok sayıda portresini yapmıştır. İdeal bir birliktelikleri olduğu bilinen, birlikte Avrupa seyahatlerine çıkan, birlikte resim yapan, düzenli olarak Galatasaray ve sonraları Ankara Sergileri'ne katılan; tüm vakitlerini ortak tutkuları olan sanata ayıran Feyhaman-Güzin Duran çiftinin evlilikleri ömürlerinin sonuna kadar mutlu devam etmiştir.[618] Feyhaman Duran'ın tüm yaşamı, resimden ve çok sevdiği eşi Güzin Hanım'dan oluşmuştur.[619] Güzin Hanım'ın, Feyhaman Duran'ın portredeki ustalığının adeta bir simgesi olan[620] çok sayıda portresi de eşinin ona ve sanata olan bu düşkünlüğünün ispatıdır.

Otoportreler bölümünde de bazı yapıtları değerlendirirken yapıldığı gibi, Güzin Duran portreleri ve bu şekilde kişinin farklı dönemlerini belgeleyen benzer portreler konumuz açısından bir bütün olarak incelenebilir. Çünkü bu portreler bir araya geldiğinde bir yaşam öyküsü ve zamanla değişen kişilik özellikleri okunabilir. Güzin Duran portreleri de Güzin Hanım'ın gençlik yıllarından yaşlılık yıllarına kadar bir devamlılık içeren, mesleğine ve ilgi alanlarına kadar onun hakkında bilgi edinilmesini sağlayan portrelerdir. Feyhaman Duran eşinin çok sayıda portresini yapmışsa da burada belirli çalışmalara yer verilmiştir.

[618] Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız (IV)", **Sanat Dünyamız**, Yıl: 9, No: 28, İstanbul 1983, s. 41; Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 34.
[619] Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016)
[620] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 80.

Resim 272: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1921, tuval üzerine pastel, 116x92 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu-Demirbaş No:103/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 252.

İlk portre (Resim 272) Feyhaman Duran'ın evlenmeden önce yaptığı bir resimdir. Güzin Duran aşk dolu bir ifadeyle gelecekte ömrünü birlikte geçireceği ressama bakmaktadır. Henüz sevgililik dönemlerinde oldukları bakışlardan bellidir. Güzin Hanım mavi bir koltukta oturmaktadır, üzerinde beyaz rengin ağırlıklı olduğu, hafif göğüs dekolteli bir elbise vardır; dirseğini koltuğun kolçağına dayadığı sağ eli zarif ve davetkâr bir biçimde göğsüne doğru kıvrılmıştır.

Resim 273: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 46x37 cm.

Kaynak: Anonim, **Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi**,
İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Sayı: 8, 4 Temmuz 1974, s. 74.

Yukarıdaki portredeki (Resim 273) davetkâr, aşk dolu bakışla 1921 yılında yapılan ilk portredeki (Resim 272) bakış arasında benzerlik vardır. Her iki portrede de Feyhaman Duran diğer portrelerinin aksine Güzin Hanım'ın kadınlığını ön plana çıkarmıştır. Oysa Duran, Güzin Hanım'ı genellikle ağırbaşlı ve olgun yönüyle çizmeyi tercih etmiş gibidir. Buna örnek olarak aşağıdaki resim (Resim 274) verilebilir. Feyhaman Duran'ın evlenmeden önceki yıl yaptığı 1921 tarihli portrede Güzin Hanım henüz 23 yaşında olduğu hâlde ağırbaşlı ifadesi daha büyük görünmesine neden olur. Oysa aynı yıl yapılmış ilk resimde (Resim 272) gençliği bellidir. Belki buradaki ifade, iyi yetişmiş, çalışkan, yetenekli bir kadının yaşının üzerindeki olgunluğunun resme yansımasıdır. Aynı zamanda belki bu resimde, bir sanatçı olmasına rağmen iniş-çıkışlardan hoşlanmayan, risk almayan, önceliği evine ve eşine veren "hanımefendi" bir kadının görüldüğü de söylenebilir.

Resim 274: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1921, Kontrplak/Çuval üzerine yağlıboya, 57x47,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Demirbaş No:29/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 33.

Resim 275: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1935, karton üzerine yağlıboya, 25x19,5 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu, Demirbaş No:38/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 33.

Güzin Duran 1935 tarihli portresinde (Resim 275) ise 14 yıl önce yapılan portresine göre daha genç görünür. Bu resim bir önceki resme (Resim 274) göre Güzin Hanım'ın duygularını daha fazla hissettirir. Diğer resmin kartpostal etkisi yoktur burada. Güzin Hanım'ın sıcak, sevgi dolu, anlayışlı bakışları sempati uyandırır. Saçlarının özensizce taranmış hâli resme bir doğallık katar. Sanki Feyhaman Duran, eşinin günlük işleri yaptığı bir sırada birden durmasını istemiş ve onu hızla o doğal hâli içinde resmetmiştir.

Güzin Duran'ın portrelerinin çoğunda, özellikle de yaşlılık yıllarında yapılmış portrelerinde görülen ortak özellik, yüzüne yerleşmiş olan sempatik ve olgun ifadedir. Bu portrelerde deneyimli, hoşgörülü, mutlu ve kültürlü bir kadın vardır. (Resim 276 ve Resim 277)

Resim 276: Feyhaman Duran, *Güzin Duran*, 1941, karton üzerine yağlıboya, 40,5x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:40/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 34.

Resim 277: Feyhaman Duran, *Güzin Duran*, 1947, karton üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:689/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 34.

Feyhaman Duran ve Güzin Hanım 1943-47 yılları arasında Topkapı Sarayı Müzesi'nde sık sık çalışmalar yapmışlardır. Savaş sırasında müze koleksiyonunun bir bölümü Niğde'ye taşınmıştır ve müzeye ziyaretçi alınmamaktadır. İzin alarak sarayda çalışma olanağı bulan Feyhaman Duran ve Güzin Hanım, bu sakin ortamdan yararlanmışlardır ve Feyhaman Duran bu dönemde sarayın içinden ve dışından çeşitli görünümleri resmederken, Güzin Hanım da suluboya karagöz figürleri çalışmıştır.[621] Aşağıda yer alan portrelerde Güzin Duran senelerini verdiği bu çalışmaları yaparken gösterilmiştir. Bu resimler onun sanatçı yönünü belgeleyen resimler olmanın yanında Güzin Duran'ın kişiliğinde, çalışkan, üretken sanatçı kimliğiyle Cumhuriyet Türkiyesi'nin ideal Türk kadını da görülür.

[621] Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016)

Feyhaman Duran aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere bu portrelerde Güzin Duran'ın Karagöz-Hacivat karakterlerini resmettiğini özellikle vurgulamıştır. Sanki eşinin bu alandaki çabasının takdir edilmesini ve unutulmamasını ister gibidir. Aşağıdaki resimde (Resim 278) Güzin Duran gözlüklerini takmış, masasına resim malzemelerini koymuş, dizine dayadığı kâğıdın üzerine özenle Karagöz'ü ya da Hacivat'ı çizmektedir.

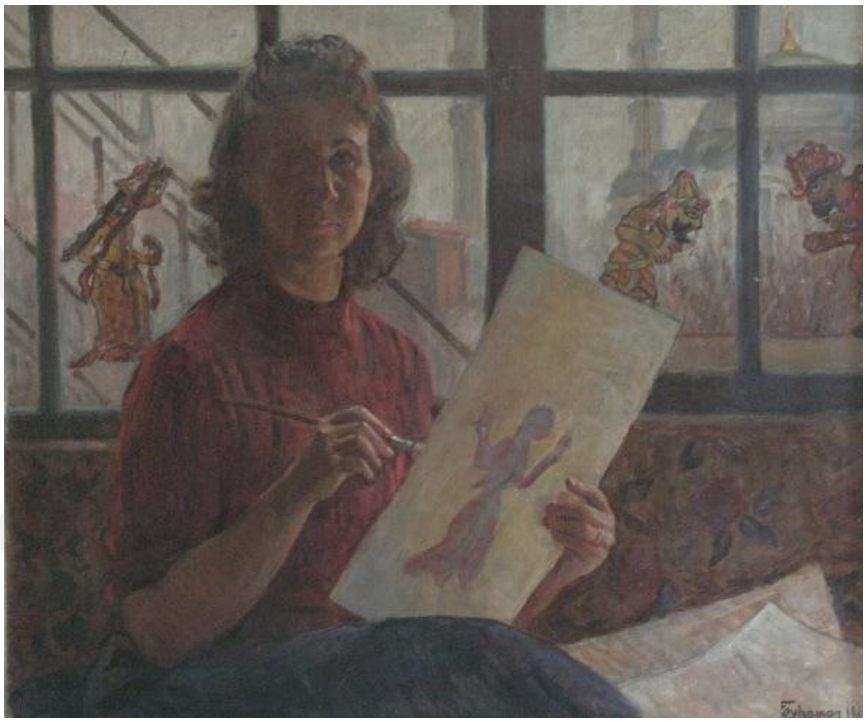
Resim 278: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, karton üzerine yağlıboya, 19x27 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:1079/2000)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 38.

Bir diğer resimde (Resim 279), ele alınan önceki iki resme göre iyice detaylara girilmiştir. Önceki çalışmalarda Güzin Duran doğal hâliyle, resim yaparken betimlenmişken burada özellikle poz vermiştir ve kompozisyonun merkezindedir. Dikkat tamamen Güzin Duran'a ve onun çalışmalarına çekilmiştir. Güzin Hanım'ın arkasındaki pencereler resme derinlik ve ferahlık verir. Karagöz-Hacivat figürlerinin asılı olduğu pencerelerden, puslu bir havanın grileştirdiği güzel bir İstanbul manzarası görülür. Güzin Duran, kendisinden emin, dik bir şekilde oturmuş, çalışmasına ara vermiş, izleyiciye bakmaktadır. Üretken, yetenekli bir kadın görülür burada. Bu resim tüm atmosferiyle sanki

izleyiciyi Duran çiftinin evlerinin bir köşesine davet eder. Zaman o puslu, güzel İstanbul sabahında, Güzin Duran erkenden çalışmasına oturmuşken durmuş gibidir. Bu portre, Güzin Duran portrelerinin içinde bireyden gerçek anlamda söz edilebilecek başlıca yapıttır.

Resim 279: Feyhaman Duran, *Portre (Güzin Duran)*, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 78x93 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Koleksiyonu Demirbaş No:25/2000)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 35.

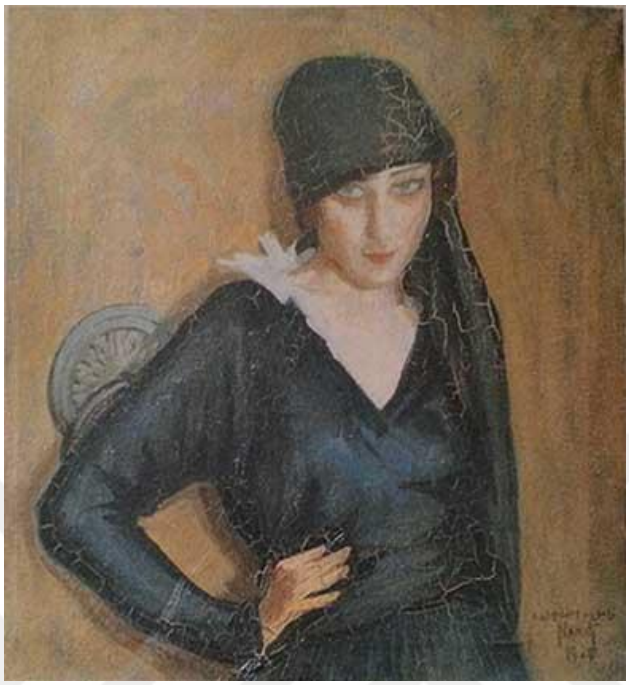
Ayla Ödekan bir yazısında, yaşam felsefesi olarak özgür olmayı seçmiş olan, bohem ve huzursuz iki sıra dışı ressam Mihri Müşfik ve Hale Asaf'ı dışarıda tutmak kaydıyla, Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk dönem kadın ressamlarının Cumhuriyet idealinin gerçek simgeleri olarak, evlenip iyi birer aile kadını olduklarını; bu kadınların öncelikle ideal bir eş ve anne, sonra başarılı bir ressam olarak toplumda örnek kadın profili çizdiklerini; bazılarının resim

yapmayı da bıraktıklarını; erkek sanatçı eşlerinin ise sanatçı olarak ikinci planda kalmayı yeğlediklerini ifade etmiştir.[622]

Bu portrelere tekrar bakıldığında, Güzin Duran'ın da bazı açılardan Ödekan'ın tarifine uyduğu görülür. O da çağdaşları gibi öncelikle ideal bir eş, sonra başarılı bir ressam olarak toplumun örnek kadın profillerinden biridir. Duran her ne kadar resme büyük bir sevgiyle devam etse de aslında eşinin yanında sanatçı olarak daha arka planda kalmıştır. Yani bu hâliyle Güzin Duran da dönemin diğer kadın ressamları gibi Cumhuriyet'in, öncelikle iyi bir eş sonra meslek sahibi olan ideal kadınlarından biridir. Otoportrelerine tekrar bakıldığında bu tespit daha da yerine oturur. Güzin Duran, kendisini resmederken kişiliğini verememiş, sadece belgelemiştir. Tüm başarısına karşın Feyhaman Duran ile özdeşleşmiş bir kişiliği tek başına yansıtmayı başaramamıştır. Feyhaman Duran'ın Güzin Duran portreleri, Güzin Hanım'ın otoportreleriyle kıyaslandığında sanatçının kişilik özelliklerini daha fazla yansıtır.

[622] Ayla Ödekan, "İmgenin Dönüşümü", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, s. 56-65 (Bilgi: s.61, 62), (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

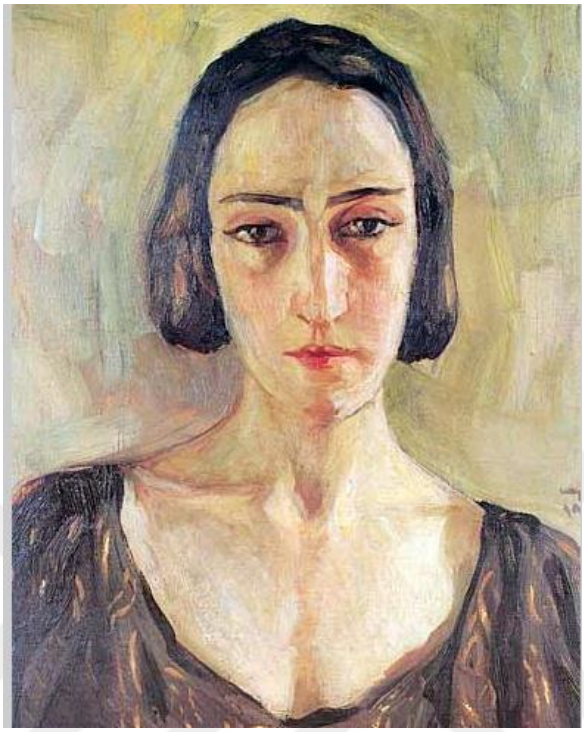
Resim 280: Namık İsmail, *Mediha Hanım'ın Portresi*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x58,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 417.

Namık İsmail evlendiği yıl olan 1920 tarihinde Mediha Hanım'ın portresini yapmıştır (Resim 280). Bu portre yeni evli bir çiftin arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır. Resimde, ilk anda dikkat çeken etkileyici bakışlar, davetkâr bir eda, hem muzip hem çekici hafif bir gülümseme görülür. Mediha Hanım yüzünün güzelliğini ve zarafetini ortaya çıkaran simsiyah kıyafetler içindedir. Beyaz tenin kumaşın siyahıyla yaptığı tezat, göğüs dekoltesini iyice dikkat çekici hâle getirmiş ve Mediha Hanım'ın bakışlarının etkisini artırarak modele gizli bir erotizm de katmıştır. Bu portrede kocasına aşık, kadınlığı ön planda, yeni evliliğin verdiği heyecanla enerjik, mutlu bir genç kadın görülür. Ancak ruh hâlinin belirgin olduğu asıl resim aşağıdadır (Resim 281).

Resim 281: Namık İsmail, *Portre* (*Mediha Hanım)*, karton üzerine yağlıboya,
(İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Zeynep Rona, **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 141.

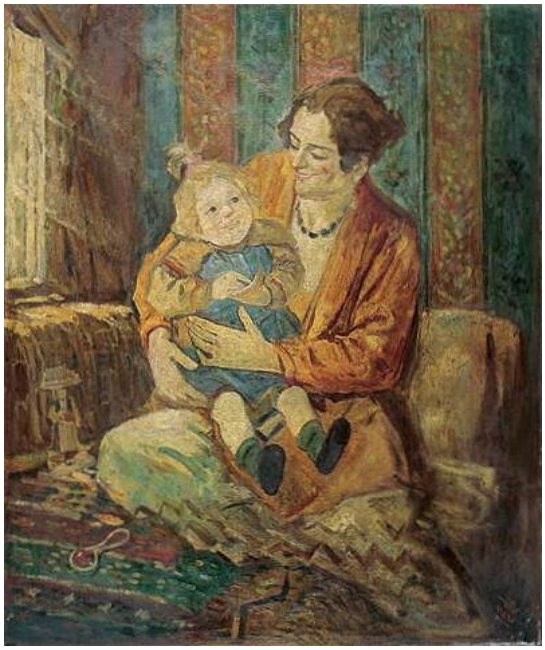
Tarihi belli olmayan bu Mediha Hanım portresi öncekilerden o derece farklıdır ki, izleyici portresi yapılan kişinin aynı insan olup olmadığından bir an emin olamaz. Bu resimde çok yoğun bir hüzün görülür. Şüpheye yer bırakmayacak kadar üzgün, ağlamaklı, hayal kırıklığına uğramış bir kadın büyük, güzel gözleriyle izleyiciye bakmaktadır. Ancak önceki iki portredeki pırıl pırıl gözlerin ve işveli bakışların aksine bu gözlerde bir ışık, bir yaşam enerjisi hiç yoktur; bakışları ise sanki sonsuz üzüntüsünü/kırgınlığını anlatmaya çalışmaktadır. Mediha Hanım ile Namık İsmail'in 1930 tarihinden itibaren ayrı yaşadıkları, 1935 yılında da boşandıkları [623] bilinince Mediha Hanım'ın mutsuzluğunun büyük ihtimalle kötü giden evliliğiyle ilgili olduğu söylenebilir. Bu resim yoğun duygusuyla, ifadenin kuvvetiyle, modelin acısını sessizce izleyiciye aktarabilmesiyle bireyin temsiline örnek olarak verilebilir.

[623] Anonim, **Ölmeden Önce Türkiye'de Görmeniz Gereken 101 Portre**, Erkan Doğanay (Ed.), İstanbul, Caretta Yayıncılık, 2014, s. 44

Resim 282: Mehmet Ruhi Arel, *Eşi Muzaffer Hanım*, 1912, Yağlıboya, 41x31 cm, (Esin Tunalıgil Koleksiyonu)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 105.

Resim 283: Ruhi Arel, *Anne ve Çocuğu/ Muzaffer Hanım ve Oğlu*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 132x110 cm, (Gönül ve Emel Arel Koleksiyonu)



Kaynak: Portakal Sanat ve Kültür Evi, **2006 Yeniyıl Müzayedesi**, 17.12.2006, Lot No: 233.

Ruhi Arel ilk resimde (Resim 282) eşi Muzaffer Hanım'ı dağınık bir yatakta resmetmiştir ki bu bir Türk ressam için pek alışılmış bir poz değildir. Belki rutubetten yer yer dökülmüş gibi gözüken duvarların da hissettirdiği gibi Muzaffer Hanım'ın bir hastalık anına tanık olunmaktadır. Ya da Arel sadece sabah yatağından kalkmak üzere olan eşini resmetmiştir. Amaç ne olursa olsun, burada yatak odası gibi mahrem bir alandan eşine-izleyiciye bakan Muzaffer Hanım'ın kadınlığı ön plandadır. Oysa ikinci resimde (Resim 283) Ruhi Arel, Muzaffer Hanım'ı kucağında oğluyla resmetmiştir. Muzaffer Hanım'ın da bebeğin de birbirlerine bakışında gözle görülür bir sevgi vardır. Divanın üzerindeki oyuncaklardan da anlaşıldığı üzere belli ki anneyle bebek oyun oynamakta ve eğlenmektedirler. Pencereden sızan ışık huzmesinin de artırdığı bir huzur ortamı hissedilir. Muzaffer Hanım'ın mutluluğu ve bebeğine duyduğu şefkat çok açıktır. Ruhi Arel, bu resimde ilk resmin aksine bütünüyle eşinin anneliğini vurgulamıştır.

Bu resimle kıyaslamak amacıyla aynı şekilde anne ve bebeği konusunu ele alan Ercümend Kalmık'ın "Emel Hanım ve Hülya" portresine (Resim 284) yer verildiğinde iki resim arasındaki fark görülür:

Ercümend Kalmık Emel Hanım ile 1936 yılında evlenmiştir. Kızları Hülya ise 1941 yılında doğmuştur.[624] Hülya'nın doğum yılı 1941 olduğuna göre resmin yapıldığı yıl 2 yaşında olmalıdır. Dikkatli bakınca bebeğin ve annenin yüzlerinin ayrı ayrı pozlardan özel olarak çalışıldığı hissedilir. Ruhi Arel'in aynı konuyu işleyen resmiyle bu resim arasındaki fark açıktır. Arel'in resminde anneliğinin keyfine varan, mutlu ve neşeli bir kadın varken, bu resimde yorgun ve dalgın bir kadın görülür.

[624] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991, s. 23-43.

Resim 284: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım ve Hülya*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 65x54 cm.

Kaynak: Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991, s. 95.

Resim 285: Hüseyin Avni Lifij, *Harika Lifij'in Portresi*, 1921, ahşap üzerine yağlıboya, 46,3x37,8 cm, (Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu)

Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Haziran 2001, s. 129.

Viyana Sergisi'ne katılacak resimlerini değerlendirmek için Harika Hanım ile görüşen jüri üyelerinden biri olan Avni Lifij, ilk görüşünde Harika Hanım'dan etkilenmiş ve bir süre sonra babasına mektup göndererek kızıyla tanışmak istediğini belirtmiştir. 1919 yılında nikahlanan çift o sıralar salgın olan İspanyol gribi nedeniyle 1922 yılında evlenmiştir. Henüz evlenmeden evvel Avni Lifij'in resimlerine büyük bir hayranlık duyduğunu belirten[625] Harika Hanım'ın eşine duyduğu bu hayranlık portresindeki (Resim 285) bakışlarından bellidir. Bu resimde Avni Lifij'in otoportrelerindeki bireysellik bulunmasa da yine de Harika Lifij'in sadeliği, sakinliği, duruluğu ve kocasına bağlılığı bellidir.

[625] Harika Sirel Lifij, "Eşim Avni Lifij... Ve Ben...", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 17.

Resim 286: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik,* 1928, Yağlıboya, 42x44 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y., s. 83.

Resim 287: Şeref Akdik, *Yün Ören (Sârâ Akdik)*, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 54x72 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y, s. 125.

Resim 288: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik*, 1961, tuval üzerine yağlıboya, 83x67 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y., s. 111.

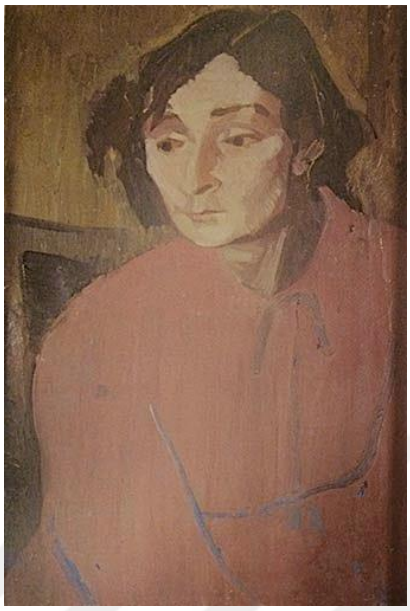
Şeref Akdik'in eşi Sârâ Akdik Türkiye'nin ilk kadın botanikçilerindendir. Çeşitli okullarda öğretmen ve yönetici olarak görev yapan Sârâ Akdik 1934'te İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi İspençiyari Nebatat ve Genetik Enstitüsü'nde asistan olarak çalışmaya başlamıştır. Farmakobotanik ve genetik dallarında çalışan Akdik 1948'de profesör olmuş ve 1955'de Fen Fakültesi Farmakobotanik ve Genetik Kürsüsü'nün başkanlığına getirilmiştir. Sârâ Akdik, 1982'de vefat etmiştir.[626] Sârâ Akdik ile Şeref Akdik, Sârâ Akdik Gazi Terbiye Enstitüsü'nde görev yaparken, 1928 sonunda tanışmışlar ve 1929 yılında evlenmişlerdir.[627]

Burada yer alan ilk portresi (Resim 286) 1928 yılında, Şeref ve Sârâ Akdik'in yeni tanıştıkları, henüz evlenmedikleri bir dönemde yapılmıştır. Benzer portrelerde kişilik okuması yapmak genellikle mümkün değilken bu portrede

[626] (Çevrimiçi), http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/195494/ilk_kadin_botanikcimiz_Sara_Akdik.html, (Erişim Tarihi: 4 Haziran 2016)
[627] Gültekin Elibal, **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y., s. 16.

Sârâ Akdik'in güçlü ve kişilikli bir kadın olduğu duruşundan belli olmakla beraber hakkında başka bir yorum yapılması zordur. 1955 yılında yapılmış olan diğer portresinde (Resim 287) ise Sârâ Akdik evinde örgü örerken görülür. Saçları beyazlamıştır. Üzerindeki ev kıyafeti olduğu hâlde bakımlıdır. Örgü örerken bile güvenli görünür. Hem başarılı bir bilim insanı hem de evindeki görevlerini yerine getiren bir kadın imajı çizilir bu resimle. Yine de her iki portre de birey olarak Sârâ Akdik ile ilgili daha fazla bir bilgi vermez. Ancak tezin belirlenen zaman aralığının dışında kalsa da Sârâ Akdik'in bir birey olarak gösterimi açısından yukarıdaki resimlerle arasındaki farkı göstermek için 1961 tarihli bir portresine (Resim 288) yer verilebilir. Bu resimde Sârâ Akdik, üzerinde beyaz fırfırlı yakaları olan, zümrüt yeşili, gösterişli bir kıyafet (sabahlık da olabilir) giymiş, bir koltukta oturmaktadır. Oturuşunda büyük bir özgüven ve güç görülür. Arkasında duran kitaplar kültürlü bir kadınla karşı karşıya olunduğunu hissettirir. Onun kendi alanında önde gelen bir profesör olduğu bilinmese dahi bu portre modelin bir ev kadını değil, önemli bir meslek sahibi bir kişi olduğu izlenimi yaratır. Ayrıca bu portre Sârâ Akdik'in baskın karakterini de ortaya koymaktadır.

Resim 289: Selim Turan, *Portre (Şahika Turan)*, Tarihsiz, duralit/tuval üzerine yağlıboya, 53x35 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2017)



Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 270.

Resim 290: Selim Turan, *Portre (Şahika Turan)*, Tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 56x43 cm, (İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu Demirbaş No:2003/2015)

Kaynak: V. Belgin Demirsar Arlı (Ed.), **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004, s. 271.

Şahika Turan'ın portrelerine, Selim Turan'ın atölyedeki otoportresinden de (Resim 96) hatırlanabilecek olan puslu, ağır bir atmosfer hâkimdir. 1940'larda yapıldığı tahmin edilen resimlerinde (Resim 289, 290) Şahika Hanım'ın depresif ruh hâli ve sağlıksız görünümü dikkat çeker. Bu resimlerde, eş portrelerinde genel olarak görülen, kadının fiziksel özelliklerini ön plana çıkartmaya yönelik bir çaba yoktur. Aksine Selim Turan, her türlü idealleştirmeden uzak bir biçimde Şahika Hanım'ı hasta ve keyifsiz bir kadın olarak resmetmiştir. Ayrıca ifadesinde belirgin bir hüzün ve çaresizlik de hissedilebilir. Resim 290'da Şahika Hanım'ın üzerine bol gelen hırkası içinde, kollarını kavuşturmuş hâlde suskun, soğuk, sorgulayıcı ve mesafeli tavrı da belirgindir.

Bölümün başında belirtildiği gibi, eş portreleri kadınların lehine kültürel bir gelişmeyi göstermektedir, ancak görüldüğü üzere, 1950'ye kadar olan zaman diliminde sanatçıların eşlerinin kişisel özelliklerini ve ruh hâllerini yansıtmayı başardıkları portreler son derece sayılıdır. Tezde yer verilen portreler arasında Abdülmecid Efendi'nin eşini, bebeğini yıkarken resmettiği "Çocuğunu Yıkayan Kadın" (Resim 264); Halil Paşa'nın, eşi Aliye Hanım'ı resmettiği "Uzanan Kadın" (Resim 268); Ömer Adil'in "Kadın Portresi" (Resim 270); Feyhaman Duran'ın Güzin Duran'ı çalışma esnasında resmettiği portre (Resim 279); Namık İsmail'in eşi Mediha Hanım'ı son derece depresif bir hâlde resmettiği portre (Resim 281); Avni Lifij'in "Harika Lifij Portresi" (Resim 285) ve Selim Turan'ın "Şahika Turan" portreleri (Resim 289 ve Resim 290) belirli açılardan kişisel unsurların görülebileceği yapıtlardandır.

Hem tezin sonunda genel bir değerlendirme yapabilmek hem de bireyin izini sürerken ne tür resimleri "dışarıda bıraktığımızı" göstermek için Ali Sami Boyar'ın "Eşi Belkıs Hanım Portresi" (Resim 291); eşi Nazmi Ziya Güran'ın "Fransız eşi Marcelle Chevalier Portresi" (Resim 292); Hasan Vecih Bereketoğlu'nun "Leyla Bereketoğlu Portresi" (Resim 293); Sami Yetik'in "Belkıs Yetik Portreleri" (Resim 294, 295, 296, 297); Hayri Çizel'in "Eşinin Portresi" (Resim 298); Mahmut Cûda'nın "Nazıma Cûda Portresi" (Resim 299); Nuri İyem'in "Nasip İyem Portresi" (Resim 300); Ercümend Kalmık'ın "Emel Hanım'ın Portresi" (Resim 301, 302); Hamit Görele'nin "Şükran Görele Portresi" (Resim 303); Malik Aksel'in "Müşerref Aksel Portresi" (Resim 304); Ferruh Başağa'nın üç ayrı "Nermin Başağa Portresi" (Resim 305, 306, 307, 308); Eşref Üren'in "Melahat Hanım Portresi" (Resim 309) ve Hakkı Anlı'nın "Karım" isimli portresi (Resim 310) örnek olarak verilebilir. Bu resimler benzer bir donuklukla resmedilmiş, eşlerin kişiliklerinin geri planda kaldığı çalışmalardır.

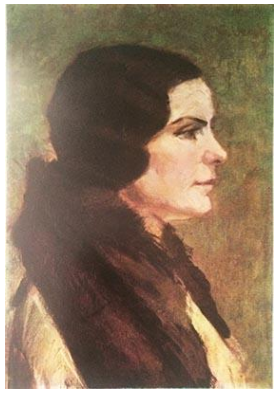
Resim 291: Ali Sami Boyar, *Eşi Belkıs Hanım*, 1931, Pastel, (İstanbul Darüşşafaka Koleksiyonu)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 113.

Resim 292: Nazmi Ziya Güran, *Fransız eşi Marcelle Chevalier*, kâğıt üzerine pastel, 45x34 cm, (Ayten Erdoğan Koleksiyonu)

Kaynak: Turan Erol (Hazırlayan), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 60.

Resim 293: Hasan Vecih Bereketoğlu, *Leyla Bereketoğlu*, t.y, 44x30 cm.



Kaynak: Anonim, **Hasan Vecih Bereketoğlu**, 15-27 Nisan 1972 Retrospektif Resim Sergisi Broşürü, Ankara, 1972, s.y.

Resim 294: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik,* tuval üzerine yağlıboya, 40x32 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 225.

Resim 295: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik,* 1941, tuval üzerine yağlıboya, 68x56 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 230.

Resim 296: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik,* 1942, karton üzerine yağlıboya, 36x33 cm, (Bedia Akarsu Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 235.

Resim 297: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, 1942, duralit üzerine yağlıboya, 35x15 cm, (Kemal Erhan Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 237.

Resim 298: Hayri Çizel, *Eşinin Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 33x24 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Anonim, **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011, s. 93.

Resim 299: Mahmut Cûda, *Nazıma Cûda Portresi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 31,5x40,5 cm, (Nadıya Dûren Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray, **Mahmut Cûda**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s. 144.

Resim 300: Nuri İyem, *Nasip İyem Portresi*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 50x60 cm.

Kaynak: (Çevrimiçi), (http://www.nuriiyem.com/eser/s128-011), (Erişim Tarihi: 28 Ağustos 2016)

Resim 301: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım'ın Portresi*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 52x39 cm.

Kaynak: Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991, s. 87.

Resim 302: Ercümend Kalmık, *Emel Hanım'ın Portresi*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 66x44 cm.

Kaynak: Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991, s. 87.

Resim 303: Hamit Görele, *Eşinin Portresi*, mukavva üzerine yağlıboya, 34.5 x 30 cm.

Kaynak: Artium - 96. Müzayede - Yaz Müzayedesi, 22.07.2014, Lot No: 143

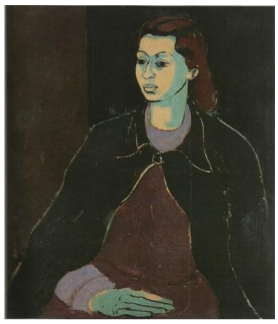
Resim 304: Malik Aksel, *Müşerref Aksel*, Yağlıboya, 51x43 cm, (Murat Aksel Koleksiyonu)

Kaynak: Beşir Ayvazoğlu (Ed.), **Yerli ve Evrensel: Malik Aksel-Ressam-Yazar-Koleksiyoncu**, İstanbul, Taksim Sanat Galerisi, Ekim 2011, s. 40.

Resim 305: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1940, tuval üzeri yağlıboya, 47x34 cm.

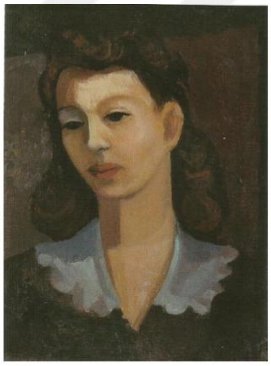
Kaynak: Nilüfer Usta, "1914 Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Nuray Gümüştekin, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015, s. 105.

Resim 306: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1945, tuval üzeri yağlıboya, 60x53 cm.



Kaynak: Nilüfer Usta, "1914 Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Nuray Gümüştekin, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015, s. 108.

Resim 307: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1947, tuval üzeri yağlıboya, 35x29 cm. (Başağa Koleksiyonu)



Kaynak: Nilüfer Usta, "1914 Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Nuray Gümüştekin, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015, s. 122.

Resim 308: Ferruh Başağa, *Nermin Başağa Portresi*, 1949, tuval üzeri yağlıboya, 35x29 cm. (Başağa Koleksiyonu)

Kaynak: Nilüfer Usta, "1914 Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Nuray Gümüştekin, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015, s. 122.

Resim 309: Eşref Üren, *Eşi Melahat Hanım'ın Portresi*, ahşap üzerine yağlıboya, 43x31 cm.

Kaynak: Nişantaşı Müzayede - 46. Müzayede, 06.03.2013- Lot No: 512.

Resim 310: Hakkı Anlı, *Karım,* 1936, duralit üzerine yağlıboya,
(Yıldız ve Mustafa Anlı Koleksiyonu)

Kaynak: Necmi Sönmez (Metin), **Hakkı Anlı**, İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Aralık 1997, s. 8. (11 Aralık 1997-6 Ocak 1998 tarihleri arasında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenen Hakkı Anlı sergisinin kataloğu]

Toplumun gidişatını ve modernleşme hareketlerinin sınırlarını belirleyen, kadının toplum içindeki yeridir. Bu nedenle, "kadın meselesi" sadece kadınların yaşam koşullarına ilişkin olarak tanımlanmamakta, bir "kültür meselesi", "medeniyet meselesi" hâline gelmektedir. Bunun farkında olan, Osmanlı İmparatorluğu'nun "erkek" modernistleri, kadının toplumsal işlevini, ülkenin temsilindeki rolünü önemsemişler ve "yeni bir kadın" yaratma projesinin başlangıç adımı olarak kadını haremden kurtararak ailenin temel bireyi hâlinde sunmuşlardır. Bu bağlamda, "erkek Osmanlı" görselliğinin Meşrutiyet ve Cumhuriyet'le birlikte simgesel olarak dişileştirilmiş olduğu söylenebilir. Bu nedenle Türk resminde modernleşme sürecinde, üzerinde en çok durulan ögelerden biri kadın imgesi olmuştur. Yukarıda yer verilen eş portreleri bunun sadece küçük bir bölümüdür. Kadın bedeni ve onu kuşatan toplumsal, kültürel yaşam, Batılılaşma döneminden günümüze neredeyse tüm sanatçıların işlediği ortak konulardan birini oluşturur. Türk resminde özel bir temsiliyet gücü bulunan kadın imgesi, kapalı odalardaki melankolik figürlerden Cumhuriyet döneminin sosyal hayatta aktif olarak yer alan figürlerine kadar geniş bir yelpazede pek çok farklı kimlikle ele alınmıştır.[628] Bu nedenle, yukarıda eş portreleri üzerinden birey olarak kadının izi sürülürken, söz konusu kimliklerin kadını konu alan diğer resimlerdeki yansımaları da es geçilmemelidir. Zeynep Yasa Yaman, "Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü" [629] kitabında bu konuyu etraflıca incelediği için, burada sadece tezin konusuyla bağlantılı bulunan yapıtlar ele alınacak ve genel bir okuma yapılacaktır.

İncelenecek olan resimlerde de görüleceği gibi, Cumhuriyet sonrasında artık kadın, oryantalistlerin betimledikleri gibi minderler üzerine yayılmış, uysal, yumuşak ve âtıl olarak işlenmemiştir. Söz konusu figür eğer modernleşmenin

[628] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 46; Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 12; Levent Çalıkoğlu, "Kadın/Kimlik", **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Ed. Cem İleri, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 130.

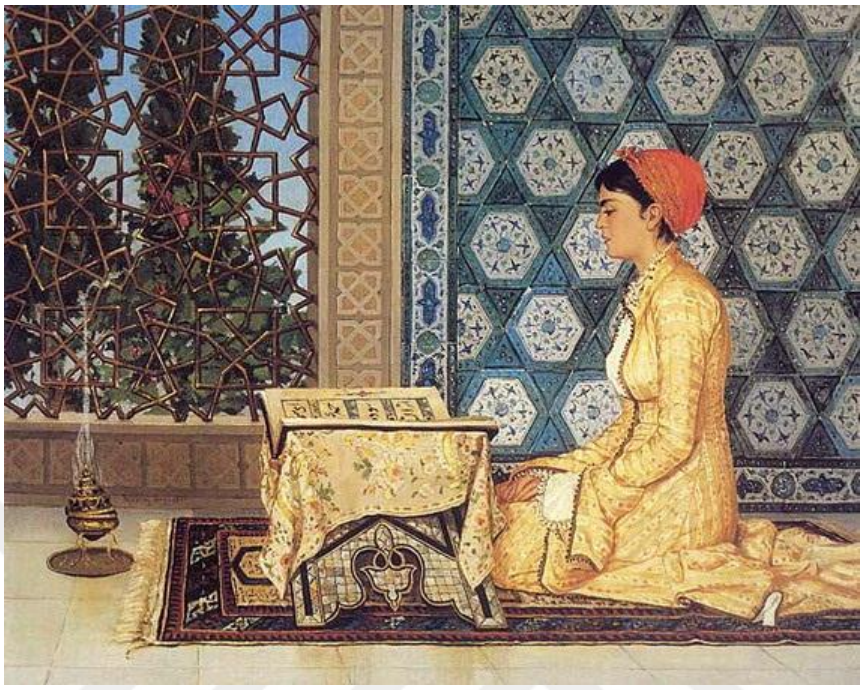
[629] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006

simgesi şehirli kadın ise çoğunlukla zarif, güvenli ve bakımlı olarak yansıtılmaktadır. Modern kadın ayrıca "sorgulayan kadındır". Bu nedenle kültürün, düşünmenin, sorgulamanın gösterimi olarak, kadınların kitap okurken betimlendiği resimlere sık rastlanır.[630]

Bu bağlamda aşağıda öncelikle Osman Hamdi Bey'in, dinî görevini yerine getirerek Kur'an okuyan bir kızı betimlediği "Rahle Önünde Kız" resminden başlayarak, Cumhuriyet sonrasında, evinde, bahçesinde kendisine ait bir alan ve zaman yaratarak kendisini geliştirmek için kitap okuyan "Okuyan Kadın" imgesiyle ilgili başlıca örneklere yer verilecektir.

[630] Nilüfer Öndin, "Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi", **rh+sanat**, Mart/Nisan, Sayı: 9, İstanbul, 1994, s. 39.

Resim 311: Osman Hamdi Bey, *Rahle Önünde Kız (Kuran Okuyan Kız)*, tuval üzerine yağlıboya, 1880, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 2.c., Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, C. II, s. 669.

Tüm önyargılara karşı, Osmanlı kadınının yaşamını farklı açılardan resmeden, kadının özel yaşamını dışa yansıtan ilk Türk sanatçı olan Osman Hamdi Bey'in resim sanatımıza en büyük katkısı insana ve özellikle kadına birey olarak anıtsal boyutlarda yer vermiş olmasıdır.[631] "Yaratılış/Mihrab" (Resim 312) ve "Rahle Önünde Kız"[632] (Resim 311) resimleri bu meydan okuyuşa dair başlıca örneklerdendir. Osman Hamdi Bey'in "Rahle Önünde Kız" tablosu, resimde kadını, birey olarak değilse de varlığıyla ön plana çıkarması anlamında dönemine göre radikal bir yaklaşımı sergiler. İslâm inanç ve âdetlerinin sureti sert bir şekilde kınadığı bir ortamda Batılı anlamda resim yapan ilk ressamların figürden çok doğa resmini tercih ettikleri ve bu resimlerde bile gerçek gözlemciliğin rahatça uygulanamadığı hatırlanırsa, Osman Hamdi Bey'in söz konusu tablolarının önemi daha iyi anlaşılacaktır. O güne dek hiçbir Türk

[631] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 37.

[632] Edhem Eldem, "Kuran Okuyan Kız" olarak da bilinen tabloda, rahlenin önünde duran kitabı incelemiş ve bunun Kuran olmadığını ispatlamıştır. Dolayısıyla resmin adının Rahle Önünde Kız olarak anılması daha doğrudur. (Bkz. Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, İstanbul Kış-Bahar 2004, s. 39-67 (Bilgi: s. 53)

ressamı, insan figürünü böylesine açık seçik, gerçekçi ve baskın bir imge olarak işlememiştir.[633] Sibel Bozdoğan da "Rahle Önünde Kız" resmi için "şarkiyatçı klişelere meydan okuyan şarkiyatçı bir resim" yorumu yapmıştır.[634]

Resim 312: Osman Hamdi Bey, 1901, *Yaratılış/Mihrab*, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm. (Demirbank Koleksiyonu)

Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 2.c., Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, C. II, s. 713.

Dimdik oturan, soğuk bakışlarla gözlerini ilerideki bir noktaya dikmiş, kendisinden emin, ayaklarının altında kutsal kitaplar serili bir kadının tam boy portresi olan 1901 tarihli "Mihrab" resmi, Osman Hamdi Bey'in en çok tartışılan

[633] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 29, 30, 33, 37.
[634] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 40.

yapıtlarından biridir (Resim 312). Aslında Osman Hamdi Bey bu tabloya "Yaratılış" adını vermiştir. Resmin "Mihrab" olarak anılması tablonun vurguladığı asıl konunun gözden kaçmasına sebep olmaktadır. Uzun yıllar tablodaki figürün Osman Hamdi Bey'in karısı olduğu düşünülmüşse de, bugün mihrabın önünde duran kadının -tablonun ismiyle uyumlu biçimde- Osman Hamdi Bey'in resmin yapıldığı tarihte hamile olan kızı Leyla olduğu düşünülmektedir.[635]

Resimde, çoğu Kur'an'a benzeyen çok sayıdaki kitap yere atılmış durumdadır ve Edhem Eldem'e göre bu duruma masumane bir izah bulmak imkânsızdır. Bu resim, Osman Hamdi Bey'in tüm eserleri arasında açık olarak anneliği ve hayat vermeyi yücelten alegorik bir boyut taşıyan tek resimdir. Bu durumda sanatçının, mihrab metaforuyla bir tür pagan ilahesi gibi tapılacak konuma getirilen bu kadının ayaklarının altındaki kitapların dini, geleneği, inancı temsil ettiğini, dolayısıyla da kadının hayat verme gücünün ve sırrının dinin kitaplardaki tecessümünden ve ifadesinden daha ulvi bir şey olduğunu söylemeye çalışıyor olması ihtimali büyüktür.[636] Tablo, belirgin bir şekilde kadın ile İslâm -veya genel anlamda din- arasında bir çatışmaya atıf yapmakta, bu çatışmada kadından yana bir tavır sergilemektedir.[637] Semra Germaner de yerdeki Kur'an'lardan yola çıkarak, figürün büyük olasılıkla dinin karşı alternatifi olan bilimi, pozitif düşünceyi simgelediğini düşünmektedir.[638] Öte yandan Edhem Eldem'in bir röportajında belirttiği gibi tablodaki kitaplar arasında Zerdüşt dininin kutsal metinlerini oluşturan Avesta'nın yorumlarından

[635] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s.173.
[636] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 336, 337.
[637] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, Kış-Bahar, İstanbul 2004, s. 39-67 (Bilgi: s. 51, 52)
[638] Semra Germaner, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler**, (2-5 Ekim 1990), Yay. Haz: Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 105-112. (Bilgi: s. 110); Ayrıca bkz. Nilüfer Öndin,"Nesnenin Yüklendiği Anlam: Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 176, 2005/06, Yıl: 15, İstanbul, Haziran 2005, s. 9.

"Zend-i Avesta"nın yanında Budizm'e ait bir kutsal kitap olan "Sakiya Muni" de yer almaktadır.[639]

Edhem Eldem bu resmi Osman Hamdi Bey'in diğer resimlerinden ayrı bir yere koyar ve gerçek manada reformist bir mesaj taşıdığını kabul eder.[640]

İpek Duben, dönemin ilerici, reformcu düşünürlerin hemen hepsi kadın haklarını gündeme getirirken, Osman Hamdi Bey'in de paylaştığı bu reformist ruhun yansıması olarak, kadın figürlerinin kadına saygınlığını ve haklarını bağışlayan davanın temsilcisi olarak resmedildiklerini söyler.[641] Canan Beykal bu resimle Delacroix'nın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" resmi arasında, kahraman kadın metaforu üzerinden bir ortak nokta bulur: Bu resimdeki kadın da tabuların üzerinde yükselen ideal bir simgedir.[642]

Emine Fetvacı'ya göre "Yaratılış/Mihrab" resmi, kadını ezen geleneksel ve dogmatik baskılara karşı başkaldırıyı simgeleyerek bir isyan mesajı vermektedir ve bu açıdan Osmanlı toplumunun Batılılaşma/modernleşme kavgası içinde kadının statüsüne atfedilen önemin bir yansımasını oluşturmaktadır.[643] Sezer Tansuğ ise tüm bu görüşlerin aksine resimle ilgili sert bir eleştiride bulunarak "Avrupa'da hiçbir oryantalist ressamın cami mihrabı önündeki rahleye, model Ermeni kızını oturtup ayaklarının altına Kur'an-ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidemediğini" söyler.[644] Bu sözlerinde elbette bir cesaret övgüsü değil, bir yergi vardır.

---

[639] Perihan Özcan, "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", Haber Türk, 18 Mayıs 2014 Pazar, Kültür-Sanat Haberleri, (Çevrimiçi) (http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede) (Erişim Tarihi: 25 Ocak 2015)

[640] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, İstanbul Kış-Bahar 2004, s. 39-67 (Bilgi: s. 64-67)

[641] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 41.

[642] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı: 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 31)

[643] Emine Fetvacı, "An Orientalist Reconsidered: Osman Hamdi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Williams College, 1996, Bölüm: V, s.1-9'dan Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, Kış-Bahar, İstanbul 2004, s. 39-67 (Bilgi: s. 42)

[644] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s.108.

Ancak, çok çeşitli görüş ve değerlendirmelere karşın sonuçta "Yaratılış/Mihrab" resmi üzerinde kesin bir yargıya varmak zordur. Bu yapıt, Edhem Eldem'in vurguladığı gibi Osman Hamdi Bey'in tartışmaya en açık çalışması olarak kalmaya devam edecektir. Asıl sorun, Osman Hamdi Bey'in kendi görüşlerini doğrudan aktaran bir belgeye sahip olunmadığı için, onunla ilgili yapılan yorumların aşırı yorum olmasından kaynaklanmaktadır.

Sonuçta şu açıktır ki dönemin Türk kültürü için başkaldırıcı bir tavrı yansıtan "Yaratılış/Mihrab" resminde, Osman Hamdi Bey kadını öne çıkarmaktadır.

Resim 313: Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kadın*, yakl. 1890, tuval üzerine yağlıboya, 108x206 cm, (Yanmıştır)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 411.

Osman Hamdi Bey'in "Okuyan Kadın" (Resim 313) resminde Doğulu genç bir kadın yüzüstü uzanmış, bir kitap okumaktadır. Kadının okuduğu kitap, boyutları ve genel görünüşüyle Kur'an hissi verse de[645] kutsal bir kitabın bu şekilde yatarak okunmayacağı bilgisi kitabın Kur'an olma ihtimalini ortadan kaldırır. Zeynep İnankur, bu resimde "Yaratılış/Mihrab" (Resim 312) resmindeki gibi oryantalistlerin tasvir ettiğinden farklı olarak hiçbir şey yapmadan oturup erkeğini bekleyen kadın imgesinin aksine, geleneksel giysi ve ortama karşın entelektüel bir faaliyet içinde olan bir kadını görür.[646]

[645] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 413.
[646] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Baha Tanman (Ed.), İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 202-212 (Bilgi: s. 206)

Resim 314: Abdülmecid Efendi, *Harem'de Goethe*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 133x174 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 131.

Abdülmecid Efendi, önemli resimlerinden olan "Haremde Goethe" (Resim 314) resminde, bir divana uzanmış, Goethe'nin "Faust"unu okumakta olan bir kadının verdiği bir anlık molayı betimlemiştir. Kadın, belli ki soylu, iyi eğitim almış, kendisine güvenen birisidir. Bir yandan kolyesiyle oynarken dalgın bir şekilde izleyiciye bakmaktadır. Bu bakışta mağrur bir ifade de görülür.

Pek çok kaynakta resimdeki kadının, Abdülmecid Efendi'nin ilk eşi olan Şehsuvar Kadınefendi olduğu kabul edilir. Öte yandan Eylem Yağbasan, araştırmalarının sonucunda resimdeki figürün Şehsuvar Kadınefendi olamayacağını iddia eder. Şehsuvar Kadınefendi yuvarlak, pek de alımlı olmayan, resimdeki figüre göre daha kilolu, iri bir yapıdadır. Figürün Dürrüşehvar Sultan olduğu iddiasına karşı da Yağbasan, figürün Sultan'a hiç benzemediğini, onun yüzünün daha geniş olup, göz, kaş ve dudak yapısının da çok farklı olduğunu, ayrıca resmin yapıldığı tarih olan 1917 yılında Dürrüşehvar Sultan'ın henüz üç yaşında olduğunu belirtmiştir. Yağbasan, resmedilen kadının

yüzünün Ömer Faruk Efendi'ye çok benzediğini, sanatçının, oğlunun annesi Şehsuvar Kadınefendi'yi ince bir görünümde betimleyip, yüzünü Ömer Faruk Efendi'nin çehresine benzeterek idealize etmiş olabileceğini öne sürer.[647] Canan Beykal ise bu kadının belki de müslümanlığı benimsemiş bir yabancı olabileceğini söyler. Sonuçta Abdülmecid Efendi'nin karşısında bu derece rahat ve kendinden emin poz verişi onun Şehzade'den çekinmeyecek kadar saraya ait biri olduğunu gösterir.[648] Bu resimde önemli olan, kadının kimliğinden çok ressamın özellikle dikkat çekmek istediği bir kitap olarak Goethe'nin "Faust"unu yabancı dilde okuyabilen, modern, eğitimli bir Osmanlı kadınının betimlenmiş olmasıdır. Kendisine son derece güvendiği belli olan kadın, parmaklarını kitabın arasına koyarak okumaya ara vermiştir. Zeynep Yasa-Yaman kadının bu arada okuduğunu hazmetmeye çalıştığı; düşündüğü yorumunu yapar. Sehpada duran mektuplar da onun haremin sınırları içinde kalmadığını, dostlarıyla yazıştığını, dış dünyayla ilişkisi olduğunu vurgulayan ögelerdir.[649] Kadının aldırmaz bir edayla parmaklarının arasında tuttuğu inci kolye, modelin yüzüne dikkati çekmektedir.[650] Canan Beykal bu konuda şöyle der:

> "(İnci Kolye) Hem portresi yapılan kadının varsıllığının, hem de gizemin sembolü nesnelerden biridir. (…) Bir elinde Goethe cildi, diğerinde inci kolyesiyle maddi manevi değerler bakımından kadın figürünün sahip olduğu üstün varsıllıklar vurgulanmaktadır. Belki bu nesnenin kadın için bir anlamı olabileceği hatta sevilen biri tarafından hediye edilmiş bir ziynet eşyası olarak ona değer verdiğini ifade etmek için özellikle vurgulanmıştır. Bu kadın figürü kültürlü olduğunun simgesi olarak Goethe cildine sahiptir ancak bu kolye onun kadınsılığını vurgulayan bir rol üstlenmektedir. Goethe'yi okuyan kadın ise (…) Osmanlıyı, bir ülkeyi ve onun yazgısını da sembolize etmektedir."[651]

Abdülmecid Efendi "Harem'de Beethoven", "Harem'de Goethe" resimleriyle birlikte "Otoportre"si ve "I. Sultan Selim" çalışmalarıyla 1918

[647] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 71.
[648] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 28)
[649] Zeynep Yasa-Yaman, "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 91-370 (Bilgi: s. 132)
[650] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 29)
[651] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 29)

Viyana Sergisi'ne katılmıştır.[652] Sergiyle ilgili "Berliner Tageblatts" dergisinin 5 Ocak 1918 tarihli sayısında bir yorum yayımlanmıştır. Türk resim sanatı tarihinde ilk kez Ahmet Kamil Gören tarafından önce "Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi" kitabında kısmen orijinal hâliyle; ardından da "Antik&Dekor" dergisinin 41. sayısında tam metnin çevirisi şeklinde (ve parantezler içinde çeşitli eklemelerle) yayımlanmış olan bu metnin Abdülmecid Efendi ile ilgili olan kısmı şöyledir:

> "Resmin altında, altın çerçevenin üstünde (ise) 'Goethe Harem'de' yazısı okunuyor. Dördüncüsü (ise), 'Beethoven Harem'de' resmidir. Resimde, oğulları ve kızlarıyla müzik yapan bir paşanın ayaklarının yanında notalar durmaktadır. Fakat, Osmanlı soyundan bir prensin, büyük yağlıboya tablolar ile Alman kültürü için propaganda yapması (şaşırtıcıdır) (…)"[653]

Canan Beykal da o dönem Türkiye'nin Almanya ile yakın ilişkiler içinde olduğunun göz önünde bulundurulması gerektiğini ve gerek "Harem'de Goethe" gerekse de "Harem'de Beethoven" resimlerinin dönemin Almancılık atmosferinin etkisini taşıdıklarını söyler.[654] Bu resimlerde gerçekten Alman kültürüne bir güzelleme varsa bile, beraberinde Batı'nın dünyaya mâl olmuş yazarlarını tanıyan, geniş bir kültürel birikime sahip yeni bir Osmanlı kadınının gösterimi de vardır.

---

[652] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Mayıs 1997, s.[61,70,75,76,78-81]; Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 83, 86

[653] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Mayıs 1997, s. 61; Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne", **Antik&Dekor**, Sayı: 41, İstanbul Haziran, 1997, s. 112-121 (Bilgi: s.117); Ayrıca bkz: Semra Germaner-Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s. 184.

[654] Canan Beykal, "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33 (Bilgi: s. 30)

Resim 315: Halil Paşa, *Halil Paşa Yalısı'ndan*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 39,5x31,5 cm.

Kaynak: Maçka Mezat, "Bir Yaz Gecesi Müzayedesi", **Müzayede Kataloğu**, 10 Haziran 2002, s. 96.

Bu resim Halil Paşa'nın özel yaşamından bir kesit sunmaktadır. Resmin isminden anlaşıldığı üzere sanatçının yalısından bir köşe resmedilmiştir (Resim 315). Resim, üzerinde Hereke kumaş giysiler olan kızın yanı sıra sedir örtüleri, yastıklar, yazı çekmeceleri, duvardaki hat levhalarıyla bir belge niteliğindedir.[655] Deniz manzaralı bu köşede bir genç kız huzur içinde yazı yazmaktadır. Yalıda bu rahatlıkla oturabildiğine göre Halil Paşa'nın ailesinin bir ferdi olmalıdır. Hatta modelin sanatçının eşi Aliye Hanım olma ihtimali de vardır. Resim, geleneksel ögelerle döşenmiş, Doğu kültürünü yansıtan bir mekânı ve yine geleneksel kıyafetler giymiş bir kadını gösterirken, okuma yazma bilmesi ve yazı yazmakla uğraşması kadının eğitim almış biri olduğunu vurgular. Geleneksel eşyalar ve kıyafetler içinde aslında erkekler için uygun görülen okuryazarlık, ressamlık gibi meşgaleleri olan kadınları çizmesi Halil Paşa'nın da kadınların toplumsal konumu üzerine düşündüğünü ve bu konudaki fikrini gösterir.

[655] Maçka Mezat, "Bir Yaz Gecesi Müzayedesi" **Müzayede Kataloğu**, 10 Haziran 2002, s. 96.

Resim 316: Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131x185 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 416.

Namık İsmail'e, "Sedirde Uzanan Kadın" resmi için 1917 yılında, henüz evlenmeden evvel Mediha Hanım'ın modellik ettiği sanılmaktadır. Başında o yıllarda Avrupa'da da moda olan bone-şapkası,[656] omuzlarını açıkta bırakan ve siyah kumaşın altında ince vücut hatlarını belirgin kılan elbisesi, işlemeli terlikleriyle zarif bir şekilde sedire uzanmış olan genç kadın resmin loş atmosferi içinde hemen dikkat çeken beyaz teniyle gizli bir erotizm yayar. Modelin duruşu Çallı'nın ve Cemil Cem'in beraber resmettiği "Mihri Müşfik Portresi"ni (Resim 144) ve Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" (Resim 268) resmini hatırlatmaktadır. Ancak bu resimlerde ayakların çıplaklığı çok dikkat çekici ve mahremiyeti delen bir unsurken Namık İsmail modelinin ayaklarını terlik içinde saklamıştır. Yine de terliğin içinde bile kadının zarif ve küçük ayakları olduğu hissedilir. Sanatçının bu tercihi, izleyicinin dikkatini modelin omuzlarının ve yüzünün dışına çekmek istemediğini düşündürür. "Sedirde Uzanan Kadın" resmiyle

[656] Önder Şenyapılı, **Ressamlar ve Kadınları**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları, 2003, s. 112.

Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Goethe" resmi arasında da kitaplar aracılığıyla kültürlü yeni bir kadın kimliğine vurgu yapılması açısından benzerlik bulunur.

"Sedirde Uzanan Kadın" resminde modelin Batı modasına uygun kıyafetine karşı bulunduğu mekân Doğu zevkine göre döşenmiştir. Ancak bu bir tezat oluşturmaz, sadece döneminin gerektirdiği kültürel kimlik sentezini gösterir. Duvardaki hattan sedire, minderlerden sedef kakmalı sehpaya kadar mekânın sade ama zevkli dekoru modelin üst düzey bir aileden geldiğini ve maddi açıdan rahat olduğunu hissettirir.

Zeynep Yasa Yaman, resmedilen kadının II. Meşrutiyet yıllarındaki Batı anlayışıyla yetişen, yabancı dil bilen, iyi eğitimli, farklı bir görünüm çizen, biraz ürkülerek bakılan, giyimiyle de neredeyse toplumun dışında kalan ve sonuçta bu özellikleri nedeniyle toplumla uyuşmazlık yaşayan biraz bıkkın, mutsuz ve umutsuz kadınları yansıttığını ifade eder. Yaman'a göre "Sedirde Uzanan Kadın" resmi bu hâliyle Osman Hamdi'nin yapıtlarında da olduğu gibi hem oryantalist doğulu prototipi karşılar, hem de bıkkın ve buyurgan duruşuyla bağlamın dışına çıkar.[657]

[657] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 41, 42, 44.

Resim 317: Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm, (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 149.

Ömer Adil, "Düşünen Kadın" (Resim 317) resminde, önündeki mektubu okuduktan sonra derin düşüncelere dalıp gitmiş bir kadını resmetmiştir. Kadının yüzü görülmez, ancak zarif boynundan ve sırt dekoltesinden genç, güzel bir kadın olduğu anlaşılır. Kaliteli mobilyalar, rafta duran kitaplar, kadının şık mavi elbisesi ve mektuptan anlaşıldığı üzere okuma-yazma bilmesi varlıklı ve kültürlü biri olduğuna işaret eder. Mektubu sedirin üzerine koyup ona biraz uzaktan bakması mektupta yazanlar karşısında olumsuz duygular duyduğunu ve okuduklarını değerlendirmeye çalıştığını düşündürür. Oturuşundaki rahatlığa bakılırsa mektupta onu çok şaşırtacak bir haber yoktur, ancak genç kadının sevineceği bir haber almadığı da açıktır. Hissedilen, bu mektubun daha çok onun ruhunda büyük bir hüzün yarattığıdır. Mekânın loş ortamı da bu izlenimi güçlendirir. Bu resimde, mektubun etkisiyle o an için dünyadan soyutlanarak tamamen içine kapanmış, yalnız bir kadın vardır.

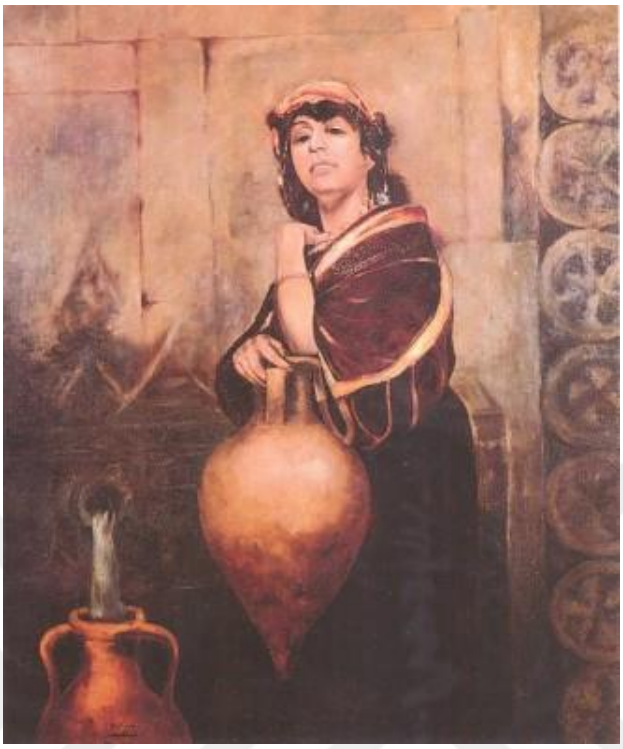
Resim 318: Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 100x85cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.)-Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 74.

Namık İsmail'in "Ayakta Duran Kadın" (Resim 318) resmi, evde giydiği günlük bir kıyafetle sırtını duvara dayayarak poz veren bir kadını betimler. Duvarın rengiyle hırkanın rengi hemen hemen aynıdır ve bu ayrıntı kadını bulunduğu mekâna iyice dahil eder. Kadının elinde, okuduğu yeri kaybetmemek için arasına parmağını koyduğu bir kitap vardır. Bu hareket, okuma eylemine ara vererek kısa bir süreliğine poz verdiğini ve biraz sonra okumaya devam edeceğini düşündürür. Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Goethe"si (Resim 314) veya Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın"ı (Resim 316) gibi II. Meşrutiyet döneminin okuyan, kültürlü kadınlarının resmedildiği yapıtların aksine burada bir Cumhuriyet kadını olarak model, dekorun bir parçası değil, başlı başına bir öznedir. Diğer resimlerde de elbette (özellikle Batı'ya yüzünü dönmüş yeni bir kimliğin ifadesi açısından) kadınların birer birey olarak

temsilinden söz edilebilir ancak bu resimlerde kadınlar mobilyalar ve çeşitli eşyalarla fazlasıyla "çevrilmişken" ve aralarında sanki kaybolmamak için direnirken Namık İsmail'in "Ayakta Duran Kadın" resmindeki model sade, süssüz, ferah bir mekânda, salt kendisi olarak resmedilmiştir. Ayrıca öbür resimlerin aksine "Ayakta Duran Kadın"ın kıyafetinde onu erotik gösterecek herhangi bir ayrıntı yoktur. Kadın, günlük yaşamının içinde, ışık alan bir odada, rahat bir kıyafetle, belli ki kendisine ayırdığı bir zaman diliminde kitabını okumaktadır ve sanki rica üzerine bir anlığına poz vermiş de az sonra gidecek gibidir. Bulunduğu mekânın aydınlık olması bile yine "Harem'de Goethe" ve "Sedirde Uzanan Kadın" resimleriyle karşılaştırıldığında kadının kapalı, loş, gözden uzak alanların dışına çıkabildiğini gösterir. Yani burası da bir iç mekân olmasına rağmen "dışarıya" açılabildiği hissedilir. Öte yandan yine diğer resimlerden farklı olarak burada modelin poz vermekten keyif aldığı da söylenebilir. Ayrıca dikkat çekici olan bir başka nokta kadının, izleyiciyi asla edilgen olmayan bir kadınsılıkla hafif alaylı ve şuh bir şekilde süzdüğü bakışlarıdır. Bu bakışlardaki özgüven etkileyicidir. "Ayakta Duran Kadın" resmi, 25 yıl önce, benzer bir ifadeyle bakan bir kadının betimlendiği Tekezâde Said Efendi'nin "Testili Kadın" resmiyle (Resim 319) kıyaslandığında, aradan geçen zaman diliminde kadının hem uğraşlarının hem beden dilinin nasıl bir değişime uğradığı görülür. Her iki resimde de neredeyse ukalalığa varacak kadar özgüvenli ve çekiciliklerinin farkında olan kadınlar görülmekle beraber Tekezâde Said Efendi'nin "Testili Kadın"ı, onu "gözleyene" karşı, göstermelik de olsa zarif bir el hareketiyle "namusunu korumaktadır". Oysa Namık İsmail'in resminde kadının böyle bir korunmaya ihtiyacı yoktur; o son derece rahat ve kendisinden emindir.

Resim 319: Tekezâde Said Efendi, *Testili Kadın*, 1902, tuval üzerine yağlıboya, 88x68 cm.

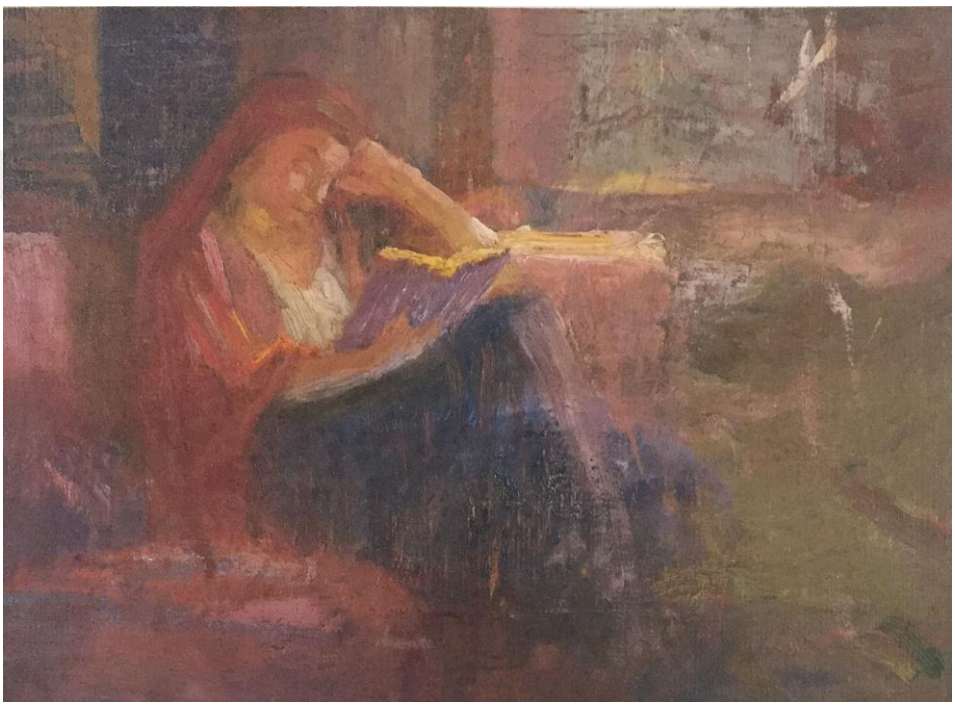


Kaynak: Haşim Nur Gürel, **Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik**, İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1993, s. 16.

Yukarıdaki örneklerin aksine aşağıda yer verilen resimlerdeki kadınlar tek tek ele alındığında birey olarak çözümlenmeleri kolay değilse de hepsinin ortak özelliği kitap okurken gösterilmeleridir. Kitap, bilginin, kültürün simgesi olarak kadın imgesiyle bir araya geldiğinde kadının değişen (ya da daha doğru bir ifadeyle, "değişmesi arzu edilen") konumunu vurgulamak açısından önem taşıyan bir unsurdur.

Avni Lifij'in günlük yaşam sahnelerini ele aldığı çalışmalarından biri olan "Kitap Okuyan Kadın", modelin kıyafetinden yola çıkılarak Meşrutiyet Dönemi'nde yapıldığı söylenebilecek bir resimdir (Resim 320). Resmin puslu havası içinde kadının kişiliği belirgin değilse de evinde bir köşeye çekilmiş kitap okuyan kültürlü kadın imgesini işlediği açıktır.

Resim 320: Avni Lifij, *Kitap Okuyan Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 22,5x32,5 cm.
(B. Aksoy Koleksiyonu)



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 343.

Şeref Akdik, çok sayıda kitap okuyan kadını model almıştır. Bunlardan 1938 tarihli olan aşağıdaki resim (Resim 321) öğrenci olması muhtemel bir genç kızı divana uzanmış okurken gösterir. Evin mobilyalarından, modelin varlıklı bir evin kızı olduğu anlaşılmaktadır. 1946 tarihli bir diğer resimde (Resim 322), genç bir kız, benzer resimlerde pek rastlanmayan bir kıyafet olan pantolonla resmedilmiştir. Koltukta oturmakta olan kız, okuduğu kitabı koltuğun kolçağına ilişmiş, omzunun üzerinden kitaba bakan bir başka kadına göstermektedir. Bu kadın onun annesi veya ablası olabilir. Duvarlardaki tablolar evin sahiplerinin sanatla iç içe bir aile olduğunu gösterir. Dikkatli bakınca görülebilen şövale ise evde resim yapan birinin varlığına işaret eder. 1950 tarihli resimde görülen

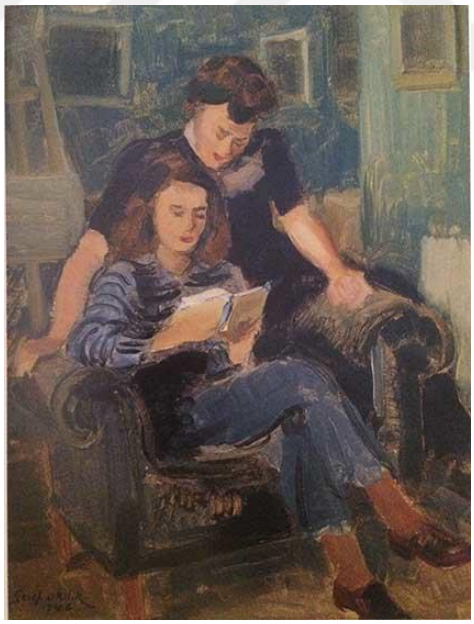
(Resim 323) kitap okuyan orta yaşlı kadın son derece şık ve zariftir. Özenli kıyafeti ve sivri topuklu ayakkabılarının yanı sıra arkadaki üzeri kitap dolu masa, önce kadının bir işyerinde olduğu izlenimi yaratırsa da, sağ arka planda görülen mobilyanın üzerindeki üçgen örtü, mekânın bir evin çalışma odası olduğunu düşündürür. 1951 tarihli resim (Resim 324) beyaz topuklu ayakkabı, kolsuz bir bluz ve onunla uyumlu çiçekli bir etek giymiş genç bir kadını evdeki masanın üzerine koyduğu kitabı okurken göstermektedir. Akdik, yine 1951'de yaptığı "Kırmızı Kitaplı Kadın" resminde (Resim 325) kadının kültürünü vurgulayan kitabın yanı sıra, modelin bakımlı bir kadın olduğunu gösteren kırmızı ojelerini ve rujunu da iyice ön plana çıkarmıştır. Diğer resimlerinde kadınlar okuma eylemini sürdürmekteyken burada kadın ya az önce okumaya son vermiş ya da az sonra okumaya başlayacak gibidir. Ayrıca modelin yüzünün belirgin bir şekilde resmedilmiş olması "Kırmızı Kitaplı Kadın" resmini diğer resimlerden ayırır. Akdik'in söz konusu resimlerinin tümünde kadınların ev içinde ayakkabılarıyla resmedilmeleri dikkat çeker. Geleneksel bir Türk evinde görülemeyecek böyle bir âdet tamamen Batı kültüründen devşirilmedir.

Bu resimlerdeki okuyan kadınların tümü, Cumhuriyet sonrasının, evin içinde de olsa temiz, bakımlı, kültürlü, kendisini yetiştirmek için zaman ayıran ideal Türk kadınını simgeler.

Resim 321: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kız,* 1939, tuval üzerine yağlıboya, 62x74 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik Hayatı, Sanatı, Eserleri**,
Eğitim Vakfı tarafından Şeref Akdik bursu yararına yayımlanmış, y.y, t.y., s. 95.

Resim 322: Şeref Akdik, *Kitap Okuyanlar*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 35x27 cm,
(MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 76.

Resim 323: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın,* 1950, Yağlıboya, 28x35 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Eğitim Vakfı, y.y, t.y., s. 129.

Resim 324: Şeref Akdik, *Kitap Okuyan Kadın*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm,
(İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 111.

Resim 325: Şeref Akdik, *Kırmızı Kitaplı Kadın*, 1951, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm, (İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

;

Kaynak: Anonim, **T. C. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu**, Ankara, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koruma ve Geliştirme Derneği, 2002, s. 45.

Elif Naci'nin "Yazı Yazan Kadın" resminde (Resim 326) bakımsız denemezse de, Akdik'in resimlerindeki kadınlara göre daha sıradan, günlük kıyafetiyle, yemek masasının üzerinde yazı yazan bir kadın görülür. Masanın üzerinde kırmızı bir kitap ya da dosya durmaktadır. Zeki Faik İzer de "Kitap Okuyan Kadın" resminde (Resim 327) koltuğuna rahatça yerleşmiş, odanın içine vuran güzel bir güneş ışığının huzur verici ortamında, büyük boyutuyla dikkat çeken kitabını okumakta olan genç bir kadını betimlemiştir. Sami Yetik, eşi Belkıs Yetik'i model olarak kullanarak onu, pek de rahat gözükmeyen bir pozda, kitap okurken betimlemiştir (Resim 328). Nurullah Berk, "Penceredeki Kadın" resminde (Resim 329) ise kitabını kapamış, izleyiciye bakan bir kadını resmetmiştir.

Resim 326: Elif Naci, *Yazı Yazan Kadın*, imzalı, 1930'lar, mukavva üzerine yağlıboya, 26,5x39 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Portakal Özel Koleksiyonlar Müzayedesi, Aralık 2009, Lot No. 20.

Resim 327: Zeki Faik İzer, *Kitap Okuyan Kadın,* tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 462.

Resim 328: Sami Yetik, *Eşi Belkıs Yetik*, Tarihsiz, duralit üzerine yağlıboya, 40x33 cm. (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Sami Yetik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 224.

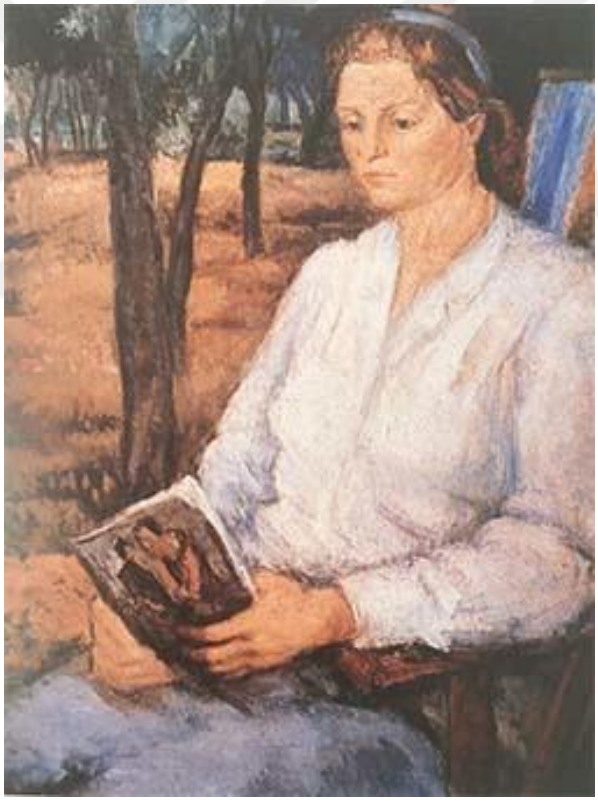
Resim 329: Nurullah Berk, *Penceredeki Kadın*, 1943, tuval üzerine yağlıboya, 27x35 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Hamit Kınaytürk (Yay. Haz.), **Nurullah Berk**, İstanbul, Garanti Bankası Yayınları, 1996, s. 52.

Buraya kadar örnek olarak verilen tüm resimlerde kadın evin içinde gösterilmiştir. Evlerin düzeni ve temizliği, kadının evde yapması gereken öncelikli işleri yapmış olduğu ve ardından kitap okumaya zaman ayırdığı gibi bir izlenim yaratır. Görülen kadınlar temiz, düzenli, kültürlü ve çoğunlukla zarif, güzel ve bakımlı olarak idealize edilmişlerdir.

Cemal Tollu ise açık havada kitap okuyan bir kadını (Resim 330) resmetmiştir. Kadının elindeki kitabın kapağı resimlidir. Tollu'nun genel olarak ayrıntıdan kaçınmasına karşın kitap kapağını vurgulaması dikkat çekicidir.

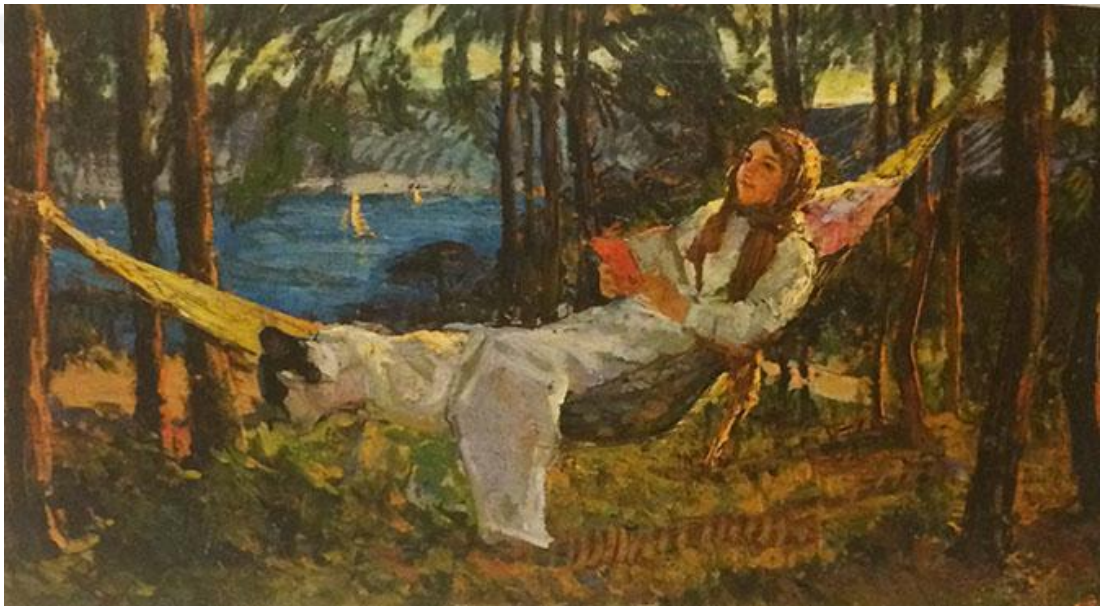
Resim 330: Cemal Tollu, *Bahçede Okuyan Kadın*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 65x49 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Hazırlayan: Server Demirtaş, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996, s. 109.

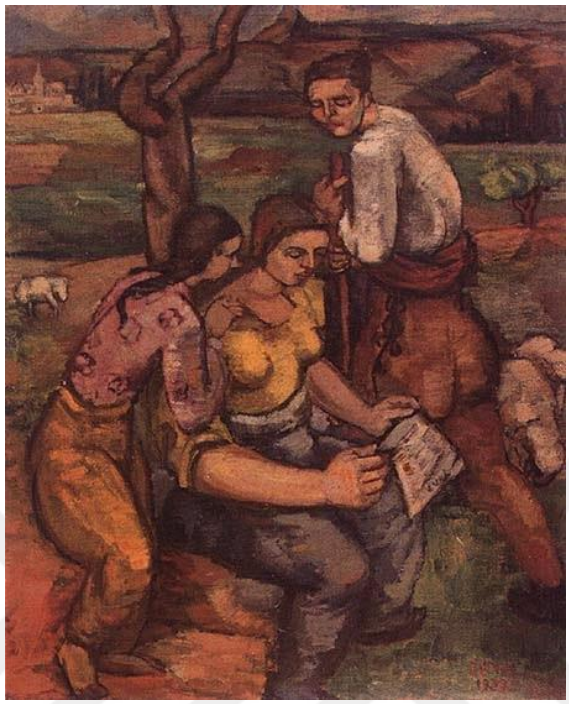
Tollu gibi, kadını evin içinde değil de dışarıda okurken gösteren bir başka resim İbrahim Çallı'nın henüz 1912 yılında yaptığı "Hamakta Uzanmış Kadın" resmidir (Resim 331). Geleceğin bakımlı, çağdaş kadın imgesinin aksine geleneksel bir kıyafetle görülen model, bir hamağa uzanmış, Boğaz manzarasına karşı kitap okumaktadır. Geleneksel kıyafetlerine karşın II. Meşrutiyet sonrasının yüceltilen okuryazar kadın vurgusu açıktır. Kadın, başını kitaptan bir anlığına kaldırmış, içinde bulunduğu ortamın keyfine varmaktadır.

Resim 331: İbrahim Çallı, *Hamakta Uzanmış Kadın*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 38x70 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, Env.No: 200-0268-IC)



Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2009, s. 129.

Resim 332: Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 92x73,5 cm, (MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 76.

Konusu yine okumak olan ama şehirli değil, köylü kadınları ele alan bir resim ise yine Cemal Tollu'nun Cumhuriyet sonrasının köy ve eğitim politikasını yansıtan; okuma yazma seferberliğinin etkisiyle, genç köylü kızları okumayı sökmek için uğraşırken gösteren "Alfabe Okuyan Köylüler" (Resim 332) isimli çalışmasıdır. Resimde, göğüsleri özellikle vurgulanmış olan genç kadın tarlada çalışmaya alışmış iri elleriyle tuttuğu kitaptaki alfabeyi sökmeye çalışmakta; yanında da genç bir kız onun omzunun üzerinden kitabı görmeye çalışmaktadır. Tam bu esnada arkada, bilinçli olarak konunun dışında tutulmuş olduğu belli olan bir adam da kitaba bakmaktadır. Aslında bu resimde en az kadın kadar önemli olan figür göz ucuyla kitaba bakan ama okuma eylemine dahil olamayan adamdır. Hatta kadının simgesel önemine karşın onun birey olarak varlığından söz edilebilir: Sanki adam kadınların okuma eylemini merak etmekle beraber konuyla ilgilenmiyor gibi görünmek için çaba göstermektedir.

Okuryazar Cumhuriyet kadınının resimde temsiliyle ilgili farklı bir örnek olarak Şeref Akdik'in "Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi" resmi (Resim 333) verilebilir. Kadın sadece odasına çekilmiş okumuyor, ayrıca başka kadınlara da bildiklerini öğretiyordur. Dönemin resimlerinde şehirli kadın Cumhuriyet sonrasında Batı'nın çağdaş yaşam düzeyini yakalamış bir birey olarak gösterilirken "Anadolu kadını da bu kültürel dönüşümün 'millî' tarafını simgeleyecek"[658] şekilde gösterilmektedir.

Resim 333: Şeref Akdik, *Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 218.

Akdik'in "Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi" resmi, medeniyet değişimini iki ayrı kadın imgesi üzerinden işlemiştir. Bu resimde kentli kadın yeni rejimin yetiştirdiği; köylü kadın ise yeni rejimi olumlayan kadın olarak gösterilmiştir. Burada Cumhuriyet'in iki kadın modeli olarak "öğretmen" ve

[658] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 91.

"anne" görülür.[659] Köylü kadın, okuma yazma öğrenerek toplumda söz sahibi olmanın ilk adımlarını atmaktadır. Onu cehaletten kurtaran başka bir kadındır; o da kendi çocuklarını eğitecektir. Şeref Akdik bilinçli olarak figürlerin yüzlerini göstermemiş, kadınlar üzerinden toplumsal dönüşümü vurgulamıştır.

[659] Nimet Keser, **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012, s. 222.

Resim 334: Malik Aksel, *Yeni Mektep*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 84,5x84,5 cm. (Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu),

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 269.

Malik Aksel'in 1936 tarihli "Yeni Mektep" (Resim 334) adlı yapıtında, modern eğitimin gereklerine göre düzenlenmiş bir mekân olarak, penceresinde çiçekler, duvarında Atatürk resmi olan, aydınlık, ferah, çağdaş bir sınıf görülür. İki kadın öğretmen çocuklarla ilgilenmektedir. Diğer çocuklar kız-erkek karışık şekilde oyun oynamakta ve resim yapmaktadır.[660] Malik Aksel burada, çalışma ortamındaki kadınları resmederek kadının üstlendiği (ya da ona uygun görülen) toplumsal görevlerden biri olan eğitmenlik sıfatını görselleştirmiştir. Devrim ilkelerini yeni nesillere aktaracak bir eğitmenlik-öğretmenlik görevi, kadının anneliğinin toplumsal çerçevede devamı kabul edilmektedir.[661] Malik Aksel

[660] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 72.
[661] Nilüfer Öndin, "Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi", **rh+sanat**, Mart/Nisan, Sayı: 9, 1994, s. 39; Ayrıca bkz. Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatının İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 157, 2003/011, Yıl: 14, İstanbul, Kasım 2003, s.12

kadını, sadece kendi çocuklarına değil, bir öğretmen olarak başka çocuklara da eğitim veren, sevgi ve şefkat dolu Cumhuriyet kadını olarak resmetmiştir.

Malik Aksel'in "Yeni Mektep" resmiyle aynı çizgide, kadını şefkatli ve sevgi dolu bir Cumhuriyet öğretmeni olarak gösteren bir başka resim de Nazmi Ziya'nın "23 Nisan" isimli çalışmasıdır (Resim 335). Bayram nedeniyle öğrencilerinin çiçek verdikleri öğretmenin yüzünden mutluluğu; öğrencilerin ifadelerinden de öğretmenlerine duydukları sevgi okunmaktadır.

Resim 335: Nazmi Ziya, *23 Nisan*, 1936, tuval üzerine suluboya, 93x73 cm, (Erol Aksoy Koleksiyonu)

Kaynak: Turan Erol (Haz.), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995, s. 74.

Okuryazar, kültürlü kadın imgesini destekler şekilde "sanatçı kadın" imgesi de resimlerde işlenmiştir. Osmanlı'nın son döneminden itibaren Batılı bir yaşam biçimine yönelen Osmanlı aydın aile kızlarının sanata gösterdikleri ilgi, onların çağdaş Batı'nın sembolik yüzü olarak konumlandırılmasına neden olmuştur. Batılı değerlerle büyütülme hevesiyle resim yapmak, piyano çalmak, Fransızca öğrenmek gibi aile ve toplum yapısının sembolik dönüşümünü temsil eden pek çok kültürel aktivite bu dönemde revaçtadır.[662]

Resim 336: Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi,* tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2009, s. 87.

Halil Paşa'nın "Ressam Kız ve Atölyesi" isimli resmi de (Resim 336) sözü edilen kültürel değişimi görünür kılan yapıtlardan biridir. Burada, atölyevari bir mekân içinde resim yapmakta olan bir genç kız görülür. Kırmızı gömleği ve pembe eteği dikkati figürün üzerine toplar. Genç kız vaktini kadınlara uygun

[662] Levent Çalıkoğlu, "Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, s. 20, (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

görülen günlük ev işleriyle geçirmek yerine erkeklerin tekelindeki bir sanat dalı olan resimle uğraşmakta ve tuvaline tüm dikkatini vererek, yapacağı resmin ön hazırlıklarını tamamlamaktadır. Kızın yanındaki sehpada yağlıboyalar biraz sonra kullanılmak üzere hazırdır. Resim gibi bir uğraşı olduğuna göre belli ki Batı tarzı bir eğitim almış olan genç kız, modernleşme döneminin sanatla uğraşan, kültürlü yeni kadınını müjdeleyen bir birey olarak yorumlanabilir.

Resim 337: Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919-1922, tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

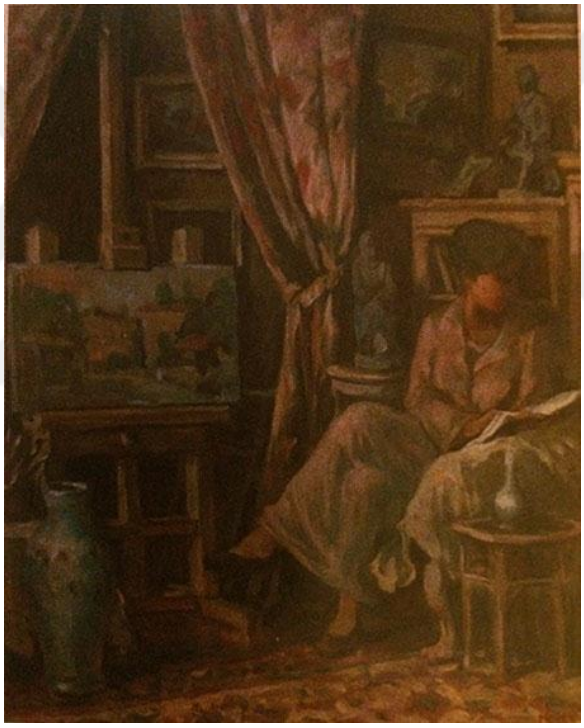
Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 44.

II. Abdülhamid döneminde, özellikle askerlik ve eğitim sisteminde modernleşme olarak anlaşılan Batılılaşma, yüksek öğrenim kurumlarında bilgili bir kuşağın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1914'te açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de kadın sanatçıların yetişmesi anlamında bu kurumlardan biridir. Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" (Resim 337) adlı yapıtı, sanat eğitimi alarak çağdaşlaşma yolunda ilerleyen genç kadınları gösterir.[663] Kadının

[663] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 37, 38.

romantik bir imge olmaktan çıkarak erkekler dünyasında varoluşunu müjdeleyen bu resim, ayrıca kadının artık resim sanatının nesnesi olmaktan çıkıp bir eylemi gerçekleştiren kişi olarak ele alınması bakımından da önemlidir.[664] Buradaki kız öğrenciler Cumhuriyet Türkiyesi'nin çağdaş kadın kimliğinin altyapısını inşa etmektedirler. Pek çoğu sonradan resme devam etmeseler de aralarından çıkan az sayıda kadın ressam, Türk Sanat Tarihi'nde ismi anılan sanatçılardan olacaktır.

Resim 338: Melek Celal Sofu, *Melek Celal Sofu Atölyesinde Resim Yaparken*, t.y., yağlıboya, (Doğan Paksoy Koleksiyonu)



Kaynak: Anonim, **Genç Sanat Dergisi**, Sayı: 152, Temmuz/Ağustos 2007, s. 23.

Melek Celal Sofu'nun az bilinen çalışmalarından biri, genç bir kadını atölyesinde otururken gösteren bir resmidir (Resim 338). Resimdeki modelin Melek Celal Sofu olma ihtimali büyüktür. Atölyenin gösterişli dekoru, şövaledeki resmin Melek Celal Sofu'nun üslubunu hatırlatması; varlıklı olduğu bilinen sanatçının zarif, şık kıyafeti ve saç modeli sanatçının kendisini

[664] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61 (Bilgi: s. 43)

betimlediğini düşündürmekle beraber Melek Celal yüzünü belirgin olarak resmetmemiştir. Bu resim Melek Celal olsun ya da olmasın bir kadın ressamı kendi atölyesinde betimlemek anlamında ayrı bir önem taşır. Sanatçı resim yaparken değil; bir kitaba bakarken resmedilmiştir. Ancak kitap okuyor denemez çünkü duruşu kitap okumak için uygun değildir. Şövaledeki tamamlanmamış resimden yola çıkarak resimle ilgili bir araştırma yaptığı düşünülebilir.

Resim 339: Ercümend Kalmık, *Ressam ve Modeli (Atölye Çalışması*), tuval üzerine yağlıboya, 72,5x52,5 cm, (Halkbank Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 105.

Ercümend Kalmık'ın "Ressam ve Modeli" (Resim 339) isimli yapıtında genç bir ressam kadın, başka bir kadının portresini yaparken gösterilmiştir. Üzerinde mavi bir önlük vardır. Sırtı izleyiciye dönükse de önlüğün dışından bile belli olan bir inceliği ve zarafeti vardır. Halil Paşa'nın "Ressam Kız"ı kapalı kapılar ardında tek başına resim yaparken, Kalmık'ın resminde, artık atölyede, model kullanarak, profesyonel olarak bu işle uğraşan sanatçı bir kadın görülür. Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" resmi de söz konusu iki resim arasındaki geçiş evresini yansıtır.

Sanatla ilgilenen kadınların sadece resim alanında değil, müzik alanında da kendilerini göstermeye başladıklarını vurgulayan resimlere örnek olarak Hamit Görele'nin "Konser" (Resim 340); İbrahim Çallı'nın (Resim 341) ve Nejad Devrim'in "Piyano Çalan Genç Kadın" (Resim 342) resimleri verilebilir.

Resim 340: Hamit Görele, *Konser*, Tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, (MSGSÜ-İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 84.

Hamit Görele'nin "Konser" isimli resmi, Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" geleneğinin Cumhuriyet dönemindeki bir görüntüsü gibidir. Resimde, piyanonun üstünde yer alan Atatürk büstünün de vurguladığı gibi, Cumhuriyet Türkiyesi'nin modern bir aile ortamı resmedilmiştir. Küçük bir çocuk piyano çalmaktadır, babası olması muhtemel bir erkek ve üç kadın da onu izlerken betimlenmiştir.[665] Baba figürü elini başına koymuş, tüm dikkatini çocuğuna vermiştir. Bu figür, Osmanlı toplumundaki mutlak otorite olan baba figürü yerine eşiyle arasında duygusal mesafenin yerini sevgi ve arkadaşlığa

[665] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s.72

bıraktığı; anneyle beraber kendisinin de duygusal bakımdan çocuklarıyla ilgili ve yakın olduğu yeni bir baba kavramını göstermektedir.[666]

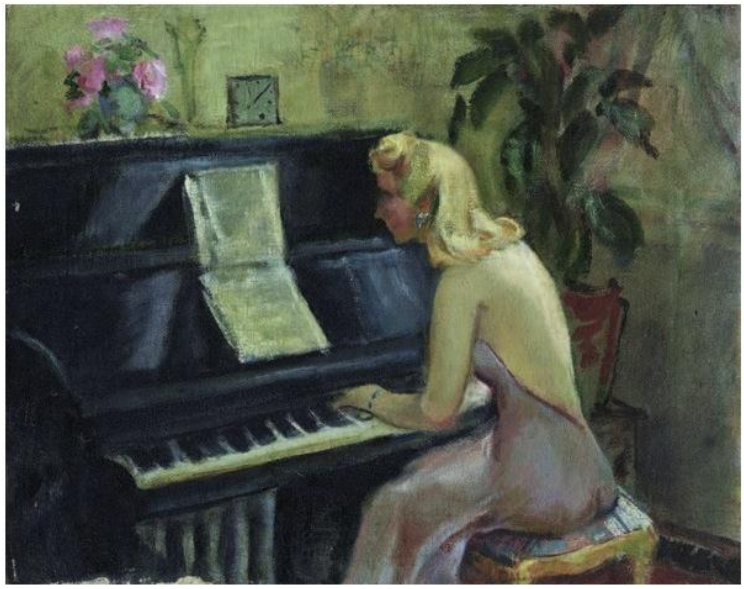
Çocuğun yanında, tabureye oturmuş olan kadın piyano öğretmeni olmalıdır. Bir kadının piyano dersi vermesi önemlidir. Ayakta duran yeşil elbiseli kadın ise büyük ihtimalle çocuğun annesidir. Anne, askılı, yeşil bir tuvalet giymiştir. Kıyafetine gösterdiği özen, çocuğun piyano çalmasının sıradan bir eylem değil, özel önem atfedilen bir olay olduğunu gösterir. İlginç bir ayrıntı, annenin arkasında duran, büyükanne olması muhtemel beyaz başörtülü kadındır. Geri planda kalmakla beraber bir Anadolu kadını olarak onun da aile ortamına dahil edilmesi, modernleşme sürecinde geçmişe ve geleneksel unsurlara tamamen sırt çevrilmediğini de vurgular.

İbrahim Çallı'nın ve Nejad Devrim'in "Piyano Çalan Genç Kadın" resimleri de Batı müziği eğitimi almış, kültürlü genç kadınları gösterir. Çallı'nın resminde cesur bir sırt dekoltesi olan kadın dikkatini piyanoya vermiş, notalara bakarak çalmaktadır. Kıyafeti, özel bir dinletide olabileceğini düşündürür. Burada sadece güzelliği ve çekiciliği değil; aynı zamanda kültürü ve yeteneği de vurgulanan bir kadın vardır.

Nejad Devrim'in aynı isimli resminde ise hem Devrim'in hem annesi Fahrelnisa Zeid'in başka yapıtlarında resmettiği gibi yine bol mobilyalı, renk cümbüşü bir salon mekân olarak belirlenmiş; ayrıntılarıyla gösterilmiş ve burada piyano çalan genç bir kız betimlenmiştir. Kız, piyanoya göre olması gerekenden daha küçük çizilmiştir. Çallı'nın resminden farklı olarak notalara bakmamaktadır. Kıyafetinden de anlaşıldığı kadarıyla özel bir dinleti değil, kendi başına piyano çaldığı bir an gösterilmiştir. Devrim, Çallı gibi modelinin kadınlığını vurgulamamıştır. Piyano çalan kişinin güzel bir genç kız olduğu ortadadır, ancak bu resimde daha çok iyi eğitimli, modern bir genç kız görülür.

[666] Deniz Kandiyoti, "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 115-134 (Bilgi: s. 124)

Resim 341: İbrahim Çallı, Piyano Çalan Genç Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 34x41 cm, (Nilgul Utku Koleksiyonu)



Kaynak: Semiramis Sokul (Yay. Haz.), **İbrahim Çallı Resim Sergisi Kataloğu**, Akbank, y.y., 1998, s. 29.

Resim 342: Nejad Melih Devrim, *Piyano Çalan Kadın*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 72x92 cm.

Kaynak: 13. Beyaz Müzayede, 6 Kasım 2010, Lot No. 216.

Ancak elbette tüm resimler çağdaş Türk kadınını kültürel ve sanatsal faaliyetler içinde göstermez. Osmanlı'dan itibaren modernleşme, kadınları yalnız kamusal alanda değil, geleneksel rolleri iyi üstlenme yönünde de biçimlendirmiştir. Sayıları kentli seçkin kadınlardan daha fazla olan "öteki" kadınlardan, kuracakları modern yuvaya düzen, disiplin ve rasyonellik getirmeleri beklenmektedir. 1928 yılında kurulan Kız Enstitüleri ve ardından Akşam Kız Sanat Okulları bu alanda kadınların eğitim aldıkları yerlerdir. Kadının dikişten anlaması, tutumlu olması, evinin gereksinimlerini kendi becerileriyle karşılaması aranan özelliklerdir.[667] Kadının öncelikle bir eş ve anne olarak kabul edildiği unutulmamalıdır. Diğer beceriler eş ve anneliğe ek özellikler olarak görülmektedir.

1934-35 Enstitü yıllığında yer alan şu ifadeler dönemin kadına bakış açısını yansıtmaktadır:

> "Bir ulusun ne kadar ilerlediğini anlamak için onun bir tek ailesine bakmak yeter. Herhangi bir aileyi yapan da yıkan da kadındır. Enstitünün gayesi ev bayanına kendi mevkiini ve bu mevkie ait vazifeleri bildirmektir. Bir kadın bu vezaifi ne kadar iyi bilir ve ne kadar iyi yaparsa o mertebe mesut olur ve ailesini de saadet içinde bırakır. Saadeti evlerde ve ailelerde aramalıdır. Teklerin ve ailelerin refah ve saadeti ulusun ve yurdun saadeti demektir. Bir evi yıkan ve yapan kadın olduğu gibi bir ulusu da yükselten yine odur. Enstitümüz kadınlarımızı yetiştirmekle yurda ve Türk cemiyetine çok büyük hizmet etmiş olur. Yalnız erkeklerin talim ve terbiyesiyle uğraşmak temelsiz ev kurmak demektir. Kadın erkeğin yardımcısıdır."[668]

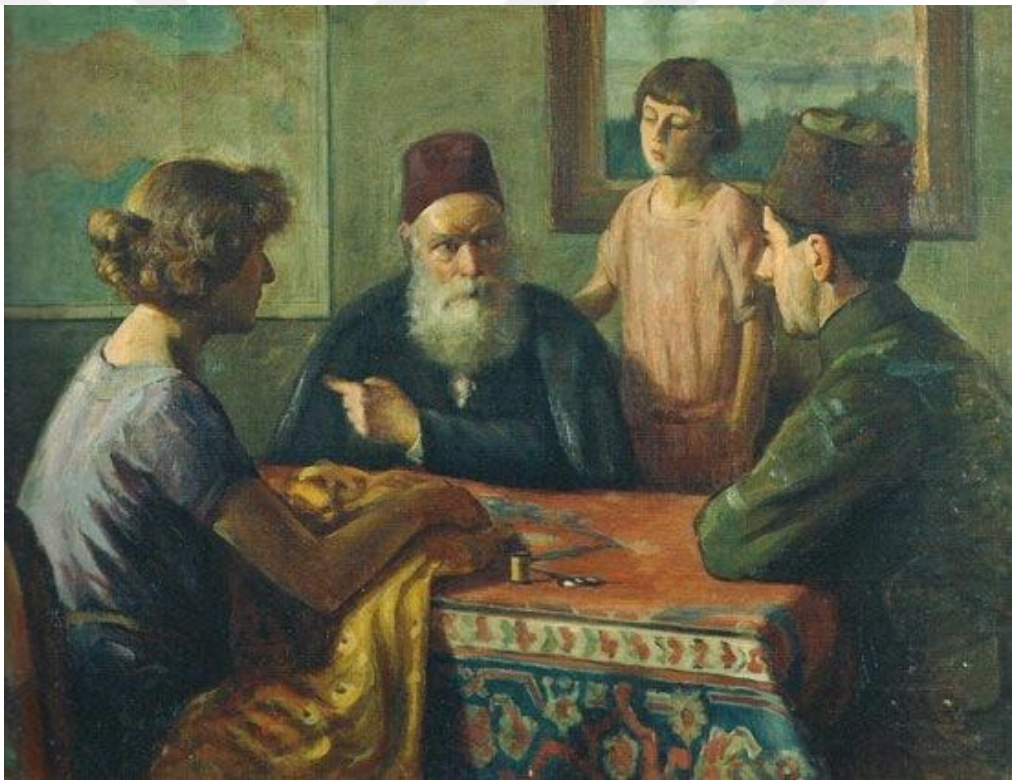
Ömer Adil'in "Göreve Çağrı" resmi (Resim 343) bu anlamda önemlidir. Bu resim aile ortamını temsil eden ilk örneklerden biri sayılabilir. Oysa Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan süreçte (Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Beethoven" ve Osman Hamdi Bey'in "İftardan Sonra" resimleri dışarıda tutulursa) kadın, resimde ya yalnız ya diğer kadınlarla birlikte gösterilmiştir. "Göreve Çağrı" resminde, kocası, kayınpederi (ya da babası) ve kızıyla aynı masaya oturmuş modern görünümlü genç bir kadın vardır.[669] Yaşlı

---

[667] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 62, 63.
[668] "Akşam Okulu", **1934-35 Enstitü Yıllığı**, s.53'ten Elif Ekin Akşit, **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 162, 163.
[669] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2006, s. 25, 26.

adamın tartıştığı konu, parmağıyla haritayı gösterdiğine ve konuştuğu adamın asker olduğuna bakılırsa, belli ki ülkenin güvenliğiyle ilgilidir. Kadının dikiş dikmeye bir an ara vermesi ve herkesin dikkatini yaşlı adama yöneltmesi, Ömer Adil'in olayın en can alıcı anını resmettiğini gösterir. Böylesine önemli bir konu konuşulurken kadının ve kız çocuğunun resimdeki mevcudiyeti kadınların toplumdaki değişen konumunu göstermektedir. Ancak öte yandan, kadının böyle önemli bir aile toplantısı sırasında bile dikiş dikerken gösterilmesi, evdeki aslî görevlerinin de hatırlatılması demektir.

Resim 343: Ömer Adil, *Göreve Çağrı*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 191,5x125 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 88.

İbrahim Çallı'nın "Mevleviler Dizisi"nden bir sahnenin yer aldığı bir paravanın önünde dikiş diken genç bir kadını resmettiği 1927 tarihli "Dikiş Diken Kadın"[670] (Resim 344) Çallı'nın günlük işlerini bile yaparken modern görünümünü koruyan, ayağında ayakkabılarıyla, derli toplu saçlarıyla, güzel giyinmiş, bakımlı "yeni kadın"ı gösteren resimlerden biridir. Melek Celal Sofu'nun 1923 ve 1925 tarihli "Dikiş Diken Kadın" resimleri (Resim 347, 348); Şeref Akdik'in "Üç Kızlar"ı (Resim 345), Hamit Görele'nin eşini örgü örerken gösteren "Şükran Görele" resmi (Resim 346) ve Nurullah Berk'in "Pencere Önünde Kadın" resmi (Resim 349) yeni Cumhuriyet kadınının ne kadar kültürlü ve eğitimli olursa olsun, öncelikli kabul edilen ev içi görevlerini vurgulayan resimlere örnek olarak verilebilir. Ancak Hikmet Onat'ın "Dikiş Diken Kadın" resmi (Resim 350) diğerlerinden ayrı değerlendirilmelidir. Bu resimde, derli toplu giyinmiş, gün ışığında dikiş diken diğer kadınların aksine, beyaz geceliği omzundan düşmek üzere olan bir kadın, muhtemelen yatak odasındaki bir sandalyede oturmuş, loş bir atmosferde dikiş dikmektedir. Bu resmi anlamlandırmak zordur. Hikmet Onat'ın neden dikiş gibi günlük bir işi yapmakta olan bir kadını böylesine cinselliği baskın şekilde resmettiği merak uyandırıcıdır. Öte yandan bu kadının diğer resimlerdeki "hanımefendi" kadın kalıbının belirgin sınırlarının dışında betimlenmesi, onu benzerlerinden daha farklı bir yere koyar.

[670] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde İç Mekan: 'Mahrem' e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi**, Ev ve Sanat Sayısı, Sayı: 46, Güz-Kış 2007, s. 88.

Resim 344: İbrahim Çallı, *Dikiş Diken Kadın*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 127x97 cm. (İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **İbrahim Çallı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 186.

Resim 345: Şeref Akdik, *Üç Kızlar,* 1949, tuval üzerine yağlıboya, 82x62 cm.

Kaynak: Gültekin Elibal, **Şeref Akdik Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Eğitim Vakfı, y.y, t.y., s. 107.

Resim 346: Hamit Görele, *Bayan Şükran Görele,* duralit üzerine yağlıboya, 80x61,2 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 247.

Resim 347: Melek Celal Sofu, *Dikiş Diken Kadın*, 1923, mukavva üzerine yağlıboya, 38,5x34,5 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 408.

Resim 348: Melek Celal Sofu, *Dikiş Dikenler*, 1925, mukavva üzerine yağlıboya, 32x25,5 cm, (Doğan Paksoy Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar, Resimler, Öyküler **Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 140.

Resim 349: Nurullah Berk, *Pencere Önünde Kadın*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 50x61 cm, (Mine-Kemal Persentili Koleksiyonu)

Kaynak: Hamit Kınaytürk (Yay. Haz.), **Nurullah Berk**, İstanbul, Garanti Bankası Yayınları, 1996, s. 49.

Resim 350: Hikmet Onat, *Dikiş Diken Kadın*, t.y., 42x41 cm, duralit üzerine yağlıboya, (Murat Onat Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray (Haz.), **Hikmet Onat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 97.

Tanzimat dönemiyle birlikte mahrem/namahrem, (evin) içerisi/dışarısı arasındaki sınırlar ve düzenlemeler sarsıntıya uğrayarak, özellikle kadınların yaşamını değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemden itibaren kadınlar kamusal alanda aşama aşama görünür olmaya başlayacaktır.[671]

Cumhuriyet öncesinde kadınların kamusal alandaki varlıklarını betimleme açısından Osman Hamdi Bey'in resimleri önemlidir. Onun bazı resimlerinde döneminin hiçbir ressamında rastlanmayan bir şekilde, kadınlara ayrıcalık tanıyan bir yaklaşım olduğu görülür. Erkek figürlerin yer aldığı tuvallerin çoğunda, seçilen kıyafetlerin döneminin kıyafeti olmamasının etkisiyle canlandırılan ortam genellikle geçmişte kalmış veya zamansız izlenimi verirken, sanatçının kadınları resmettiği yapıtlarda zaman boyutu belirginleşir.[672] Sanatçı, fermanlarla kısıtlanmış bir dünyada Müslüman kadınları açık alanlarda resmederek bu yüzyılda kadınların dışa açılmaya başlayan dünyasıyla ilgili ipucu vermiştir.[673]

Adolphe Thalasso onunla ilgili şöyle der:

> "Osman Hamdi Bey ayrıca eski önyargılardan kurtulup Osmanlı kadınının yaşam ve geleneklerini, farklı halleri içinde resmetmiş, ender rastlanan Türk ressamlarından biridir. (…) Cami Kapısında Hocalar, Atmeydanı'nda Gezen Kadınlar ve Sultanahmet Camisi Girişinde Kadınlar adlı üç tablosu 'feminist' anlamda, çok değerli belgelerdir. Bir Türk ressamın elinden çıkma, Türk kadınını yücelten ilk tablolardır bunlar; kaldı ki yaşam ve hareketle dolu bu resimlerdeki giysilerin gerçekliği, manzaraların yarattığı dekorla kusursuz bir uyum sergiler."[674]

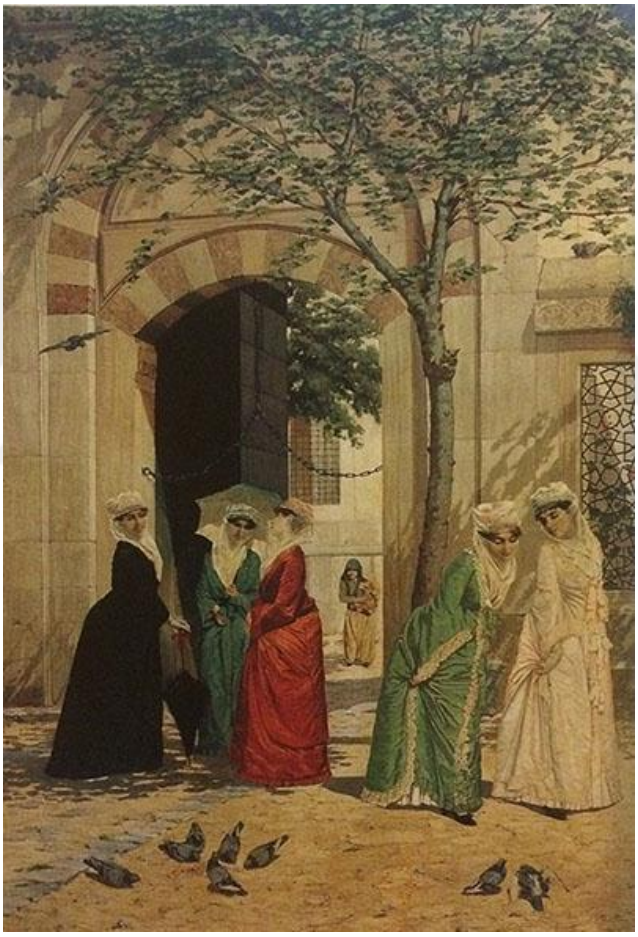
Bu resimlerden "Gezintide Kadınlar" (Resim 352) ile "Sultanahmed Camii Kapısında Kadınlar" (Resim 351) isimli birbirine çok benzeyen yapıtlarda gezintide ve sohbette olan bir grup kadın temsil edilmiştir. Kadınların hepsi o dönemin "modern" denebilecek feracelerini giymiştir. Feracelerin farklı ve canlı renklerde oluşu dikkat çeker. Refah seviyesinin yüksek olduğu anlaşılan

---

[671] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 56, 92.
[672] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2010, s. 224.
[673] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 39
[674] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art The Painters of Turkey**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Çev. Orçun Türkay-Öykü Terzioğlu, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Nisan 2008, s. 42, 43.

kadınların giydikleri bu feraceler renkli olmalarının yanında saten türünden ağır bir ipekli kumaştan yapılmıştır ve dar kesimleriyle vücut hatlarını kısmen belli etmektedir.[675] İzlendiklerinin bilincinde ve bundan hoşnut gözüken kadınlar zarif ve nazlı bir şekilde poz vermişlerdir.

Resim 351: Osman Hamdi Bey, *Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar*, yakl. 1890, tuval üzerine yağlıboya, b.y, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 223.

[675] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 221, 222.

Resim 352: Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm, (Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu)

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 223

Osman Hamdi Bey'den yaklaşık 30 yıl sonra kadınlar, rahat kıyafetlerle, tek başlarına veya kız arkadaşlarıyla daha özgürce gezerken gösterilebilecektir. Aşağıda yer verilen İzzed Ziya'nın "Deniz Kıyısında Kız" (Resim 354), "Şemsiyeli Kadın" (Resim 353), "Sahilde Uzanan Kadınlar" (Resim 355); Tevfik Fikret'in "Bebek Sırtları" (Resim 356); Refet Başokçu'nun "Sandal Sefası" (Resim 357); Sami Yetik'in iki kadını gezinti esnasında gösteren "Figürlü Peyzaj" (Resim 358) ve İbrahim Çallı'nın "Adada Kadınlar" (Resim 359) resimlerinde dört duvar arasından çıkarak yaşamın, doğanın güzelliklerini fark eden ve bunlardan keyif almayı öğrenen, görünür olmaktan çekinmeyen, çağa ayak uydurmaya başlamış Meşrutiyet sonrasının kadınları görülür. Söz konusu resimlerde (özellikle "Şemsiyeli Kadın" ve "Sahilde Uzanan Kadınlar" resimlerinde) kadınların özgüvenli oldukları hissedilir. Bu bir rastlantı değildir; bu resimlerin yapıldığı dönemi Zeynep Yasa Yaman şöyle ifade etmiştir:

> "1910'ların ortaları ile 1920'lerin başlarında kadın imgesi sıra dışı bir görüntü vermektedir. Özel eğitim almış, farklı bir görünüm çizen, yabancı dil bilen, Batı ile

bağları olan, kendine güvenen, biraz ürkülerek bakılan, giyimiyle de neredeyse bu toplumun dışında bir kimliğe bürünmüştür."[676]

Resim 353: İzzed Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 60x73,5 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu)

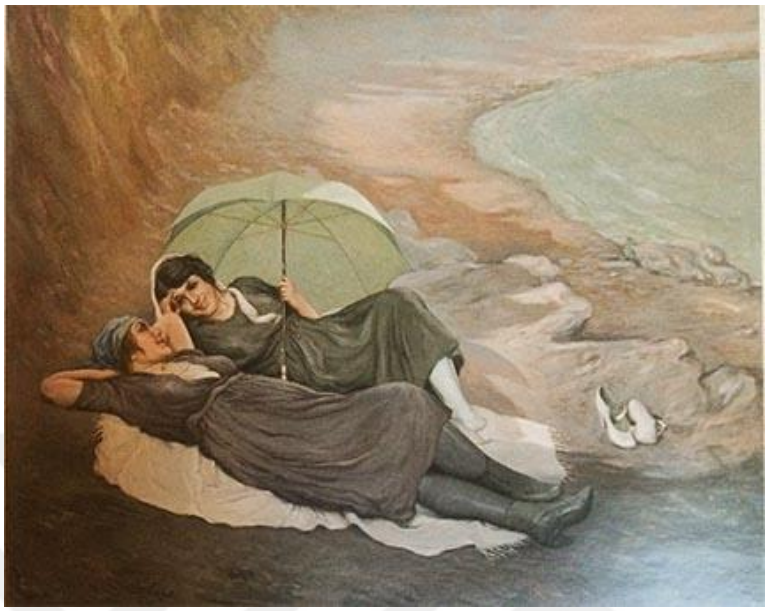
Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 150.

Resim 354: İzzed Ziya, *Deniz Kıyısında Kız*, 1917, duralit üzerine yağlıboya, 45,5x63 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 114.

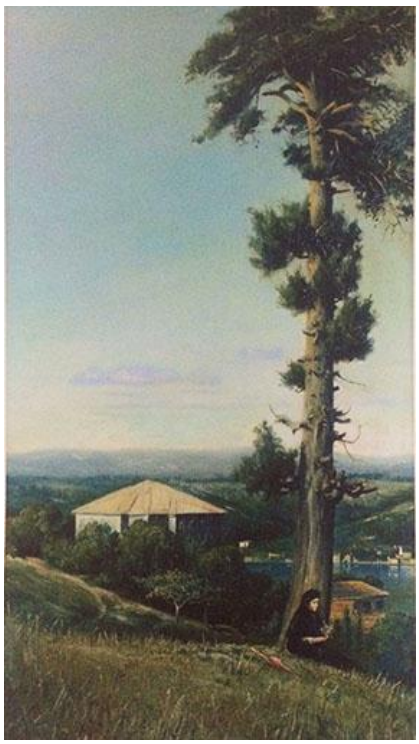
[676] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 41

Resim 355: İzzed Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar,* 1339 (1923), tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm.



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II**, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, Kasım 2009, s. 185.

Resim 356: Tevfik Fikret, *Bebek Sırtları*, t.y. tuval üzerine yağlıboya, 53x31 cm, (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu-Aşiyan Müzesi)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 144.

Resim 357: Refet Başokçu, *Sandal Sefası*, t.y., duralit üzerine yağlıboya, 100x70 cm.

Kaynak: İstanbul Antik Sanat, **Güz Müzayedesi**, 23 Ekim 2007, Lot No: 168, s. 157

Resim 358: Sami Yetik, *Figürlü Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 46x65 cm, (Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu)

Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, 2009, s. 107.

Resim 359: İbrahim Çallı, *Adada Kadınlar*, 1917-1920 arası, tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Ahmet Kamil Gören Arşivi

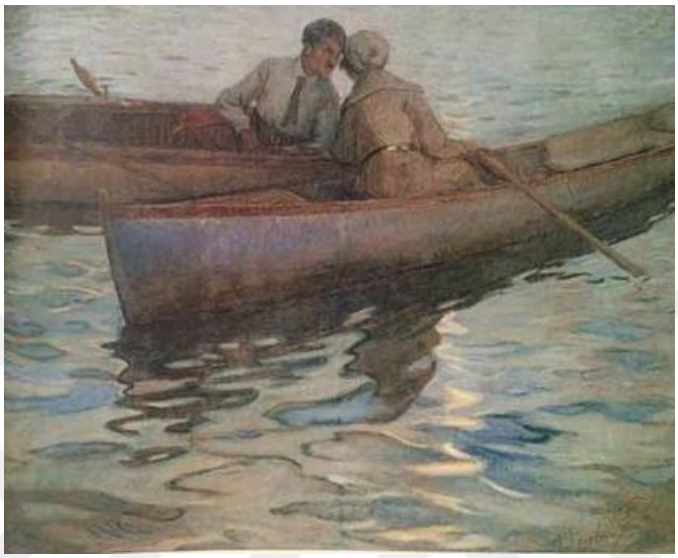
Tanzimat sonrasından itibaren kamusal alanda aşama aşama görünür hâle gelen kadınların görünürlüğü Cumhuriyet ile birlikte en üst noktasına ulaşacaktır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların "tecrit" sınırlarını aşıp erkeklerle bir arada toplumsal yaşama katılmaları; karı koca beraber gezmelere gitmeleri, baloların tertip edilmesi, akşamüstü gidilen pasta salonları gibi "ecnebi" âdetler itibar görmektedir.[677]

İbrahim Çallı'nın, yukarıda yer verilen "Adada Kadınlar" (Resim 359) resmi gibi diğer toplumsal yaşamla ilgili resimlerinde de söz konusu yeni kadını yansıttığı görülür. Çallı'nın bu tarz resimlerine örnek olarak, kadınlarla erkeklerin bir arada dans edebildikleri, eğlenebildikleri "Balo/Bir Balo Gecesi" (Resim 361); büyük ihtimalle gizlice buluşabilmek için iki ayrı kayıkla denize açılmış olan ve burada buluşup birbirlerine doğru, belki öpüşebilmek için eğilmiş sevgilileri konu edinen "Kayıkta Sevgililer" (Resim 360); kısa süre öncesine kadar çarşafla dolaşmak zorunda olup artık mayoyla rahatça güneşlenip denize girebilen kadınları gösteren "Plaj" gibi resimler verilebilir (Resim 362). Bu çalışmalar erkeğin yanı sıra özellikle de kadının, kurallarla daha az

[677] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 56, 92.

çevrelenmiş bireyler olarak kendilerini bir nebze daha rahat ifade edebildikleri yeni bir toplumu yansıtır.

Resim 360: İbrahim Çallı, *Kayıkta Sevgililer*, tuval üzerine yağlıboya, 150x182 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 158.

Resim 361: İbrahim Çallı, *Balo/Bir Balo Gecesi*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 75x80 cm, (Ayla Günaltay Koleksiyonu)

Kaynak: Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, 1981, C. II, s. 27.

Resim 362: İbrahim Çallı, *Plajda Kadınlar*, yakl. 1927, mukavva üzerine yağlıboya, 52x63 cm, (İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu)

Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, t.y., s.130.

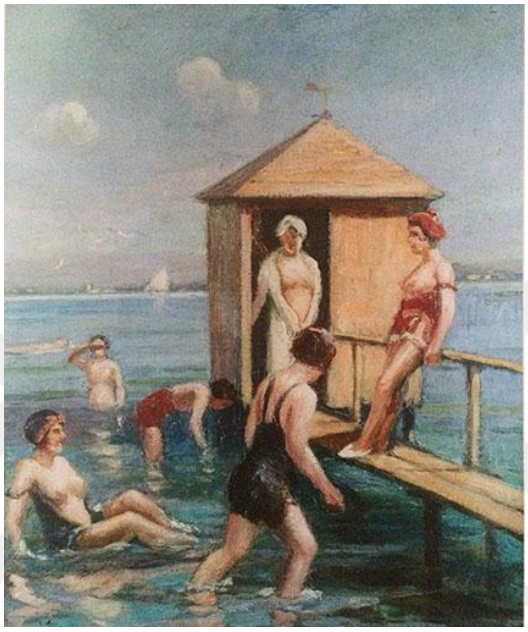
Melek Celal Sofu'nun "Genç Kızlar Plajda" (Resim 364) ve Ömer Adil'in "Deniz Hamamı" (Resim 363) resimleri kadınların deniz sefası yaparken resmedildiği diğer örneklerdir. Ancak Ömer Adil daha cüretkâr biçimde, kadınları göğüsleri açık güneşlenirken resmetmiştir. Bu da onların erkeklerin olmadığı bir alanda denize girdiklerini gösterir.

Malik Aksel, Cumhuriyet öncesi dönemin deniz hamamlarından bahsettiği bir yazısında kadınların erkekler tarafından görünmemeleri için denize, kuma saplanmış tahtalarla çevrili bir alanda denize girdiklerini; kadınların sıcak hamama gider gibi bohçayla denize gittiklerini; büyüklerin göğüslerinden dizlerinin altına kadar peştemal; küçüklerin de uçkurlu don giydiklerini anlatır. Aksel, İstanbul'un kibar kadınlarının ise ayaklarını dahi denize sokmadıklarını; kararmamak için şemsiyelerini ellerinden bırakmadıklarını söyler.[678] Buradaki resimlere bakıldığında ise artık denize girmenin sadece alt kültüre ait bir davranış olarak kabul edilmediği, aksine bedenin sağlığının önemsendiği yeni toplumda gerekli bir aktivite kabul edilmiş bile olabileceği söylenebilir. Mayolara, bonelere bakıldığında yepyeni bir "deniz modasının" izlendiği ve

[678] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3.bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2011, s. 165, 166.

bunun da kültürel bir dönüşümü gösterdiği fark edilir. Daha önce bronzlaşmamak için ayaklarını bile denize sokmayan kadınlar şimdi yüzmekte ve sere serpe güneşlenmektedirler.

Resim 363: Ömer Adil, *Deniz Hamamı,* 1927, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu)



Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 194.

Resim 364: Melek Celal Sofu, *Genç Kızlar Plajda*, (Doğan Paksoy Koleksiyonu)

Kaynak: Genç Sanat Dergisi, Sayı 175, Eylül 2009, s. 24.

Namık İsmail'in "Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış" resmi ise (Resim 365) kadınların artık rahatsız edilmeden bir mekânda bir arada veya yalnız başlarına oturabildiklerini gösteren bir yapıttır. Bu resimde, keyifle sohbet eden bir kadın grubunun hemen yanında, başının duruşundan ve oturuşundan hüzünlü olduğu hissedilen yalnız bir kadın İstanbul Boğazı'nı izlemektedir.

Resim 365: Namık İsmail, *Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış*, mukavva üzerine yağlıboya, 25x33 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: Gülce Çermikli, "Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı", Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), Danışman: Prof. Dr. Kıymet Giray, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 2009, s. 214.

Resim 366: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73x93 cm, (Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 279.

Yeni Cumhuriyet bireyini işaret etmesi açısından Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" resmi önemli yapıtlardandır (Resim 366). Bilindiği üzere, Cumhuriyet'le birlikte Türk toplumunun kent içindeki yaşantısının Osmanlı geçmişinden farkı, özellikle belli kamusal alanlarda belirginleşmiştir. Yeni kent anlayışında meydanlar ve parklar kamusal yaşantının buluşma yerleri olarak önemsenmektedir. Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayıran bir diğer özellik de bu alanlardaki heykel uygulamalarıdır. Kurulan yeni kent merkezleri Osmanlı'nın, ticari yapılanmanın çevresinde odaklanan merkezi dokusundan farklılaşarak, Türklüğün, ulus devlet anlayışının, çağdaşlığın ve laikliğin göstergesi hâline dönüşmüşlerdir. Atatürk heykelleri de genellikle kentin bu yeni işlevinin merkezinde ya da kamunun bir araya geleceği düşünülen park, müze gibi alanlarda yer alır. "Taksim Meydanı" resmi bu ideolojiyi görselleştiren en önemli resimlerden birisidir. Resmedilen Canonica'nın Cumhuriyet Anıtı ve Taksim Meydanı, Osmanlı İmparatorluğu'ndan farklı yeni bir kamusal alan

yaratmayı hedefleyen Cumhuriyet mimarisini ve sanatını da gösterir.[679] 73x215 cm. boyutlarında üç parçalı tablo olarak düzenlenen, sonradan bölünen bu resim bütün olarak Cumhuriyet öncesi ile sonrasını karşılaştırmakta ve özellikle kadınların toplumsal yaşam içindeki değişimini göstermektedir. Resmin Taksim Meydanı'nın resmedildiği orta bölümünde halkın özgür ve çağdaş bir yaşama kavuştuğu ve meydanda huzurlu ve güvenli bir ortam olduğu görülür. Çağdaş giysili kadınların rahat görünümleri dikkat çeker. Bu kadınlar, giyimleri, kendilerine olan güvenleri ve kültür birikimleriyle ön plandadırlar.[680]

M. Ruhi Arel'in "Fatih Kaymakamlığı" resmi de (Resim 367) Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" resmindekine benzer biçimde çağdaş giyimli kadınları kamusal alanda göstermektedir.

Resim 367: Mehmet Ruhi Arel, *Fatih Kaymakamlığı*, 1926, yağlıboya, 81x66 cm.
(M. Taviloğlu Arşivi)

Kaynak: Engin Özdeniz, **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000, s. 108.

[679] Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 53, 54.
[680] Kıymet Giray, "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995, s. 278, 279; Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 53, 54.

Resim 368: Hayri Çizel, *Rumeli Hisarı'ndan Bakış*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu)

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 193.

Tevfik Fikret'in Meşrutiyet döneminde çarşaflı bir kadını İstanbul'un tepelerinde tek başına otururken resmettiği "Bebek Sırtları" (Resim 368) resminden yıllar sonra Hayri Çizel, bu sefer bir Cumhuriyet kadınını kırmızı bir şapka, ceket ve beyaz bir etekle Rumeli Hisarı'nda yürürken resmetmiştir. İki resimde de kadınların ıssız bir manzarada yapayalnız olmaları dikkat çekicidir.

Kadın resimlerinde çok sık görülen bir yaklaşım modellerin cinsel kimliklerini ön plana çıkaracak şekilde resmetmektir. Genellikle kadınlar erkek bakışıyla değerlendirilip, ona göre biçimlendirildikleri ve hatta kendileri de kendilerine erkek gözüyle bakmaya alıştıkları için, Türk Resim Sanatı Tarihi, başlangıcından itibaren, en azından incelediğimiz 1950'li yıllara kadar, açık ya da kapalı, cinsellik vurgusu olan kadın figürleriyle doludur. Hatırlatma amacıyla, Osman Hamdi Bey'in "Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar" (Resim 351) ve "Gezintide Kadınlar" resimleri (Resim 352); Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Goethe" resmi (Resim 314); Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı (Resim 268); Namık İsmail'in "Mediha Hanım'ın Portresi" (Resim 281); İbrahim Çallı ve Cemil Cem'in "Mihri Müşfik Portresi" (Resim 144); Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın"ı (Resim 316) ve "Ayakta Duran Kadın"ı (Resim 318); İbrahim Çallı'nın "Piyano Çalan Genç Kadın"ı (Resim 341); Hikmet Onat'ın "Dikiş Diken Kadın"ı (Resim 350); İzzed Ziya'nın "Sahilde Uzanan Kadınlar"ı (Resim 355) hep (alttan alta ya da açıkça) kadınların çekiciliklerinin ön plana çıkarıldığı resimlere örnek olarak verilebilir.

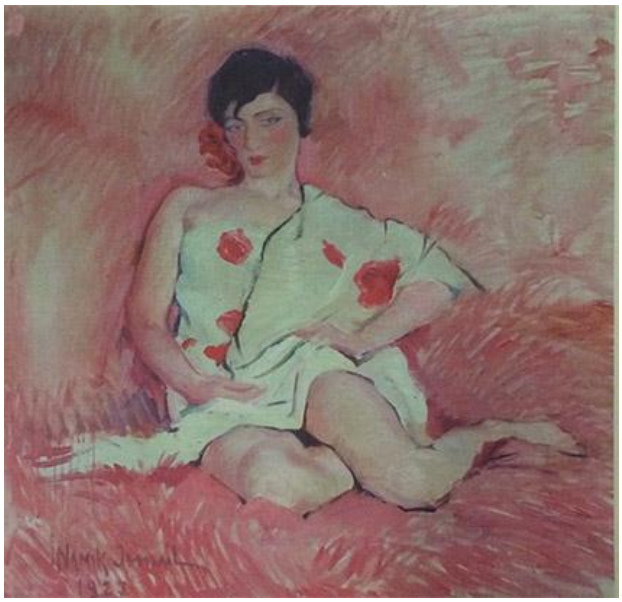
Kadının "kadınlığının" iyice vurgulandığı, konumuz açısından önemli olabilecek diğer resimlere aşağıda yer verilecektir. Bu resimlerin ortak özelliği resmedilen kadınların yüksek özgüvenlerini yansıtan yapıtlar olmalarıdır. Omuzlarını tamamen açık bırakan, göğüslerini ise ancak kapatan elbisesiyle; sigarayı tutuşundaki zarafeti ve hemen algılanan davetkârlığıyla güzel bir kadının resmedildiği "Kadın Portresi" (Resim 369) Çallı'nın modellerinin çekiciliğini vurgulamaktaki eğilimini gösteren resimlerdendir. Bir etüt olduğu hâlde benzer çalışmalardan farklı olarak modelin bir kimliği olduğunu hissettiren Namık İsmail'in "Model Etüdü (Kırmızılı Kadın)" resmindeki (Resim 370) kadının yanına yaklaşılmaz bir aksiliği ve özgüveni olduğu görülür. Model erotik bir poz vermekle beraber kendisiyle izleyici arasına, bakışlarıyla onu ulaşılmaz kılan sert bir sınır çekmiştir. Benzer şekilde Hikmet Onat'ın "Portre"sinde (Resim 371) elbisesinin askısı neredeyse göğsünü açıkta bırakacak şekilde omzuna düşmüş bir pozda resmedilen modelin yüzünde rahat, umursamaz, güvenli ve kişilikli bir ifade vardır. Şeref Akdik'in "Kedili Kadın"ı

(Resim 372) teklifsizce uzanmış kendisinden emin bir hâlde poz verirken, Nazlı Ecevit'in edilgen bir izlenim yaratan, cilveli "Yelpazeli Kadın"ının (Resim 373) aksine epey otoriter ve güçlü görünmektedir.

Resim 369: İbrahim Çallı, *Kadın Portresi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 56,5x97 cm.

Kaynak: Kaya Özsezgin, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 191.

Resim 370: Namık İsmail, *Model Etüdü (Kırmızılı Kadın)*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 92x92 cm.



Kaynak: Elvah-ı Nakşiye'den Günümüze MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Kolleksiyonlarından Seçkiler 1 (1904-2014), y.y, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, 2014, s.y., (Resim no: 46)

Resim 371: Hikmet Onat, *Portre*, 77x58 cm, tuval üzerine yağlıboya
(Murat Onat Koleksiyonu)

Kaynak: Kıymet Giray (Hazırlayan), **Hikmet Onat**, İstanbul,
Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 98.

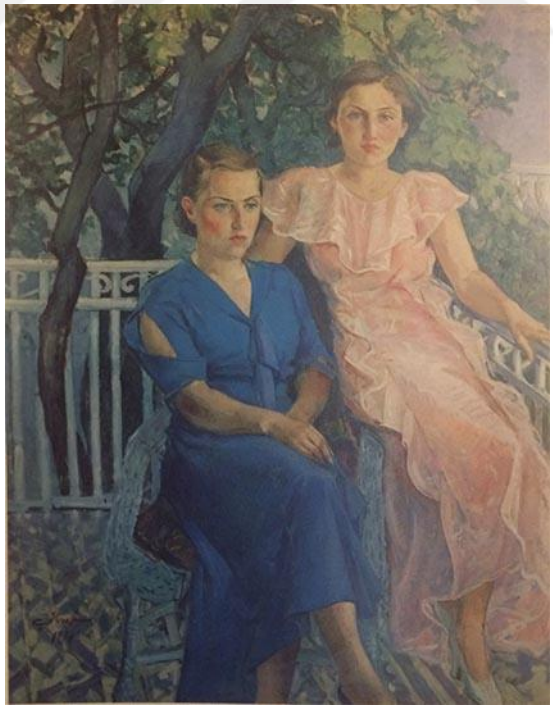
Resim 372: Şeref Akdik, *Kedili Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm, (Özel Koleksiyon)

Kaynak: İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul,
İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 61.

Resim 373: Fatma Nazlı Ecevit, *Yelpazeli Kadın*, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm.

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), Ankara, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 222.

Resim 374: İbrahim Çallı, *Balkonda Oturan Hanımlar*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 148x117 cm, (Emel Karatürk Koleksiyonu)



Kaynak: Kaya Özsezgin, **İbrahim Çallı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 184.

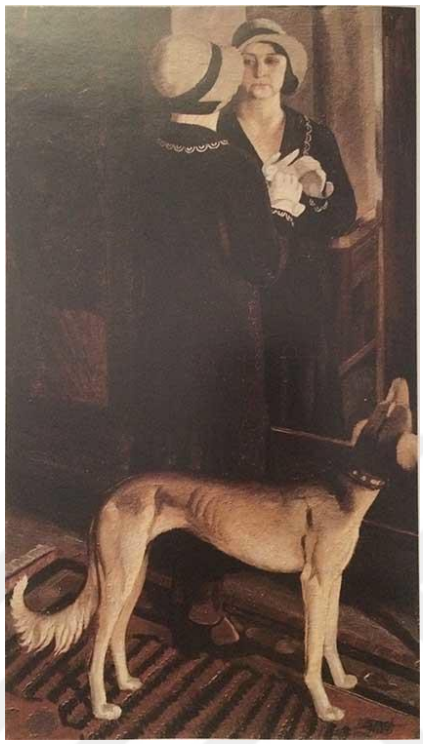
İbrahim Çallı'nın "Balkonda Oturan Hanımlar" (Resim 374) resmine konumuz açısından özellikle dikkat çekmek gerekebilir. Bu resimde Çallı bir

balkonda oturmuş iki genç ve güzel, modaya uygun şık giyimli kadını resmetmiştir. Nilüfer Öndin, buradaki kadınların, modernleşme projesinin dişiliği geri plana atılmış; ağırbaşlılığı vurgulanan modern kadın imgesini yansıttığını ifade etmiştir.[681]

Kadınlardan pembe bir elbise giymiş olanı sandalyenin koluna oturmuş ve alışılmış bir şekilde ressama bakarak poz vermiştir. Oysa omuzları yırtmaçlı, mavi bir elbise giymiş olan soldaki sarışın figür, güzel yüzünü olabildiğince asmış, son derece aksi ve mutsuz görünmektedir. Hatta yanakları bile öfkeden pembeleşmiş gibi hissedilir. Onun bu mutsuz, sinirli ve küskün hâli resmin ışıklı, sıcak, güzel bir günü yansıtan atmosferiyle ciddi bir tezat oluşturur. O kadar ki izleyici gözünü mavi elbiseli figürden alamaz. Bu anlamda, poz veren biri için sıra dışı duruşu ve Çallı'nın fırçasıyla tuvale sabitlenmiş mutsuzluğu-küskünlüğü-öfkesi-aksiliğiyle bu kadın bir bireyin temsilidir.

[681] Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatının İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 157, 2003/011, Yıl: 14, İstanbul, Kasım 2003, s.11.

Resim 375: Şeref Akdik, *Köpekli Kadın,* 1930, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x75 cm, (MSGSÜ- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)



Kaynak: Hâlenur Kâtipoğlu (Yay. Haz.), Kaya Özsezgin (Metin), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 219.

Şeref Akdik'in "Köpekli Kadın" (Ayna Önünde Afgan Tazılı Kadın) resmi de yukarıda ele alınan cinsellik vurgulu resimlerden çok farklıdır (Resim 375). Bu resim, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında değişen yaşam koşullarını yansıtan, çağdaşlaşmayı hedefleyen bir toplumun değişimini bir kadın figürü üzerinden gösteren başlıca yapıtlardandır.[682]

Daha önce hiç görülmedik şekilde kamu alanında, çalışma hayatında var olmaya başlayan kadın bir yandan da rahatsız edilmeden ya da tacize uğramadan çalışmasını sağlayacak yeni bir işaret ve kalıplar dizisi kurmak durumunda kalmıştır. Kadının dişiliğini silikleştirerek ve "cinsiyetsiz" bir kimliği öne çıkararak cinsel olarak elde edilemez olduğu mesajını veren[683] bu kalıplardan

[682] Ahmet Kamil Gören, "Osman Hamdi'den Yüksel Arslan'a Türk Resminde Köpek", **P Dünya Sanatı Dergisi**, Sayı: 49, Güz 2008, s. 138-151 (Bilgi: s. 144)

[683] Deniz Kandiyoti, "Türk Modernleşmesi Araştırmasında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 115-134 (Bilgi: s. 130, 131)

ilki elbette kıyafetidir. Yüzünün görünür olmasına rağmen, kadın, kıyafetiyle ağırbaşlılığını vurgulamaktadır. Bu resimde görünen de budur: Dışarı çıkmak üzere olan bir kadın, eldivenlerini takarken, ayna önünde son bir kez "imajını kontrol etmektedir". Yüzü açıktır, hafif bir göğüs dekoltesi de vardır. Şapkasının kenarlarından kısa saçları görünür. Ancak siyah bol kıyafetinin modelinin yanı sıra kadının makyajsız yüzündeki ciddiyet sanki dışarı çıkmadan önce, "gülümseme" dahil, cinsiyetini vurgulayacak tüm işaretleri geride bırakmaya çalıştığını düşündürür.

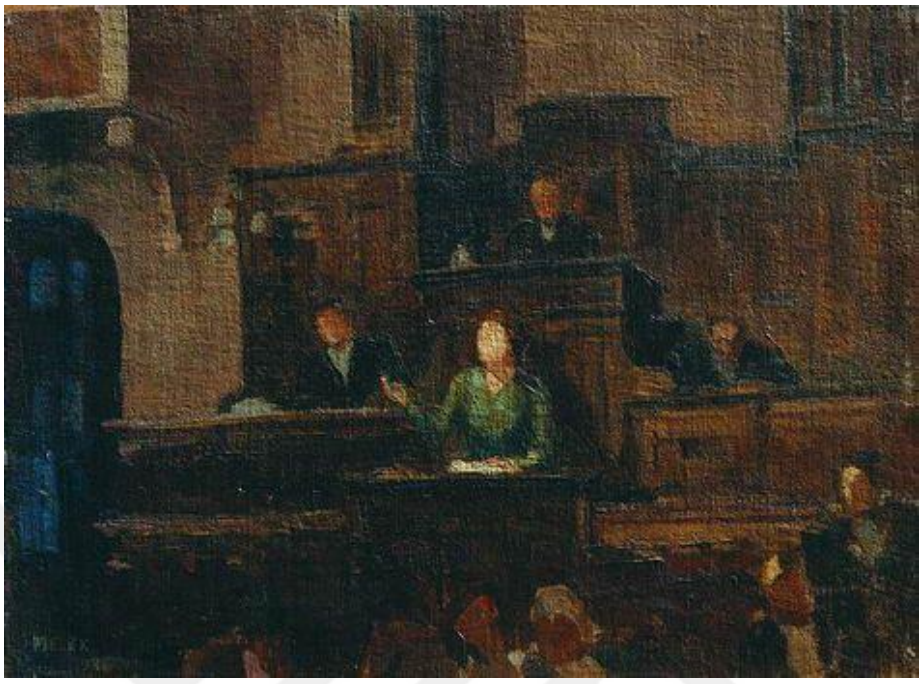
"Köpekli Kadın" akla Halide Edip Adıvar'ın yapıtlarında yarattığı, Kemalist kadın kimliğini hazırlayan yeni tip kadınları getirir. Adıvar, yazılarında, bir yandan Fransız kadınlarının giyimini, dilini, hâlini, tavrını taklit ederek millî geleneklerden uzaklaşan, kocasını 'bonjour' diye karşılayan, Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık eden kadınları eleştirirken öte yandan eğitimli, iki-üç yabancı dil bilen, çalışarak ulusuna faydalı olan, toplumsallaşmış kadın imgesini kullanır. Dişilikten sıyrılarak ulusal projeyle özdeşleşen bu yeni kadınlar, yazarın gözünde evlerinin bir süsü, erkeklerinin sevda amaçları olmakla kalan kadınlarımıza karşılık, Yeni Turan'ın öğretmenlik eden, ağırbaşlı, karakterli, yararlı, çalışkan bir toplum elemanı, bir ana, bir arkadaş olmaktadırlar. [684] Bu resimde de Halide Edip Adıvar'ın övdüğü kadın karakterinin Cunhuriyet dönemindeki yansıması görülür.

Deniz Kandiyoti bu durumu şöyle ifade etmiştir:

> "Cinsiyet temelinde kesin şekilde ayrışmış, erkek şerefinin kadınların davranışıyla yakından bağlı olduğu bir toplumda, kadınların kamu yaşamına katılmaları ancak saygınlıklarını koruma ve erkeklere kendilerini cinsel nesne olarak sunmama yönünde verdikleri kuvvetli işaretlerle mümkün olabilirdi. Cumhuriyetin peçesiz 'yeni kadın'ı, kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kurallarını benimsedi: Koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüz. Bu yalnız kendilerini çalışma hayatına adamış kadınların süse ayıracak zamanlarının olmadığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir sembolik zırh görevi de görüyordu."[685]

[684] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 98.
[685] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 196.

Resim 376: Melek Celal Sofu, *TBMM'de Kadın*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 35x48 cm.



Kaynak: Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 191.

Sözü edilen tüm resimlerden ayrı değerlendirilmesi gereken Melek Celal Sofu'nun "TBMM"de Kadın" (Resim 376) resmi 1934 yılında pek çok Avrupa ülkesi kadınlarından önce seçme ve seçilme hakkına kavuşan Türk kadınını mecliste konuşma yaparken betimler. Bu resim, Cumhuriyet modernleşmesinin simgesi hâline getirilerek öne çıkartılan kadının kamusal alana taşınmasının görsel ilk örneğidir.[686]

Çağdaş Türk kadınının simgesi olan bu figür, yüzüne vuran ışıkla ön plana çıkarılmışsa da ayrıntılı olarak resmedilmemiştir. Bir simge olmasına rağmen bu resimde Türk kadınının birey olarak varlığından söz edilebilir. Mecliste olduğuna göre kadın, politikadan ve ülkenin gündeminden haberdar, kültürlü, konuşma yapacak kadar kendisine güvenen, yüzlerce yıl devam eden pasif

[686] Nilüfer Öndin, "Tuvallere Yanıyan Modern Kadın İmgesi", **rh+** Plastik Sanatlar Dergisi, Mart/Nisan 2004, Sayı: 9, s. 39-40 (Bilgi: s. 39); Ayrıca bkz. Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatının İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 157, 2003/011, Yıl: 14, İstanbul, Kasım 2003, s.11.

toplumsal konumuna karşı durmuş, bilinçli bir kadındır. Tomur Atagök, "TBMM"de Kadın" resminin, kadının Cumhuriyet döneminde politikadaki konumunun önemsenmesini vurgulamasıyla belki de Türk sanatında feminist resimlerin ilki olduğunu söyler.[687]

Resim 377: Şeref Akdik, *Tütün İşleyen Kadınlar*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm. (İstanbul Modern Koleksiyonu)

Kaynak: Cem İleri (Yay. Haz.), **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 127.

Şeref Akdik'in "Tütün İşleyen Kadınlar" resmi (Resim 377) kadınları sadece gezip eğlenirken betimleyen resimlerden farklı olarak, artık kadınların yaşamlarını kazanmak için erkeklere ait görülen zorlu çalışma alanlarında da kendilerini gösterdiklerini vurgulayan bir resimdir. Şeref Akdik, burada, evinin korunaklı, rahat sınırları içindeki şık kadınları değil; bir fabrikada el emeğiyle çalışan kadınları resmetmiştir.

Görülen odur ki, en azından 1950'lere kadar, idealleştirilerek resme yansıyan Türk kadını, ister tekil bir birey olarak, ister genellenerek "Çağdaş Türk kadını" imgesi olarak ele alınsın, karşımıza onu oluşturan söz konusu belli başlı kimlikler çıkacaktır.

[687] Tomur Atagök, **Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar**, İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 18.

Sonuçta kısaca şu söylenebilir: İncelenen tüm resimler Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan bir proje olarak "ideal Türk kadını"nı vurgular. Bu ideal kadın hem ülkesine faydalı olacak çocuklar yetiştirmek, hem kocasıyla entelektüel anlamda paylaşımda bulunabilmek, hem de çalışarak gerektiğinde ev ve devlet ekonomisine katkıda bulunabilmek için eğitimli olmak zorundadır. "Kitap Okuyan Kadın" resimleri bu eğitimli kadını gösterir. Bu resimlere bireysellik ekleyen temel unsur kadınların kendilerine ait bir zaman yarattıklarını hissettirecek şekilde, tek başına resmedilmeleridir. Eğitim, medeni bir toplumda elbette sanatı da kapsar. Kadınların resim, müzik gibi sanat dallarıyla ilgilendiklerini gösteren yapıtlarla birlikte, resimde sanatçı-kadın imgesi ortaya çıkmıştır. Ancak elbette kadının yeri önce evidir. Bir "dişi kuş" olarak ev ondan sorulmaktadır. "Dikiş Diken Kadın" resimlerinde görüldüğü gibi kadın aslî görevi kabul edilen ev işlerini de ihmal etmez/etmemelidir. Ayrıca ister kitap okusun, ister dikiş diksin; bu kadının temiz, bakımlı ve şık giyimli olduğu dikkat çeker. Pejmürde dolaşmak ideal Türk kadınına yakışmaz. Kadının artık kamusal yaşamda da yeri vardır; denize girer, gezer, eğlenir, dans eder. Kendisiyle barışık ve özgüvenlidir. Kadınlığıyla gurur duyduğu hissedilir. Ancak tam aksi bir gösterim de vardır: Verilen örneklerde görüldüğü üzere kadınlıkları ön plana çıkarılmış ve bundan hoşnut görünen figürlerin yanı sıra tam aksine erkekler dünyasında var olabilmek için cinsiyetini bastırmış, ağırbaşlı, ülkenin yeniden yapılanmasındaki önemli görevinin bilinciyle hareket eden, örtülerin arkasına saklanmasa dahi tavırlarıyla kadınlığını görünmez hâle getirmiş kadınlar da söz konusudur. Bu "flulaştırma" daha çok kadın ressamların otoportrelerinde veya eş portrelerinde yoğun olarak hissedilir.

SONUÇ

Bu tez 1850-1950 yılları arasındaki yüz yıllık süreçte, ağırlıklı olarak otoportreler ve portreler üzerinden Türk resminde bireyin izini sürmeyi amaçlamaktadır. Burada kastedilen "birey", kimliği, kişiliği, sosyal statüsü, fiziksel özellikleri, ruh hâli, tepkileri, hareketleri ve içinde bulunduğu zamanla betimlenen insandır. Ancak bireyin temsili için bu sayılan unsurların hepsinin bir arada olması şart değildir; bazen tek bir özellik bile kendi içinde değerlendirildiğinde bireyden söz edebilmek için yeterli olabilir. Bu anlamda Bedri Kulları'nın "Alman Çeşmesi" resmi iyi bir örnektir (Resim 24). Resimde sabit bir şekilde konumlandırılmış, son derece durağan figürlerin arasında ilerideki bir noktayı göstererek annesinin elinden ısrarla tutup çeken çocuk ve bu ısrarın etkisiyle o yöne doğru harekete geçmiş olan anne, öncesi ve sonrası, birbirleriyle ilişkisi, çevresiyle uyumu ve resimde bir varlığı olan "canlı" yegâne unsurlardır. Tezin konusu açısından bakıldığında burada bireyin temsili görülebilir. Ancak Türk figüratif resminde 1950'lere kadar benzer örneklere sık rastlanmadığı için bu tezde birey arayışının ağırlıklı olarak otoportreler ve portreler üzerinden sürdürülmesi tercih edilmiştir.

Araştırmamız esnasında, "Bireyin Temsili" temasının Batı sanatında, "insanın tarihsel süreç içinde toplumsal açıdan değişen konumu; değişen bu konumla birlikte "birey" kavramının oluşumu; insana yönelik bu yeni bakış açısının sanatta ifadesini bireyin gösterimi şeklinde bulması; sanatçının da bu süreçte yaratıcılığıyla, "özel" bir birey olarak ortaya çıkışı ve kendisini yapıtına dahil etmesi" gibi birbiriyle doğrudan ilintili birkaç konuyu kapsadığı görülmüştür. Bu maddeler doğrultusunda bir plan yapılarak önce toplumsal anlamda radikal bir değişimin yaşanmaya başlandığı Tanzimat döneminden 1950'lerin Cumhuriyet Türkiyesi'ne kadar toplumdaki yeni kimlik oluşumu incelenmiş, ardından Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde birey kavramının varlığı sorgulanmıştır. Resimlerde birey çözümlemelerine girmeden önce ressamların da "sanatçı-bireyler" olarak toplumdaki konumları irdelenmiştir.

İncelediğimiz 1850-1950 dönemi, Batılılaşma projesinin iyice yürürlükte olduğu; Batı kaynaklı resmetme anlayışının da sanat ortamına egemen olduğu bir zaman dilimidir. Ancak sürekli Batı'ya referans verilmekle beraber hem toplumsal hem sanatsal açıdan Türkiye'de çok farklı bir sürecin işlediği açıktır. Batı'da insana yönelik bir ilginin doğmaya başlaması ve bireycilik kavramı, Rönesans'a bağlı olarak hümanist düşünce temelinde gelişmiştir. Bu açıdan 14. yüzyıldan itibaren resim sanatında geçmişteki simgesel betimlemeden çok farklı, insan merkezli bir temsil biçimi oluşmaya başlamıştır. Sanatçının/izleyicinin bakışından yola çıkan merkezî perspektifin resimde kullanımı ve dünyanın bu öznel bakış üzerinden betimlenmesi doğaya ve "insani olana" eğilimin gösterimi olarak çok önemli bir aşamadır. İnsanın yaşamda merkeze alınması onun sanatta da birey olarak temsilinin yolunu açmıştır. Rönesans gibi bir süreci yaşamamış olan Türkiye'de ise insanın -merkeze alınması denemese de- önem kazanmasının başlangıç tarihi olarak Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönem verilebilir. Bu süreç, uygulamada ne kadar benimsendiği tartışmalı olmakla beraber Türklerin yavaş yavaş hak, özgürlük, birey gibi kavramlarla tanıştıkları bir zaman dilimidir. Ancak bu sürecin Batı'daki gibi toplumsal yapının evrimiyle değil, Batılılaşma projesi çerçevesinde, küçük bir elit grubun kontrolünde gerçekleştiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu da teoride kulluk ve tabiiyetten kurtulmuş özgür bireyi savunan yönetici kesimin, iktidarlarının devamı söz konusu olduğunda özgürlüğü bir tehdit olarak algılayıp, çeşitli sınırlamalar getirmeleri gibi bir çelişki doğurmuştur. Cumhuriyet sonrasında bu coğrafyada aslında tercih edilen, farklılığını koruyan, kendine özgü bir bireyden çok, bütünün bir parçası olarak "varlığı milletine armağan olan" iyi vatandaştır. Bu da genellikle tek tip bir kimliğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tek tipliliğin sanatçının bireyselliğini de etkileyeceği açıktır. Oysa Batı resminde görüldüğü gibi, sanatta birey/bireyselleşme konusu sanatçıdan bağımsız açıklanamamaktadır. Türkiye'de ise sanatçının bireyselliğinin önemiyle ilgili bir bilincin oluşması için uzun yıllar beklemek gerekmiştir çünkü erken Cumhuriyet döneminden yaklaşık 1950'lere kadar sanatçıdan genel olarak istenen millî bir kültürün oluşması yönünde üzerine düşen görevi yerine getirmesidir. Bu sebeple, döneminin ifadesiyle "ferdiyetçilik" çoğunlukla kınanmıştır. Bununla birlikte,

özellikle Cumhuriyet sonrasında sanatçının önemsenmediği de kesinlikle söylenemez. Aksine, resim sanatına son derece yabancı olan toplumun ilgisizliğine karşın, devlet 1950'li yıllara kadar mümkün olduğunca sanatçının arkasında durmaya çalışmıştır. Bu da aslında sanatçı için bir ikilem yaratmış olmalıdır: Toplumun inşasında önemli bir görevi olduğu düşüncesiyle devlet nezdinde önem taşıyan; halk nezdinde ise neredeyse görünmez olan bu dönemin ressamları, tüm yoksunluklara rağmen azimle üretmeye devam etmişlerdir. Sonuçta Meşrutiyet döneminin sonlarından itibaren, resimde dönemin koşullarına koşut olarak adım adım değişen bir birey gösteriminden söz edebilmek mümkün olmuştur. Bu anlamda otoportreler geçmişin isimsiz kulları olan sanatçılarından farklı olarak ressamların kendilerini birey olarak resmetmeye değer bulmaları açısından önem arz ederler.

Tezin "Otoportreler" bölümünde, Türk resminde bilinen ilk otoportre kabul edilen Hüsnü Yusuf'un otoportresinden başlayarak, sanatçıların 1950'li yıllara dek yaptığı çeşitli otoportreler ve yanı sıra kendilerini kompozisyona dahil ettikleri bazı figürlü resimler ele alınmıştır. Bunların arasından Hüsnü Yusuf (Resim 26), Osman Hamdi Bey (Resim 27), Muallim Şevket (Resim 32), Mehmet Faik Paşa (Resim 42), Hüsnü Tengüz (Resim 43), (Şehit) Hasan Rıza (Resim 39), Pertev Boyar (Resim 44), Ömer Adil (Resim 45) gibi 1914 Kuşağı öncesi sanatçılarının otoportreleri birey temsilinden çok kendisini belgeleme diye tabir edilebilecek resimlerdir. Şeker Ahmed Paşa, Halil Paşa ve Abdülmecid Efendi'nin otoportreleri ise bu listenin dışında bırakılabilir. Abdülmecid Efendi, kaybettiği ünvanlarına rağmen konumunu o derece vurgulamak, öylesine sert ve güçlü görünmek istemiştir ki, onun otoportrelerinin çoğu, birer belge olmanın yanında, karmaşık bir ruh hâlinin yansıması olarak okunabilir. (Resim 33, 34, 35, 36) Halil Paşa'nın da özellikle çalışma esnasında kendisini resmettiği otoportre (Resim 30) hem ressamlığını vurgulaması, hem de ruh hâlini, ağırbaşlılığını, görmüş-geçirmişliğini, derinliğini, ustalığını göstermesi nedeniyle döneminin diğer yapıtlarından farklıdır. Bu kuşak içinde bireyin temsilinden söz edilebilecek asıl yapıt ise Şeker Ahmed Paşa'nın meşhur otoportresidir (Resim 29). Türk resim sanatında ressamların sanatçı-birey olarak

gösteriminin ilk örneği olan bu resim, bir Osmanlı Paşası'nın, hem saygın bir bürokrat hem sanatçı kimliğini otoportrede buluşturması anlamında önemlidir. Resim sanatının o yıllarda toplumca hoş görülmemesine karşın, Şeker Ahmed Paşa sanatını icra eden bir ressam olarak kendisini gururla ortaya koymuştur.

Ali Sami Boyar (Resim 55), Hikmet Onat (Resim 64), Sami Yetik (Resim 65, 66, 67, 68), Hayri Çizel (Resim 75), Bahriyeli İsmail Hakkı (Resim 76), Celile Hikmet (Resim 79), Müfide Kadri (Resim 80), Refik Epikman (Resim 81), Zeki Faik İzer (Resim 88), Hasan Vecih Bereketoğlu (Resim 90), Güzin Duran (Resim 91, 92, 93), Eren Eyüboğlu (Resim 104, 105, 106), Ercümend Kalmık (Resim 108), Hamit Görele (Resim 109, 110), İbrahim Safi (Resim 130, 131, 132) ve İhsan Cemal Karaburçak (Resim 134) gibi 1914 Kuşağı ve sonrasının sanatçılarının büyük kısmının burada yer alan otoportrelerinde kişilik özelliklerinin belirgin olmadığı fark edilir. Bu yapıtlar 1914 Kuşağı öncesinin sanatçı otoportreleri gibi adeta birer fotografik görüntüdür. Elbette bu yapıtlar da portredirler; ancak, tam anlamıyla bireyin temsili olarak nitelendirilemezler. Yani bu resimlerde kişilik özellikleri, ruh hâli, sosyal konumu gibi modelin yaşamdaki varlığıyla ilgili unsurlara pek rastlanmaz. Resimlerin büyük çoğunluğunu yorumlamak için sanatçıların hayat hikâyeleri ve onlarla ilgili izlenimler gibi ek bilgilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu tezde de özellikle otoportreleri yorumlarken başvurmak durumunda kalınan bir yöntem olduğu hâlde bu şekilde yapılan yorumların doğal olarak kişisel ve çoğunlukla da aşırı yorum olma riski taşıdığını vurgulamak gerekir. Özünde amaçlanan, olabildiğince resmin kendi sınırları içinde, resmedilen kişinin varlığına dair ipuçları yakalayabilmektir. Yine de sanatçının "görünür" olmaya başlamasının tarihsel bir dökümünü yapabilmek için bu çalışmalara yer verilmiştir. Öte yandan ressamın kişiliğiyle veya yaşamıyla ilgili fazla ipucu vermeyen ama hüzün, küskünlük, yalnızlık, öfke gibi tek bir duygunun/düşüncenin yoğun olarak hissedildiği otoportreler de vardır. Bu resimlere örnek olarak Nazmi Ziya Güran'ın (Resim 61), Sabiha Bozcalı'nın (Resim 86), Nuri İyem'in (Resim 94) ve Selim Turan'ın (Resim 96) otoportreleri verilebilir.

Sanatçılar kendilerini sık sık çalışma esnasında ve/veya fırça, palet, tuval gibi, ressam olduklarını gösterecek bir öğeyle birlikte resmetmişlerdir. Böyle bir konu seçimi, sanatçının kendisini toplumun geri kalanından ayrıştıran en belirgin özelliği ortaya koyması anlamında önemlidir. Ancak sadece sanatçı yönlerinin ortada olması bu otoportrelerin tümünde bireyin temsilinin söz konusu olduğunu düşündürmemelidir. Pek çok sanatçı ressamlığını vurgulamışken, yukarıda sözü edilen Şeker Ahmed Paşa ve Halil Paşa'ya ek olarak sadece Feyhaman Duran, Avni Lifij, Hale Asaf ve Edip Hakkı Köseoğlu'nun otoportrelerinde aradığımız anlamda bireysel özelliklerin bulunduğu görülür.

Feyhaman Duran'ın çok sayıda otoportresi mevcuttur. Buraya sadece bir bölümü alınan bu otoportreler, genç bir sanatçının enerjisinin, yaşama karşı merakının, muzipliğinin hissedildiği (Resim 47); evinin sıcak ortamında, sakin, zarif bir İstanbul beyefendisi olarak tebessüm ettiği (Resim 50); durgun, derin bakışlı, hüzünlü göründüğü (Resim 52); kısaca sanatçının yaşamının farklı dönemlerini ve farklı ruh hâllerini işaret eden resimlerdir. Sanatçının iç dünyasını belirli ölçülerde yansıtan bu resimler, yapılış amaçları açısından akla Rembrandt'ın otoportrelerini getirir. Duran da Rembrandt gibi kendisini sürekli kaydetme ihtiyacı duymuştur. Ancak Rembrandt'ın resimlerinde görülen yükseliş ve düşüş, zaaflar, pişmanlıklar ve acılar Feyhaman Duran'ın çalışmalarında görülmez. Elbette bunda Feyhaman Duran'ın yaşamının sakin seyrinin etkisi de vardır. Bir tek burada yer verilen portreler arasından 54 numaralı resim bu tespitin dışında tutulabilir. Bu otoportre, zamanın getirdiği fiziksel ve ruhsal çöküşün yanında diğer otoportrelerde rastlanmayan bir hoşnutsuzluğu, eleştirelliği ve mutsuzluğu başarıyla yansıtır. Feyhaman Duran'ın otoportrelerinin çoğunda mekân belirtilmediği ve modelin dışında ayrıntıya girilmediği için bu resimlerden yola çıkarak sanatçının sosyal konumu, bulunduğu ortam gibi konularda bilgi edinmek mümkün değildir. (Ancak 50 numaralı otoportrede görülen Duran'ın ev ortamı sanatçıyla ilgili biraz fikir vermektedir.) Yine de Duran, pek çok diğer sanatçıdan farklı olarak, ruhsal durumunu yansıtmayı başarmıştır. Bu nedenle söz konusu örneklerde, sosyal

konumunu, olumlu ve olumsuz duygulanımlarını yansıtan bir bireyin varlığından söz edilebilir.

Resimde bireyin temsili açısından Avni Lifij'in otoportrelerinin özel bir önemi vardır. Lifij'in diğer sanatçılardan farkı, iç dünyasını olağanüstü bir biçimde yansıtmayı başarmış olmasıdır. Araştırmamızı sınırladığımız 1950'li yıllara kadar, ruhsal durumunu yapıtına aktarma alanında, az sayıda olmakla beraber örnek olarak gösterilebilecek iyi çalışmalar varsa da Lifij'in önüne geçebilecek bir başka sanatçının çıkmadığı söylenebilir. Sanatçının hemen hemen tüm otoportreleri kişiliğiyle ilgili bilgi (ya da daha doğru bir tanımla, Lifij'in göstermek istediği kişilikle ilgili bilgi) vermektedir; ancak, özellikle henüz resim eğitimi almadığı yıllarda yaptığı, Lifij'in sanatsal dehasını gösteren ve Türk Resim Sanatı'nın en önemli otoportrelerinden biri kabul edilen "Pipolu-Kadehli Otoportre"si (Resim 69) onun bir sanatçı olarak kendisini nasıl görmek ve nasıl görülmek istediğini son derece başarıyla yansıtmaktadır. Avni Lifij'in bu resmi, Türk resminde bireyin temsili açısından verilebilecek en iyi örneklerin başında gelir. Resim kendi içinde modelle ilgili gerekli tüm verileri zaten barındırdığı için resmi yorumlarken aslında "fazladan" veriye pek ihtiyaç duyulmaz. Burada idealindeki bohem sanatçı kimliğini yakalamak isteyen; başına buyruk, kimseye müdanası olmayan, özgür, cesur ama aynı zamanda duyarlı ve melankolik; tüm bunların yanı sıra garip bir bilgeliği ve yaşının üstünde bir olgunluğu olduğu da sezilen bir birey resmedilmiştir.

"Pipolu-Kadehli Otoportre"nin yanı sıra Avni Lifij'in "Kırmızı Kitaplı Otoportre"si (Resim 70), sanatçının kendisi tarafından alttan kesilmiş olan "Otoportre"si (Resim 71), "Purolu Otoportre"si (Resim 72), "Fırçasıyla Lifij" portresi (Resim 73) ve "Son Otoportre"si (Resim 74) de bireyden söz edilebilecek çalışmalardır. Kendisini sık resmetmiş bazı sanatçıların portrelerinin ancak bütününe bakılarak karakterleri hakkında fikir sahibi olunmaktaysa da, Lifij her bir otoportresinde kişiliğinin farklı yönlerini ve farklı ruh hâllerini yansıtabilmiştir. Bu otoportrelerde görülen tek ortak özellik Lifij'in özgüvenidir. Bunun dışında burada ele alınan tüm otoportreler birbirinden

farklıdır. Bu da hem sanatçı hem birey olarak Lifij'in zenginliğini gösterir. Söz konusu yapıtlara ilişkin önceki bölümlerde verilen ayrıntılı bilgilerin yanı sıra resimlerin genel özelliklerini kısaca bir daha hatırlayabiliriz: Lifij, "Kırmızı Kitaplı Otoportre"sinde çocuksu, muzip ve aynı zamanda kültürlü, şık ve kendinden emin biri izlenimi yaratmaktadır. Lifij'in 71 numaralı "Otoportre"sinde ise yorgun, ciddi, sorgulayıcı ve sanki biraz da suçlayıcı bir ifade görülür. Sanatçının bir diğer önemli resmi "Purolu Otoportre"de izleyici entelektüel, düzenli ve titiz biriyle karşı karşıya olduğunu hisseder. Lifij'in dudaklarının arasına sıkıştırdığı puronun ve düzgün kıyafetinin uyandırdığı izlenim, resmedilen kişinin maddi açıdan da iyi durumda olduğu yönündedir. Sonuçta bu resimde de özgüvenli biri izleyiciye bakmaktadır. Şapkasının modeli ve duruşu bu izlenimi pekiştirir. Belki Lifij'in, artık bir sanatçı olarak kendisinden ve sanatından emin olduğunu göstermek istediği şeklinde bir yorum da yapılabilir. Avni Lifij, "Fırçasıyla Lifij" otoportresinde ise fırçasını özellikle ön plana çıkararak ressamlığını vurgulamış ve fırçadaki boyayla da tam o anda kendisini çizmekte olduğunu belirtmiştir. Lifij'in pozu, sanatçının resme ara vererek aynadaki görüntüsünü incelediğini hissettirir. Yüzündeki, garip bir durgunluk ve belki biraz da ümitsizlik barındıran ifade, kendisiyle yüzleşen bir insanı gösterir. Son olarak, Lifij'in ölmeden kısa bir süre önce tamamladığı "Son Otoportre"si sanatçının hasta ve ümitsiz hâlini başarıyla gözler önüne sermiştir. Sonuçta "Pipolu-Kadehli Otoportre"si başta olmak üzere, Avni Lifij'in ele alınan otoportreleri bireyin temsilinin görülebileceği başlıca yapıtlardandır.

Bir başka güçlü ressam Hale Asaf'ın otoportrelerinde açık bir bireysellik görülür. Özellikle "Paletli Otoportre" (Resim 82), bir kadın ressamın kendisini sanatçı kimliğine odaklanarak resmetmesinin ilk örneği olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Asaf otoportresinde, ressamlığının dışında, kocaman resmettiği gözlerinde okunan zekâ, merak ve muziplikle kişisel özelliklerine dair fikir verir. Asaf'ın diğer otoportrelerinde görülen belirgin içe kapanıklık, hüzün ve suskunluk ise sanatçının ruh hâlini yansıtmaktadır.

Edip Hakkı Köseoğlu sıra dışı bir biçimde, kendisini resim yaparken değil ama resmini "değerlendirirken" göstermiştir (Resim 107). Köseoğlu yaratım aşamasında olduğunu fırça, palet, önlük, atölye ortamı gibi alışılmış ögeleri kullanmadan vermeyi başardığı gibi, yorgunluğu ve memnuniyetsizliğiyle bu esnada çektiği sancıyı da hissettirebilmiştir. Bu resim için rahatlıkla, Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"sinden sonra bireyin temsili anlamında tezdeki en başarılı otoportre yorumu yapılabilir.

Türk kadın ressamların en önemli isimlerinden olan Mihri Müşfik de burada yer verilen otoportresinde (Resim 77, 77a), sanatçı yönünü ortaya çıkarmamakla beraber, özgüvenli, zeki, otoriter, cüretkâr kişiliğini ve sosyal konumunu başarıyla yansıtmıştır.

Sabri Berkel ise farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Tezde yer verilen, Berkel'in kişiliğine dair açık bir yoruma izin vermeyen otoportreleri (Resim 114-124) bir araya geldiğinde bir sanatçının "takıntılı" yönünü göstermektedir. Hemen hemen aynı pozdaki tüm resimlerde şaşırtıcı bir soğukluk, donukluk ve "duygusuzluk" vardır. Resimlerde tehditkâr bir ruh hâli sezilir. Bu portreler tedirgin edicidir ve özellikle toplu olarak bakıldığında ilginç bir kişiliği ortaya koyarlar. Burada kendisini ele vermemek için var gücüyle direnen kurmaca/gerçek bir bireyin varlığı sezilir.

Fahrelnisa Zeid'in de, 1950 öncesinde yaptığı otoportreleri onun kendine özgü kişiliğini ve huzursuz ruh hâlini yansıtır. Çağdaşlarının otoportrelerinden çok farklı olan bu resimlerde açık bir kötücüllük hissedilir (Resim 126, 127, 128, 129). Çağdaşı Türk kadın ressamların belki de hiçbirinde kendisini böyle resmetme cesareti görülmez. Bir sanatçının/kadının çözümlenmesi zor ruh hâlinin tüm karmaşıklığıyla izlenebildiği bu otoportrelerde uyumsuzluk, saldırganlık, özgüven, azamet, cüret, umursamazlık, büyük bir güç ve hatta biraz "delilik" vardır.

Sanatçıların kompozisyon içinde kendilerine birey olarak yer verdikleri yapıtlara örnek olarak Osman Hamdi Bey'in, "Ressam Çalışırken" (veya

Ressamın Atölyesi) (Resim 28); Abdülmecid Efendi'nin, "Harem'de Beethoven" (Resim 37), Şehit Hasan Rıza'nın "Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi" (Resim 40 ve Resim 41), İbrahim Çallı'nın, "Ressam Şevket Dağ ve Ben" (Resim 46) ve Malik Aksel'in "Şapka Devrimi" (Resim 113) isimli resimleri verilebilir. Bunların arasından Abdülmecid Efendi'nin, "Harem'de Beethoven", Şehit Hasan Rıza'nın "Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a Girişi" ve Malik Aksel'in "Şapka Devrimi" resimleri konumuz açısından önemlidir.

"Harem'de Beethoven" resmi, Abdülmecid Efendi'nin sürdüğü yaşama, kültürüne, ilgi alanlarına, Batı'ya eğilimine, kişiliğine ve Saray'daki çevresine dair pek çok ipucunun okunabildiği bir yapıttır.

(Şehit) Hasan Rıza, "Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi" isimli resminde kendisini Fatih Sultan Mehmet'in hemen yanında, bir yeniçeri muhafızı olarak resmetmiştir. Hasan Rıza belli ki fetih sırasında hayatta olsaydı en önde gelen kişilerden biri olacağına inanmaktadır. Sanatçı bu resimde bir ölümsüzlük arzusuyla hem geçmişe hem de geleceğe kendisini bir şekilde konumlandırmak istemiş olmalıdır.

Malik Aksel "Şapka Devrimi" isimli yapıtında, Cumhuriyet sonrasında Batı'nın giyim tarzını benimsemiş şehirli şık kadınların ve hepsi şapkalı olan adamların arasında, kendisini resmin sağ köşesinden izleyiciye bakar bir hâlde resmetmiştir. Aksel'in şapkasız oluşu ve izleyiciyle kurduğu bağlantı onu resmin içinde yalnız, yabancı ve farklı kılar. Sanatçının şapkaya karşı olmadığı bilindiği hâlde resimde kendisini özellikle başı açık resmetmesi, toplumun genel eğilimlerinin dışında kalmak istediğini düşündürür. Bu resim de bireyin temsilinin sıra dışı örneklerinden biridir.

Otoportrelerden sonra gelen portreler bölümünde öncelikle, yerleşmekte olan Batı kültürünün bir yansıması olarak, sanatçıların dostluk ettikleri yazar, düşünür, müzisyen ve ressam tanıdıklarının portrelerine yer verilmiştir. Bu portreler incelendiğinde de ancak belirli bir bölümünde kişisel özelliklere

ve/veya duygulara nüfuz edilebildiği görülür. Abdülmecid Efendi'nin "Abdülhak Hâmid Tarhan Portresi" (Resim 138) bunlardan biridir. Resim, Abdülhak Hâmid'i büyük ismine yaraşır bir atmosfer içinde, kaliteli mobilyaların arasında, işine kısa bir süre ara vermiş de az sonra tekrar çalışmaya başlayacakmış algısı yaratacak şekilde; özgüvenli, etkileyici, sempatik, saygı uyandıran ve aynı zamanda hem babacan, hem de muzip kişiliğiyle yansıtmıştır.

Şehit Hasan Rıza'nın "Kaymakam Halim'in Portresi" (Resim 141) de konumuz açısından kayda değer yapıtlardandır. Bu resimde, kararlı, güvenli, dik duruşlu (gözükmeye çalışan) ama duygusallığı her hâlinden belli olan genç bir asker/ressam görülür. Bıyığının yaşını biraz büyütmesine rağmen aslında çok genç olduğu yüzünden okunabilen Halim Bey'in, üzerine sanki biraz büyük gelen üniformasıyla ve vakur olmaya "gayret eden" ama uzaklara dalmış gitmiş bakışlarıyla hüzün verici bir yanı vardır.

İbrahim Çallı ve Cemil Cem'in birlikte resmettiği, "Mihri Müşfik Portresi" de (Resim 144) modelin kişiliğiyle ilgili ipucu veren yapıtlardandır. Gözlemlendiğinin bilincinde olarak, belli belirsiz bir gülümsemeyle ve davetkâr bir tavırla poz vermekte olan Mihri Müşfik'in özgüveni ilk anda fark edilir. Duruşu, bakışı ve sigarasını tutuş biçiminden Mihri Müşfik'in kendisini erkeklerle kesinlikle eşit tuttuğu hissedilmektedir. Sigarasından oturuşuna, kıyafetinden gülümsemesine kadar sanatçının tavrının tümünde, edilgen kadın kimliğinden sıyrılabilmiş, güçlü bir karakter kendisini adeta dayatır.

Feyhaman Duran, "Sanatkâr Dostlar" isimli yapıtında (Resim 148) Sami Yetik'i, İbrahim Çallı'yı, kendisini, Şevket Dağ'ı ve Hikmet Onat'ı resmetmiştir. Duran, Şevket Dağ hariç her bir ressamı farklı kişisel özellikleriyle göstermeyi başarmıştır. Bu yapıt, sanatçıların dostluklarını yansıtmanın yanında bir döneme damgasını vurmuş, çağdaş Türk resminin temelini inşa eden 1914 Kuşağı sanatçılarının bazılarını bir arada göstermesi açısından belgesel bir değer de taşımaktadır.

Feyhaman Duran'ın "İsmail Hakkı Altınbezer (Altunbezer) Portresi" (Resim 159), "Hattat Rıfat Efendi'nin Evi ve Ailesi" (Resim 160) ve "İbnülemin Mahmud Kemâl İnal Portresi" (Resim 163) isimli yapıtları da önemlidir. Duran, İsmail Hakkı Altunbezer'i büyük ihtimalle atölyesi olan bir mekânda, çalışma esnasında; etkileyici, ciddi, olgun ve bilge biri izlenimi yaratacak şekilde betimlemiştir. Duran "İç Mekân/Hattat Rıfat Efendi'nin Evi ve Ailesi" adlı resminde ise hattat portrelerinde alışılagelmiş olduğu üzere, hattatları sıradan bir yaşamları yokmuş da sadece manevi âlemlerinde yaşıyorlarmış gibi gösteren anlatımın dışına çıkabilmiştir. Bu resim, Rıfat Efendi'nin günlük yaşamının mahremine girerek, yaşamından bir anı yansıtmak suretiyle bireyin temsilinin görülebileceği bir resimdir.

Feyhaman Duran, tezde etraflıca ele alınan "İbnülemin Mahmud Kemâl İnal Portresi"nde, bütün Türk edebiyatının en büyük biyografi yazarı; farklı ilgi alanlarının hepsinde son derece bilgili ve üretken biri olan İbnülemin Mahmud Kemâl'i muhtemelen hasta olduğu bir dönemde, yaşlı, bezgin ve umutsuz bir hâlde yansıtmıştır. Duran'ın, bu resimde İbnülemin Mahmud Kemâl'in dillere destan ilginç kişiliğini değilse de meşhur aksiliğini hissettirmeyi başardığı görülür.

Nedim Günsür'ün kırmızı zemine, camlı kapıya rağmen ilk bakışta bir hapishane koğuşu gibi algılanan odasında üretim sancısı çekmekte olduğu izlenimi veren "Turan (Turhan) Doyran Portresi" de (Resim 173) büyük yalnızlığı içindeki bir bireyi göstermektedir.

Tezde, sanatçıların yakın dostlarının dışında, farklı mesleklerden tanıdıklarının portrelerine de yer verilmiştir. Bu portrelerden bazılarının sipariş üzerine yapıldığı hissedilir. Ele alınan portrelerden, Halil Paşa'nın, sıra dışı bir yaklaşımla, büyük ihtimalle uyuklarken resmettiği Keçecizade Reşat Fuat Bey'in portresi (Resim 195); Mihri Müşfik'in, ailede sözü geçen, baskın karakterli bir Osmanlı kadınını betimlediği "Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım Portresi" (Resim 196); İbrahim Çallı'nın varlıklı, görgülü, iyi eğitimli olmakla beraber muhafazakâr, eleştirel ve kuralcı bir yapıya sahip olduğu izlenimi veren "Hasene

Cimcoz'un Annesi (Aliye Moralı)" portresi (Resim 199) ve yine Çallı'nın, elindeki kadehi keyifle izleyiciye kaldıran iş adamı Rasim Hayri Cingi'yi resmettiği portre (Resim 211); Hikmet Onat'ın enerjik, yaşam dolu, iyimser, sempatik bir kadını yansıtan "Fatma İzli Portresi" (Resim 208); Feyhaman Duran'ın laboratuvarda, beyaz önlükle resmederek modelin mesleğini öne çıkardığı; onu mizah yönü kuvvetli, babacan biri olarak yansıttığı "Dr. Akil Muhtar" portresi (Resim 214) ve üst düzey bir görevi olduğu belli, kendisine olan güveni ve sert kişiliği bakışlarından okunabilen, açık vermekten hoşlanmayan şüpheci bir karakteri olduğu izlenimi uyandıran Celâleddin Arif Bey'in portresi (Resim 216) örnek olarak verilebilecek başlıca yapıtlardandır. Bunların dışında bir grup portresi olan ve İstanbul Üniversitesi'nin 17 senato üyesini toplantı esnasında gösteren Feyhaman Duran'ın "İç Mekân (Üniversite Senatosunun Toplantısı)" (Resim 219) ile Naci Kalmukoğlu'nun "Ord. Prof. Dr. İsmail Hikmet Ertaylan ve Ailesi" resimleri de (Resim 223) bireyin temsilinden söz edilebilecek yapıtlardır.

15. yüzyıldan itibaren Batı sanatında rastlanan, önemli bir ünvana sahip olmayan insanların da salt "kendisi" olarak portrelerinin yapılması yönündeki yaklaşım Türk Resim Sanatı'nda 20. yüzyılın başından itibaren görülmeye başlanmıştır. Osman Hamdi Bey'in "İhtiyar Balıkçım İsmail Ağa" (Resim 224) ve "Kokona Despina" (Resim 225) portreleri; Ahmet Ziya Akbulut'un "Lehimci" resmi (Resim 226); Tekezâde Said'in "Erkek Portresi" (Resim 227), Hikmet Onat'ın "Maksut Çavuş" resmi (Resim 228), Nazlı Ecevit'in çay/kahve içen bir köylü kadını betimlediği "Portre" (Resim 229), Cemal Tollu'nun "Bir Öğretmen Portresi" (Resim 230) ve Fahrelnisa Zeid'in "Sanatçının Oğlunun Dadısı" resmi (Resim 231) bu tarz "sıradan kişi" portrelerine verilebilecek örneklerdir.

Aile fertlerinin resmedildiği çalışmalar arasında ise özellikle Abdülmecid Efendi'nin kendisini, çocukları Ömer Faruk ve Dürrüşehvar'a Osmanlı'nın şanlı geçmişi ve Rumeli'de kaybedilen topraklarla ilgili hüzünle nasihat verirken resmettiği "Tarih Dersi/Nasihat" resmi (Resim 240); Hikmet Onat'ın, kocaman

sabit gözleri, geniş alnı, uzunca kafası ve daracık omuzlarıyla izleyende şefkat ve acıma karışımı bir duygu uyandıran; küçük, zayıf, çekingen, güvensiz kişiliğini yansıttığı oğlu Edib Onat'ın portresi (Resim 251); Hale Asaf'ın babasını sert, öfkeli, yargılayıcı ve acımasız yaşlı bir adam olarak resmettiği "Babasının Portresi" (Resim 257) bireyin görülebileceği yapıtlardır. Konumuz açısından önemli yapıtlardan biri olduğu için Abdülmecid Efendi'nin "Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i" (Resim 250) resmine de burada yer verilmiştir. Abdülmecid Efendi'nin olabildiğince gerçeğe yakın şekilde canlandırmak için çaba gösterdiği bu resimde, hem içinde bulunduğu durumun yarattığı büyük sıkıntıyla II. Abdülhamid'in, hem de padişahın tahttan indirildiğini saygılı ama gergin tavırlarıyla tebliğ eden heyet üyelerinin birer birey olarak gösteriminden bahsedilebilir.

Aile portrelerinin ardından sanatçı eşlerinin portreleri ele alınmıştır. Yüzyıllarca erkeğin mahremi sayılarak gözlerden uzak tutulan kadınların, 20. yüzyılın başından itibaren portreleriyle, hem de bizzat eşleri tarafından görünür kılınması önemlidir. Bu, bir açıdan, kadınların birey olarak kabul edilmesine yönelik düşünsel gelişimin işaretlerinden biri olarak yorumlanabilir. Ayrıca eş portrelerinin büyük bölümünün 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişmeye başlayan, geleneksel görücü usulüne değil, sevgiye dayanan yeni aile kavramını yansıttığı da söylenebilir.

Osman Hamdi Bey'in, Halil Paşa'nın ve Abdülmecid Efendi'nin eşlerini ilk resmeden sanatçılardan olmaları onlara ayrı bir önem kazandırır. Ayrıca Abdülmecid Efendi'nin bir hanedan üyesi olması onun durumunu daha da özel kılar. Bir geçiş dönemini yansıtmaları nedeniyle tezde bu sanatçıların yapıtları üzerinde daha ayrıntılı olarak durulmuştur. Ancak ne Osman Hamdi Bey'in eşi Naile Hanım'ın, ne Halil Paşa'nın eşi Aliye Hanım'ın, ne de Abdülmecid Efendi'nin eşlerinin portrelerinde tam bir birey temsilinden söz edilebilir. Sadece Abdülmecid Efendi'nin eşini, çocuklarından birini yıkarken resmettiği "Çocuğunu Yıkayan Kadın" isimli yapıtı (Resim 264), bir şehzadenin eşi de olsa, kadının aslî görevi olarak görülen annelik görevini yerine getiren bir saraylı

kadını günlük yaşamı içinde, herhangi bir şekilde idealize etmeden göstermesi anlamında önem taşımaktadır.

Eş portreleri kültürel bir gelişimin işareti olmakla beraber Osman Hamdi Bey ve Abdülmecid Efendi'den sonra 1950'ye kadar olan zaman diliminde de sanatçıların, eşlerinin kişisel özelliklerini yansıtmayı başardıkları portrelerin yok denecek kadar az olduğu gözlemlenir. Tezde yer verilen portreler arasında öncelik Feyhaman Duran'ın Güzin Duran'ı puslu bir İstanbul sabahında, atölyesinde çalışma esnasında resmettiği portre (Resim 279) olmak üzere; Namık İsmail'in eşi Mediha Hanım'ı son derece depresif bir hâlde resmettiği portre (Resim 281); Avni Lifij'in eşini tüm sadeliği, sakinliği ve duruluğuyla betimlediği "Harika Lifij Portresi" (Resim 285) ve Selim Turan'ın, Şahika Hanım'ı mesafeli, suskun, keyifsiz, (belki hasta) bir kadın izlenimi yaratacak şekilde resmettiği "Şahika Turan" portreleri (Resim 289 ve Resim 290) belirli açılardan kişisel unsurların görülebileceği yapıtlardandır.

Eş portrelerinin yanı sıra, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan farklı kadın kimliklerinin de resimdeki gösterimine genel hatlarıyla değinilmiş ve Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde kültürel gelişimin ana meselelerinden biri olarak görülen modern kadın kimliğinin resimdeki yansıması ele alınmıştır. Daha önce bu konu farklı kaynaklarda etraflıca incelendiği için, burada sadece tezin konusuyla doğrudan bağlantılı bulunan yapıtlar üzerinden genel bir okuma yapılmış ve önceki bölümlerden farklı olarak, kadının tekil olarak kişilik özelliklerinden çok, "ideal Türk kadını"nı oluşturan çeşitli kimliklerinin resimdeki gösterimi üzerinde durulmuştur. Bunun sebebi, Meşrutiyet sonrasında ve daha da çok Cumhuriyet döneminde söz konusu kimliklerden bağımsız olarak "kadın-birey"den söz etmenin zor olmasıdır.

Bunların ilki, kültürlü, düşünen, sorgulayan kadını yansıtan "Okuyan kadın" kimliğidir. Bu başlık altında Osman Hamdi Bey'in resimlerinden başlayarak Cemal Tollu'nun tarlada okuma öğrenmeye çalışan kızları betimlediği "Alfabe Okuyan Köylüler" resmine kadar 1950'li yıllara dek resmedilmiş belli başlı yapıtlar örnek olarak verilmiştir. Bu yapıtlar arasında

Osman Hamdi Bey'in, ayağının altına atılmış çok sayıda kitabın arasında tüm ulaşılmazlığıyla dimdik oturan bir kadını resmettiği "Yaratılış/Mihrab" (Resim 312); Abdülmecid Efendi'nin, "Faust" gibi önemli bir kitabı orijinal dilinden okuyabilen, kendisinden son derece emin, kültürlü bir kadını resmettiği "Haremde Goethe" (Resim 314) ve Namık İsmail'in, okuma eylemine ara vererek kısa bir süreliğine poz verdiği ve biraz sonra okumaya devam edeceği izlenimi yaratan; dekorun bir parçası değil, başlı başına bir özne olduğu görülen; kendisinden hoşnut bir kadını yansıttığı "Ayakta Duran Kadın" (Resim 318) resmi bireysel unsurların görülebileceği yapıtlardır.

"Okuyan kadın" temasıyla bağlantılı olarak, Şeref Akdik'in "Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi" (Resim 333); Malik Aksel'in "Yeni Mektep" (Resim 334) ve Nazmi Ziya'nın "23 Nisan" (Resim 335) isimli resimlerinde görülen "Eğiten kadın" imgesi; kadınların sadece çocuklarını değil, evlerinin sınırlarının dışına çıkarak toplumu da eğiten bireyler olduklarını müjdelemektedir. Resimlerdeki "Sanatçı kadın" imgesi ise okuryazar, kültürlü kadın imgesini tamamlar. Bu bağlamda örnek olarak, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar gerçekleşen değişimi yansıttığı düşünülerek, Halil Paşa'nın "Ressam Kız" (Resim 336); Melek Celal Sofu'nun "Melek Celal Sofu Atölyesinde Resim Yaparken" (Resim 338), Ercümend Kalmık'ın "Ressam ve Modeli" (Resim 339) ve Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" (Resim 337) resimlerine yer verilmiştir. Halil Paşa'nın "Ressam Kız"ı kapalı kapılar ardında tek başına resim yaparken, Ercümend Kalmık'ın resminde, artık atölyede, model kullanarak, profesyonel olarak resimle uğraşan bir kadın sanatçı görülür. Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" resmi de söz konusu iki resim arasındaki geçiş evresini göstermektedir. Melek Celal Sofu'nun resminde ise varlıklı, şık, kültürlü bir kadın sanat eserleriyle dolu atölyesinde görülmektedir. Öte yandan kadınlar sadece resimle değil, müzikle de ilgilenmektedirler. Hamit Görele'nin "Konser" resminde (Resim 340) çocuklarına bir kadın öğretmenden piyano dersi aldırmış olan modern bir aile görülürken, İbrahim Çallı'nın (Resim 341) ve Nejad Devrim'in "Piyano Çalan Genç Kadın" (Resim 342) resimleri de Batı müziği eğitimi almış, kültürlü genç kadınları gösterir.

Genellikle kadınların aslî görevlerinin öncelikle iyi bir eş, anne ve ev kadını olarak yuvalarının düzenini sağlamak olduğu vurgulanmıştır. Türk resminde sık rastlanan "Dikiş Diken Kadın" imgesi bu vurgunun resme yansımış hâlidir. Bu temayı işleyen resimlere örnek olarak Ömer Adil'in "Göreve Çağrı" (Resim 343); İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" (Resim 344); Melek Celal Sofu'nun 1923 ve 1925 tarihli "Dikiş Diken Kadın" resimleri (Resim 347, 348); Şeref Akdik'in "Üç Kızlar" (Resim 345); Hamit Görele'nin eşini örgü örerken gösteren "Şükran Görele" (Resim 346) ve Nurullah Berk'in "Pencere Önünde Kadın" resimleri (Resim 349) verilmiştir. Resimlerin çoğunda, evde dikiş dikerken bile kadınların bakımlı, derli toplu resmedilmeleri dikkat çeker.

Kadınlar Tanzimat'tan itibaren kamusal alanda görünür olmaya başlamışlardır. Cumhuriyet'e kadar bu görünürlük aşama aşama artacak; dış dünyaya açılmaya başlayan kadın, Cumhuriyet sonrasında erkeklerle aynı ortamları paylaşır hâle gelecektir. Bu değişimin aşamalarını gösteren ve Cumhuriyet öncesinde kadınları toplum içinde, açık alanlarda betimleyen resimlere örnek olarak Osman Hamdi Bey'in "Gezintide Kadınlar" (Resim 352) ile "Sultanahmed Camii Kapısında Kadınlar" (Resim 351); İzzed Ziya'nın "Deniz Kıyısında Kız" (Resim 354), "Şemsiyeli Kadın" (Resim 353), "Sahilde Uzanan Kadınlar" (Resim 355); Tevfik Fikret'in "Bebek Sırtları" (Resim 356); Refet Başokçu'nun "Sandal Sefası" (Resim 357); Sami Yetik'in iki kadını gezinti esnasında gösteren "Figürlü Peyzaj" (Resim 358) ve İbrahim Çallı'nın "Adada Kadınlar" (Resim 359) resimleri verilmiştir. Bu resimlerde, özgüvenli oldukları hissedilen, yaşamdan keyif alan, görünür olmaktan çekinmeyen, çağa ayak uydurmaya başlamış kadınlar görülür.

Cumhuriyet sonrasında kadını kamusal alanda gösteren, İbrahim Çallı'nın "Balo/Bir Balo Gecesi" (Resim 361) ve "Kayıkta Sevgililer" (Resim 360) resimleri ve kısa süre öncesine kadar çarşafla dolaşmak zorunda olup artık mayoyla rahatça güneşlenip denize girebilen kadınların betimlendiği Çallı'nın "Plaj" (Resim 362), Melek Celal Sofu'nun "Genç Kızlar Plajda" (Resim 364) ve Ömer Adil'in "Deniz Hamamı" (Resim 363) resimleri, kadınların kurallarla daha

az çevrelenmiş bireyler olarak kendilerini daha rahat ifade edebildikleri yeni bir toplumu yansıtır. Namık İsmail'in "Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış" resmi (Resim 365) ise kadınların rahatsızlık duymadan yalnız başlarına bir mekânda oturabildiğini gösteren yapıtlardandır. Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" (Resim 366) ve M. Ruhi Arel'in "Fatih Kaymakamlığı" (Resim 367) isimli yapıtları modern giyimli kadınları özgür ve huzurlu bir şekilde günlük yaşamın içine katılmışken göstermektedir.

Türk resminde kadınların cinsel kimliklerinin ön plana çıkarıldığı yapıtlara sık rastlanır. Bu resimlerin bir bölümünde, yine erkeğin kadına bakış açısı hissedilmekle beraber, kendileriyle barışık, çekiciliklerinin fazlasıyla farkında olan kadınlar görülür. Çallı'nın "Kadın Portresi" (Resim 369); Namık İsmail'in "Model Etüdü" (Kırmızılı Kadın) (Resim 370); Hikmet Onat'ın "Portre" (Resim 371); Şeref Akdik'in "Kedili Kadın" (Resim 372) resimlerindeki kadınların ortak özelliği hissedilen yüksek özgüvenleri ve güçlü kişilikleridir.

Tek başına değerlendirilebilecek farklı bir resim İbrahim Çallı'nın "Balkonda Oturan Hanımlar" adlı yapıtıdır (Resim 374). Çallı balkonda poz veren şık giyimli, genç ve güzel iki kadından birisini son derece asık yüzlü resmetmiştir. İzleyiciyle/ressamla bağlantı kurmayı reddeden bu kadın poz veren sıradan bir model değil, mutsuzluğu-küskünlüğü-öfkesi ve aksiliğiyle bir bireydir.

Kadının cinselliğinin ön plana çıkarıldığı yukarıdaki örneklerin aksine, Şeref Akdik'in "Köpekli Kadın" (Ayna Önünde Afgan Tazılı Kadın) resmi (Resim 375) pek çok kaynakta, gerçek yaşamda erkeklerin alanına dahil olabilmek için kadınlığını bastıran Cumhuriyet kadınını yansıtan bir yapıt olarak yorumlanmıştır. Bu resimde, dışarı çıkmak üzere olan bir kadının kendisine son "rötuşları" yaptığı görülmektedir. Kadının makyajsız yüzündeki ciddiyet sanki dışarı çıkmadan önce, gülümseme dahil, cinsiyetini vurgulayacak tüm işaretleri geride bırakmaya çalıştığını düşündürür.

Melek Celal Sofu'nun, pek çok Avrupa ülkesi kadınlarından önce seçme ve seçilme hakkına kavuşan Türk kadınını mecliste konuşma yaparken betimleyen "TBMM"de Kadın" (Resim 376) resmi buraya kadar incelenen tüm resimlerden ayrı değerlendirilmesi gereken bir yapıttır. Bu resimdeki kadın çağdaş Türk kadınının simgesidir ve bir simge olmasının yanı sıra, başka bir açıdan bakılarak, politikada aktif, ülke gündeminden haberdar, kültürlü, erkeklerin karşısında konuşma yapabilecek kadar kendine güvenli, yüzlerce yıl devam eden pasif toplumsal konumuna karşı durmuş, cesur ve bilinçli bir kadının birey olarak gösterimi olduğu da iddia edilebilir.

Son olarak yer verilen Şeref Akdik'in "Tütün İşleyen Kadınlar" (Resim 377) resmi ise erkeklere ait görülen zorlu çalışma alanlarında da kendilerini gösteren kadınları betimlemektedir.

Böylece son bölümde incelenen resimler üzerinden, genel olarak 1950'lere kadar ideal Türk kadınının eğitimli, sanatla ilgili, evinin sorumluluğunu taşıyan, gerektiğinde çalışan, olabildiğince bakımlı, şık, temiz ve düzenli; sosyal yaşamı olan, kendisine zaman ayıran, özgüvenli bir birey olarak yansıtıldığı söylenebilir. Öte yandan cinsiyetiyle barışık kadının tam karşısında, erkeklerin hâkimiyetindeki kamusal alanda varlığını rahatsızlık duymadan devam ettirebilmek için kadınlığını bastırarak neredeyse görünmez hâle getiren bir başka kadın kimliği de mevcuttur ve Şeref Akdik'in "Köpekli Kadın" resminde görüldüğü gibi bu kimliğin gösterimine de rastlanmaktadır. Kadın ressamların otoportrelerinde veya eş portrelerinde de zaman zaman bu bastırılmış kimlik yoğun olarak hissedilmektedir.

Sonuçta şöyle bir değerlendirme yapılabilir: İncelenen yüz yıllık zaman diliminde ortaya çıkmış portrelerin büyük bölümünde, model alınan kişiler, çoğunlukla toplumun çizdiği (ya da topluma çizilen) sınırları yansıtacak şekilde, benzer pozlarda, bir "tektiplik"te resmedilmiştir. Bunun nedeni, özgür bir bireyden ziyade, "rejimin devamı için yetiştirilmiş insan" fikrinin hüküm sürdüğü Meşrutiyet döneminden, Cumhuriyet sonrasının ulus-devlet politikası doğrultusunda, kişinin devlet eliyle ideal vatandaş olarak inşa edilmeye

çalışıldığı 1950'lere kadar, Türkiye'de siyasi ve toplumsal alanlarda atılan tüm olumlu adımlara karşı gerçek anlamda bir birey/bireycilik fikrinin yerleşememiş olmasında aranabilir. Bu durum resimde bireyden söz edilemeyeceği anlamına gelmez. Anılan süreçte yapılan resimlere bakıldığında elbette kişisel özelliklerine, ruhsal durumlarına vakıf olunabilen bireyler izlenmektedir. Ancak sanat, dönemin koşullarından bağımsız değildir. Sipariş olarak yapılan portrelerdeki tektiplik bir dereceye kadar anlaşılabilirken eş; aile, arkadaş portreleri incelendiğinde de benzer çizginin dışına nadiren çıkıldığı fark edilir. Resmedilen kişiler kendi içlerinde bireysel özellikleriyle değerlendirilebilmekteyse de genellikle Batı modasına uygun düzgün kıyafetleri, verdikleri benzer pozlar, kontrollü beden dilleri, ağırbaşlılıkları ve aşırı uçlarda bir duyguya rastlanmayan yüz ifadeleri sivri bir bireysellikten hazzetmeyen bir toplumun üyeleri olduklarının işaretidir. Bu anlamda sanki, nev'i şahsına münhasır bireyler olmaktan ziyade bütünün birer parçasıdırlar. Yaratıcılığıyla, özgünlüğüyle, farkındalığıyla toplumun genelinden ayrışması beklenen sanatçıların otoportrelerinde bile benzer bir tektiplik görülür. Bu durum belki, dönemin zor şartlarında çok ciddi maddi manevi sıkıntıları olan ve sanatları halk nezdinde bir karşılık bulmayan sanatçıların uzun yıllar devlet desteğiyle ayakta kalmaları sonucunda devletin arzu ettiği vatandaş kimliğinin çok da dışına çıkamamış olmaları şeklinde yorumlanabilir. Kaldı ki görüldüğü kadarıyla bir devlet baskısından ziyade öncelikle sanatçıların kendi yaşam felsefeleri (Meşrutiyet'ten itibaren yürütülen eğitim sisteminin etkisiyle olmalı) bireyleşmek üzerine inşa edilmemiştir. Dönemin sanatçılarının büyük bölümünün "birey-sanatçı" olmaktan çok ülkenin çağdaş medeniyet seviyesine yükselmesinde görevi olduğuna inanan "vatandaş-sanatçı" oldukları söylenebilir. Dolayısıyla resimlerde de tekil olarak bireysel özellikler yer almakla beraber genelde ortak bir kimlik sezilmektedir.

KAYNAKÇA

Acar, M. Şinasi: **Ünlü Hattatların Mezarları**, **Gelimli Gidimli Dünya**, İstanbul, Gözde Yayınevi, 2004

Açıkel, Fethi: "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. IV, 2003, s. 117-124.

Adil, Fikret: "d Grupunun On Beş Senesi Münasebetile", **"d" Grupu ve Türkiye'de Resim,** İstanbul, Halk Matbaası, Ekim 1947, s.y.

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010

Ahmad, Feroz: **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadereli, 5. bs. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2014

Akbal, Oktay: "Dostum Nuri İyem", **Sanat Çevresi**, Sayı: 16, Şubat 1980, s. 8-9.

Akçura, Yusuf: **Üç Tarz-ı Siyâset**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2015

Akdeniz, Halil (Ed.): **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1: Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyonundan Örnekler**, (Metin: Mümtaz Sağlam), Ankara, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayınları, 2004

Aksel, Malik: "Memleket Resimleri", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.

Aksel, Malik: **İstanbul'un Ortası**, Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3.bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2011

Aksel, Malik: **Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mayıs 2010

Aksel, Malik: **Sanat ve Folklor**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011

Akşin, Sina: "Siyasal Tarih (1789-1908)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, 4. c., İstanbul, C.III, Cem Yayınevi, 2013, s. 77-187.

Akşit, Elif Ekin: **Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012

Aksoy, Neveser: "Paris'te Fahrünnisa Zeid'le Bir Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 17, Mart 1980, s. 28-29.

Akün, Ömer Faruk: "İbnülemin Mahmud Kemal" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XXI, 2000, s. 249-262.

Akün, Ömer Faruk: "İsmail Hikmet Ertaylan", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.I, 1995, s. 309-312.

Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello: **Bedenin Tarihi 2-Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, Çev: Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011

Aldoğan, Ayşen: "Ercüment Kalmık'ı Anarken", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 32-33.

Ali Soner, Bayram: "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakâr Düşünce Dergisi**, Ed. Yılmaz Çolak, Sayı: 32, Yıl:8, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171.

Aliçavuşoğlu, Esra: "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 41-61.

Alkan, Mehmet Ö.: "Giriş", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 17-21.

Anadol, Ayşen (Ed.): **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi**, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu Kataloğu, Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, 2012

Anonim: "Edebiyat Anketi Bay Yaşar Nabi'nin Cevabı", **Yeni Adam**, No. 242, 19 Ağustos 1939, s. 4.

Anonim: "Eren Eyüboğlu Kronolojisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 60, Ekim 1983, s. 50.

Anonim: **Dr. Şükrü Bozluolcay Koleksiyonu**, Mine Sanat Galerisi, İstanbul 2008 (26 Kasım - 20 Aralık 2008 tarihinde düzenlenen serginin kataloğu)

Anonim: **Hayat Dergisi**, Poster ilavesi, 1965

Anonim: Jak Deleon'un Zühtü Müridoğlu ile Röportajından, "d Grubu Yaftasından Gına Geldi", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36.

Anonim: **Karma II**, (Sergi Kataloğu), Ankara, Anka Sanat, 2015

Anonim: **Nuri İyem**, İstanbul, Ana Basım San. ve Tic. A.Ş., 1986

Anonim: **Ölmeden Önce Türkiye'de Görmeniz Gereken 101 Portre**, Erkan Doğanay (Ed.), İstanbul, Caretta Yayıncılık, 2014

Anonim: **Sanat Çevresi**, Sayı: 75, Ocak 1985, s. 13.

Anonim: "Cemal Tollu Kronolojisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 29, Mart 1981, s. 12.

Anonim: "Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü", **Türkiyemiz**, S. 6, 1972, s. 2-14

Anonim: "Nurullah Berk ile Röportaj", **Akademi Dergisi**, Sayı: 6, Mart 1967

Anonim: **Abidin Elderoğlu: Retrospektif**, Ankara, Polart Sanat Yayınları, t.y.

Anonim: **Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Sayı: 8, 4 Temmuz 1974

Anonim: **Cumhuriyet Gazetesi**, "Prof. Yenal Öldü", 25.08.1987, s. 7

Anonim: **Cumhuriyet Gazetesi**, 1.11.1976, s. 6.

Anonim: **Cumhuriyet Gazetesi**, Ölüm ilanı, 10 Aralık 1952, s. 4.

Anonim: **Elvah-ı Nakşiye'den Günümüze MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Kolleksiyonlarından Seçkiler 1** (1904-2014), y.y, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, 2014

Anonim: **Genç Sanat Dergisi**, Sayı: 175, Eylül 2009, s. 24.

Anonim: **Genç Sanat Dergisi**, Sayı: 152, Temmuz/Ağustos 2007, s. 23.

Anonim: Anonim: **Hasan Vecih Bereketoğlu**, 15-27 Nisan 1972 Retrospektif Resim Sergisi Broşürü, Ankara, 1972

Anonim: **Hikmet Onat 95**, Akbank Yayınları, 1977

Anonim: **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.

Anonim: **Nâzım 111 yaşında-Nâzım'ın Sanatı Sanatçıların Nâzım'ı**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2013

Anonim: **Rahmetli Şeref Akdik Resim Sergisi (Kataloğu)**, (5-23 Kasım 1974), İstanbul, Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat

Anonim: **Sanat Çevresi**, Sayı: 16, Şubat 1980, s. 18.

Anonim: **Sanat Çevresi**, Sayı: 74, Aralık 1984, s. 11.

Anonim: **Suretten Surete Osman Hamdi Bey'den Günümüze Portre Örnekleri/From Figure to Figure Examples of Portraits from Osman Hamdi Bey to the Present Day**, İstanbul, Küçükçekmece Belediye Başkanlığı, 2011

Anonim: **T. C. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu**, Ankara, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koruma ve Geliştirme Derneği, 2002

Anonim: **Yurt Bilgisi**, İlkmektep Kitapları: IV. Sınıf, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933

Antmen, Ahu, Veysel Uğurlu: **Sanatçı Portreleri**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Antmen, Ahu: "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman

Ata Uncu (Ed.), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 40-49.

Antmen, Ahu: **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014

Apaydın, Özden: "Ahmet Haşim'in Poetikasına Göre "Vuzuh'un Mahiyeti ve Değeri", **Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, C:8, Sayı:1, Kış 2013, s. 747-754.

Arlı, V. Belgin Demirsar (Ed.): **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004

Artun, Deniz, Gözen Müftüoğlu (Haz.): **Abidin Elderoğlu**, Ankara, Galeri Nev, t.y.

Artunkal, Gülseren: "Hayatı ve Eserleriyle Babam Ülken", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 17, 1979, s. 1-8.

Atagök, Tomur: "Zeki Faik İzer'den Kendi Biografisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 74, Aralık 1984, s. 14-17.

Atagök, Tomur: **Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar**, İstanbul, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993

Atam, Halûk E.: "Safi'den Deyişler, Anılar", **İbrahim Safi**, y.y., Roche Sanayi A.Ş., 1990, s. 34-35.

Ataöv, Türkkaya: **Eşref Üren**, Ankara, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1980

Aydın, Derya Uzun: **Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltıraşlar**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2014

Aydoğan, Oğuz: "Ahmet Refik Altınay Hayatı ve Sanat Tarihi Çalışmaları", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Selçuk Mülayim, T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2006

Ayla Ersoy: "Türk Resim Sanatında Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 26-27.

Ayvazoğlu, Beşir (Haz.): **Yerli ve Evrensel: Malik Aksel-Ressam-Yazar-Koleksiyoncu**, İstanbul, Taksim Sanat Galerisi, Ekim 2011

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı: **Osmanlı Resim Sanatı**, 2. bs., Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2012

Baloğlu, Hüseyin Avni: **Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr Mehmet Üstünipek, T.C Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006

Baraz, Yahşi: "Hocam Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 140, Haziran 1990, s. 16-18.

Bardakçı, Murat: "Fener'e Hanedan'dan Başkan", **Hürriyet Gazetesi**, 27 Eylül 1998, s. 20.

Bardakçı, Murat: "Son Halifenin Kızı Öldü", **Hürriyet Gazetesi**, 9 Şubat 2006, s. 6.

Bardakçı, Murat: **Son Osmanlılar**, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2014

Başağaoğlu, İbrahim: "Ord. Prof. Dr. Akil Muhtar Özden'in Hayatı ve Türk Tıbbına Katkıları (1877-1949)", **Klinik Gelişim Dergisi**, C: 21, No: 2, 2008, s. 83-87.

Başkan, Seyfi: "Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960", **İDİL**, C. 3, Sayı: 14, Güz 2014, s. 101-119.

Başkan, Seyfi: **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2009

Başkan, Seyfi: **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991

Başkan, Seyfi: **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Ankara, Çardaş Yayınları, 1994

Batır, Betül: "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Mustafa Şekip Tunç'un Bilim ve Aydın Tanımı", **Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 11, 2009-1, s. 63-79.

Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011

Bayazoğlu, Ümit: **Hatırda Kalmaz Satırda Kalır-58 Portre**, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2013

Bayraktar, Nuray: **Halkevlerinin Ülke Kültürüne, İnsanın Gelişimi ve Dönüşümü Açısından Katkıları ve Öneriler**, y.y., Halkevi Yayınları, 1998

Baytar, İlona: "Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler ve Belgeler", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 81-116.

Belge, Murat: "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 43-55.

Belge, Murat: **İstanbul Gezi Rehberi**, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008

Bell, Julian: **Sanatın Yeni Tarihi**, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, Çin, NTV Yayınları, 2009

Berk, Nurullah, Adnan Turani: **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Yayınları, C. II, 1981

Berk, Nurullah, Hüseyin Gezer: **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973

Berk, Nurullah, K. Özsezgin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983

Berk, Nurullah: "Malik Aksel, Kendisi, Eserleri", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 6-7.

Berk, Nurullah: "Ressam Hüseyin Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 72, Ekim 1984, s. 24-27.

Berk, Nurullah: "Ressam Namık İsmail", **Sanat Çevresi**, Sayı: 34, Ağustos 1981, s. 4-5.

Berk, Nurullah: **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yayınları, y.y, Ocak 1972

Berkes, Niyazi: "Batılılaşma/Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 15 c., İletişim

Yayınları, İstanbul, C. I, y.y, s. 253, 254.

Berkes, Niyazi: **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 11. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

Berksoy, Funda: "Türk Resminde Aydın Portreleri", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 75-85.

Berksoy, Funda: **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002

Berktay, Fatmagül: "Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 26-41. (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

Betül, Kadıoğlu (Ed.): **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006

Beykal, Canan: "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl 2, No:16, Ekim 1983, s. 6-13.

Beykal, Canan: "3 Resim 3 Kadın", **Artist**, Mayıs 2004, Sayı 5/19, s. 28-33.

Beykal, Canan: "Sabri Berkel", **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, Ed. Betül Kadıoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 7-20.

Bezirci, Asım: **Ahmet Haşim-Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri, Seçme Şiirleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1986

Bingöl, Cemal: "Bingöl İzlenimleri", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 100-101.

Bora, Tanıl, Nergis Canefe: "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim

Yayınları, C. IV, 2003, s. 635-641.

Boyar, Pertev: **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948

Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012

Buğra, Hatice Bilen: "1914'lerden 1940'lara Türk Resmi ve Romanında Gerçekçilik", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Selçuk Mülayim, Marmara Üniversitesi Türkiyet Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2005

Bulut, Funda: "İsmail Hikmet Ertaylan'ın Edebiyat Tarihçiliği", **Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, Sayı: 2/1 2012, s. 256-278.

Bulut, Yücel: "Aşk Ahlakı'ndan Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi'ne: Türk Sosyolojisi'nde Hilmi Ziya Ülken", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, No: 46, 2/2012, s. 119-151.

Büyükünal, Feriha: "Nuri İyem'le Söyleşi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 138, Nisan 1990, s. 18-20.

Büyükünal, Feriha: **Bir Zaman Tüneli: Beyoğlu**, İstanbul, Doğan Kitap, 2006

Çağman, Filiz, Zeren Tanındı: **Padişah Portreleri**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası, 1984

Cahide Sınmaz Sönmez: "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951), **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137.

Çakır, Serpil: **Osmanlı Kadın Hareketi**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013

Çakır, Serpil: **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Çalak, Erdoğan: "Birey ve Bireyleşme: Psikolojik bir Analiz", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed: Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 199-218.

Çalen, Mehmet Kaan: "Parçalanmış Adam: Yusuf Akçura", **Devlet Dergisi**, Yıl:11, Sayı: 453, Mayıs-Haziran 2014, s. 4-7.

Çalıkoğlu, Levent: "Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, s. 16-25. (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

Çalıkoğlu, Levent: "Kadın/Kimlik", **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, Haşim Nur Gürel, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu (Metinler), Ed. Cem İleri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, s. 130.

Canikli, İlkay Canan: "Ressam Güzin Duran", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Gül İrepoğlu, İstanbul 2005

Caymaz, Birol: **Türkiye'de Vatandaşlık: Resmi İdeoloji ve Yansımaları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008

Celal, Melek: **Reisülhattatin Kâmil Akdik**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1938

Çelik, Abdullah: **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi/159, 1999

Cem, Cemil: **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989

Çermikli, Gülce: "Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı", Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Danışman: Prof. Dr. Kıymet Giray, Ankara, 2009

Çetin, Enver Tali: **İbrahim Safi**, y.y., Roche Sanayi A.Ş., 1990

Çeviker, Turgut: "Önsöz", Cemil Cem, **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y

Cezar, Mustafa: "Şeker Ahmed Paşa'nın Düzenlediği Resim Sergileri", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz.: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 207-215.

Cezar, Mustafa: **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Paris, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995

Çiğdem, Ahmet: "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı, Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 68-73.

Cingi, Rasim Hayri: **Bir İş Adamı Gözüyle Memleketin Hali ve Dertlerimiz**, İstanbul, İbrahim Horoz Basımevi, 1948.

Çinici, Damla: "Başkent Ankara'nın İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü", **Ankara Araştırmaları Dergisi**, 3(1), 2015, s. 13-41.

Çoker, Adnan: **Cemal Tollu**, Haz. Server Demirtaş, İstanbul, Galeri B Yayınları, 1996

Çoker, Adnan: **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983

Çolak, Yılmaz: "Haklar ve Aidiyet Arasında Birey", **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 21-45.

Copeaux, Etienne: "Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. IV, 2003, s. 44-52.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello: **Bedenin Tarihi 1-Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello: **Bedenin Tarihi 2-Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, Çev: Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011

Corbin, Alain, Jean- **Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**,

Jacques Courtine, Georges Vigarello: Çev: Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013

Çubukçu, İbrahim Agâh: "Şair Rıza Tevfik Bölükbaşı ve Felsefi Düşüncesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 31, Sayı: 1, 1990, s. 137-146.

Demirbulak, Ayşegül: **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, İstanbul, Beta Yayınları, 2007

Demirsar, V. Belgin: **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989

Deringil, Selim: **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2002

Deringil, Selim: **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013

Derman, M. Uğur: "Akdik, Kâmil", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. II, 1989, s. 234-235.

Derman, M. Uğur: "Altunbezer, İsmail Hakkı", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. II., 1989, s. 543.

Devrim, Şirin: **Şakir Paşa Ailesi**, Çev: Semra Karamürsel, 14. bs., İstanbul, Doğan Kitap, Nisan 2010

Dino, Abidin: "Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf", **P Dergisi**, Sayı: 36, Kış 2005, s. 100-111.

Doğan, İsmail: "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi", **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi**, 3.c., Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, C.I, Aralık 1992, s. 162-176.

Dranas, Ahmet Muhip: "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 16 İkinciteşrin 1941, Sayı: 4, s.y.

Duben, Alan, Cem Behar: **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998

Duben, İpek Aksüğür: "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler**, (2-5 Ekim 1990), Yay. Haz: Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s.

59-63.

Duben, İpek: **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007

Duverger, Maurice: **Siyasi Partiler**, 2. bs., Ankara, Bilgi Yayınları, 1974

Edgü, Amelié (Ed.): **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998

Edgü, Ferit (Sunu): **Eren Eyüboğlu**, İstanbul, Ada Yayınları, 1994

Edgü, Ferit (Sunu): **Üçü Birlikte: Fahrelnisa-Aliye-Füreya**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001

Edgü, Ferit: "Osman Hamdi Bey Olgusu", **Osman Hamdi: Bilinmeyen Resimleri**, İstanbul, Ada Yayınları, 1986, s. 13-15.

Edhem Eldem: **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010

Ekrem, Recaizade Mahmut: **Araba Sevdası**, İstanbul, Armoni Yayınları, Kasım 2002

Eldem, Edhem: "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları**, Sayı: 2, İstanbul Kış-Bahar 2004, s. 39-67.

Eldem, Edhem: "Osman Hamdi Bey'in Paris Yıllarıyla İlgili Yeni Bilgiler", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 268, Nisan 2016, s. 48-59.

Elibal, Gültekin: **Şeref Akdik-Hayatı-Sanatı-Eserleri**, y.y, Eğitim Vakfı, t.y.

Elvan, Nihal (Yay. Haz.): **d grubu/d group 1933-1951**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006.

Erbay, Fethiye, Mutlu Erbay, Nuri Özer Erbay: **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlara Yansıması**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004

Erbil, D., Z. Büyükişleyen, O. Sağdıç: **Âbidin Elderoğlu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984

Ergun, Doğan: **Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik**, Ankara, İmge

Yayınevi, 2000

Ergüven, Mehmet: "Bir Ozan Resmi Sorguluyor", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 15, Eylül/Ekim 1994, s. 40-43.

Ergüven, Mehmet: **Türk Resminde Otoportre** (Kataloğu), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1996

Erhan, Kemal: **Nazmi Ziya**, İstanbul, Halk El Sanatları ve Neşriyat A.Ş., t.y.

Erinç, Sıtkı M.: **Ercümend Kalmık**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, Ekim 1991

Erinç, Sıtkı M.: **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayınları, 1990

Erinç, Sıtkı: **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2009

Erol, Turan: "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 7-17.

Erol, Turan: **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995

Ersoy, Ayla: "Ressam Halil Paşa İçin", **Sanat Çevresi**, Sayı: 73, Kasım 1984, s. 6-7.

Ersoy, Ayla: "Türk Resim Sanatında Edip Hakkı Köseoğlu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 64, Şubat 1984, s. 26-27.

Ersöz, Begüm Akkoyunlu, Tania Bahar (Yay. Haz.): **İhsan Cemal Karaburçak**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011 (6 Nisan 2011 tarihinde Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde açılan "İhsan Cemal Karaburçak" sergisinin kataloğu)

Erten, Oğuz: **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Artam Antik A.Ş Kültür Yayınları, 2012

Erten, Oğuz: **Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri I**, İstanbul, Galeri Baraz Yayınları, 2012

Erzen, Jale N.: "Türk Resminde Figür", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 26, Yıl: 3, Kasım 1984, s. 15-23.

Erzen, Jale: "Âbidin Elderoğlu: Bir Dünya Ressamı", **Abidin Elderoğlu**, Haz. Deniz Artun, Gözen Müftüoğlu, Ankara, Galeri Nev, t.y., s. 3-14.

Eşkinat, Esin (Ed.): **Geçmiş ve Gelecek-Past and Future-Koleksiyon Sergisi Kataloğu**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayınları, 2013

Eyüboğlu, Bedri Rahmi, v.d: **Çağdaş Türk Resminden Örnekler**, İstanbul, Ak Yayınları, 1982

Eyüboğlu, Bedri Rahmi: " 'D Grubu'nun İçyüzü: Ressamlar Âlemimizde 14 Sima", **Bedri Rahmi Eyüboğlu Bütün Eserleri/9: Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995, s. 165-173.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi: **Resim Yaparken**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1995

Eyüboğlu, Sabahattin, M. Ş. İpşiroğlu: **Fatih Albümüne Bir Bakış/Sur L'Album du conquerant"**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1955

Ferit Edgü (Ed.): **Batı'ya Yolculuk-Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, 2009

Fromm, Erich: **Sağlıklı Toplum**, Çev. Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, 4. bs., İstanbul, Payel Yayınları, 2006

Germaner, Semra-Zeynep İnankur: **Oryantalistlerin İstanbul'u**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002

Germaner, Semra: "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 69-74.

Germaner, Semra: "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler**, (2-5 Ekim 1990), Yay. Haz: Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 105-112.

Germaner, Semra: "Otodidakt Bir Sanatçı: İhsan Cemal Karaburçak", **İhsan Cemal Karaburçak**, Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayını,

Nisan 2011, s. 13-15.

Germaner, Semra: "Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle XIX. Yüzyıl Osmanlı Üst Sınıf Portreleri", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Baha Tanman (Ed.), İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 163-172.

Germaner, Semra: "Türk Resminde Plastik Düşüncenin Kaynakları", Yay. Haz. Banu Mahir, **Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri**, (7-10 Mart 1994), İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi ve Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Yayını, 2000, s. 173-179.

Germaner, Semra: "XIX. Yüzyıl Sanatından İki Etkileşim Örneği: Oryantalizm ve Türk Resminde Batılılaşma", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000 , s. 173-179.

Giray, Kıymet: "Türk Resim Sanatı Tarihine Genel Bir Bakış", **Sabancı Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1995

Giray, Kıymet: "Türk Resim Sanatının Asırlık Öyküsü: Yollar- Yıllar-İzler-İzmler", **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s. 17-71.

Giray, Kıymet: "Türk Resminde Müstakiller", **Türkiyemiz Dergisi**, Yıl: 24, Sayı: 71, Ocak 1994, s. 4-12.

Giray, Kıymet: **Ferruh Başağa**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003

Giray, Kıymet: **Hikmet Onat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995

Giray, Kıymet: **Mahmut Cûda**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002

Giray, Kıymet: **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997

Giray, Kıymet: **Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

Giray, Kıymet: **Refik Epikman** (Sergi Kataloğu), Ankara, T.C. Merkez Bankası Yayınları, 2001

Giray, Kıymet: **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank, 2002

Giray, Kıymet: **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

Giray, Kıymet: **Çallı ve Atölyesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997

Gültekin, Ayşe Orhun (Haz.): **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, (Metin: Seza Sinanlar Uslu)

Gökalp, Ziya: **Hars ve Medeniyet**, İstanbul, Toker Yayınları, 2005

Gökalp, Ziya: **Kızıl Elma: Şiirler**, Haz. Doç. Dr. Halil İbrahim Şahin, İstanbul, Ötüken Neşriyat, Mart 2015

Gökman, Muzaffer: **Tarihi Sevdiren Adam Ahmed Refik Altınay**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978

Göle, Nilüfer: "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed.: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 83-95.

Göle, Nilüfer: **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011

Gombrich, E.H.: **Sanatın Öyküsü**, 2. bs., Hong Kong, Remzi Kitabevi, 1999

Gönenç, Turgay (Sunu): **Nedim Günsür**, İstanbul, Ada Yayınları, 1993

Gören, Ahmet Kamil: "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Haz.: Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Mart 2008, s. 17-69.

Gören, Ahmet Kamil: "Ali Sami Boyar", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.I, Aralık 1999, s. 328.

Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, Sayı: 5, Mayıs/Ağustos 2003, s. 56-61.

Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: 'Günceli Yansıtan Konular", **rh+sanat**, Sayı: 2, Kasım/Aralık 2002, s. 32-39.

Gören, Ahmet Kamil: "Dağ, Şevket", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.I, Aralık 1999, s. 359, 360.

Gören, Ahmet Kamil: "Değişen Tarihsel Süreçler, Değişen Kavramlar Bağlamında Türk Resim Sanatı Tarihi Yazımına İlişkin Oluşan Sorunlar Üzerine Bir Deneme (An Essay Concerning Problems in Writing History of Turkish Painting Art)", Kıymet Giray (Ed.), **Değişen Tarihsel Süreçler Değişen Kavramlar/Changing Historical Processes Changing Concepts Uluslararası Türkiye Estetik ve Sanat Kongresi/International Turkish Aesthetics and Art Congress Proceedings**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü/Felsefe Bölümü, 2008, s. 63-82.

Gören, Ahmet Kamil: "Edirne'ye Yerleşen Ünlü Ressam: Şehit Hasan Rıza (1858-1912) ve Türk Ressamların Gözüyle Edirne", **Edirne: Serhattaki Payıtaht**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1998, s. 633-644.

Gören, Ahmet Kamil: "Halil Paşa", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed.: Ekrem Çakıroğlu, 2 Cilt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.I, Aralık 1999, s. 517-518.

Gören, Ahmet Kamil: "Hasan Rıza (Şehit)", Ekrem Çakıroğlu (Ed.), **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi,** 2.c., (1.bs.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C. I, Aralık 1999, s. 546-547.

Gören, Ahmet Kamil: "Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tabloları-1", **rh+ Sanat**, Sayı: 10, İstanbul, Antik Sanat Yayınları, Mayıs/Haziran 2004, s. 32-37

Gören, Ahmet Kamil: "Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tabloları-3", **rh+ Sanat**, Sayı: 12, Antik Sanat Yayınları, İstanbul Eylül/Ekim 2004, s. 90-92.

Gören, Ahmet Kamil: "Hikmet Onat", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2.c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.II, 1999, s. 383, 384.

Gören, Ahmet Kamil: "Hüseyin Avni Lifij-Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul, 1990

Gören, Ahmet Kamil: "Osman Hamdi'den Yüksel Arslan'a Türk Resminde Köpek", **P Dünya Sanatı Dergisi**, Sayı: 49, Güz 2008, s. 138-151.

Gören, Ahmet Kamil: "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19. Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten ve Yabancı Ressamlar", **Antik&Dekor**, Sayı: 40, İstanbul, Nisan 1997, s. 88-99.

Gören, Ahmet Kamil: "Özgür Bir İfadenin Sonucu Olarak Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", M. Baha Tanman (Ed.), **Nurhan Atasoy'a Armağan**, İstanbul, Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, Haziran 2014, s. 173-184.

Gören, Ahmet Kamil: "Tablolarda Fetih Sahneleri Bağlamında Hasan Rıza ve Zonaro'nun İstanbul'un Fethi Tablolarının İlişkisi Üzerine Bir Deneme", **VII. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler**, 9-11 Mayıs 2003, İstanbul, Eyüpsultan Belediyesi, Aralık 2003, s. 276-291

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resim Sanatı Tarihinin Yazımındaki Bazı Güçlükler Üzerine Bir Deneme, **Anadolu Sanat Dergisi (Plastik Sanatlarda Eleştiri Sorunu Özel Sayısı)**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı: 14, Güz 2003, s. 93-103.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne", **Antik&Dekor**, Sayı: 41, İstanbul, Haziran, 1997, s. 112-121.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminde İçmekân-Mahrem'e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi "Ev ve Sanat"**, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş, Sayı: 46, Güz-Kış 2007, s. 80-95.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**,

İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 28-41.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul", **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. Fahameddin Başar, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29.10.2010, s. 430-441.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları**, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2012, s. 15-39.

Gören, Ahmet Kamil: "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 82, Kasım 1997, s. 12-27.

Gören, Ahmet Kamil: "Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri", Ertan Eğribel-Ufuk Özcan (Yay. Haz.), **Sosyoloji Yıllığı-Kitap: 11, Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, İstanbul, Kızılelma Yayıncılık, Mart 2004, s. 530-545.

Gören, Ahmet Kamil: "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 93, İstanbul, Güz 2004, s. 34-42.

Gören, Ahmet Kamil: **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem/100 Nuri İyem from 100 Collections**, İstanbul, Türkiye İş Bankası, Aralık 2010, s. 8-52. (23 Aralık 2010-19 Şubat 2011 tarihleri arasında Kibele Sanat Galerisi'nde ve 1 Mart-16 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İş Bankası İzmir Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergi için hazırlanan kitap.)

Gören, Ahmet Kamil: **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998

Gören, Ahmet Kamil: **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001

Gören, Ahmet Kamil: **Ferruh Başağa**, İstanbul, Galeri Binyıl, Şubat 2001

Gören, Ahmet **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana**

Kamil: **Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997

Gören, Ahmet Kamil: **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**, Antik A.Ş. Yayınları (Yayına hazırlanıyor)

Güçlü, Abdülbâki, v.d: **Felsefe Sözlüğü**, 2. bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003

Güleç, Cengiz**:** **Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi**, Ankara, V Yayınları, 1992

Gülendam, Ramazan: **Türk Romanında Kadın Kimliği**, Konya, Salkımsöğüt Yayınları, 2006

Güler, Abdullah Sinan: "İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Danışman: Prof.Dr. Semra Germaner, T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı-Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul, Şubat 1994

Güler, Abdullah Sinan: "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hiref'ten Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XI-XIX.

Güloğlu, Volkan: "Atatürk Dönemi Türk Müziği Politikalarının Yansımaları: Kadın Ses Sanatçıları", **İlke** (Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi) (Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı), s. 165-179.

Güner, Kağan: **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014

Güngör, Necati: **Safiye Ayla'nın Anıları**, 2. bs., İstanbul, Heyamola Yayınları, 2006

Gür, Âlim: "Ali Ekrem Bolayır Biyografisine Katkılar", **SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 11, 2004, s. 353-389.

Gürçağlar, Aykut: "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'ın Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim"**

Sempozyumu, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2000, s. 136-141.

Gürel, Haşim Nur: **Türk Resminden Örneklerle Portre: Üç Köşeli Görsellik**, İstanbul, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1993

Hakkı (Baltacıoğlu), İsmail: **Demokrasi ve San'at**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1931

Halıcı, Esra: "Türk Resminde On'lar Grubu ve Orhan Peker", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman; Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yavuz, Erzurum 2009

Halman, Talat, Necmi Sönmez: **Fahr El Nissa Zeid**, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, Ekim 1994

Harambourg, Lydia: "Nejad Devrim: Renk Uzmanı, Sabırsızlığın Ressamı", **Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak**, Yay. Haz. Cem İleri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2006, s. 52-66.

Haşim, Ahmet: "Cem'in Gözü", **Silah ve Meşale**, İstanbul, Adam Yayınları, 1989, s.y.

Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarih**i, Çev: Yıldız Gölönü, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006

Haydaroğlu, Mine (Ed.): **Ben Mehmed Siyah Kalem İnsan ve Cinlerin Ustası/I Mehmed Siyah Kalem Master of Humans and Demons**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları/T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eylül 2004

Hitzel, Frédéric: "Önsöz", **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916 Sergi Kataloğu**, Yay. Haz: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 5-6.

Huizinga, Johan: "Rönesans Sorunu", **Rönesansın Serüveni**, Ed. Nurettin Pirim, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2015, 24-59.

İleri, Cem (Ed.): **Kesişen Zamanlar-Intersecting Times**, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2005, (Metinler: Haşim Nur Gürel-Ali Akay-Levent Çalıkoğlu)

İleri, Cem (Yay. Haz.): **Modern Deneyimler 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal: **Son Hattatlar**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955

İnalcık, Halil: "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümâyûnu", **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, Yay. Haz: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, 5. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 89-110.

İnankur, Zeynep: "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Baha Tanman (Ed.), İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 202-212.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.: **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, İstanbul, Ada Yayınları, 1985

İpşiroğlu, Mazhar Ş.: **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2004

İpşiroğlu, Mazhar Şevket: **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

İrem, Nazım: "Mustafa Şekip Tunç", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 256-259.

İrepoğlu, A. Gül, Ahmet Kamil Gören: **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi-Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2002

İrepoğlu, Gül: "Feyhaman, "Resim Aşkıyla", **Feyhaman Duran-İki Dünya Arasında**, Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Ed.), İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, Ocak 2017, s. 16-31.

İrepoğlu, Gül: **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986

İrepoğlu, Gül: **Zeki Faik İzer**, İstanbul, YKY, 2005

Işın, Ekrem: "Tanzimat Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret", **Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu**, Yay. Haz: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, 5. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 559-574.

İslimyeli, Nüzhet: "[Hasan Vecih'in Yaşamı]", **Hasan Vecih**

Bereketoğlu, (15-27 Nisan 1972 Retrospektif Resim Sergisi Broşürü), Ankara 1972, s.y.

İslimyeli, Nüzhet: **Asker Ressamlar ve Ekoller**, Ankara, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, 1965

Kabacalı, Alpay: **Kültürümüzden İnsan Adaları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 88-90.

Kadıoğlu, Ayşe: "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. IV, 2003, s. 284-292.

Kadıoğlu, Betül (Ed.): **Sabri Berkel Dönemler I (1930-1955)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 129-131.

Kandiyoti, Deniz: "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 115-134.

Kandiyoti, Deniz: **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013

Kansu, Aykut: "20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, Cilt 9, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 275-295.

Kaplan, İsmail: "Millî Eğitim İdeolojisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, C. IV, 2003, s. 788-799.

Karabulut, Mustafa: "Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında İstanbul ve Paris'e Bakış", **Erdem Dergisi**, Sayı: 56, 2010, s. 103-113.

Karadağ, Esen: "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü", Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), Danışman: Çağatay Karahan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun, 2008

Karaesmen, Erhan: "Aramızda Bir Ermiş Yaşadı", **Sanat Çevresi**, Sayı: 128, Haziran 1984, s. 10-11.

Karpat, Kemal H.: **Osmanlı Modernleşmesi "Toplum**, **Kuramsal Değişim ve Nüfus"**, Çev. Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, Ankara, İmge Kitabevi, 2012.

Karpat, Kemal: "Kimlik Sorununun Türkiye'de Tarihi, Sosyal ve İdeolojik Gelişmesi", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 23-38.

Karpat, Kemal: **Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular**, 2. bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1971

Kasaba, Reşat: "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed.: Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Mart 2013, s. 21-38.

Kâtipoğlu, Hâlenur (Yay. Haz.): **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

Katoğlu, Murat: **Şematizmden Yaratıcılığa: Cumhuriyet Türkiyesi'nde Yüksek Sanat ve Kültür Hayatının Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması**, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009

Kaya, Gülsen Sevinç: **Osmanlı Hanedanından Bir Ressam: Abdülmecid Efendi**, Metin: Leyla Ayhan Soylu, Genel Yayın Yönetmeni: Mehmet Kadri Sayılgan, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2004

Kayalı, Kurtuluş: **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 69-71.

Keser, Nimet: "Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi", Doktora Tezi, Danışman: Ayşe Kıran, Ayşe Çakır İlhan, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitim Programı, 2006

Keser, Nimet: **İktidarın Resmi: Tek Parti Döneminde Türk Resmi**, Adana, Karahan Kitabevi, 2012

Keskin, Candaş: "I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Sanat Ortamı ve Türk Resmi", **Gazi Akademik Bakış Dergisi**, Cilt

7, Sayı 14, Yaz 2014, s. 263-279.

Kılıçbay, Mehmet Ali: "Tanzimat Neyi Tanzim Etti?", **Argos**, No: 15, Kasım 1989, s. 57-62.

Kılıçbay, Mehmet Ali: **Cumhuriyet ya da Birey Olmak**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003

Kınaytürk, Hamit (Yay. Haz.): **Edip Hakkı Köseoğlu**, İstanbul, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, 1996

Kınaytürk, Hamit (Yay. Haz.): **Nurullah Berk**, İstanbul, Garanti Bankası Yayınları, 1996

Kırpık, Cevdet: "Şehzade Evliliklerinde Değişim", **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)**, Sayı: 26, Güz 2009, Ankara 2011, s. 165-193.

Koca, Ahmet Erkan: "Hiyerarşi ve Birey: Polislerin Dünyası", **Muhafazakar Düşünce Dergisi** (Birey Sayısı), Ed. Yılmaz Çolak, Yıl: 8, Sayı: 32, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 103-129.

Koçak, Cemil, Hikmet Özdemir vd: **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yay. Yön: Sina Akşin, (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013

Koçak, Cemil: "Siyasal Tarih (1923-1950)", **Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yayın Yön: Sina Akşin, (Hürriyet Gazetesi için özel baskı), İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 127-223.

Koçak, Orhan: "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekin, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C.II, 2001

Koçak, Orhan: **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, 2. bs., İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009

Kökden, Uğur: "Bursa'nın Renk Şairi: Hâle Âsaf", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 87, Bahar 2003, s. 55-65.

Köksal, Ahmet: "Ölümünün Birinci Yıldönümünde Malik Aksel", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 4-5.

Köksal, Ahmet: "Türk Resminde Çağdaşlaşma", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 27-32.

Koman, İlhan: “Önsöz”, **Gündüz Gökçe, Yükselen Ayaydın, Özer Erenman, Aydan Özgen Armağanı Yapıda Yenilikçi Yaklaşımlar**, Yay. Haz. İlhan Koman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul Nisan 2015, s. 14.

Küçükömer, İdris: **Batılaşma: Düzenin Yabancılaşması**, İstanbul, Ant Yayınları, 1969

Kunt, Metin: "Siyasal Tarih (1600-1789)", **Türkiye Tarihi: Osmanlı Devleti 1600-1908**, Yay. yön: Sina Akşin, 4 c., İstanbul, Cem Yayınevi, C. III, 2013, s. 19-72.

Kurtuluş, Faruk: **Yurttaşlık Bilgisi Dersleri**, IV. Sınıf, 3. bs., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1952

Kurtuluş, Yıldız: "Cumhuriyet’in Kuruluş Yıllarında Türk Resminde Yurttaş Kadın İmgesi", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri**, Haz.: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 79-85.

Lewis, Bernard: **Modern Türkiye’nin Doğuşu**, Çev. Boğaç Babür Turna, 6. bs., Ankara, Arkadaş Yayınları, 2013

Lifij, Harika Sirel:. “Eşim Avni Lifij... Ve Ben...”, **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s.16-17.

Lüleci, Yalçın: **Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat**, İstanbul, İskenderiye Kitap, 2015

Madra, Beral: “Yahşi Baraz ile Bir Söyleşi”, **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 5-12.

Mahir, Banu: **Osmanlı Minyatür Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005

Mardin, Şerif: "Türkiye'de Muhalefet ve Kontrol", **Türk Modernleşmesi**, Derleyenler: Mümtaz’er Türköne, Tuncay Önder, 22. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 175-187.

Mardin, Şerif: "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul,

İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 41-53.

Mardin, Şerif: **Din ve İdeoloji**, 22. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Mathieu, Caroline: **The Guide Musée d'Orsay**, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004

Mill, John Stuart: **Hürriyet Üstüne**, Çev. Mehmet Osman Dostel, 3. bs., Ankara, Liberte Yayınları, Şubat 2012

Mollaer, Fırat: "Tunç, Mustafa Şekip", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XLI, 2012, s. 382-383

Mülayim, Selçuk: "Erken Cumhuriyet Dönemi İçin Belgeleme ve Kronolojik Döküm", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, 18-19 Mart 1999, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 111-114.

Nabi, Yaşar: **Ahmet Haşim-Hayatı, Sanatı, Eserleri**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1964

Naci, Elif: "Türk Resminde Çığır Açan Sanatkâr: Çallı", **Hayat Tarih Mecmuası**, Yıl: 3, Cilt: 1, Sayı: 1, Sıra: 25, Şubat 1967, s. 48-49.

Naci, Elif: **On Yılda Resim 1923-1933**, İstanbul, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş, 1933

Ödekan, Ayla: "İmgenin Dönüşümü", **Hayal ve Hakikat-Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2011, s. 56-65. (16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan serginin kataloğu)

Okkalı, İlkay Canan: "Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2014

Olcay, Sema (Metin): **Bedri Rahmi: 100 Yıla Doğru**, İstanbul, Artium Sanatevi, Mart 2009

Olcay, Sema: **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir 2013 (13 Mayıs-9 Ağustos 2013 tarihleri arasında İzmir,

Arkas Sanat Merkezi'nde "Asker Ressamlar" başlığıyla düzenlenen sergi nedeniyle hazırlanan kitaptır)

Onaran, Burak: "Ahmet Mithat Efendi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 170-175.

Öndin, Nilüfer: "tuvallere Yanıyan Modern Kadın İmgesi", **rh+** Plastik Sanatlar Dergisi, Mart/Nisan 2004, Sayı: 9, s. 39-40.

Öndin, Nilüfer: "Nesnenin Yüklendiği Anlam: Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 176, 2005/06, Yıl: 15, İstanbul, Haziran 2005, s.7-10.

Öndin, Nilüfer: "Türk Resim Sanatının İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, Sayı: 157, 2003/011, Yıl: 14, İstanbul, Kasım 2003, s.10-13.

Öndin, Nilüfer: **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003

Öner, Sema: "Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Şehzade Abdülmecid Efendi", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu**, Yay. Haz: Zeynep Rona, 17-18 Aralık 1992, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 83-92.

Oral, Zeynep: "Fahrelnisa-Füreya-Aliye", **Cumhuriyet Dergi**, 16.09.2001, s. 6-8.

Ortaylı, İlber: **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 38. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2014

Ortaylı, İlber: **Osmanlı Toplumunda Aile**, 9. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, Ocak 2009

Ortaylı, İlber: **Osmanlı'da Değişim ve Anayasal Rejim Sorunu**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2008

Ortaylı, İlber: **Türkiye'nin Yakın Tarihi**, Timaş Yayınları, 15. bs., İstanbul, Kasım 2013

Özcan, Nuri: "Targan, Şerif Mehmet Muhittin" Maddesi, **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C: XL, 2011, s. 18, 19.

Özdemir, Bülent, Cihat Göktepe: **İngiliz İstihbaratı Peşimizde-Fişlenen Cumhuriyet**, İstanbul, Yitik Hazine Yayınları, Aralık 2014

Özdemir, Soner (Yay. Haz.): **Dünden Yarına Nuri İyem 2**, Nuri İyem Resimleri Arşiv ve Belgeleme Projesi Retrospetktif Sergi Kataloğu, Evin Sanat Galerisi, Ekim 2002, s. 15-20

Özdeniz, Engin: **Türk Deniz Subayı Ressamları**, 2. bs., İstanbul, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Viva Tanıtım Basım, 2000

Özdoğan, Günay Göksu: **"Turan"dan "Bozkurt"a Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)**, Çev. İsmail Kaplan, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006

Özel, Soli, Ali Sarıkaya: "Türkiye'de Liberalizmin Prangaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C. VII, 2005, s. 453-472.

Özer, İlbeyi: **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda**, 5. bs., İstanbul, Truva Yayınları, Şubat 2014

Özkırımlı, Atilla: "Değer Bunalımı ve Kimliksizleşme", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**, Yay. Haz: Sabahattin Şen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 19-22.

Özsezgin, Kaya: " 'D' Grubu 50 Yaşında", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1983, Sayı 82, s. 32-36.

Özsezgin, Kaya: "Çağdaş Türk Resminde Yenileşme Süreci ve Bazı Sorunları", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 33-36.

Özsezgin, Kaya: "Hamit Görele: Bir Doğa Güzellemesinin Satırbaşı", **Artist**, Sayı 4/18, Nisan 2004, s. 60-63.

Özsezgin, Kaya: "Simgeci Bir Ressam", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 10-11.

Özsezgin, Kaya: **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

Özsezgin, Kaya: **Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar**, İstanbul, Tunca Sanat, 2010

Özsezgin, Kaya: **Çağdaş Sanatımızda Son Osmanlı: Osman Hamdi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014

Özsezgin, Kaya: **Doğu'nun Penceresinden Doğaya Bakış: Şeker Ahmet Paşa**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014

Özsezgin, Kaya: **İbrahim Çallı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993

Özsezgin, Kaya: **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

Özsezgin, Kaya: **Mimar Sinan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996

Özsezgin, Kaya: **Sami Yetik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

Öztuna, Yılmaz: **Türk Tarihinden Portreler**, 5.bs., İstanbul, Ötüken Neşriyat, Ocak 2016

Papila, Aytül: "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Bahar 2008, 117-134.

Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 5. bs., İstanbul, İletişim, 2006

Parlatır, İsmail: "Bolayır, Ali Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. VI, 1992, s. 275, 276.

Pelvanoğlu, Burcu: **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007

Renda, Günsel, Turan Erol: **A History of Turkish Painting**, İstanbul, Palasar Yayınevi, 1987

Renda, Günsel, Turan Erol: **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 4 c., İstanbul, Tiglat Basımevi, C. I, 1980

Renda, Günsel: "Osmanlı Minyatürü", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3 c., İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, C.II, 1997, s. 1077.

Renda, Günsel: "Önsöz", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 11-20.

Roberts, Mary: **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2017

Rona, Zeynep (Ed.): **Çağa Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Sanat Bilgi Belge Limited, 2002, (20 Eylül-9 Kasım 2002, Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi Sergi Kataloğu)

Rona, Zeynep: **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992

Rona,Tarık Emin: **Yurtbilgisi Dersleri**, V. Sınıf, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941

Sağlam, Sefa: **Nejad**, (Sergi Kataloğu), İstanbul, Galeri Nev, 1993

Sakaoğlu, Necdet: "Abdülmecid (Halife)", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2 c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.I, 1999, s. 67-68.

Sancar, Serpil: **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar,** 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Sarp, Nilgün: **Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik: İlk Türk Kadın Ressam İstanbul 1886-New York 1954/Turkish Noblewomen the Artist Mihri De Rassim The New York Times 1932**, İstanbul, Aralık 2011

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2009

Schick, Irvin Cemil: **Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011

Selvi, Haluk: **Büyük Millet Meclisi'nde Celâleddin Arif Bey (1875-1939)**, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Günay Çağlar, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Erzurum 1994

Şentürk, Nezihe: "Atatürk'ün Özdeyişlerinde Kültür Sanat Müzik Yaklaşımı", **Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri,** Haz.: Nail Tan, Hayrettin İvgin, Ankara, 26-27 Ekim 2001, s. 103-112.

Şenyapılı, Önder: **Ressamlar ve Kadınları**, Ankara, ODTÜ Geliştirme

Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları, 2003

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Ed.): **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Haz.): **Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 1**, İstanbul, Cumhurbaşkanlığı Yayınları, Temmuz 2014

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Metin): **Eskizlerden Tablolara Ressam Sultan Abdülaziz**, Danışman: Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Uluslararası Kültür Sanat Derneği, Ekim 2013

Şerifoğlu, Ömer Faruk: "Abdülmecid Efendi", **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009

Şerifoğlu, Ömer Faruk: "Bedri Rahmi Eyüboğlu Yüz Yaşında", **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2011, s. 12-15.

Shiner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

Sinanlar, Seza: "Pera'da Resim Üretim Ortamı (1844-1916)", (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Günkut Akın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Temmuz 2008

Sirman, Nükhet: "Kadınların Milliyeti", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. IV, 2003, s. 226-244.

Şişman, Adnan: **Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876)**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2004

Sokul, Semiramis (Yay. Haz.): **İbrahim Çallı Resim Sergisi Kataloğu**, Akbank, y.y., 1998

Somel, Selçuk Akşin: "Osmanlı Reform Çağında Osmanlıcılık Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat

Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 88-116.

Somel, Selçuk Akşin: **Ansiklopedik Osmanlı Tarih Sözlüğü**, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 2012

Soner, Bayram Ali: "Osmanlı-Türk Siyasal Geleneğinde Bireysel ve Kolektif Haklar Mefhumu", **Muhafazakâr Düşünce Dergisi**, Ed. Yılmaz Çolak, Sayı: 32, Yıl:8, Nisan-Mayıs-Haziran 2012, s. 151-171.

Sönmez, Cahide Sınmaz: "Sürgünden Vatana: Osmanlı Hanedanının Geri Dönen İlk Üyeleri (1924-1951)", **Tarihin Peşinde-Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:12, Yıl: 2014, s. 83-137.

Sönmez, Necmi (Metin): **Hakkı Anlı**, İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Aralık 1997, (11 Aralık 1997-6 Ocak 1998 tarihleri arasında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde düzenlenen Hakkı Anlı sergisinin kataloğu]

Süha, Hakkı: "Edebi Portreler: Recaizade Ekrem", **Yeni Mecmua**, 09.08.1939, Sayı: 19, s. 9, 24.

Suman, Nusret: "Resim Sergisi Dolayısile", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, 1 Nisan 1942, Sayı: 13, s.y.

Takış, Taşkın: "Hilmi Ziya Ülken", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2007, s. 94-101.

Tanman, M. Baha (Ed.): **Nurhan Atasoy'a Armağan**, İstanbul, Lale Yayıncılık Kültür ve Sanat Yayınları-1, Haziran 2014

Tanman, M. Baha (Yay. Haz.): **Nil Kıyısından Boğaziçi'ne-Kavalalı Mehmed Ali Paşa Hanedanı'nın İstanbul'daki İzleri**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2011

Tanpınar, Ahmet Hamdi: "Bir Resim Sergisinde", **Sanat Çevresi**, Sayı: 132, Ekim 1989, s. 67-69.

Tansuğ, Sezer: "Malik Aksel Hoca İçin", **Sanat Çevresi**, Sayı: 112, Şubat 1988, s. 10.

Tansuğ, Sezer: "Türk Resminde Modernleşme Süreci", **Türk Resminde Modernleşme Süreci**, Düzenleyen: Yahşi

Baraz, İstanbul, Galeri Baraz, 1987, s. 37-40.

Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986

Tansuğ, Sezer: **Halil Paşa**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994

Tansuğ, Sezer: **Karşıtı Aramak: Sanat Tarihi Yazıları**, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983

Tansuğ, Sezer: Türkiye'de Resim Piyasasının Bazı Boyutları, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1980, Sayı: 2, s.72-75.

Taşkıran, Tezer: **Yurt Bilgisi I**, Ortaokul Kitapları, İstanbul, Maarif Matbaası, 1940

Teber, Serol: **Melankoli**, İstanbul, Say Yayınları, 2009

Tekin, Nil Türker: **Anahatlarıyla Türkiye Cumhuriyeti Tarihi**, 4. bs., İstanbul, Çantay Kitabevi, 2008

Tengüz, Hüsnü: **Osmanlı Bahriyesi'nin Mazisi**, İskender Pala (Haz.), İstanbul, Deniz Müzesi Komutanlığı, 1995

Thalasso, Adolphe: **Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art The Painters of Turkey**, Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Çev. Orçun Türkay-Öykü Terzioğlu, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Nisan 2008

Timur, Taner: **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2002

Timur, Taner: **Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş**, 3. bs., Ankara, İmge Yayınevi, 2003

Timurtaş, Faruk K.: "Kaybettiğimiz Millî Değerler: İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a Dair", **Cumhuriyet Gazetesi**, 29 Mayıs 1957

Todorov, Tzvetan: "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Ed. Korkut Erdur, Çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 11-23.

Toker, Nilgün: "Türkiye'de Liberalizm ve Birey", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., İstanbul, İletişim Yayınları, C. VII, 2005, s. 103-107.

Tollu, Ahmet: "Babam Cemal Tollu", **Sanat Çevresi**, Sayı: 29, Mart

1981, s. 4-5.

Toprak, Zafer: "Osmanlı'da Toplumbilimin Doğuşu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 310-327.

Törenek, Mehmet: "Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Bülbül" Redifli Şiiri ve Ona Yazılan Nazireler", **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 14, Erzurum 2000, s. 169-185.

Toros, Taha: "Denize Tutkun Bir Ressamımız Bahriyeli İsmail Hakkı Bey", **Antik ve Dekor**, Sayı: 39, 1997, s. 102-104.

Toros, Taha: "Hasan Vecih Bereketoğlu", **Antik&Dekor**, Sayı: 61, Kasım-Aralık 2000, s. 70-79.

Toros, Taha: "İlk Kadın Ressamlarımız (IV)", **Sanat Dünyamız**, Yıl: 9, No: 28, İstanbul 1983, s. 38-45.

Toros, Taha: "İlk Kadın Ressamlarımız"(II), **Sanat Dünyamız**, Yıl:9, No:25, 1983, s. 35-45.

Toros, Taha: "İlk Kadın Ressamlarımız"(V), **Sanat Dünyamız**, Yıl:10, No:29, 1984, s. 32-43.

Toros, Taha: "**İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983

Toros, Taha: "Nazmi Ziya Güran", **Antik&Dekor**, Sayı: 60, 2000/05, s.y.

Toros, Taha: "Osmanlı'dan Kalma Altın Bir Fırça: Sabiha Bozcalı 95 Yaşında", **Antik&Dekor**, Sayı: 46, Nisan-Mayıs 1998, s. 102-106.

Toros, Taha: **Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre**, İstanbul, İsis Yayımcılık, 1998

Tükel, Uşun: "Rembrandt", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3 c., İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, C. III, 2008, s. 1307-1308.

Tükel, Uşun: **Resmin Dili-İkonografiden Göstergebilime**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005

Tülin, Hayri: **Yurttaşlık Bilgisi:** IV, İstanbul, Kanaat Yayınları, 1952

Tuna, Mahinur: **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, 2007

Tunaya, Tarık Zafer: **Türkiye'de Siyasal Partiler: İttihat ve Terakki, Bir Çağın, Bir Kuşağın, Bir Partinin Tarihi**, 3 c., 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. III, 2011

Tuncel, Bedrettin: "Tevfik Fikret ve Galatasaray", **Türk Dili**, Sayı: 273, Ankara, Haziran 1974, s. 694-700.

Turan, Şerafettin: "Tanzimat Devrinde Evlenme", **İş ve Düşünce Dergisi**, XXII/182, İstanbul 1956, s. 14-15.

Turan, Şerafettin: **Türk Kültür Tarihi**, 3. bs., Ankara, Bilgi Yayınları, 2000

Turani, Adnan: "Refik Epikman Üzerine Notlar", **Sanat Çevresi**, Sayı: 43, Mayıs 1982, s. 6-8.

Turani, Adnan: **Batı Anlayışına Yönelik Türk Resim Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1977

Uçman, Abdullah: "Hüseyin Cahit Yalçın", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, Ed. Ekrem Çakıroğlu, 2. c., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C.II, 1999, s. 668-669.

Uçman, Abdullah: "Recâizâde Mahmud Ekrem", **İslâm Ansiklopedisi**, 44 c., İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. XXXIV, 2007, s. 503-504.

Uçman, Abdullah: **Rıza Tevfik**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 7-11.

Uğurlu, Veysel (Haz.): **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, (Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan Nazmi Ziya Sergisi Kataloğu)

Uğurlu, Veysel (Haz.): **Türk Resminde Otoportre**, Sergi Kataloğu, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 1996

Ülken, Hatice: "Eşim Hilmi Ziya'nın Özel Hayatı", **Sosyoloji Konferansları**, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi, Sayı: 17, 1979, s. 9-11.

Ülken, Hilmi Ziya: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013

Ülker, Muammer: **Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987

Ünüvar, Kerem: "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 129-142.

Ünver, A. Süheyl: "İsmail Hakkı Altınbezer", **Arkitekt Dergisi**, No: 7-8, 1946, s. 174-180.

Ünver, A. Süheyl: "Ressam Hüsnü Yusuf Bey Hakkında", **Ankara Sanat**, Sayı: 1, Ankara, 1 Mayıs 1966, s. 6,7.

Ünver, A. Süheyl: **Şehit Ressam Hasan Rıza-Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Trakya Üniversitesi Yayınları, 2015

Ünver, Süheyl: "İsmail Hakkı Altınbezer", **Arkitekt Dergisi**, No: 7-8, 1946, s. 174-180.

Ural, Murat: "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Millî Reasürans Sanat Galerisi, Ekim 1998, s. 19-61.

Ural, Murat: **Avni Arbaş**, İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş Yayınları

Ürekli, Fatma: "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Cilt: 39, S: 231, Mart 2003, s. 50-60.

Üskül, Zeynep Özlem: **Bireyciliğe Tarihsel Bir Bakış**, İstanbul, Büke Yayıncılık, 2003

Uslu, Seza Sinanlar: "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları: 1908-1914", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 271-272.

Usta, Nilüfer: "1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi", (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç.Dr. Nuray Gümüştekin, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2015

Üstel, Füsun: "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 166-179.

Üstel, Füsun: **"Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Üstel, Füsun: "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmî Yurttaş Profilinin Evrimi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. IV, 2003, s. 275-283.

Üstünipek, Mehmet: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007, s. 46, 47.

Uzluk, Şahabettin: **Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1957

Van Os, Nicole A.N.M.: "Osmanlı Müslümanlarında Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 9 c., 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2006, s. 335-347.

Vural, Mehmet: "Hilmi Ziya Ülken ve Türkiye'de Felsefe Çalışmalarına Katkıları", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt: 9, Sayı: 17, 2011, s. 521-538.

Yağbasan, Eylem: "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 65-111.

Yağbasan, Eylem: "Ressam Halife Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 23-62.

Yakarçelik, Nalan Dönmez: "Deniz Müzesi Koleksiyonu İzdüşümünde Hüseyin Hüsnü Tengüz, Ali Sami Boyar ve İbrahim Seyfettin Soysalan'ın I. Dünya Savaşı Etkisindeki Üretimleri", **Sanat Dünyamız**, Sayı 143, Kasım-Aralık 2014

Yaman, Zeynep Yasa: "d grubu 1933-1951", **d grubu/d group 1933-1951**, Yay. Haz. Nihal Elvan, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Mayıs 2006, s. 7-40.

Yaman, Zeynep Yasa: "Fahrünnisa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı", **Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak**, Haz. Cem İleri, İstanbul, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2006, s. 16-51.

Yaman, Zeynep Yasa: "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ed: Zeynep Yasa Yaman, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 91-370.

Yaman, Zeynep Yasa: **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2006

Yaman, Zeynep Yasa: **Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, 2011

Yarar-Dal, Esin: "Türk Resminde Grupların Yeri", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 26, Kasım 1984, s. 3, 10.

Yavuz, Hilmi: "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", **Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri**, Haz. Banu Konyar, İstanbul, Sanat Derneği Yayınları, 2000, s. 9-12.

Yetik, M. Sami: "Ressam Avni Lifij", **Sanat Çevresi**, Sayı: 45, Temmuz 1982, s. 6-7.

Yetik, Sami: **Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise'den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları**, İstanbul, Gram Yayınları, 2016

Yetiş, Kâzım: "Sunuş", Ali Şükrü Çoruk, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1995, s.7-11.

Zihnioğlu, Yaprak (Yay. Haz.): **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914**, İstanbul, Kitap Yayınevi, Eylül 2007 (s. XI-XIX'daki Giriş Yazısı: Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne")

Müzayede Katalogları

13. Beyaz Müzayede, 6 Kasım 2010, Lot No. 216

Alif Art, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 05.12.2004, Lot No: 232

Antik A.Ş, 186. Müzayede Kataloğu, 09.11.1997

Antik A.Ş, 214. Müzayede-15.12.02, Lot No: 155

Antik A.Ş, Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayedesi-275. Müzayede, 6 Aralık 2012, Lot no: 147

Antik A.Ş. - 225. Müzayede - Tablolar ve Antikalar Müzayedesi, 10.10.2004, Lot No: 37

Antik A.Ş. Müzayede, 15.12.2002, Lot No: 154

Antik A.Ş., 217. Müzayede, 05.06.2003, Lot No: 83A

Art Point - 3. İlkbahar Müzayedesi, 25.05.2008, Lot No: 265

Artı Mezat - Pulchrum Veri Splendor, 26.11.2006- Lot No: 65

Artium - 72 Kış Müzayedesi, 14.02.2010- Lot No: 259

Artium - 96. Müzayede - Yaz Müzayedesi, 22.07.2014, Lot No: 143

Artium - Klasik ve Çağdaş Sanat Eserleri Müzayedesi, 01.06.2000

Artium 69. Bahar Müzayedesi, 01.03.2009

Artium Bahar Müzayedesi, Müzayede Kataloğu, 13.05.2007, Lot No: 92

Artium Geleneksel ve Çağdaş Türk Resmi Müzayede Kataloğu, 07.03.2004, Lot No: 152

Artium Geleneksel ve Çağdaş Türk Resmi Müzayede Kataloğu, 07.03.2004, Lot No: 152

Artium Sanatevi, Geleneksel ve Çağdaş Türk Resim Sanatı Yaz Müzayedesi Kataloğu, 21 Temmuz 2004

Artium Sanatevi, Kış Müzayedesi Klasik Modern ve Çağdaş Sanat, Müzayede Kataloğu, 24.01.2013

Artium Yaz Müzayedesi, 13.05.2007, Lot No: 241

Artium-Güz Müzayedesi, 19.11.2006, Lot No: 36

Beyaz Müzayede - Halil Bezmen Koleksiyonu Müzayedesi, 11.04.2009, Lot No: 226

Bonhams Islamic and Indian Art Müzayedesi, 02.10.2012-Lot No: 300

İstanbul Antik Sanat, Güz Müzayedesi, 23 Ekim 2007, Lot No: 168

İstanbul Müzayede, Müzayede Kataloğu, 27 Mayıs 2012

Maçka Mezat "Bir Yaz Gecesi" Müzayedesi, 10.06.2002, Lot No: 58

Maçka Mezat Antikacılık A.Ş. Müzayede, 13.12.1998- Lot No: 185

Maçka Mezat, "Bir Yaz Gecesi Müzayedesi" Müzayede Kataloğu, 10 Haziran 2002, s. 96

MüzayeDE Tablo ve Sanat Eserleri Müzayedesi, Sofa Hotel, 17.02.2008

Nişantaşı Müzayede - 46. Müzayede, 06.03.2013- Lot No: 512

Pera Müzayede - Librairie de Pera 48. Müzayede, 09.03.2003

Portakal Özel Koleksiyonlar Müzayedesi, Aralık 2009, Lot No. 20

Portakal Sanat ve Kültür Evi, 2006 Yeniyıl Müzayedesi, 17.12.2006, Lot No: 233

Portakal Sanat ve Kültür Evi, İlkbahar Müzayedesi, 20.05.2007, Lot no: 125

Elektronik Kaynaklar

"Hattat Kamil Akdik", (Çevrimiçi), http://www.hisarantik.com/son-donem-hattatlari-ve-eserleri,hat-sanati/hattat-kamil-akdik.html, (Erişim tarihi: 28 Mayıs 2016)

"Salih Keramet Nigar" başlıklı orijinal yazı, kaynak adı belli değil, s. 3, **Taha Toros Arşivi**, No: TT635753, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 1 Nisan 2016)

(Çevrimiçi), (http://www.nuriiyem.com/eser/s128-011), (Erişim Tarihi: 28 Ağustos 2016)

(Çevrimiçi), (https://www.artamonline.com/252-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/10427-naci-kalmukoglu-1896-1954-ord-prof-dr-ismail-hikmet-ertaylan-ve-ailesi), (Erişim Tarihi: 9 Temmuz 2016)

(Çevrimiçi), Ancient History et Cetera, http://etc.ancient.eu/photos/art-of-pompeii/, (Erişim Tarihi: 3 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, http://www.harvardartmuseums.org/art/304414, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), http://cumhuriyettarihimiz.blogspot.com.tr/2015/07/ilk-turk-foto-muhabiri-ve-ilk-turk.html, (Erişim tarihi: 6 Mart 2016)

(Çevrimiçi), http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/136/SELIM+PERTEV+BOYAR, (Erişim Tarihi: 17 Ocak 2016)

(Çevrimiçi), http://www.beyazart.com/v3/?page=show_artist&id=918, (Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016)

(Çevrimiçi), http://www.boyutpedia.com/1447/63575/mehmed-cemil-uybadin, (Erişim tarihi: 5 Mart 2016)

(Çevrimiçi), http://www.boyutpedia.com/1447/63575/mehmed-cemil-uybadin, (Erişim tarihi: 5 Mart 2016)

(Çevrimiçi), http://www.canakkaledebugun.org/sehzade-omer-faruk-efendi-canakkalede/,19 Haziran 2015, (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2016)

(Çevrimiçi), http://www.nuriiyem.com/eser/s128-057/, Erişim Tarihi: 19 Haziran 2016

(Çevrimiçi), http://www.posta.com.tr/PostaKarnaval/HaberDetay/Mora-dan-Moda-ya-Cimcoz-Ailesi---.htm?ArticleID=127654, (Erişim tarihi: 01 Mart 2016)

(Çevrimiçi), http://www.radikal.com.tr/yorum/cumhuriyet-ve-suryaniler-1097241/ (Erişim tarihi: 5 Mart 2016)

(Çevrimiçi), http://www.rembrandthuis.nl/en/rembrandt-2/rembrandt-the-artist/most-important-works/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), http://www.takvim.com.tr/yazi_dizisi/2012/10/19/makberden-cankayaya, (Erişim tarihi: 04.03.2016)

(Çevrimiçi), http://www.wga.hu/html_m/l/limbourg/06juin.html, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), http://www.yasamoykusu.com/biyografi-2575-Turhan_Doyran, (Erişim Tarihi: 12 Aralık 2016)

(Çevrimiçi), https://www.artamonline.com/43-275-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar?id_category=43&n=281, (Erişim Tarihi: 30 Haziran 2016)

(Çevrimiçi), https://www.moma.org/collection/works/34693, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), https://www.nationalgallery.org.uk/, (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), https://xxi.com.tr/8014/mimar-nazimi-yaver-yenalin-unutulmus-fantastik-dunyasi/, (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016)

(Çevrimiçi), Khan Academy, https://tr.khanacademy.org, (Erişim tarihi: 2 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), Leopold Museum, http://www.leopoldmuseum.org, (Erişim Tarihi:

1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), Rijks Museum, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-6 (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), The Athenaeum, http://www.theathenaeum.org/art/detail.php?ID=64733, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

(Çevrimiçi), The British Museum, https://www.britishmuseum.org, (Erişim Tarihi: 3 Ocak 2017)

(Çevrimiçi),http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/195494/ilk_kadin_botanikcimiz_Sara_Akdik.html, (Erişim Tarihi: 4 Haziran 2016)

(Çevrimiçi),https://xxi.com.tr/8014/mimar-nazimi-yaver-yenalin-unutulmus-fantastik-dunyasi/, (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016

Adnan Çoker, **"**Hüseyin Avni Lifij", (Çevrimiçi), http://www.avnilifij.com/theartofavni.html#TRAvni Lifij'in Sanatı, (Erişim Tarihi: 10 Haziran 2016)

Ali Can Sekmeç, Melda Davran, "Mora'dan Moda'ya Cimcoz'lar", (Çevrimiçi), **chronicledergisi.com**, http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919, (Erişim tarihi: 18.06.2015)

Anonim, "Bir Şık Şair Daha", Gazete bilinmiyor, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-510346, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 9 Haziran 2016)

Cemil Cahit Cem, "Zengin ve Mesut Berar Prensesi Dürrüşehvar", kaynak gazetenin ismi belli değil, 1959, Dosya Adı: Son Halife Abdülmecit Efendi, **Taha Toros Arşivi**, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 2 Şubat 2016)

Dursun Gürlek, "Vefatının 24. Yılında İbnü'l-Emin Mahmud Kemâl İnal", Gazete bilinmiyor, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-583317, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 15 Nisan 2016)

Fırat Arapoğlu, "Savaşların Ressamı: Şehit Hasan Rıza, (Çevrimiçi), http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/01/savaslarin-ressami-sehit-hasan-riza.html (Erişim tarihi: 15.07.2015)

Gül İrepoğlu, **Türk Resimde Bir Temel Taşı: Feyhaman Duran**, (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com, (Erişim tarihi: 5 Şubat 2016)

http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/265, (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2017)

İbiblio-The Public's Library and Digital Archive, https://www.ibiblio.org, (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2017)

Lale Altınkurt, "Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi", s.3,4; (Çevrimiçi) http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/12/125-136.pdf

Mehmed Kemal, "Hiç Kimseye Benzemeyen", Politika ve Ötesi Köşesi, gazete bilinmiyor, 19 Kasım 1981, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-507451, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)

Mehmet Ali Uz, Serdar Ceylan, "Konyalı Keçeci Süleyman Efendi ve Ailesi: Keçecizadeler", **Akademik Sayfalar**, Cilt: 13, Sayı: 19, 5 Haziran 2013, s. 291. (Çevrimiçi), http://www.merhabahaber.com/d/file/cilt-13,-sayi-19,-5-haziran-2013.pdf, (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2016)

Metin Toker, "Kitab peşinde koşmakla geçen bütün bir ömrün hikâyesi", gazete bilinmiyor, 10 Ekim 1949, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-502293, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)

Murat Bardakçı, "Osmanlı'yı dedelerimin içkisi yıktı", **Habertürk Gazetesi**, 5 Mayıs Pazar, (Çevrimiçi), http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/841641-osmanliyi-dedelerimin-ickisi-yikti, (Erişim Tarihi: 1 Ağustos 2016)

Muvakkar Ekrem Talu, "Büyükbabam Recaizade Ekrem", Gazete bilinmiyor, 07.02.1953, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-510328, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 11 Haziran 2016)

Orhan Tahsin, "Serpuşu, paltosu, sesi ve hiddetiyle İbnül Emin Mahmut Kemal defnedildi", gazete bilinmiyor, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-502328, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 31 Mayıs 2016)

Perihan Özcan, "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", Haber Türk, 18 Mayıs 2014 Pazar, Kültür-Sanat Haberleri, (Çevrimiçi) (http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede) (Erişim Tarihi: 25 Ocak 2015)

Portakal Bahar Müzayedesi Online Katalog, 04 Mayıs 2013, (Çevrimiçi), http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1990, (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2016)

Portakal Bahar Müzayedesi Online Katalog, 04 Mayıs 2013, (Çevrimiçi), http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1990, (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2016)

Seda Yörüker, "Bonnard ile Haşim'i Birlikte Düşünmek", (Çevrimiçi), http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bonnard-ile-hasimi-birlikte-dusunmek-i-5217, 19.02.2016, (Erişim tarihi: 04.06.2016)

Sevgi Gürtuna, "1914 Kuşağı Ressamlarından Namık İsmail", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/namik-ismail/, (Erişim tarihi: 3 Nisan 2016)

Taha Toros Arşivi, No:TT512214, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 8 Mart 2016)

Taha Toros Arşivi: Dosya: Son Halife Abdülmecid Efendi'nin oğlu Ömer Faruk Efendi'ye ait fotoğraflar, No: TT512217, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr/, (Erişim Tarihi: 10 Mart 2016)

Taha Toros, "Hikmet Onat", (Çevrimiçi), http://www.antikalar.com/hikmet-onat/, (Erişim tarihi: 1 Nisan 2016)

Taha Toros, "İbrahim Çallı", (Çevrimiçi), antik@antikas.com, (Erişim tarihi: 10 Mart 2016)

Ulunay, "İbn-ül-Emin Mahmud Kemal Bey", Gazete bilinmiyor, Mayıs 1957, s. 3, **Taha Toros Arşivi**, Dosya No: TT-502189, (Çevrimiçi), sehirarsiv.com, (Erişim tarihi: 19 Nisan 2016).

ÖZGEÇMİŞ

1976 doğumlu Meltem Yakın Üldes, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalında yüksek lisans yapmıştır. 2011-2016 yılları arasında Haliç Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır.

F.A.M. (Akdeniz Ülkeleri Kadın Sanatçılar Birliği -Yunanistan-), a+A UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) üyesi olan Meltem Yakın Üldes 7 kişisel resim sergisi ve "Time Against Human" isimli bir fotoğraf projesi gerçekleştirmiştir. Aralarında Yunanistan, İngiltere, Lübnan, Pakistan, Fas gibi ülkelerin bulunduğu yurt dışı ve yurt içi karma sergilere katılmıştır. Üldes çeşitli dergilerde sanatla ilgili araştırma yazıları yazmaktadır.