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

DOKTORA TEZİ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESMİNDE MODERNLEŞME: İMGELER VE BATILI KİMLİK

Elif DASTARLI DELLALOĞLU

2502110041

DANIŞMAN

PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN

İSTANBUL, OCAK 2018

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Elif DASTARLI DELLALOĞLU**	**Numarası**	:	**2502110041**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Sanat Tarihi Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN**
Tez Savunma Tarihi	:	**17.01.2018**	**Saati**	:	**10:00**
Tez Başlığı	:	**"Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik"**			

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. ABDULLAH SİNAN GÜLER		KABUL
5- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		KABUL

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

ÖZ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESMİNDE MODERNLEŞME: İMGELER VE BATILI KİMLİK

Elif DASTARLI DELLALOĞLU

Avrupa'da modern dünyayı doğuran düşünsel, toplumsal ve politik değişimleri açıklayan "modernlik" kavramı, Türkiye'de "modernleşme" olarak karşılığını bulmuştur. Modern toplumların ve sanatın doğuşunu hazırlayan modernlik, "örnek alınacak" bir gelişmişlik anlamına gelir artık. Ancak Batı modernliği, "biçimsel bir benzeme", "gibi olma" olarak algılanmış ve önce "Batılılaşma" daha sonra "modernleşme" olarak formüle edilmiştir. Bu olgular ile birlikte meydana gelen imgesel değişimin önemi de ortaya çıkmakta, imge üretmenin en önemli alanı olan sanat ve özellikle resim sanatında böylesi bir toplumsal dönüşüm rahatlıkla izlenebilmektedir.

Çalışmanın yöntemi, sanatın "geleneksel"den "Batılı" üretim biçimine dönüşmesinin tarihini siyasi gelişmelerle birlikte "sosyal bir tarih anlayışı" önerisiyle yazmak şeklindedir. Bunu yaparken "Batılılaşma mı modernleşme mi?" sorusunu takip ederek "milliyetçilik ve ulus inşası", "kimlik", "modern bireyin oluşumu", "kamusal varlık" gibi temel başlıklar etrafında konu açılmaya çalışılmaktadır.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ana eksenini modernleşme süreciyle sanatın birbirini etkileyen, belirleyen karşılıklı ilişkisini araştırma perspektifi oluşturmuştur. "Modern sanat", devlet-sanat ilişkisi, özerklik, taklit, özgünlük gibi konular tartışmaya açılmış, Türk resim sanatının kendi değişim öyküsüyle beraber, sanatsal imgenin bu süreçte nasıl yeniden şekillendiği seçilen örnekler üzerinden eser analizi yöntemiyle ele alınarak bir okuma önerisi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, Tanzimat-Cumhuriyet dönemi, Batılılaşma-modernleşme, sanatsal imge, Batılı kimlik.

ABSTRACT

MODERNIZATION IN TURKISH PAINTING FROM TANZIMAT TO REPUBLIC PERIOD: IMAGES AND WESTERN IDENTITY

Elif DASTARLI DELLALOĞLU

The concept of “modernity” in Europe which brings an explanation for the changes in philosophical, social and political changes that has created the modern world corresponds to “modernization” in Turkey. The modernity which paved the way for the birth of modern societies and the modern art thus became the symbol of a development that can be taken “as an example” from now on. However, the modernity was taken as a “formal similarity” and “as is” and firstly formulated as “Westernization” and then “modernization” for a society. The character of the social change taking place in Turkish society could be easily traced in the arts, and particularly in painting, which is the most important area of image production.

The method of this study is to write the history of the transformation of the art from the “traditional” production means into a “Western” one in line with the political developments with a proposition of “social understanding of history”. While doing this, the subject will be tried to be explored in the context of the main topics of “building of nationalism and nation”, “identity, “formation of the modern individual”, “public identity” in the track of “Westernization or modernization?”.

This work which is composed of three main chapters, has researching perspective take in interact of modernization process and arts relationship. Some concept such as “modern art”, state-art relations, self-determination, impression, individuality is discussed; it was being proposed that an explication way by an analysis of the selected works, while handling how artistic images shaping in Turkish paintings modernization story.

Key Words: Turkish painting, Tanzimat-Republic period, Westernization-modernization, artistic image, Western identity.

ÖNSÖZ

Türk modernleşmesi, tartışılarak, yazılarak, düşünülerek tüketilemeyecek bir konu. Tarih disiplininin yeni bilgiler ve bulgularla yorumladığı geçmiş, tıpkı içinde yaşanılan zaman ya da aslında tarihin herhangi bir dilimi gibi durağan değil, hiç olmadı. Yeni fikirler, bakış açıları, olay ve olguların etkilerinin yeniden yorumlanması, Türkiye için modernleşme meselesini teorik düzlemde bitimsiz kılmakta. Sanatta modernleşme de elbette bu tartışmaların bir parçası olmuş. Bu tez çalışması ise öncelikle, sanat alanındaki söz konusu tartışmalara siyaset tarihinin dinamikleriyle birlikte, sanatın toplumsal değişim sürecinden asla kopuk ele alınamayacağı kabulüyle bakmayı öneriyor.

Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" resminin, çalışmamın ana hatlarıyla zihnimde oluşmasını sağladığını belirtmeliyim. Cumhuriyet'in ilanından sonra 1930'lu yıllarda gerçekleştirilmiş ve aslında bir üçlemenin parçası olan eser, resmi ideoloji tarafından oluşturulmaya çalışılan bir imgeler bütününü, üçleme ise eski ile yeninin karşılaşması hatta adeta "çarpışması"nı ifade ediyor. "Taksim Meydanı" itibarıyla kamusallık, birey, kimlik, modernleşme ve çağdaşlık gibi, tartışmaya açık ve pek çok değer yargısıyla yüklü bir anlam dizgesine ulaşılıyor. Değer yargılarının ise ortak noktası, modernleşme paradoksu. Bu idrak ile bakıldığında, hem Osmanlı hem de erken Cumhuriyet döneminde üretilen resimlerin söz konusu modernleşme "düğümü"ne bağlandıkları açıkça ortada. Bu yeni bir buluş değil; ancak, sanat tarihi yazımında, böylesi bir farkındalıkla eseri odağına alan yeteri kadar çalışmanın olduğu da söylenemez. Tüm bunlar, beni bu tez çalışmasını yapmaya yönlendirdi.

Tezin ortaya çıkmasında en az benim kadar emeğe geçen sevgili hocam, danışmanım Prof.Dr. Ahmet Kamil Gören'in adını saygıyla anıyorum. Türk sanat tarihi üzerine çalışan herkes belge ve bilgi eksikliğinin farkında olsa da yıllardır aynı yanlışların yeniden ve yeniden üretilmesini engellemek, ancak Ahmet Hoca gibi adeta dedektif titizliğiyle çalışan birine özgü. Ne şanslıyım ki bu tezi kendisinin danışmanlığında yazdım. Beni meslektaşı olarak görüp en iyisini yapmam için daima cesaretlendirdiği, yıllardır uğraşarak edindiği bilgisini paylaştığı, tezin her bölümünü

birkaç kez okuyup uyardığı, yönlendirdiği ve tüm süreçte beni sonsuz desteklediği için kendisine teşekkür ederim.

Akademisyen olmayı arzu etmiş herkesin hayatında bu kararda etkisi olan bir hocası olmuştur. Benim için bu isimlerin başında Prof.Dr. Uşun Tükel gelir. Henüz 1998 yılında İstanbul Üniversitesi'nde başladığım lisans eğitimimde bana Batı sanatı ve çağdaş sanat üzerine düşünme, çalışma, üretme ve dersler vererek öğrencilerle birlikte öğrenmeye devam etme arzusunu kazandıran kendisidir. Tez çalışma sürecimde de değerli fikirlerini paylaştığı ve daima esin verdiği için çok teşekkür ederim. Sevgili hocam ve dostum Doç.Dr. A.Sinan Güler de tez sürecimde özgün fikirleri ve yorumlarıyla hep yanımdaydı, çok teşekkür ederim. MSGSÜ Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda yüksek lisans eğitimim sırasında "Siz artık bizim meslektaşımızsınız" cümlesini ilk kez kendisinden duyduğumda hissettiğim heyecanı hâlâ hatırlarım.

Hayatının birkaç yılını vakfedip amaçladığı şekilde doktora tezini yazmaya çalışan pek çok sosyal bilimci, sürecin zorluklarını bizzat yaşayarak öğrenmiştir. Ancak bana bu dönemde yardım eden çok kişi oldu. Annem ve babam, tüm eğitim hayatımda arkamda sağlam birer kale oldular ve sevgili annem beni bu tezin biteceğine gerçekten inandırdı; teşekkür ederim. Benden önce tamamladıkları tezlerini ve değerli fikirlerini hiç çekinmeksizin paylaşan sevgili dostlarım Dr. İlkay Canan Okkalı ve Dr. Meltem Yakın Üldes'e; yardımları için sevgili kuzenim Damla Karşu Cesur'a, dostluğu ve neşesi için Doç. Neşe Baydar ve motive edici sözleri için Yrd.Doç. Ayşe Bozdurgut'a; tüm yardımları için Seda Yörüker'e, Osmanlıca konusunda verdiği destek için Öğr.Gör. Orhan Altuğ'a; ayrıca çalışmamın özellikle yöntemi hakkındaki destekleyici görüşleri için Ali Artun'a çok teşekkür ederim.

Elbette, Türk modernleşmesi üzerine olduğu gibi pek çok konuda hayatta tanıdığım en özgün, en ilham verici fikirlerin sahibi, en yakınımdaki en değerli dayanağım, dostum, hayat arkadaşım, sevgili eşim Besim Dellaloğlu'na, sabrı, anlayışı ve desteği için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ ……..…… III
ABSTRACT …… IV
ÖNSÖZ ……..…… V
İÇİNDEKİLER ……..…… VII
RESİMLER LİSTESİ ……...…….…… IX
KISALTMALAR LİSTESİ ……..… XIII
GİRİŞ ……..…… 1

BİRİNCİ BÖLÜM
TÜRK MODERNLEŞMESİ

1.1. Türk Siyasal Değişiminin Karakteri: Batılılaşma mı Modernleşme mi? …...… 15
1.2. Osmanlı Döneminde Batılılaşma ……...… 21
1.2.1. Osmanlı'da Kimlik Sorunu: Kozmopolit Yapıdan Milliyetçiliğe ……..…... 79
1.2.2. Batılı Olmak-Batılı Görünmek ……... 86
1.3. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme …….. 94
1.3.1. Cumhuriyet'in Yeni Bir Ulus İnşası: Türk Kimliği …….. 120
1.3.2. Modern Yurttaş ve Modern Kadın …… 126
1.3.3. Kamusal Hayat …….. 135

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK MODERNLEŞMESİNDE SANATIN KONUMU

2.1. "Modern Sanat" Karmaşası …….. 144
2.2. Türk Modernleşme Sürecinde Sanattan Beklenenler ……... 154

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SANATSAL TEMSİLDE BATILILAŞMA-MODERNLEŞME

3.1. Sarayda Yaşam: "Sandığınız Gibi Değil" …… 194
3.2. Osmanlı'nın "Mahrem"inden Cumhuriyet'in "Vitrin"ine, Kadın İmgesinin Dönüşümü ……...…… 216
3.3. Batılı Eğitimin Sonucu: "Kadın Ressam" …… 263

3.4. İlerlemenin Neferi-Ressamın Sureti ……..…… 280
3.5. Bir Sorun Olarak Çıplaklık: Nü Resimler …… 309
3.6. İçeride Gizli: Evdeki Yaşam Değişirken ……..……... 341
3.7. Yeni Hayat Tarzı ve Kamusal Alanda Birey ……... 354
3.8. İlerlemenin Görünümleri ……..……..….. 402
SONUÇ ……...……...…… 427
KAYNAKÇA ……..…..…..……..…….……. 453
EKLER ……...……..……. 495
ÖZGEÇMİŞ ……...……..……. 540

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Abdülmecid Efendi, *Avluda Kadınlar*, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 117x177 cm, (özel koleksiyon) …… 195

Resim 2: Abdülmecid Efendi, *Haremde Beethoven*, (yakl. 1910/1917), tuval üzerine yağlıboya, 154x211 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..…… 201

Resim 3: Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe*, (yakl. 1910-1917), tuval üzerine yağlıboya, 132x173 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi) 208

Resim 4: Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..…… 221

Resim 5: Osman Hamdi Bey, *Yaratılış/Mihrab*, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, (özel koleksiyon) ……..…… 226

Resim 6: Namık İsmail, *Düşünen Kadın/Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131x185 cm, (MSGSÜ-İRHM)…….……..…… 235

Resim 7: İbrahim Çallı-Cemil Cem, *Mihri Müşfik*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 101x116 cm (özel koleksiyon?) ……..…….. 241

Resim 8: Mihri Müşfik (Rasim), *Genç Kadın Portresi*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 98.5x61 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……...…… 245

Resim 9: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik Piyano Başında (Eşi Sârâ Akdik'in Portresi)*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (özel koleksiyon?) ……. 250

Resim 10: Melek Celâl Sofu, *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 35x48 cm, (MSGS-İRHM) …… 252

Resim 11: Malik Aksel, *Yeni Mektep*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 84.5x84.5 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi) ……...…… 255

Resim 12: Şeref Akdik, *Millet Mektebi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 257

Resim 13: Cemal Tollu, *Küçük Dansöz/Balerin*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 65.5x54 cm, (MSGSÜ-İRHM) …… 259

Resim 14: Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, (yakl. 1919-1922), tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 270

Resim 15: Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (SÜ-SSM) ……..…… 273

Resim 16: Güzin Duran, *Atölyede Nü*, 1939, karton üzerine yağlıboya, 39x46 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu) …… 276

Resim 17: Ercümend Kalmık, *Ressam ve Modeli*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 75x52 cm, (Halkbank Koleksiyonu) …… 278

Resim 18: Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre,* (yakl. 1880'ler), tuval üzerine yağlıboya, 116x84 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 286

Resim 19: Avni Lifij, *Pipolu-Kadehli Otoportre,* (1324-1908/1909 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 290

Resim 20: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, 1921 (1327), tuval üzerine yağlıboya, 130x160 cm, (MSGSÜ-İRHM) …….. 295

Resim 21: Halil Paşa, *Otoportre*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 65x40 cm, (Necmiye Sözel Koleksiyonu) ……. 299

Resim 22: Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, t.y. (1925?), tuval üzerine yağlıboya, 62x50 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu) …….. 302

Resim 23: Hale Asaf, *Otoportre*, t.y. (1930'lar), tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm (özel koleksiyon?) ……...…. 305

Resim 24: Cemal Tollu, *Otoportre*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 72.5x54 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..… 307

Resim 25: Hikmet Onat, (*Nü*), 1327 (1911/12), tuval üzerine yağlıboya, 55x40 cm, (özel koleksiyon?) …… 317

Resim 26: Nazmi Ziya (Güran), *Genç Kız Büstü*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 53x45 cm, (özel koleksiyon) …… 319

Resim 27: Avni Lifij, *Alegori*, t.y., mukavva üzerine yağlıboya, 45x36 cm, (SÜ-SSM) ……..... 321

Resim 28: Mihri Müşfik, *Aynalı Gözde,* t.y., karton üzerine pastel, 85x68 cm, (Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu) ……... 323

Resim 29: Melek Celâl Sofu, *Model*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 57x43 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 326

Resim 30: İbrahim Çallı, *Kadın ve Kuğu*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 48x60 cm, (SÜ-SSM) ……...…. 328

Resim 31: Namık İsmail, *Çıplak/Yatan Çıplak*, 1925, 78x63 cm, (İzmir Resim Heykel Müzesi) ……..… 330

Resim 32: Ali Avni Çelebi, *Nü*, kağıt üzerine füzen, t.y., 78x58 cm. (MSGSÜ-İRHM Kol.) …….. 333

Resim 33: Ali Avni Çelebi, *Nü*, kağıt üzerine füzen, t.y., 78.5x58 cm. (MSGSÜ-İRHM Kol.) ……..… 333

Resim 34: Zeki Kocamemi, *Çıplak*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 93x72 cm. (Sema-Barbaros Çağa Kol.) ……..... 336

Resim 35: Nurullah Berk, *Oturan Çıplak*, 1933, kuru pastel, 40x25 cm, (özel koleksiyon) ……...… 339

Resim 36: Osman Hamdi Bey, *Çarşaflanan Kadınlar*, (yakl. 1880), tuval üzerine yağlıboya, 63x41 cm, (özel koleksiyon) ……..…… 343

Resim 37: Abdülmecid Efendi, *Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın*, 1918-20, tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, (TBMM Milli Saraylar Resim Koleksiyonu) ……..... 348

Resim 38: Hamit Görele, *Konser*, 1935-36, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..... 350

Resim 39: Feyhaman Duran, *İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu) ……... 352

Resim 40: Müfide Kadri, *Sandal Sefası*, 1909 (1325 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 40x75.5 cm, (özel koleksiyon?) ……. 357

Resim 41: İzzet Ziya, *Plajda*, 1921 (1337 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm, (özel koleksiyon?) ……. 360

Resim 42: İbrahim Çallı, Kayıkta Sevgililer, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 150x182 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu) …… 363

Resim 43: İbrahim Çallı, *Adada Kadınlar/Ada'da İki Hemşire*, (yakl. 1920'ler), tuval üzerine yağlıboya, 63x92 cm, (Merey Koleksiyonu) …….. 365

Resim 44: Ömer Adil, *Deniz Hamamı*, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu) ……. 367

Resim 45: Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 90x73 cm, (Kemal Bilginsoy Koleksiyonu) …….. 370

Resim 46: İbrahim Çallı, *Balo*, tuval üzerine yağlıboya, (yakl. 1920 sonları), 75x80 cm, (Ayla Günaltay Koleksiyonu) ……...… 374

Resim 47: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 138x186 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..… 378

Resim 48: Refik Epikman, *Bar*, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 384

Resim 49: Nazmi Ziya Güran, *Eski Bir Sokak (Eski ve Yeni İstanbul)*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, (Doğan Paksoy Koleksiyonu) …….. 386

Resim 50: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı (Eski ve Yeni İstanbul)*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73x93 cm, (SÜ-SSM) …… 386

Resim 51: Refik Epikman, *Hipodrom*, (yakl. 1936 sonrası), tuval üzerine yağlıboya, 21x31 cm, (özel koleksiyon?) …….. 397

Resim 52: Elif Naci, *Medrese Önünde*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm, (özel koleksiyon?) ……..... 400

Resim 53: Avni Lifij, *Kalkınma/Belediye Faaliyeti*, 1913 (Hicri 1332 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 173.5x505 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……..… 404

Resim 54: Şevket Dağ, *İzmir Limanı-Alsancak Garı*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 52x77 cm, (özel koleksiyon) …… 408

Resim 55: Şevket Dağ, *Demiryolu*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 57.5x39 cm, (özel koleksiyon?) ……. 408

Resim 56: Namık İsmail, *Atatürk Çiftçiler Arasında*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 450x500 cm, (T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu) …… 411

Resim 57: Nurullah Berk, *Tayyareciler*, (yakl. 1933), tuval üzerine yağlıboya, 95x95 cm, (MSGSÜ-İRHM) …….. 414

Resim 58: Zeki Faik İzer, *İnkılâp Yolunda*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 176.5x237 cm, (MSGSÜ-İRHM) …… 417

Resim 59: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm, (MSGSÜ-İRHM) ……. 421

Resim 60: Şeref Akdik, *Tütün İşleyen Kadınlar*, yakl. 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi) …… 425

Resim 61: Şeref Akdik, *Metalurji Atölyesi*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi) ……... 425

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	Aynı eser
A.g.e.	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör/Editörler
H.	Hicri
Haz.	Hazırlayan/Hazırlayanlar
İRHM	İstanbul Resim Heykel Müzesi
İÜ	İstanbul Üniversitesi
M.	Miladi
Mod.	Moderatör
MSGSÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
No	Numara
Röp.	Röportaj
R.	Rumi
s.	Sayfa
S.	Sayı
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
SÜ	Sabancı Üniversitesi
s.y.	Sayfa numarası yok
t.y.	Tarih yok
y.y.	Yayım yeri yok
Yay. Haz.	Yayına Hazırlayan
Yay.Yön.	Yayın Yönetmeni
yakl.	Yaklaşık

GİRİŞ

Türk modernleşmesi üzerine gerçekleştirilen sayısız çalışmada çoğunlukla devlet yapıları, siyasi kurumlar ya da ekonomik sistem düzeyinde bir dönüşümün üzerinde durulur. Oysa sürecin etkileri çok daha derinlere, hayatın her alanına işlemiştir. Bu tez çalışmasında, yaşamdan kaynaklanan, aynı zamanda onu etkileyen, belirleyen bir yapı olan sanatı Osmanlı-Türk modernleşmesi ekseninde ele almak, hem sanatı hem de bahsedilen "derine işleyen" etkileri gereğince anlamanın yöntemi olarak önerilmektedir. Böylece toplumsal durumun sanat, sanatın da modern toplum üzerindeki ideolojik rolünü saptamanın mümkün olacağı düşünülmekte ve Türk resmi özelinde toplumsal perspektife sahip bir sanat tarihi yazımı amaçlanmaktadır.

Tezin tarih aralığı, Tanzimat'ın ilan edildiği 1839 yılından başlamış, erken Cumhuriyet dönemiyle sınırlandırılmıştır. Osmanlı döneminde Batılılaşmanın reformlarla sistematik olarak hayata geçirilmeye başlandığı yıl olduğu için Tanzimat'ın ilanı başlangıç noktası olarak tercih edilmiştir. Batılılaşmanın giderek modernleşme şeklinde formüle edildiği Cumhuriyet dönemi ise aşağı yukarı 1940'lı yılların ortalarına kadar ele alınmıştır. Öte yandan tarihte kesin milatlar belirlemek, öncesi ve sonrasıyla tüm sürecin önemini atlamak anlamına gelir. Dolayısıyla tezin ilk bölümünde Tanzimat'ın ilanından önce Batı'yla karşılıklı ilişkinin niteliği üzerinde durulmuş, Cumhuriyet döneminde 1950'li yıllardan itibaren yaşanan siyasal ve kültürel değişimden de kısaca söz edilmiştir.

Terminolojik çözümlemeyi esas alarak kavramlara yaklaşma, tezin yöntemini belirleyen ilk adımdır. Siyaset tarihinde olduğu gibi sanat tarihinde de sık kullanılan kavramların teorik karşılıklarını saptayarak, dilde kabul edilen ortak anlamdan yorumlarla öznelleşen anlamlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla "modernleşme", "Batılılaşma", "modern", "modernite", "Batı" ve "Modernizm" ile birlikte kamusal ve ulusal, ayrıca hem cinsel hem de toplumsal bağlamlarda "kimlik" tanımları ekseninde bir kavramsal çerçeve belirlenmiştir.

Tezin odak noktalarından biri, Türk resminde "modern" sözcüğü ile tarif edilen sanat yani "modern resim" ya da "modern sanat" kavramıdır. Burada, Batılı sanat eleştirisinde çokça tartışılmış Avrupamerkezci ve sanat tarihi yazımıyla kanon haline gelen "modern sanat"ın yeniden tartışılması asıl amaç değildir. Ancak Türkçe kaynaklarda "modern sanat" tanımıyla birbirinden farklı dönem, kişi ve grupların kastedildiği görüldüğü için, bu adlandırmanın hem kavram olarak hem de Türk modernleşmesi açısından tartışılması gerektiği bir gerçektir. Dolayısıyla ikinci bölümün ilk kısmında "modern sanat" tanımına eleştirel bir mesafeyle yaklaşmak amaçlanırken, Türkiye özelinden yola çıkıp yer yer genel anlamda modern sanat kanonunun sorunlu yapısına açılımlar getirilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümün ikinci kısmında ise sanatın araçsallaştırılması ekseninde bir tartışma yapılmış, Türk modernleşme sürecinde devlet-sanatçı ilişkisi öne çıkarılarak sanattan beklenenler ele alınmıştır.

Resim sanatının yalnızca biçimsel niteliklerine yönelik bir yaklaşımın ötesinde, resmin kendisinin de bir düşünce olduğu hatırlanmalıdır. Zira "Resim sanatı, bir başka alanda dile getirilmiş fikirleri izleme gereksinimi duymadan düşünür."[1] Elbette hiçbir tarihsel gerçekliğin tek başına var olamayacağı bilinciyle sanat ile hemen hemen her alanın etkileşimi üzerinde durulmuş, yine de resmin kendisinden yola çıkmak esası temel bir yöntem olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla sanatın toplumsal tarihi içinde "eser analizi"ne yönelmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünü, Türk resminden seçilen örnekler ile modernleşme doğrultusunda yaşanan değişimin sanat eserindeki izdüşümü yani modernleşmenin imgelerle görselleştirilmesi oluşturmuştur. Bu bölümde, tezin ilk iki bölümünde detaylı şekilde ortaya konmaya çalışılan kuramsal çerçeve resimde gösterilenleri açıklamanın zemini olarak düşünülmüş, dönemin bakışı, algısı, ortamı, giysisi, yaşamı, kültürü vb.nin görselleştirilmiş sonuçlarına ulaşılmaya çalışılmış, böylece resim odaklı bir anlayış tez metninin gövdesini meydana getirmiştir.

[1] Tzetvan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart, 2012, s. 21.

Bu tez çalışmasında modernleşmeyi ve hem yaşamda hem sanatta ortaya çıkan Batılı imgeyi, tekil ve bütüncül bir dönem tasviri yapmadan, kültürü sabit ve oradan oraya taşınabilir katı bir nesne, bir kalıp gibi algılamadan, yerli öznenin tarihselliğini önemsizleştirmeden okumak-yorumlamak amaçlanmıştır. Kültür melezdir, geçişken ve değişkendir; kültürde yaratılan simge ya da imgeler de sabit değildir. Teoriye hâkim özcü, kapalı bir kültür anlayışının varlığını gözeterek, öte yandan o bakışın hapsedici niteliğinden kurtularak kültürlerarası değişimleri saptamak esas alınmıştır.

Türk modernleşmesi özelinde hızlı bir değişimin yaşandığı kuşku götürmez. Değişimi saptamak önemlidir; ancak, bunu yaparken değişimin öncesi veya sonrasını yadsımak, olumsuzlamak ya da tam tersi idealize etmek anlamsız ve gereksiz bir çaba olur. Bu farkındalıklarla birlikte ilk bölümde kronolojik bir yaklaşım esas alınmış, siyasal tarih ile sanat tarihi birlikte anlatılmıştır. Bu yöntem, sanatın ilerlemeci-istifçi bir yöntemle şablonunu çıkarmak değil, dönemsel-toplumsal olaylarla bağını kurmak amacıyla tercih edilmiştir. Kronolojik yöntemden bağımsız, dönemsel kapsamı geniş bir sanat tarihi yazımının anakronik olma ve toplumsal gerçekleri kaçırma tehlikesi olduğu düşünülmektedir. Öte yandan modernist ilerlemeciliğe duyulan inançla gerçeğe dönüşmüş olan Türk modernleşmesi üzerine yapılan bu tez çalışmasında, söz konusu ilerleme ülküsüne de mesafeli durmaya çalışılmıştır. Kronolojik yazımın tarihsel ilerlemeci bir yaklaşıma ait olabileceği handikabı göz önünde tutulmuş, kullanılan kavramlar ile dilde bu açmazın üstesinden gelmeye uğraşılmıştır. Mümkün olduğunca farklı kaynaktan faydalanmak, böylece fikirleri karşılaştırmak yöntemi tercih edilmiştir. Ayrıca salt olaylardan oluşan değil olgusal bir değişim de kronolojiye dâhil edilmiştir.

Tez çalışması boyunca, Türk sanat tarihinin kendi sürecinden kaynaklanan pek çok sorunla karşılaşılmıştır. Bunlar başlıca; sanatçıların özellikle de yaşarken biyografilerinin yazılmamış olması; eserlerde çoğunlukla tarih yer almaması ve ancak anılar, bazı sergi haberleri vb. ile sanatçı biyografilerine ya da eser tarihlerine ulaşabilmenin zorlukları; kaynaklarda yer alan dolayısıyla tez için seçilen örneklerin çoğunlukla İRHM'de yer alması ve müzenin bugün de kapalı olması nedeniyle

resimlerin pek çoğuna ulaşmanın imkânsızlığı; özel ya da devlete ait alternatif koleksiyonların ve müzelerin oluşturulmasında çok geç kalınmış olması; özel koleksiyonlara ulaşmanın zorluğu ve bu koleksiyonlara alınan eserler için bir katalog çalışmasının çoğunlukla yapılmamış olması vb. şeklinde sıralanabilir. Ayrıca tezin yazılması sürecinde belirlenen yönteme dair de sorunlar yaşanmıştır. Örneğin yer verilecek resimleri seçmek ve sınıflamanın zorluğu bunların başında gelmektedir. Çünkü resimlerin söz konusu tarih aralığını ifade edecek yelpazede olmasının yanında, iddia edilen Batılı imgeyi de göstermesi yani figür barındırması gerekmektedir. Bunlar dikkate alınmakla birlikte resimlerin sınırlı tutulmasına da çalışılmıştır; çünkü çok sayıda örnek, her resim üzerine detaylı çalışmayı imkânsız hale getirir. Öte yandan resimlerin dönemsel izdüşümü verecek çeşitlilikte olması ve bunun için sanatçı açısından da yeterli görülen bir sayıya ulaşılması şartı öncelikli olarak gözetilmiştir.

Tez metnine dâhil edilen görseller, yalnızca eser çözümlemesi yapmak üzere tercih edilen resimlerle sınırlı tutulmuştur. Bu, yöntem olarak resmi önceleyen yaklaşım gereği tercih edilmiştir. Elbette metin boyunca pek çok başka resim, çizim, fotoğraf gibi görsel malzemeden söz edilmiş, ancak bunlar tezin Ekler bölümüne alınmış ve bahsi geçen görsele dair gerekli bilgiye tez metni içinde dipnotlarda yer verilmiştir.

Resimlerin belirli başlıklar altında sınıflandırılması da çözülmesi gereken bir sorun olmuştur; çünkü örneğin bir portre "büst portre" olmadığında, mekânın önem kazanmasıyla bir iç mekân resmine de dönüşebilmektedir. Dolayısıyla eser odaklı üçüncü bölümde seçilen başlıkların teknik bir ayrıma değil, içeriğe bağlı olması tercih edilmiştir. Yani başlıklar iç mekân resmi-dış mekân resmi, erkek sanatçının kadın temsili-kadın sanatçının kadın temsili, portre-otoportre vb. şeklinde yapılabilir ve bu çok daha kolay bir yöntem olabilirdi. Ancak söz konusu dönemsel dinamiklerin değişiminde sanata yansıyanlar verilmeye çalışıldığı ve sanatta sürecin izdüşümüne bakıldığı için böylesi bir teknik sınıflama işe yaramayacaktı. Dolayısıyla resimler ilk bakışta bir ayrıma tabi tutulmayıp, her resmin kendi özelinde söylediği söz dikkate alınarak sınıflama yapılmış ve ağırlıklı olarak içerik okuması

amaçlanmıştır. Örneğin Osman Hamdi Bey'in "Çarşaflanan Kadınlar" resmi, "Kadın İmgesinin Dönüşümü" başlığında yer alabilecekken, bu başlık altında yer alan pasif durumdaki uzanan kadın resimlerinden farklı olarak çarşaf giyen kadınların bir eylem içinde bulunması ve bu eylemin de bizi özel mekânın mahremiyetine yönlendirmesi nedeniyle "Evdeki Yaşam Değişirken" başlığına alınmıştır. Keza İbrahim Çallı ve Cemil Cem'in "Mihri Müşfik Portresi" bir portre olmanın çok ötesinde, cüretkâr bir uzanan kadın resmi olduğu için sanatçıların portre ve otoportrelerinin yer aldığı "İlerlemenin Neferi-Ressamın Sureti" başlığı altında değerlendirilmemiştir. Üstelik kadının sıradan biri değil, bir ressam olması nedeniyle bu resim, "kadın ressam" meselesini bir sorun olarak ele almak amacıyla açılan "Batılı Eğitimin Sonucu: 'Kadın Ressam'" başlığı altında da yer alabilirdi. Ancak resimde Mihri Müşfik'in ressamlığıyla ilgili bir gönderme bulunmadığı için çalışma nihayetinde "Kadın İmgesinin Dönüşümü" başlığı altında değerlendirilmiştir. Öte yandan Türk resminde kadın sanatçının varlığı ile ilgili açılan "Batılı Eğitimin Sonucu: 'Kadın Ressam'" başlığında kadın ressam olarak sadece Güzin Duran'ın resminin yer alması ise bilinçsiz bir tercih değildir. Erken dönem Türk sanatında kadın sanatçıların azlığı ve sınırlı konuları ele aldığı bilinmektedir ve tam da bunları tartışmak, mevcut erkek egemen durumu tahlil etmek için bu bölümdeki kadın sanatçıyı atölyede gösteren, çoğunluğu erkek sanatçıların ürettiği örnekler seçilmiştir. Örneğin Hale Asaf'ın, Mihri Müşfik'in ya da Melek Celâl Sofu'nun resimleri, yukarıda açıklanan yöntemle, resmin söylemi gözetilerek ilgili başlıklara yerleştirilmiş, bu isimler doğrudan "kadın sanatçı" başlığı altında toplanmayarak cinsiyetçi yöntemle bir okumaya girişilmemiştir.

Her sanatçı ayrı bir dünya olarak kabul edilmelidir. Dolayısıyla farklı sanatçıları ve farklı yapıtları gruplayarak ele almak, onları ortak bir biçemin ürünü olarak değerlendirmek, özgünlüklerini görmemek gibi bir hataya bizi götürebilir. Ancak bilimin doğası kategorize etme, tanımlama zorunluluğuna dayanır. Öte yandan nesnel-bilimsel bir anlatma-aktarma kaygısında olmayan özgün üretim biçimi olarak sanatı ele almak bu noktada zorluklarla doludur. Unutulmamalıdır ki, belirli bir özgünlüğe sahip her birey döneminin insanıdır ve eserleri, yaşamı dolaysız yansıtma kaygısıyla yapılmış olmasa bile doğru bir yöntemle dönemi açıklamak

adına ipuçları taşır. Yani sanat eseri dönemsel bir belge değildir; ancak, zaman zaman belgesel özellikler taşıyabilir. Ayrıca sanatçı, toplumsal bir varlıktır. Dönemsel benzer etkilenmeler, beklentiler gözden kaçırılmamalı, sanatçının inisiyatifi de dönemi bağlamında tartışılarak hem ortaklıklar hem farklılıklar görülmeye çalışılmalıdır. Bu bakış açısı sonucu tezde, üretici yani sanatçının toplumsal formasyonunu göz önüne alarak eseri ile arasındaki ilişkiyi saptayan, dönemin olayları ve olgularını sanatçının kendi hayat hikâyesiyle birlikte ele alan ve sonuçta eseri tüm bu karşılıklı etkileşimlerin belirlediği üretim olarak gören bir anlayış benimsenmiştir.

Tezde yer verilen resimler aslında hiçbir eserin mutlak bir anlamı olmadığı ve okuyucunun-izleyicinin o anlamı sürekli yeniden ürettiği kabulü, dolayısıyla aslında çoğul okumaların mümkün olduğu bilinerek yorumlanmıştır.[2] Yöntem olarak tercih edilen toplumsal gerçeklikleri esas almak ve sanat tarihi kaynaklarındaki her tür bilgiden sorgulamacı bir yaklaşımla yararlanmak ile aşırı ve yanlış yorumun önüne geçmek amaçlanmıştır. Kullanılan ifadeler aracılığıyla dilde de belirli bir esneklik gözetilmiş, ancak sonsuz bir keyfiyet ile gayri-akademik bir "ben böyle anlıyorum, bu böyledir" hatasına da düşülmemeye çalışılmıştır.

Bütün tarihsel dönemler kendi içinde değerlendirilmeli, "bugün"ün değer yargılarından mümkün olduğunca arındırılmalıdır. Öte yandan yorumlayan öznenin durduğu tarihsel an, olayları kavrama ve yorumlama bilgisi ve bakış açısının belirleyiciliği kabulüyle birlikte, mümkün olduğunca dönemsel olay ve olgular üzerinde farklı kaynaklardan faydalanarak durulmaya çalışılmış, farklı fikirler karşılaştırılmış, böylece yorumun mutlak öznelliğine karşı önlem alınmaya çalışılmıştır. "Bakmaktan kuşku duyan" ve "sanata bakmayı kişisel bir faaliyet kadar tarihsel bir faaliyet olarak da görmek isteyen"[3] bir anlayış amaçlanmıştır.

[2] Konuyla ilgili Umberto Eco'nun klasikleşen çalışması için bkz. Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, 1. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992.
[3] Jonathan Harris, **Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Evren Yılmaz, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, Şubat 2013, s. 33.

Tezin özellikle "Türk Modernleşmesi" başlıklı ilk bölümünde, geniş çaplı bir tarihsel dönem yeniden yazılmaya çalışılırken, böylesi bir tez çalışmasının sınırları belli olduğu için her seferinde ilk kaynaklara ulaşmak mümkün olamamış ve belirli dönem aralıkları ya da olaylara-olgulara yönelik yapılan araştırmalar ile sınırlı kalınmıştır. Bu kez ise birbiriyle çelişen bilgilere çokça rastlanmış, yanlış ya da eksik bilgiyi aktarmaktansa kaynaklar arasında karşılaştırmalar yapmak tercih edilmiştir. Özellikle bilgi ve belge eksikliği nedeniyle pek çok yanlışın dolaşımda olduğu Türk sanat tarihine dair her bilgi teyit edilmeye ve veriler ekseninde yoruma gidilmeye çalışılmış, emin olunamayan farklı bilgilerin neredeyse hepsi, kaynaklarda yer aldıkları halleriyle dipnot bilgisi olarak eklenmiştir. Tüm tez metnindeki dipnotların çokluğu ve zaman zaman okumayı zorlaştıracak bir uzunluğa ulaşmasının nedeni, genellikle söz konusu yöntem tercihidir. Öte yandan böylece tez kapsamındaki geniş tarih aralığı ve içerikle ilgili zengin bir kaynakçaya da ulaşılmıştır.

Çalışma boyunca kullanılan "Türk sanatı" ibaresindeki "Türklük" elbette ırksal bir temele dayanmaz. Bugün Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olanlar için kullanabileceğimiz bu sözcük, Osmanlı göz önünde bulundurulursa geçersiz kalır. Tercih edilebilecek "Türkiyelilik" terimi için de aynı şey söylenebilir. Tezin "kimlik" kavramının tartışıldığı bölümden de anlaşılacağı üzere, meselenin kendisi karmaşıktır. Dolayısıyla "Türk sanatçı" ile kastedilen, Osmanlı'da yaşayan yabancı, gayrimüslim ya da azınlıklara mensup milletlerden olmayan, kendisini Müslüman-Türk gören ve Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra da Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ressamlardır. Öte yandan "Türk sanat tarihi" denmiş, örneğin "Türkiye sanatı tarihi" sözü hem Osmanlı Devleti hem de Türkiye Cumhuriyeti'ni karşılamadığı ve pek de pratik olmadığı için tercih edilmemiştir. Tezde yabancı, gayrimüslim ve azınlık milletlerden ressamların eserlerinin yer almaması ise çalışmanın sınırlandırılması isteği sonucudur. Ayrıca Türk sanatının modernleşme öyküsü, yüzyılı aşkın bir süredir milliyetçi kaygılar ekseninde "milli" ya da "ulusal" bir yapıya sahip toplumun yaratılma çabalarıyla eş zamanlıdır. Bu nedenle "Türk" olmayan sanatçıların önemine ve sürece etkilerine değinilmiş, ancak eserlerine yer verilmemiştir.

Tüm bunlarla birlikte tez çalışmasında, Türk modernleşme süreci ve bu süreçteki sanatın durumu ile sanatın ve sanatçının konumu saptanmaya çalışılırken ortaya sorular atılmış, aslında eser odağa alınarak onlar üzerinden sorulara yanıtlar aranmıştır. Böylece tezin yöntemi, sanat tarihi yazımını sanatçı hayatlarını, meslek grupları ve örgütler üzerinden sınıflayarak arka arkaya dizmeye indirgeyen bakışı aşmanın da bir yöntemi olarak önerilmiştir. Sanat tarihçinin amacının, objektif ya da değil, var olanı yansıtan ve gücünü varlığından alan imgelerin yer aldığı her tarzı, üreticisi olan her sanatçıyı ve üretilen her eserdeki spesifik önemi keşfetmek olduğuna inanılmaktadır ve bu çalışmada da belli bir tarih aralığı belli bir perspektiften ele alınarak amaçlanan bu olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MODERNLEŞMESİ

Sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalarda karşılaşılan en büyük güçlüklerin başında kuşkusuz terminolojiyle ilgili olanlar gelir. Belki Türkçeye yapılan farklı çeviriler, belki ideolojik angajmana göre farklı yorumlamalar ile başlayan ve toplumsal ortaklıklara dair temel eksiklikleri hatırlatan kavram karmaşası, terimlerin birbirlerinin yerine kullanılmasıyla sürer ve zaman içinde "hatalı" denilebilecek kullanımlar yerleşir. Eğer söz konusu olan, sosyal bilimlere dair neredeyse her şeyin yeniden tanımlandığı ve disipline edildiği 18. ve 19. yüzyıllara dair modern, modernleşme, Modernizm ile Batı, Batılılaşma[4] gibi tartışmalı kavramlar ise karmaşa pekişecek ve tanımlama çabaları, anlamı da etkileyen bir paradoksa yol açacaktır.[5]

Bu nedenle büyük siyasal ve toplumsal değişimlerle belirlenen yaklaşık 200 yıllık tarihimizi gözden geçirerek Türk modernleşmesinin karakterini anlamak için öncelikle kavramların kendilerini tartışmak gerekmektedir. Böylece yaşamsal olguların nasıl soyutlanarak dil ile belirlendikleri ve realiteyi yeniden belirledikleri de açıklanabilecektir.

Türk Dil Kurumu tarafından "modern" kelimesinin karşılığı en yalın anlamıyla "çağdaş", Modernizm ise "çağdaşlık" veya "çağdaşlaşma akımı…"[6] şeklinde açıklanır. Peter Childs, Modernizm tanımına varmak için kelimenin kökeni olan "modernus" sözcüğüne bakar ve Latince hâlihazırda mevcut, şimdiki zamana ait

[4] Kullanılan bu kavramlara "muasırlaşma" ya da "çağdaşlaşma" da eklenebilir; ancak "modernleşme" ile "Batılılaşma" en sık kullanılan kavramlardır.
[5] Konuyla ilgili özet niteliğinde temel bir tartışma, Giriş bölümünde yapılmıştır.
[6] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53982802d2a048.11639350 (11.06.2014); http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5422a40378be61.57017336 (24.09.2014)

anlamına gelen "modo" kökünden kaynaklandığını belirtir.[7] Childs şöyle devam eder:

> "…beşinci yüzyıl sonlarında Latince modernus, Hıristiyan gün ile Roma İmparatorluğu geçmişi karşıtlığına işaret ediyordu; … yazında modern dönemin on altıncı yüzyıl ile başladığı düşünülür. Daha genel olarak 'modern' sık sık avangardı belirtmekte kullanılmıştır; her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'ndan beri 'modern'in anlamı 'şimdi'den 'tam şimdi'ye … dönüşmüşken, bu kavram 'çağdaş' terimiyle karşılanmıştır."[8]

Fredric Jameson da modern sözcüğünün beşinci yüzyıla kadar temellendirildiğini söyler.

> "Papa I. Gelasius'un (494/5) kullandığı şekliyle sözcük, basitçe, çağdaşları Kilise babalarının eski döneminden ayırır ve şimdiki zamana (kronolojik olanın dışında) bir ayrıcalık tanımaz. … O zaman, şimdiye kadar Latince modernus basitçe 'şimdi' ya da 'şimdiki(nin) zamanı' demektir…"[9]

"Modern"in Hıristiyanlıkla ilişkisinin kopması ise Rönesans'tan sonra Aydınlanma ile başlamıştır. Dolayısıyla şimdiki zamana ait olanı imleyen ve çağdaş ile aynı anlamda kullanılan modern sözcüğünün "Modernizm"den daha geniş bir anlama sahip olduğu saptanabilir. Modern kavramını genel bir ifadeyle, geleneksel olandan radikal kopuş sonrasında ortaya çıkan yeni hal olarak tanımlamak mümkündür. Buradan yaygın olarak kullanıldığı anlamıyla modern toplum tanımına ise şöyle varılabilir:

> "Mesela sanayi devrimi bu tür bir kopuşa örnektir. Böylelikle tarım toplumunun stratejik unsuru toprak yerini sermayeye bırakırken, yepyeni bir toplumsal düzenin de temelleri atılmıştır. Bu yüzden modern toplum denildiğinde, tarım ve hayvancılıktan büyük ölçüde sanayi ve ticarete geçildiği, kapalı ekonomi ve hane içi üretimin yerini açık ekonominin ve Pazar için üretimin aldığı, altyapının kurulduğu, kitle iletişiminin o siyasal topluluğun üyelerini birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak temas ettirdiği, merkezileşme süreçleriyle birlikte devletle toplum arasındaki ilişkilerin yaygınlık ve derinlik kazandığı, idari, mali, adli işlerin rasyonel şekilde örgütlenmiş bürokrasi eliyle yürütüldüğü, yerel ayrılıkların törpülenip ortak ve çoğu

[7] Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010, s. 22.
[8] Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010, s. 22.
[9] Fredric Jameson, **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**, Çev. Sami Oğuz, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 21.

> kez 'milli' olarak nitelenen 'yeni' bir kültürel evrende bir araya gelindiği toplumsal yapı anlaşılır."[10]

Yeni bir toplum yapısını eskisinden ayırt etmek için kullanılan "modern" sözcüğünden türeyen "modernlik",[11] Childs'a göre 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da başlayan dönemi tanımlayan bir terim niteliği kazanmıştır. Hatta Childs "modern"in dönemsel tezahürü olarak gördüğü "modernlik" kavramını kullanır. Anthony Giddens ise şöyle yazar:

> "'Modernlik', on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Bu yaklaşım, modernliği belirli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirir; ama, onun temel karakteristiklerini de şu an için bir karakutu içinde dikkatlice istiflenmiş olarak bir kenara bırakır."[12]

Bu noktadan devam eden Giddens, modern dünyayı biçimlendiren ana dönüştürücünün ise Karl Marx ve ardıllarına göre kapitalizm, Emile Durkheim'a göre endüstriyalizm ve Max Weber'e göre rasyonalizasyon/rasyonalleşme olduğunu belirtir.[13] Soyut bir modernlik kavramından modern dünyayı anlama noktasına ise ancak tüm bu dünyayı yorumlayan fikirler derinlemesine incelenerek varılabilir ki bu da tez çalışmasının sınırlarını aşmaktadır.

Tekrar Jameson'a döndüğümüzde yazar, "modern" ile "modernite" yani "modernlik" terimlerinin, "her ne kadar ilk başta örtük de olsa" daima kendileriyle birlikte bir tür dönemleştirme mantığını getirdiklerinden söz eder.[14] Böylece bu iki kavramın, Batı'da belirli bir dönemi tanımlamaya yarayan terimler şeklindeki kabulü pekişmiş olur.[15] Yani Batı'da inşa olan modernliğin Rönesans, Aydınlanma, Sanayi

---

[10] M. Naci Bostancı, "Türkiye'nin Modernleşme Sürecine Dair Bazı Dipnotları", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1633.

[11] Modernlik yerine pek çok kaynakta "modernite" kavramı da kullanılmıştır. Fark çeviriden kaynaklanır.

[12] Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 9.

[13] Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 17-18.

[14] Fredric Jameson, **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**, Çev. Sami Oğuz, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 31.

[15] Burada belirtmek gerekir ki, Türk modernleşme sürecinde hem "modern" hem de "çağdaş" sözcükleri, aydınlanmacı bir anlayışla "modernleşmiş", "Batılılaşmış" gibi anlamlar yüklenerek,

Devrimi, ulus-devlet, cumhuriyet rejimi, sosyal değişimler, sınıf mücadeleleri vb. ile şekillenen bir yeni dünya olduğu sonucuna varılır. Modernliğin bu dönemselliğine dair her şey de moderndir artık.

Modernizm tanımına varmak için tekrar Childs'a bakarsak yazar, bu kavramın ilk kez 18. yüzyıl başlarında basit biçimde –yukarıda yaptığımız tanımdaki– modern zamanların eğilimlerini göstermekte kullanıldığını belirtir.[16] Bir başka kaynakta modernleşme ile Modernizm ayrımı şöyle yapılır:

> "Modernleşmenin en görünür tezahürleri sosyal ve kültürel alandadır. Ama modernizm siyasal alanda demokrasiyi, ekonomik alanda kapitalizmi, bilimsel alanda pozitivizmi kuşatır ve hepsinin oluşturduğu ortama, bir anlamda paradigmaya kendi adını verir."[17]

Keza Hakan Kaynar da modernleşme tanımını geniş bir çerçeveye oturtarak, yüksek siyasetten çok gündelik yaşama dair olduğunu belirtir:

> "Yaşadığı mekânda gerçekleşen ve gündelik hayatını etkileyen politik, teknolojik, iktisadi değişiklikleri tecrübe eden sokaktaki insanın … bu değişen koşullara karşı gösterdiği tepkilerin bütünü modernleşme olarak adlandırılabilir."[18]

Kuşkusuz ortaya konulmuş pek çok farklı Modernizm tanımı vardır. Ancak Batı'da tarihi 15. yüzyıla kadar götürülen modernliğin 19. yüzyılda bir sistem halini aldığı, bu noktada ortaya çıkan Modernizm kavramının sistemi, modernleşme kavramının ise bireyi saptamada kullanıldığı sonucuna varılabilmektedir. Öte yandan 19. yüzyıl biterken Modernizm de farklı bir anlama kavuşacaktır. Fredric Jameson, ulusal gelenekleri dışarıda bırakarak, teorik bir yaklaşımla cevabı içinde olan bir soru sorar:

"gerici" kabul edilen geçmişten kopmuş olanı tanımlamak niyetiyle kullanılagelmektedir. Türk sanatı özelinde ele alınan kaynaklarda da benzer bir kullanımla karşılaşılmıştır.

[16] Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010, s. 24.

[17] Beylü Dikeçligil, "Dünya 'Modernizm' Diyerek Dönüyor", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1644.

[18] Hakan Kaynar, **Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar**, 1. bs., İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Mayıs 2012, s. 12.

> "Neden modernitenin basitçe yeni bir tarihsel durum, modernizasyonun, onun aracılığı ile bu tarihsel duruma ulaştığımız süreç ve modernizmin de, aynı şekilde, bu durum ve bu sürece olumsuz ve olumlu olabileceği gibi, estetik ve felsefî – ideolojik de olabilecek bir tepki olduğunu varsaymayalım?"[19]

Modernizm, modernlik değildir. 19. yüzyıl sonunda Batı modernitesi tanımlanabilir kesinliğe kavuşmuş ve Modernizm diye isimlendirilmişken kendisine yönelik bir kültürel hareketle karşılaşmış ve bu kez söz konusu muhalif tavır Modernizm olarak isimlendirilmeye, bu tavra sahip birey de "modernist" diye tanımlanmaya başlamıştır. Modernliğe sahip Batı coğrafyasının sanat alanındaki üretimleri, örneğin Romantizm hareketi, modernliğin erken döneminde ortaya çıkan bu karşıtlığın bir ürünüdür.[20]

Osmanlı İmparatorluğu-Türkiye Cumhuriyeti özelinde 18.-20. yüzyıllar arası yaşanan değişim söz konusu olduğunda ise genel tavrı açıklamak için kullanılan asıl kavram "modernleşme"dir.

> "… Modernleşme ise modernliğin kendisinin modern olmadığının bilincine varma durumu. Modernliğe, modern olmayanın gösterdiği bir tepki modernleşme. Modernlik bir kere ortaya çıktıktan sonra ona kayıtsız kalamamayla gelişen bir bilinç. Modernleşme bu nedenle büyük ölçüde bir taklit etme süreci başlangıçta. Ve bir gecikmişlik paniği. … Her modernleşme aslında bir kültürel hazımsızlık sürecidir."[21]

Analitik bir kavram olarak modernleşme toplum kurma (ya da uluslaşma) ile sosyo-ekonomik kalkınma süreçlerini içermektedir. Konuyla ilgili çalışan yazar ve düşünürlerin ortak oldukları nokta, "modernlik"i benimseyenin, Childs ve Giddens'ın sözünü ettiği Avrupa'da başlayan süreci yaşayan Avrupa'nın kendisi olduğudur. Modernleşme modeli Avrupa'da doğmuştur ve evrensel geçerlilik savı taşımaktadır. Avrupa'da bazen 15. yüzyıla genellikle ise 16. ve 17. yüzyıllara

---

[19] Fredric Jameson, **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**, Çev. Sami Oğuz, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 95.

[20] Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 88, 106-107.
Sanatta ve edebiyatta Romantizm akımı özelinde bir modernlik tartışması için bkz. Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, Nisan 2002. Bu tartışmalara tezin ikinci bölümünde "modern sanat" bağlamında geniş olarak yer verilecektir.

[21] Besim F. Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mart 2012, s. 45.

tarihlendirilen gelişmelerin dışında olan ve dolayısıyla modern olmayan Osmanlı-Türkiye modernliğe kayıtsız kalmamış ve "modernleşmiştir". Modernlik evrenselliği içeren bir kavramken, modernleşme farklı ülkelerin tarih ve kültürlerinden yola çıkarak çizdikleri güzergâhın adıdır.[22] Yani söz konusu, modern olmayan Osmanlı-Türk devletinin modernlik ile modernleşme çabasıdır. Nilüfer Göle'ye göre Türk modernleşmesi "Tarihselliği zayıf bir toplumda, yani yeninin –ekonomik, kültürel, bilimsel olsun– içsel ve yapısal bir süreç olarak ortaya çıkamadığı bir toplumda, yönetici elitlerin iradelerinin modernleşmeci ideolojiler aracılığıyla toplumu yönlendirmede ağırlık kazan[ması]"dır.[23] Bu ve diğer tüm tanımlardan varılabilecek en yalın sonuç, modernleşmenin modernlikle bir ilişki kurma tarzı olduğu kabulünden hareketle, her modernleşme deneyiminin modernin nasıl anlaşıldığı ile ilgili olduğudur.

Cemil Meriç modernleşmeyi ekonomik sistem ile ilişkilendirerek şöyle tanımlar:

> "Batılı yazarlara göre modernleşme, sosyal bir gelişme sürecidir. En sağlam göstergesi iktisadî kalkınmadır. Modernleşmenin gerçekleşmesi için kapitalist ekonominin değerlerini benimsemiş insanlara ihtiyaç vardır."[24]

Metin Çulhaoğlu modernleşmenin tanımını genişleterek şöyle yapar:

> … *modernleşme*, kapitalizmin gelişmesiyle ilgili, bu gelişmenin ürünü olan bir süreçtir. Kapitalizm öncesi geleneksel yapıların çözülmesi, merkezî bir pazarın oluşması, teknolojinin sıçramalı gelişimi, meta üretiminin yaygınlaşması ve ücretli emeğin başat kategori haline gelmesi, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden süreçlerdir. Sürecin modernleşme bağlamındaki göstergeleri arasında kentleşme, okullaşma, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern siyasal partilerin ortaya çıkması ve devlet mekanizmasının teknik anlamda rasyonelleştirilmesi, vb. yer alır. Bununla birlikte, modernleşmeyi yukarıda örneklenen az çok ölçülebilir gelişmelerle sınırlamamak gerekir. … Sonuçta modernleşme, temeldeki kapitalist gelişmenin

[22] Nilüfer Göle, "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 56.
[23] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 8.
[24] Cemil Meriç, "Batılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 236.

toplumsal, siyasal, ideolojik, kültürel, kurumsal ve etik alanlarda yol açtığı değişimin bütünü olarak tanımlanabilir.[25]

Bakıldığında, modernleşme projesinin Avrupa dışındaki ülkelerde iki farklı yoldan uygulamaya geçtiği görülebilir: İlki, kapitalizmin yayılmacı etkisiyle olurken ikincisi, Batı'nın üstünlüğü fikriyle buradaki yeni düşünce biçimlerinin etkisi altında kalan yönetici elitin, çeşitli reformlarla kurumsal düzenlemeler yapması şeklindedir. Tüm bunlarla birlikte, Osmanlı-Türk modernleşme projesinin hangi aşamalardan geçerek ne tür müdahaleler ile biçimlendiği, kapsamının-sınırlarının ne olduğunun tartışılması önem kazanır. Ayrıca Osmanlı-Türk toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamında 18. yüzyıldan bu yana gerçekleşen değişim sürecini anlama amacındaki bu tez çalışmasında hem "Batılılaşma" hem de "modernleşme" terimlerinin kullanılışına yerel deneyimleri gözeterek bakmak, bu değişim içindeki temel yönelim ve algının anlaşılması bakımından gereklidir.

1.1. Türk Siyasal Değişiminin Karakteri: Batılılaşma mı Modernleşme mi?

Önceki bölümde açıklanmaya çalışılan "modernleşme" terimi, Avrupa'da kaba bir tarihlemeyle 16.-20. yüzyıllar arasında görülen yenilenme hareketlerinin Osmanlı-Türkiye tarafından benimsenme çabalarını karşılar niteliktedir. Ancak bu doğrultuda "Batılılaşma" (*westernization*) da sıkça kullanılmıştır. Kısaca ifade edersek Batılılaşma, 19. yüzyılda bir yön değiştirme çabası içinde olan Osmanlı'nın bu değişmeyi "kendini, kendi aynasından değil, Avrupa'yı ayna edinerek"[26] yapmaya çalıştığı için kullanılagelen bir terim halini almıştır. Peyami Safa, Batıcılığın "dinî taasuba [dine aşırı bağlılığa] karşı medenî ihtiyaçların sezilişinden doğma bir terakki

[25] Metin Çulhaoğlu, "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 170.
[26] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi,** C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 410.

[ilerleme]" özlemi olduğunu dile getirmiştir.[27] Şerif Mardin ise Batılılaşma çabaları şeklinde özetlenebilecek "Batıcılık"ı kullanarak tanımını şöyle yapar:

> "Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. … sözcüğün kendisi daha çok Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır."[28]

Batılılaşma girişimleriyle özdeşleştirilen Türk modernleşme tarihini doğrusal bir perspektifle okumaya çalışmak tartışmalı bir çaba olacaktır. Öte yandan kaynak olarak başvurulan pek çok araştırmada Batılılaşma, tarihsel olarak modernleşmeden önceye yerleştirilir ve "Osmanlı Batılılaşması" ile "Türkiye Cumhuriyeti modernleşmesi" ayrımı yapılır. Öte yandan Cemil Meriç, kavramları tarihsel olarak daha yakın bir geçmişe taşır. Ona göre Batı Amerikanlaşırken dünyanın geri kalanı için artık yeni bir terim kullanmak uygun görülmüş ve bu da "Batılaşma" olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu kavramın müphem kalması üzerine ise daha geniş, kapsayıcı, "… topyekûn bir kavram" bulunduğunu belirtir: Modernleşme.[29]

Bu süreci anlamaya çalışan araştırmalarda rastlanan görüş ve anlayış farklılıkları, toplumsal ortaklıklara dair eksikliklerden olduğu kadar, bir ölçüde de tarihin kendisinin sapmalar, duraksamalar, çelişkiler ve kafa karışıklıklarıyla dolu olmasından ileri gelir. Türk siyasal tarihinde Batılılaşmayı reddedenler arasında olduğu gibi, savunanlar arasında da ciddi uzlaşmazlıklar yaşanmıştır.

> "Türk siyasal düşüncesi açısından bakıldığında Batılılaşma karşılaşılabilecek en karmaşık kavramdır. Bu yönüyle, Batılılaşma, siyasal, toplumsal ve kültürel açılımlara sahip olmanın yanı sıra zaman içinde anlam ve işlev değişikliklerine uğramış, bir yandan Türk modernitesinin kurucu öğesi niteliğini üstlenirken bir yanıyla da ona karşı kavramların 'kurucu dışarısı' olma özelliğini kazanmıştır."[30]

---

[27] Peyami Safa, **Türk İnkılabına Bakışlar**, Kanaat Kitabevi, Ankara Kütüphanesi Tarih Serisi, 1959, s. 55'ten aktaran bkz. Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 43.

[28] Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4,** 13. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 9.

[29] Cemil Meriç, "Batılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. I, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 234. Cemil Meriç, "Batılılaşma" yerine "Batılaşma" demeyi tercih eder.

[30] Hasan Bülent Kahraman, "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 125.

Modernlik, daha önce açıklandığı üzere, modern bir deneyim olarak Batı'ya aittir, yani Batılıdır. Dolayısıyla Batı'nın modernliği benimseyerek modernleşmesi söz konusu olamaz; çünkü modernliğin kendisidir. Ülkemiz için ise, Batı tecrübesinde bir modernlik hareketinin dışında kaldığı için "Türk modernliği" değil, modernlikle bir ilişki kurma tarzına tekabül eden "Türk modernleşmesi" ya da Batılılaşma tanımı kabul edilmiştir. Bu noktada pek çok sosyolog ve siyaset bilimci tarafından Batı'nın tanımı da tartışılır. Bilindiği üzere, kavramlara yüklenen siyasi değerlerle "doğu" ile "batı" salt coğrafi tanımlar olmaktan çıkmış ve konuyla ilgili özellikle oryantalizm odaklı çok sayıda çalışma yapılmıştır.[31] Yaygın şekilde benimsenen, yön olarak batıda bulunan ülkelerin, kendi içinden modern olanı üretmesi ve kendisi de böyle tanımlanmasıyla –büyük harf ile yazılan– bir "Batı medeniyeti" halini almış olduğudur. Murat Belge "Batı" kavramını tartışır ve örneğin Güney Amerika ülkelerinin modernleşme sürecini yaşarken "Batılılaşma"nın onların sözlüğüne uygun olmadığını, haliyle bu ada uyan çabayı ilk başlatanların, o Batı'ya göre Doğu'nun başladığı çizgideki komşular olduğunu söyler.[32] Burada sözünü ettiği "o Batı", doğusunda Rus ve Osmanlı İmparatorlukları, batısında ise önce bir okyanus, sonra da okyanusu aşarak kurduğu Amerikan kolonileri yer alan Batı, "komşular" ise haliyle Rus ve Osmanlı devletleridir.[33]

M.Şükrü Hanioğlu, iki yüz yılı aşkın süreçte değerler ve anlamlar durmaksızın değişirken, Batı, Batılılaşma, modernlik gibi kavramların özcü bir yaklaşımla sabitmiş gibi algılandığı ve kullanıldığına, dolayısıyla kavramların durağanlaştırıldığına dikkat çeker.[34] Hasan Bülent Kahraman da sabit olmayan Batılılaşmanın üç evreden oluştuğunu söyler ve buna göre Batılılaşmayı "zihniyet, kurum ve kimlik oluşturma süreçlerinin son yüzyılını belirleyen temel kavram"

[31] Bu konudaki en değerli çalışmalardan biri için bkz. Edward Said, **Şarkiyatçılık**, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 2003. Said, Doğu ve Batı'nın reel coğrafi mekânlar değil, tarihsel ve söylemsel kurgular olduğunu açıkladığı çalışmasında Oryantalizm'i de bu ilişkide bir hegemonya unsuru olarak tanımlar.
[32] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 43.
[33] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 43.
[34] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 49.

olarak tanımlar. Kahraman, Batılılaşmanın önce teknolojiyle sınırlı nötr bir kavram olarak anlaşıldığını, daha sonra bu anlayışa karşı olanlar tarafından kavrama siyasal bir anlam yüklendiğini ve üçüncü ve son aşamada ise bir zihniyet kategorisi haline gelerek kimlik eksenli ele alındığını iddia eder.[35]

Murat Belge "Hangi Batı?" sorusunu cevaplamaya çalışırken aynı zamanda modernleşme ile Batılılaşma kavramlarına dair yazar ve özellikle neden Osmanlı döneminde Batılılaşma olarak kullanılan sürecin ilerleyen dönemlerde modernleşme şeklini aldığını şöyle açıklar:

> "Dünyada 'Batılılaşma' adıyla tanınan bir süreç, bir program, bir fiil varsa, bunun ilk örneği Osmanlı ve Rus İmparatorluklarında görülmüştü. Böyle bir örneğin ortaya çıkış tarihi de Rusya için yaklaşık 17. yüzyılın son on yılı, Osmanlı İmparatorluğu için de 18. yüzyılın ilk yarısı olarak saptanabilir. Bu tarihlerde Batı, 'Batı' diye tanımlanabilecek özelliklere sahip farklı bir bütünlük olmaya başlamıştı, ama o da bu sürecin oldukça erken aşamalarındaydı ve kendisi de 'Batılılaşmaya' devam ediyordu. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle Batı, Batı olacaktı. Özellikle ikinci olgu Batı'yı bütün dünyada tek ve benzersiz bir konuma yerleştirecek ve bundan böyle 'Batılılaşma' fiili 'Batılı' olmayan bütün dünyanın uğraşı haline gelecekti. Daha sonraları, bu 'Batı' kavramında, bu işi yapanlar için biraz tedirgin edici çağrışımlar bulunduğu için, kulağa daha nötr gelen 'modernleşme' terimi daha yaygın bir tercih görecektir."[36]

Cumhuriyet aydınlarından Hilmi Ziya Ülken ise, Belge'nin daha pratik bir nedene dayandırdığı "Batılılaşma" değil "modernleşme"nin kullanılması üzerine Doğu-Batı karşılaşması ekseninde şunları söyler:

> "Batı kültürü önce ekonomik-siyasi alanda, sonra bütün değerler alanında dünya görüşü olacak kadar genişlediği zaman, 16. yüzyıldan sonra onun gelişme hızına ayak uyduramayan başka kültürler için tek yol kalıyordu: Modernleşmek. Çünkü bu artık, Batı veya Doğu'nun karşılaşması, kapalı eski kültür çevrelerinin alışverişi değil, dünya ölçüsünde (oecuménique) karakteri olan yeni kültüre katılmadan başka bir şey olmayacaktı."[37]

---

[35] Hasan Bülent Kahraman, "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 125.

[36] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 43.

[37] Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 7. bs., Ülken Yayınları, 2001, s. 20.

Ülken'in vurguladığı gibi, Batılılaşmanın tarihsel bir doygunluk seviyesine ulaşmasından sonra Batılı ülkelerin tekelinden çıkarak artık evrensel anlamıyla modernleşme olduğu yaklaşımı, özellikle Cumhuriyet döneminde benimsenecek ve "çağdaşlaşma", "medenileşme" ya da "muasırlaşma" gibi sözcüklerle tanımlanacaktır. Dolayısıyla Osmanlı döneminde Batılılaşma, Cumhuriyet döneminde modernleşme kavramlarının kullanılması, dilsel bir tercih olmasının ötesinde, farklı vurgular nedeniyledir. Öte yandan farklı coğrafyalardaki Batılılaşma deneyimlerine dair sosyal bilimciler, çoğulcu modernlik, alternatif modernlik, yerel modernlik ya da Batı dışı modernlik gibi tanımlara başvurur.[38] Metin Çulhaoğlu, kavramları tartışırken Türkiye'nin durumuna dair şunları söyler:

> *"Batılılaşma*, modernleşmeye göre daha dar kapsamlı bir kavramdır. Bir kere, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden bir süreç olarak modernleşmenin her ülkeyi şu ya da bu ölçüde 'Batılı ülkelere benzetmesi' kaçınılmaz olsa bile, her modernleşme sürecine tam boy bir Batılılaşma eşlik etmeyebilir. …
> … modernleşme, maddi süreç ve göstergelerden duygu ve düşünce dünyasına dek uzanan kapsayıcı bir kavramken, Batılılaşma ağırlıklı olarak biçimle ilgilidir ve bu nedenle kapsamı daha dardır. Gene de, Türkiye gibi özel bir coğrafi konuma sahip, bu konumun getirdiği sosyal darwinist içerikli benzeme-yetişme çabalarına sahne olmuş bir ülkede modernleşme, Batılılaşma ile neredeyse özdeş hale gelmiş ya da öyle görülmüştür."[39]

Cemil Meriç ise ister "modernleşme" ister "Batılılaşma" olsun, kavramlar aracılığıyla aktarılan ve aslında yeniden oluşturulan bir söylemi eleştirerek bütün bu kelimelerin aynı gerçeğin çeşitli adları olduğunu söyler. Meriç siyasal bir eleştiri yaparak şöyle devam eder:

> "Emperyalizm, ele geçirdiği ülke halklarını tedirgin etmemek için gittikçe daha nazik, daha yuvarlak kelimeler seçer. Dava, iktisatça ileri bir dünyanın, iktisatça geri kalmış bölgeleri rahatça sömürmesinden, onları ehlileştirmesinden ibarettir. Kaldı ki bütün bu kelimeler Batı dillerinde aktif bir mana taşırlar; yani İngilizleşme değil 'İngilizleştirme', Avrupalılaşma değil 'Avrupalılaştırma', Batılaşma değil

[38] "Batı dışı modernlik" için bkz. Nilüfer Göle, "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 57; "geç modernleşme" için bkz. Metin Çulhaoğlu, "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 171.

[39] Metin Çulhaoğlu, "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 171.

> ‘Batılaştırma’ söz konusudur. Sürükleyen daima Batı’dır; sürüklenen öteki ülkeler.”[40]

İlerleyen bölümlerde, tarihsel süreç içerisinde yaşananlarla birlikte detaylı olarak açıklanacak Batılılaşma-modernleşme deneyimleri, aslında neredeyse tamamen bir tartışma alanı olarak süregelmiştir. Nihayetinde Batılılaşma, 18. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı Devleti’nde yaşanan bir sosyal ve siyasal değişim süreci olarak özetlenebilir. Yani modernleşmenin siyasal bir Batılılaşma iradesi ile ortaya çıktığı saptanabilir. Hangi kavramla tanımlanırsa tanımlansın, süreç ilk zamanlarda teknolojik, sonra kültürel kodlarla yaygınken, ardından bir devlet politikası olarak daha geniş anlamda benimsenmiştir. Türk sanatında Batılılaşma da Batı örneğinde gerçekleştirilmiş bir değişim sürecidir. Bu noktada “Batılılaşma mı, modernleşme mi?” sorusunu Osmanlı’da reformist bir devlet politikası olmasıyla Batılılaşma, Cumhuriyet döneminde ağırlıklı biçimde çağdaşlık-medenilik projesi olmasıyla modernleşme diye adlandırmak en doğru fikir gibi görünmektedir. Yani Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti devletlerinin yaşadığı değişim sürecini açıklarken, zaman zaman birbirinin yerine kullanılan ve esasında birbirini tamamlayan bu iki terimden “modernleşme” kapsayıcı görünse de tüm süreci tanımlamada eksik kalabilir. Osmanlı döneminde Batı’nın, kelimenin tam karşılığı olarak örnek alınmasıyla başlatılan yenilenme süreci modernleşme değil Batılılaşma olarak tanımlanmalıdır. Modernleşmenin Batılılaşma olarak adlandırılmasının altında, tecrübelerin “adaptasyon” değil “tercüme” yoluyla yaşanması halinde başarılı olunacağına inanılması gerçeği olduğu da iddialar arasındadır[41] ki bütün bunlar bizi, sürecin kendisini tartışmaya götürür. Modernleşmek isteyen bir toplum için Batılılaşmanın elzem olduğu fikrindeki Osmanlı-Türk modernleşmecileri öncülüğünde, “ağırlıklı olarak biçimle ilgili” şeklinde yorumlanan hatta eleştirilen Batılılaşma çabalarına girişilmiştir. Bu, iki yüz yılı aşkın süredir çok sayıda Türkiyeli düşünür ve yazarın neden hem modernleşme hem de Batılılaşmaya dair sayısız söz söylediklerini açıklar. Dolayısıyla bu dönemde Batılılaşma ile ne kast edildiği,

[40] Cemil Meriç, “Batılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 234.
[41] M. Naci Bostancı, “Türkiye’nin Modernleşme Sürecine Dair Bazı Dipnotları”, **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1634.

yapılanlar ışığında daha iyi anlaşılabilir. Çünkü kültürel alanın siyasetten bağımsız olmayışı sonucunda Batılılaşmanın siyasal düşünce içinde nasıl algılandığı sorunu, kültür ve sanat üzerinde de temel belirleyiciliğe sahiptir.

1.2. Osmanlı Döneminde Batılılaşma

Ekonomik, siyasal ve toplumsal değişimlerin zincirleme etkisiyle hızla gelişen Avrupa toplumları karşısında gerileme dönemine giren Osmanlı Devleti'nde modernleşme hareketinin kesin olarak ne zaman başladığı ile ilgili çeşitli tartışmalar vardır. Örneğin Sezer Tansuğ, Osmanlı dünyasında Batılılaşma eğilimlerinin öteden beri var olduğu ve "İmparatorluğun karmaşık kozmopolit yapısı, başkent İstanbul'un özel konumu, İslami inancın dünyevi ve laik yorumu sayesinde bu eğilim[in] gücü arttırılarak korunabildiği"ni belirtir.[42] Ancak reformlar temelinde değişimin, bunun gereğine inanılması ile başladığı söylenebilir. Ayrıca, Erik Jan Zürcher'in **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi** adlı temel eserinde belirttiği gibi, Fransız Devrimi ve sonuçlarının yarattığı bir dünyada, politik ve ekonomik yönelim başlıca sebeplerdir:

> "Kapitalist dünya sistemiyle ekonomik bütünleşme olgusu, 18. yüzyıl sonlarında önemli ölçüde artmış ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde hız kazanmış, Napoléon savaşları Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa siyaseti ve diplomasisine artan şekilde katılmasına yol açmış ve milliyetçiliğin ve liberalizmin devrimci düşünceleri ilk kez Yakın Doğu'ya ulaşmıştı."[43]

Öncesinde ise, Cemil Meriç'in tabiriyle "Osmanlı, kendi kendine yetmek gibi bir vehim [varmış gibi tasarlanan düşünce ve zan] içindedir, hak dininin zirvesinden Batı'nın kâfirlerine küçümseyerek bakar…"[44] Keza, Osmanlı Devleti'nin son dönemi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına dair bir başka temel eser olan **Modern Türkiye'nin Doğuşu** kitabında Bernard Lewis, "Roma İmparatorluğunda olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğunda da, yıkılışın başlıca nedenlerinden biri"nin "yeni

[42] Sezer Tansuğ (Haz.), **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994, s. 11.
[43] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 13-14.
[44] Cemil Meriç, "Batılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 235.

teknikleri benimsemede atiklik ve çabukluğun azalması" ve dolayısıyla daha güçlü dış düşmanlara toprak kaybı olduğunu açıkça belirtir.[45] Tarık Zafer Tunaya "Bu devlet nasıl kurtarılabilir?" sorusuna cevaben, Batılılaşmanın yöntemini ve derecesini tayin ederek aranma yoluna gidildiğini belirtir.[46] Murat Belge ise Batılılaşma girişimlerinin, "bir Avrupa gücü olma imkânının ortadan kalktığının sert bir şokla anlaşılması"nın ardından başladığını söyler.[47] Belge, erken dönem Batılılaşma çabaları hakkında Rusya ile bir karşılaştırma yapar ve "Rusya Batılılaşmaya, 'Ne kadar çok Batılı olabilirim?', Osmanlı ise 'Ne kadar az Batılı olmakla yetinebilirim?' sorularıyla girmiş gibidirler" diyerek bir eleştiri getirir.[48] Dolayısıyla, sonradan topyekûn bir anlayışa evrilecek olan Batılılaşmanın başlangıçta, Osmanlı Devleti'nin Batı'ya karşı ve onu örnek alarak bir ayakta kalma mücadelesi olduğu söylenebilir.

Elbette Osmanlı Devleti'nin tarihi hakkında yapılan çalışmalarda Batı'nın örnek alınmasıyla modernleşmeye duyulan bir ihtiyacın oldukça geç dönemde ortaya çıkması başlı başına bir tartışma konusudur. İngiltere 1640-1688, Fransa 1789-1815 yılları arasında "modernlik"le sonuçlanacak dönüşümlerini yaşarken Osmanlı'nın, tıpkı feodal sınıfın gücüne karşı çıkacak bir burjuvaziye sahip olmayan İspanya ve Rusya gibi kendisini bu değişimin dışında tuttuğu saptanır.[49] Batı'da ekonomik, dolayısıyla sınıfsal bir değişimin kaçınılmaz olduğunu vurgulayan Feroz Ahmad şöyle söyler:

> "… Avrupa'da bile böyle bir değişiklik bir devrim gerektirirken, Osmanlı Devleti böylesine radikal bir siyasal ve toplumsal dönüşüme izin vermeyecek kadar kuvvetliydi. Dolayısıyla çeşitli başkaldırılar olduysa da siyasal düzenin ve bunu destekleyen toplumsal sistemin başından, var olan yönetici sınıfı bir başkasıyla değiştirecek, imparatorluğa yeni bir görünüm ve yön getirecek şiddetli bir dönüşüm geçmedi.
> (…)

[45] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 26.
[46] Tarık Zafer Tunaya, "Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,** Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 238.
[47] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 46.
[48] Murat Belge, "Batılılaşma: Türkiye Rusya", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 46.
[49] Feroz Ahmad**, Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 21.

> Sonuç olarak, Osmanlılar, yakınlarındaki gelişmelerden açıkça haberdardılar ama bu gelişmeleri kendi karmaşık, çokdinli toplumlarına uygulayamıyorlardı. Aynı zamanda, Avrupa'daki değişikliklerin kendi toplumlarını nasıl etkilemeye başladığını da kavrayamadılar, ama bu, imparatorluğun ve imparatorluk yönetici sınıfının karakteriydi…"[50]

Osmanlı devletinin gerileme ve çöküşü ise bir sürece yayılmaktadır. Milat olarak IV. Mehmed döneminde 1683 yılında II. Viyana Kuşatması'nın bozgunla sonuçlanması kabul edilse de, bu aynı zamanda Osmanlı'nın Viyana'yı bir kez daha kuşatacak kadar güçlü olduğu şeklinde de okunabilir. Öte yandan "17. yüzyıl krizi" olarak adlandırılan ekonomik bunalım ile birlikte Osmanlı Devleti'nin ilk kez toprak kaybettiği 1699 tarihli Karlofça ve III. Ahmed döneminde yine büyük miktarda toprak kaybını getiren 1718 tarihli Pasarofça anlaşmaları, çöküş döneminin başladığının habercisidir. Batı'nın en azından askeri ve teknik konularda üstünlüğü böylece kabul edilmeye başlanmıştır.

Osmanlı'nın gerilemesi ve çöküşü hakkında askeri sebeplerden fazlasına işaret eden görüşler de mevcuttur. Bunları genel bir ifadeyle altyapı ve üstyapı yaklaşımları olarak ayıran Taner Timur şöyle açıklar:

> "… [altyapı yaklaşımına göre] Osmanlı gerikalmışlığı, kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin dar ve donmuş kalıpları kırılamadığı ve bir sanayi devrimi yaratılamadığı için doğmuştur. 'Sivil Toplum'un ve 'Ulusal burjuvazi'nin gelişmemiş bulunmaları, bu görüşün başlıca dayanaklarını teşkil ediyor. Üstyapı yaklaşımı ise Osmanlı çöküşünü bir kültür ve zihniyet sorunu olarak ele almakta ve Batı'da Rönesans'tan itibaren gerçekleşen kültür devriminin Osmanlı Devletinde karşılığının bulunmadığını vurgulamaktadır."[51]

İlk reformlar için, 1718'den 1730'a kadar yani III. Ahmed'in padişahlığı döneminde sadrazam olan ve 1719'da Viyana'ya bir elçilik heyeti, 1721'de de Paris'e Yirmisekiz Mehmet Çelebi'yi göndermesi dolayısıyla Damat İbrahim Paşa işaret edilmektedir.[52] Keza, Mehmed Çelebi dönüşünde saraya kitaplar, gravürler ile

---

[50] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 21-23.
[51] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 86-87.
[52] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 46.

planlar getirmiştir. Seyahatnamesi'nde ise gördüğü sanattan ilgiyle, şaşkınlıkla hatta hayranlıkla bahseder:

> "Bir oda ki, baştan başa peri yüzlü kızlarla resimlendirilmiş."
> "Odamız peri yüzlü kızlarla Çin resimhanesine dönmüş."
> "Saray civarında bir kilise de yapılmış, kubbesi yüksek ve yaldızlıdır. Yıldızla işlenmiş acaip resimlerle süslü idi. Ve gayet tekellüflü [gösterişli] yapılmış bir büyük erganunu [organum'u/org olarak bilinen kilise müziği çalgısı] var idi."
> "Bundan sonra Divanhane'de asılı olan acaip resimlerin seyrine geçüp Kral ile beraber gidüp geldik. Bazılarını: 'Bu, filândır' deyu kendi tarif ederdi."[53]

Batılılaşma-modernleşme, Hıristiyan temelli güçlü bir Batı medeniyeti ile İslamiyet temelli medeniyet arasındaki ilişkiyi de barındırır. 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'yı bir medeniyet merkezi olarak gören Osmanlı özellikle seyyahlar aracılığıyla önce Batı'nın medeniyetini öğrenmeye sonra da aktarmaya çalışmıştır. Bu noktada belirtmek gerekir ki Avrupa'da da aşağı yukarı aynı dönemde kendisi için "Hıristiyanlık Dünyası" ya da "Hıristiyan Birliği" gibi kavramlar yerine "uygarlık" kavramı kullanılmaya, yani Avrupa kıtasını bir din birliği olarak görme alışkanlığı yok olmaya başlamıştır.[54] İşte böyle bir dönemde getirilen resimler, planlar, dergiler, kataloglar, albümler buna hizmet ederken, Osmanlı elçilerinin gönderildikleri ülkeler hakkında yazdıkları rapor niteliğinde olan sefaretnameler ile seyyahların izlenimlerini doğrudan aktardıkları sözlü ve yazılı bildiriler olan seyahatnameler veya İstanbul'da farklı görevlerde bulunan Avrupalıların yazdıkları anılar da oldukça önemlidir.[55] Ahmet Hamdi Tanpınar, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin sefaretnamesi için "Hakikatte bu sefaretnâmede bütün bir program gizlidir" der.[56] Tanpınar'ın işaret ettiği bu etkilenme, hayranlığın yol açtığı bir moda akımına da dönüşmüştür. Keza 1721'de Paris'teki Türk Elçiliği bir Türk tarzı yaşam modasına öncülük ederken, İstanbul'da ise Frenk tarzı moda olmuştur. Batı kültür-

---

[53] Şevket Rado (Haz.), **Paris'te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2014, s. 27, 29, 44, 48.

[54] Niyazi Berkes, **Türk Düşününde Batı Sorunu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2015, s. 170. Berkes bu kavramlaştırma farkının 18. yüzyıla kadar geri gittiğini söylese de Avrupa'da bir Batı uygarlığı olduğu görüşünün Napolyon savaşlarından sonra, buharın kullanılmasıyla 19. yüzyılın ilk yarısında başladığını sözlerine ekler.

[55] Konuyla ilgili değerli bir çalışma için bkz. Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1**, İstanbul 1986, s. 56-72, 174-197.

[56] Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yay.Haz. Abdullah Uçman, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2006, s. 54.

sanatının tanındığı bu dönemde Flaman ressam van Mour'un (1671-1737) da padişah ile sadrazam ve diğer ileri gelen devlet adamlarının portrelerini yaparak başarılar kazandığının altı çizilmelidir. Bernard Lewis, Batılılaşma öncesi erken dönem sanatsal etkilenmeye dair yargısını şu sözlerle dile getirir:

> "Batının estetik hayatından hemen hiçbir şey Türkiye'de bilinmiyordu. Batı sanatından bazı hafif etkiler vardı; sultanların birçoğu Batılı portre ressamlarının hizmetine başvurmuş ve onsekizinci yüzyıl başlarında Türk mimarisi ve tezyinatı şüphesiz Batıdan etkilenmişti."[57]

Tarihe Lale Devri olarak geçen dönem Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak ele alınır ve bu dönem hakkında Batı'nın Doğu'ya yaklaşımının dengelenmeye başladığı, hatta zaman zaman Osmanlı'nın tersine bir hayranlığa dönüştüğü söylenir. Bu nedenle Lale Devri'nin Osmanlı toplumu için bir uyanma çağı olarak kabul edildiği görülür.[58] Öte yandan Edhem Eldem gibi buna alternatif fikirler öne sürenler de vardır.

> "19. Yüzyılda batılılaşma, 18. Yüzyılda bir kıpırdanma gördüğümüz için buna geriye projeksiyon yaparak bu her halde batılılaşmanın doğum sancıları diye bakılıyor. Oysa o dönemde Osmanlılar kendi yağlarında kavrularak bir şeyleri değiştiriyorlar, sekülerleşiyorlar."[59]

Osmanlı için sürecin Batılılaşmanın erken evreleri mi yoksa henüz Tanzimat ve dolayısıyla reformlar öncesi bir dönem olduğu için salt sekülerleşme mi olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Ancak tarihsel veriler, Batı'nın örnek alınmaya başlandığını açıkça göstermektedir. Üstelik bu dönemde, Avrupa'daki kuruluşundan 277 yıl sonra yani 1727 yılında, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin onunla geziye de katılmış olan oğlu Mehmed Said Efendi ile Macar asıllı İbrahim Müteferrika Osmanlı'da ilk kez bir matbaa kurmuştur.[60] Damad İbrahim Paşa'nın teşvikiyle

---

[57] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 54.

[58] Orhan Türkdoğan, "Türk Modernleşme Modeli", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), Ed. Hasan Celal Güzel, C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1614.

[59] "Edhem Eldem: Batılılaşma bize kısa devre yaptırdı", Röp. Cem Erciyes, http://www.radikal.com.tr/kultur/batililasma_bize_kisa_devre_yaptirdi-1363810 (21.07.2015)

[60] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 13.

açılan matbaada ilk kitap ise 1729 Şubat'ında yayınlanır.[61] Öte yandan III. Ahmed'in askeri alanda "Avrupa tarzında" bazı değişiklikler yapmak istediği de bilinmektedir. Bu amaçla 1716 yılında Rochefort adlı bir Fransız zabitine Osmanlı ordusunun nasıl ıslah edileceğine dair eğitim reformu niteliğinde bir rapor hazırlattığı; ancak, savaşlar nedeniyle bu ıslahatların yapılamadığı bilinmektedir. Raporda yabancı uzmanlar heyeti kurulmasından askeri alanda modern bir okul açılmasına dek pek çok madde vardır.[62] Lale Devri'ni sonlandıran ise 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı olmuştur. Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın önderliğinde girişilen yenilikler böylece son bulmuş, matbaa da kapatılmıştır. Matbaanın yeniden kurulması ise 1784 yılını bulacaktır.[63]

Reformcu bir anlayışın varlığı nedeniyle Lale Devri'nin Batılılaşmanın başlangıcı olarak kabul edilmesi makul görünmektedir. Üstelik bir başka yönden bakıldığında, reformlardan önce sanatta görülen Batı etkisinin Batılılaşmayı başlattığı iddia edilebilmektedir. Örneğin **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi** adlı değerli çalışmasında Mustafa Cezar, reformlar dolayısıyla Batılılaşmayı askeri alanda başlatan pek çok araştırmacının aksine Batı etkisinin ilk olarak sanatta görüldüğünün altını çizer. 18. yüzyılda Lale Devri'nde mimaride ve özellikle süsleme-dekorasyon öğelerinde klasikten vazgeçiş ile Batı'ya dönük ilginin ortaya çıkışını, özellikle duvar resimlerini ele alarak anlatır.[64] Cezar, Batı'da gelişmiş akımlar olan Barok ve Rokoko üsluplarının etkisinin görülmesini "yabancı üslûpların

[61] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 52.
[62] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 15; Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 30, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); M. Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C. O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.
[63] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 25.
[64] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 18, 90-91.

Türk sanatını etkilemesi demek" olduğu için önemser.[65] Günsel Renda da **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı** başlıklı çalışmasında başta Topkapı Sarayı olmak üzere mimaride iç mekân dekorasyonunun önemli bir parçası duvar resimlerinde Batılılaşma etkisiyle yaşanan betim geleneğindeki değişimi anlatır. Topkapı Sarayı'nda yer alan III. Ahmed'in yemiş odası, Lale Devri'nde Osmanlı'daki Fransız saray yaşantısını yansıtır niteliktedir.

> "Bu odanın duvarlarını süsleyen çiçekler, saksılar, meyve sepetleri konut mimarisinde XVII. yüzyıldan beri benimsenmiş süsleme motiflerindendir. Fakat çiçekler ve meyveler yalnız birer süsleme unsuru olmaktan kurtulup, hacimli görünüme sahip saksılara, çanaklara yerleşerek boyut kazanmıştır."[66]

Türkler için resim sanatı ayrı bir başlık olarak önemlidir. İslam öncesi dönemden itibaren figürlü duvar resimleri çokça mevcutken İslam'ın kabulünden sonra soyut tanrı inancı ile bu anlayış gerilemiş ancak birdenbire unutulmamıştır.[67] Örneğin her padişahın çoğunlukla minyatür türünde ancak zaman zaman da yağlıboya ile ve bazen yerli nakkaşlara bazen ise yabancı ressamlara portresini yaptırması, Osmanlı devlet geleneği içinde önemli bir yere sahiptir.[68] Celâl Esad Arseven de "Avrupadaki resimlerle ilk temasımızın [temasımız] Fatih zamanında İstanbul'un fethinden (1453) sonra başlar" diyerek, Fatih'in saraya davet ettiği Batılı ressamlara yaptırdığı portrelerinden söz eder.[69] Özellikle III. Mustafa ve I. Abdülhamid dönemlerinde Osmanlı padişah portreciliğinde köklü bir değişim görülmüş ve "Avrupa resim anlayışı geleneksel kavramların önüne geçmiştir."[70] Batılılaşma hareketinin ivme kazandığı 18. yüzyıldan itibaren artık yalnızca hükümdar imgesini vermek değil, hükümdarı bir kişilik olarak alıp karakteristik

---

[65] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 18.
[66] Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 77-78.
[67] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 91.
[68] Konuyla ilgili önemli bir kaynak için bkz. Günsel Renda, **Padişah Portreleri: Mevlâna Müzesi Albümü**, Konya, TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Müdürlüğü, 1999. Ayrıca bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 27-45.
[69] Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, s. 92-94, s. 126
[70] Gül İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale (1700-1800): Yenilik ve Değişim", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 387.

özellikleriyle yansıtmak amacındaki padişah portrelerinin el yazma kitap ya da albümlerden çıkarak taşınabilir resim niteliğine kavuşması ayrıca önemlidir. Bu portrelerin üretildikleri dönemde tam olarak nasıl kullanıldıkları, örneğin Batılı örnekleri gibi duvara asılıp asılmadıkları ise henüz net olarak cevaplanamayan bir sorudur. Portrelerin yalnızca korunduğu ve zaman zaman izlendiği, ancak henüz asılmadığı varsayılabilir.[71] Bu dönemde betim dünyasında yaşanan zenginleşmenin sebebi, dönemin önde gelen Ermeni asıllı sanatçısı Rafael'in, hem Sultan III. Mustafa hem de I. Abdülhamid dönemlerinde sarayda çalışmış olabileceği fikrine dayanmaktadır.[72]

> "18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılda padişah portrelerinin böylesi yaygınlaşması bu portrelerin çeşitli devlet erkânına ve hatta yabancı temsilcilere sunulduğunu gösterir. Nitekim kimi arşiv belgeleri de bunu kanıtlamaktadır. Artık portreler diplomatik amaçla hatta propaganda niyetiyle de kullanılacaktır."[73]

Öte yandan bir resim türü olan minyatür de yüzlerce yıl uygulanmıştır. Lale Devri, mimaride geleneksel ilgilerden vazgeçilirken minyatür sanatında da Batılı etkilerin izlendiği bir dönem olarak karşımıza çıkar. Özellikle Levni'nin gerçekleştirdiği örneklerde hem konu seçimi hem de üslup açısından Batı etkisi görülür hale gelmiştir. Levni ve diğer minyatür ustalarının ressam J.B. van Mour'u (1671-1737) tanıyor olmaları muhtemeldir ve böylesi ilişkiler, Batı'dan etkilenmeyi kuşkusuz kolaylaştırmıştır.[74]

Belirtildiği gibi, Lale Devri matbaanın getirilişinden Batı'ya elçiler gönderilmesine varan çeşitli ıslahatlara sahne olmasıyla bir yenileşme devri olarak görülür; ancak, Batılılaşma girişimlerinin asıl olarak askeri alandaki reformlarla

---

[71] Gül İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale (1700-1800): Yenilik ve Değişim", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 401.
[72] L'Abbé Toderini, De La Littérature des Turcs, Paris, Chez Poincot, 1789, s. 59-61'den aktaran bkz. Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 57; Gül İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale (1700-1800): Yenilik ve Değişim", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 388.
[73] Günsel Renda, **Padişah Portreleri: Mevlâna Müzesi Albümü**, Konya, TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Müdürlüğü, 1999, s. 18.
[74] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 91.

başlatıldığı yaygın olarak kabul gören bir tezdir. Askeri reformlara bakıldığında şöyle bir tabloyla karşılaşılır: Sultan III. Ahmed, Rochefort'a hazırlattığı raporla orduya Avrupa yöntemlerini benimsetmeye çalışmış ancak bu çaba, ulema-yeniçeri ittifakı tarafından engellenmiştir. Devlet 1729 yılında Avusturya ve Rusya ordularının tehdidiyle karşılaşınca ise modern savaş yöntemlerinin yerleştirilmesi amacıyla Batılı uzmanlar davet edilmeye başlanmıştır.[75] Dolayısıyla reform ihtiyacının başlangıcı I. Mahmud'un saltanatına kadar geri götürülür.

Bu dönemde 1737 yılında Üsküdar Toptaşı'nda kurulan Hendeshâne, Osmanlı'da "ilk defa müsbet ilimlerin okutulmasına yer veren" okul olmasıyla dikkat çeker.[76] Mühendishâne-i Bahr-î Hümâyûn'un (Deniz Mühendishanesi) nüvesi olan ve 1775 yılında[77] Haliç Tersanesi'ne bağlı olarak açılan Hendese odası isimli bir dershane (Hendeshâne) ise birkaç yıl sonra yetersiz kalınca daha büyük bir Mühendishane yaptırılmıştır.[78] 1784'ten itibaren Fransa'dan iki "kale mühendisi" burada ders vermeye başlayınca Mühendishâne-i Berri-i Hümâyûn'un (Kara

[75] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 26.

[76] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 18.

[77] Açılış tarihi olarak şu kaynaklarda 1776 yılı verilmektedir: Midhat Sertoğlu, **Osmanlı Tarih Lûgatı**, 2. bs., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 335; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 507. Öte yandan Ç. Uluçay ve E.Kartekin bu tarihi 1773 olarak verir. bkz. Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 22. Mustafa Cezar da, kuruluş tarihi olarak 1773'ün kabul edilmesine karşılık 1776 tarihinde açıldığına dair bir belgeyi kaynak gösterir. bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 92. Kemal Beydilli ise açılış tarihinin 1187 yani 1773 tarihinin kabul edilmesine karşın bunun yanıltıcı olduğunu ve Fransız arşiv belgelerine göre Mühendishane-i Bahri-i Hümayun'un açılışının 29 Nisan 1775'e tarihlendirildiğini belirtir. bkz. Kemal Beydilli, "Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (Çevrimiçi) http://www.tdvislamansiklopedisi.org/dia/pdf/c31/c310361.pdf, (Erişim tarihi: 20.11.2015). Kemal Beydilli, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi (1776-1826)**, İstanbul, Eren Yayıncılık, 1995.

[78] Osmanlı imparatorluğunda ilk olarak Avrupa kaynaklarına dayalı matematik ve istihkâm dersleri burada verilmiştir. bkz. Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 56, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); M. Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

Mühendishanesi) nüvesi kurulmuş olur.[79] Kara Mühendishanesi'nin açılış tarihi olarak 1795 yılı verilir,[80] ayrıca bu yıldan itibaren Deniz Mühendishanesi'nde bir İnşaiye Dairesi açılır. Programda hisab (hesap), hendese (geometri) ve gemi derslerinin yanında bir de resim dersi vardır.[81] Mustafa Cezar, Mühendishâne-i Bahr-î Hümâyûn'un programında o güne kadar bir resim dersinin olup olmadığı bilinmediğini, anlatımlarda görsele başvurulduğu, resimden yararlanıldığının tahmin edildiğini söyler.[82] Bir başka kaynakta ise, 1793'te İstanbul'a gelen Fransız gemi inşa mühendisi Le Brun'ün mütalaasına göre hazırlanan ders programında, "ilm-i rakam (aritmetik), ilm-i hendese (geometri), resim, gemi tasvirleri ve öğrenilen kuralları uygulama dersleri"nin olduğu belirtilir.[83] Dolayısıyla açıldığı tarihten itibaren bu okulda öğrencilerin resim ve desen ile karşılaşmış olmaları ihtimali büyüktür.

---

[79] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 508. Bir başka kaynakta ise şu bilgiler verilmektedir: "1781 yılından itibaren Mühendishâne olarak da adlandırılan bu müessesede, Fransız gemi inşa mühendisi le Roy'un ve 1784 yılında Fransız Lafitte-Clavé ve Monnier'in kara mühendisliğine ilişkin dersler vermeleri nedeniyle müessese Fransız mühendislerinin etkisinde kalır. 1780'li yıllarda Tersâne'de bulunan Mühendishâne'de deniz ve kara mühendislerinin birlikte yetiştirildiği anlaşılır." bkz. Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 56, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); M. Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

[80] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 26; Midhat Sertoğlu, **Osmanlı Tarih Lûgatı**, 2. bs., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 231-232. Bir başka kaynakta "14 Temmuz 1793 tarihinde temeli atılmış olan Humbaracı ve Lağımcı Ocakları kışlası içinde tek katlı ve birkaç odalı olarak tasarlanan bir Mühendishâne binası"nın 1795 sonlarında bitirildiği belirtilir. bkz. Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 112, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

[81] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 508-509.

[82] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 92

[83] Mehmet Karaca (Ed), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 104, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); M. Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

Mühendishâne-i Berri-î Hümâyûn'un programında ise açıldığı 1795 yılından itibaren resim dersi yer almaktadır. Ancak genişletilip bu ismi almadan önce, 1793 yılında programına ilk kez resim dersi konduğu sanılmaktadır.[84] Böylece ders programında resim eğitimine yer verilmesiyle Türk sanat tarihinde köklü bir değişimin başlangıç adımları da atılmış olur. Her ne kadar dersin içeriği sanat yönünden ziyade öğrencileri topçuluk, istihkâmcılık, haritacılık gibi alanlara hazırlamak ise de bu dersi almaya başlayan resim sanatına ilgili yetenekli genç öğrenciler ortaya çıkacak ve bir süre sonra sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya yollanmaya başlayacaklardır. Mustafa Cezar, resim dersinin bir okulun eğitim programına girmesini, onun yararına inanıldığı ve en azından yönetici kadrolar katında itibar edildiğini gösterdiğine dikkat çeker. Ayrıca, "Dersin hiçbir engelle karşılaşmadan yürümesi ise, onun itibarının sadece yöneticiler katında kalmadığını ve halkın da bu görüşe katıldığını gösterir"[85] demektedir.

Bu dönemde, çoğu elçiler aracılığıyla gelen Batılılar arasında ressamların sayısının çokluğu da dikkat çeker.[86] 18. yüzyılın ortalarından itibaren elçiler maiyetinde resim yapmak için ülkeye ressamların getirilmesi adet haline gelmeye başlamıştır.

> "Özellikle XVIII. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarda bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarını gören, resme ilgi duyan kimseleri de, çeşitli yönden etkilese gerekir. Bu etkinin Batılı ressamların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce ve düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkânını kazandırıcı mahiyette olabileceği kuşkusuzdur."[87]

---

[84] Ahmet Kâmil Gören, "Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik&Dekor**, S. 37, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Kasım 1996, s. 62-70.

[85] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 92.

[86] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 41.

[87] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 42.

Reform ihtiyacının başlangıcı I. Mahmud'un saltanatına kadar geri götürülse de 1908 devrimiyle sonuçlanacak olan en uzun soluklu reform yüzyılını, 1789-1807 yılları arasında tahtta kalan III. Selim başlatmıştır.

III. Selim, askeri ıslahatları yaparken Batı'ya bakmış, talim ve eğitim konusunda çoğu Fransız olan subaylardan danışman ve eğitimci olarak faydalanmıştır.[88] Devletin oldukça karışık bir döneminde düzenli ordu kurmuş ve Fransız Devrimi'nden esinlenerek bu orduya "Nizam-ı Cedid" yani "yeni düzen" adını vermiştir. Sultan III. Selim'in Batılı tarzda portrelerini yaptırarak Avrupa'da bastırması ve devlet büyükleri ile yabancı elçilere dağıtması oldukça önemlidir.[89] III. Selim, Avrupalı hükümdarların da portrelerini aynı yöntemle kullandıklarını görmüş, başka bir deyişle "portrelerin laik bir sembolizm içerdiğinin bilincinde" olmuştur.[90]

---

[88] Batı bilim ve teknolojisinin Osmanlı İmparatorluğu'na transferinde de Fransa'nın etkili olduğu görülür. Osmanlı İmparatorluğu'na gelen Fransız uzmanlar, yenileşme hareketlerinin gerçekleşmesinde görev alırlar. Bu uzmanların başında Bonneval Ahmed Paşa (1675-1747) gelmektedir. Osmanlıların Humbaracı Ahmed Paşa olarak tanıdıkları Alexander Comte de Bonneval, modern savaş tekniklerinin kullanılması ve askerî sahada Batı'da gelişen yenilikleri başarıyla uygulamada önemli bir yere sahip olur. Bu doğrultuda 1835'te Humbaracı Ocağı'nın kurulmasını sağlar. Öte yandan, 18. yüzyılda Fransa'da kurulan mühendis okulları ya da askerî teknik eğitim veren kuruluşların, örneğin Paris, Ecole Royale d'Artillerie (Paris Kraliyet Topçu Okulu, kuruluşu 1748) ders kitaplarının Osmanlıcaya çevrilerek okullarda okutulması da önemli bir gelişmedir. bkz. Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, s. 25; s. 36, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016); Mehmet Karaca (Ed.), Haz. M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, (Genişletilmiş 2.bs.), İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

[89] Günsel Renda, bir kaynakta sultanın bu portreyi Kostantin Kapıdağlı'ya yaptırdığını, guvaj portrenin padişahı ayakta ¾ profilden gösterdiği ve süslü bir madalyonla çevrili olduğunu belirtir. Ayrı bir çerçevenin içinde, III. Selim'in askeri reformlarını simgeleyen Tophane Kışlası da resmedilmiştir. Renda aynı kaynakta portrenin Londra'da gravürletildiğini söyler. bkz. Günsel Renda, **Padişah Portreleri: Mevlâna Müzesi Albümü**, Konya, TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Müdürlüğü, 1999, s. 18. Renda bir başka kaynakta sultanın sipariş ettiği ilk portreden benzer özelliklere sahip olarak bahseder; ancak, bu kez resmin siyah-beyaz ve renkli olarak basıldığını söyler. bkz. Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 443. Bir başka kaynakta bu kez Bahattin Öztuncay ise Londra'da 1815 yılında padişahın gravürlerini çoğaltan John Young'a atıf yaparak padişahın Konstantin Kapıdağlı'ya birden fazla portresini yaptırdığını belirtir. bkz. Bahattin Öztuncay, "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 67.

[90] Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 443; Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 75.

Keza dönemin tanınmış ressamı Rum kökenli Kostantin Kapıdağlı'ya yirmi sekiz Osmanlı padişahının Batılı tarzda portresini sipariş etmesi ve bunları gravürleterek bir seri haline getirtmesi aynı sembolizm kaygısından kaynaklanır.[91] Bu olay, bir Osmanlı padişahının kendi soyundan olanların resimlerini yaptırması bakımından önemlidir. III. Selim'in saraydaki portresini bir görevli ile İngiltere'ye gönderdiği, orada bir ressama yaptırılan portrenin bastırılarak getirtildiği ve padişahın bundaki amacının portreyi dostlarına dağıtmak olduğu da ileri sürülenler arasındadır.[92] Semra Germaner ve Zeynep İnankur ise padişahın Kapıdağlı Konstantin tarafından 1793 yılında yapılmış bir gravürünü örnek göstererek Selim'in yerli ve yabancı sanatçılara portresini yaptırdığı ve dağıtılmak üzere bastırdığını tekrar eder.[93] Mustafa Cezar, padişahın heykel ile de ilgilendiğini, bir İtalyan sanatçı tarafından balmumundan yapılmış heykelleri gizlice saraya getirterek seyrettiğini, padişahın sır kâtibinin tuttuğu notlardan aktarır. Cezar ayrıca, ünlü hattat Mustafa Rakım Efendi'nin III. Selim'in huzuruna çıkarak onun bir portesini yaptığını da belirtmektedir.[94]

III. Selim döneminde Batı sanatının etkisi asıl olarak mimaride görülmüştür. Antoine-Ignace Melling (1763-1831) gibi yabancı mimarlara binalar yaptırılması, özellikle saray yapılarının Batılı tarzda gerçekleştirilmesi, bu dönem mimarisine, Barok ve Rokoko başta olmak üzere farklı Batılı üslupların eklektik tarzını kazandırmıştır. Ayrıca Topkapı Sarayı Harem Dairesi gibi saray yapılarının iç duvarlarında Batılı anlayışta perspektifli manzara resimlerinin de bu dönemde arttığı görülmektedir.[95]

---

[91] Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 443.

[92] R. Walsh, A Residence at Constantinople, sec. ed. London, 1838, II, 298'den aktaran bkz. Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 510.

[93] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 85.

[94] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 75-76.

[95] Sezer Tansuğ ise sivil yapıların duvarlarında şematik manzara resimlerinin çok daha önce, 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren bulunmuş olabileceğini belirtir. Buna kanıt olarak, Matrakçı Nasuh'un kentleri, kasabaları, kaleleri, ordugâhları insan figürüne yer vermeksizin haritacı bir duyarlılıkla resmetmesini, dolayısıyla manzara resimlerinden etkilenmiş olma ihtimalini gösterir. Tansuğ ayrıca kasır, köşk, konak gibi yapılarda manzara resimlerinin 18. yüzyıldan itibaren artmasının sanatsal nedenleri kadar ekonomik nedenlerinin de olma ihtimali üzerinde durur. bkz. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 37. Öte yandan Gül İrepoğlu Topkapı

III. Selim zamanında uygulanan reformlar için "temelde militer alana kısılı kaldığı" şeklinde eleştiriler yapılsa da[96] görülür ki padişah Batı'yı tanımayı amaçlamış ve İstanbul'daki elçilik heyetlerinden bu yönde faydalanmak istemiştir. Londra, Paris, Viyana ve Berlin gibi Avrupa başkentlerinde daimi Osmanlı elçiliklerinin kurulmasına karar vermiş, gidecek elçilik heyetinde bulunan Türk gençlerinin o ülkelerin dil, bilim ve sanat bilgilerini edinmesini amaçlayarak Batı'yla ilişkiler konusunda önemli bir adım atmıştır. Devlet yönetiminde de "geleneksel çözümler yerine akla dayalı çözümler arama eğilimleri"[97] amacıyla yabancıların gündelik işlere müdahalesini gözetmiş ve yeni yasaların hazırlanmasında bu düşünce şekli belirleyici olmaya başlamıştır.

1807 yılında, yeni ordu için ilan edilen yönetmeliğe göre Frenk tarzı giyim teşebbüsü, muhafazakâr ulema tarafından şiddetli bir dirençle karşılaşmıştır. Bunun yol açtığı olaylar neticesinde III. Selim bir darbeyle tahtından indirilerek yerine yeğeni IV. Mustafa geçirilmiştir. Söz konusu durum, reformların nelerin göz önüne alınarak yapıldığına dair oldukça çarpıcı bir örnektir.

İktidarın değişmesi, siyasi çalkantıları beraberinde getirmiş ve Alemdar Mustafa Paşa çevresinde toplanan muhalefet önce tutsak olan Selim'i yeniden tahta geçirmek istemiş, o öldürülünce ise yerine diğer yeğeni II. Mahmud'u (saltanatı 1808-1839) geçirmiştir.

Devletin merkezi yapısında kendi hâkimiyeti altında tekrar güç kurmaya çalışan Sultan II. Mahmud, askeri reformlar konusunda III. Selim'in çizgisini izlemiştir. Padişah, Avrupa tarzı büyük bir orduyu amaçlamış, atadığı Mısır Valisi

---

Sarayı Müzesi Arşivi'nde yaptığı çalışmalara dayanarak, özellikle Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa seyahati sonrası yani 1721 yılı itibarıyla Saray arşivine girmiş olması muhtemel bir dizi dokümandan bahseder. Bunların en önemlilerinin Batı mimarisi ve dekorasyonu üzerine olmaları dikkat çeker. Yayınların, Osmanlı'da bu dönemden itibaren mimaride Batılı etkinin artmasını işaret ettikleri söylenebilir. Konuyla ilgili bkz. Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-1**, İstanbul 1986, s. 61-62.

[96] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 96.

[97] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 46.

Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Nizam-ı Cedid'de olduğu gibi orduyu modernleştirmek üzere bir program başlatmıştır. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı "Vaka-i Hayriye" adı verilen olayla ortadan kaldıran II. Mahmud, yerine modern bir ordu kurmuş ve muhafazakâr çevrelerin de desteğini almak için orduya Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adını vermiştir. Böylece orduda genellikle hayvan figürleri bulunan flamalar kalkmış, yerine ay-yıldız motifli tek bayrak kullanılmaya başlanmıştır. Bu arada Sultan'ın François Dubois'ya (1790-1871) kurduğu bu ordunun bir resmini yaptırması, reformların kalıcılığını ve tescilini istediği konusunda önemli bir kanıttır.[98] II. Mahmud aynı zamanda "şubara" adı verilen modern üniformaları da bu dönemde tanıtmıştır. Reform yine bir muhalefetle karşılaşılmasına rağmen bu kez kabul edilmiştir. 1828'de padişaha Kuzey Afrika kökenli bir başlık olan fes tanıtılmış ve kısa sürede yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1829 yılında ise kıyafet reformu sivilleri de kapsayacak şekilde genişletilmiş, bürokratlarca giyilmeye başlanan frak ve fes, yeni düzenin simgesi haline gelmiştir. Bu yeniliğin Batılılaşmak adına önemi büyüktür; ancak, öte yandan Müslüman olan ve olmayan Osmanlı vatandaşları arasındaki, ayrımcılığa neden olan dış görünüş farklılığının giderilmeye çalışılması da uygulamanın bir başka nedeni olarak görülebilir.[99] Bernard Lewis, III. Selim ve II. Mahmud'un "kıyafet muhafazakârlığında gedik açma" gereğini duymalarına dair bunun "Avrupa güç ve prestijinin onlar üzerindeki etkisinin bir ölçüsü"[100] olduğunu belirtir. Lewis ayrıca merkezi yönetimin güçlendirilmesi ve yapısında da önemli değişiklikler yapılması hakkında şöyle söyler:

> "Bunların bir amacı, Osmanlı hükûmet cihazına ve personeline Avrupa'daki benzerlerinin adlarını ve dış görünüşünü vermek, bu suretle Türkiye'nin modernliği

---

[98] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 85.

[99] Cevdet Kırpık, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları: Fes-Şapka Çatışması", **Toplumsal Tarih**, S. 162, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Haziran 2007, s. 14. Hem Osmanlı hem Cumhuriyet döneminde ülkede takılan başlık dolayısıyla sürekli bir gerilim yaşanması ilginçtir. Kırpık'ın makalesinden, II. Abdülhamid döneminde padişahın fes giyilmesini emrettiği, Müslüman ve gayrimüslim devlet görevlilerinin şapka giymeleri nedeniyle uyarıldığı ve hatta hapis cezası aldıklarını öğreniriz. Benzer uygulamaların Cumhuriyet döneminde bu kez şapka takmayanlar için yapılması da oldukça ironiktir.

[100] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 100.

> ve ilericiliği ile Avrupalı gözlemciler üzerinde iyi bir izlenim bırakmak ve belki de Batı güç ve ehliyetinin şaşırtıcı sırrından Türkiye'ye bir şeyler kazanmak idi."[101]

Lewis'in de vurguladığı üzere bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda, Hıristiyan Batı dünyasındaki teknik gelişmeler takip edilirken Batılılarla ve kültürleriyle de ilişki kurmanın gerekliliğine ikna olmuş gibidir. Yapılmakta olan askeri reformlar, eğitim reformlarının da zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Avrupa'dan getirilen eğitmen ve subay vasfına sahip olanlar yetmediği için, artık en az bir Batı dili bilen yetişmiş Osmanlı vatandaşına da ihtiyaç doğmuştur. Bu ihtiyaca cevaben 1831 yılında modern tıp eğitimi veren bir askeri okul olarak Tıbbiye, 1834-35'te ise Mekteb-i Harbiye kurulur. İlk Muzika-i Hümayun okulunun kuruluşu da bu döneme rastlar.[102]

Mustafa Cezar, 1795 yılında Kara Mühendishanesi'nin programına resim dersleri konmasından 50 yıl kadar sonra, 1847 yılından itibaren Harbiye'nin programında da resim derslerine yer verildiğini söyler.[103] Ayrıca 1846'ta idadi okullarının açılmasının da resme yetenekli gençleri daha erken yaşta teşvik etmek için önemli olduğunu belirtir. Hem Mühendishane hem de Harbiye'deki resim derslerinin "çok ciddi ve sağlam" yürütüldüğünü söyleyen Cezar, 1850'li yıllardan itibaren bu okullarda yetenekli öğrenciler için resim derslerinin arttırıldığı ve eğitim programının buna göre yeniden düzenlendiğini de vurgular.

> "Resim eğitim programının böyle bir gelişmeye ulaştırılması sonunda, Mühendishane ve Harbiye'de 'ressam sınıfı' diye yeni bir sınıf ihdas olunur. Bu yeni sınıflarda eğitimin ağırlık noktasını resim dersleri oluşturur. Böylece, Mühendishane ve Harbiye'nin ressam sınıfındaki öğrenciler güzel sanatlar akademileri öğrencileri gibi resim dersleri görerek yetişirler. 1854 yılından itibaren de bu yeni sınıftan ressam subaylar mezun olmaya başlar. Ancak, böyle bir unvana resmen sahip

---

[101] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 96-97.

[102] Mahmut R. Gazimihal, **Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müziği Kalkınışı**, İstanbul, 1957, s. 8'den aktaran bkz. Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 24.

[103] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 390. Ahmet Kâmil Gören de Mekteb-i Harbiye'nin kurulması ve programına resim derslerinin konmasıyla resim öğretmeni gereksinimi ortaya çıktığını vurgular. bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, Yay.Haz. Gülsen Sevinç Kaya, İstanbul, TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15.

olunmasından birkaç sene öncesinden itibaren ressam subaylar Türk ordusuna katılmaya başlamıştır bile…"[104]

Ancak Cezar'ın, mezun olan öğrencilerin kayıtlarına dayanarak varlığından haberdar ettiği "ressam sınıfı", 1865-66 yılı mezunlarından itibaren görülmemektedir.[105]

Bu dönemde hükümet yapısı kurumsallaştırılır ve bürokrasiye dâhil edilirken Sultan II. Mahmud bir başka girişimde bulunur ve 1829 yılında[106] dört kişilik bir öğrenci grubunu, kuvvetli bir muhalefete rağmen Avrupa'ya eğitime gönderir. Bu grup, sonradan gidecek kalabalık öğrenci grubunun öncüleri sayılabilir. Ardından[107] aralarında Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) ve Ferik Tevfik Paşa (1819-1865/1866) gibi resim öğrenimini amaçlayan askerlerin de yer aldığı ikinci grup Batı'ya gönderilmiştir. Bu ressamlardan yaklaşık yirmi yıl sonra Paris'e gönderilecek Hüsnü Yusuf Bey ile birlikte bu isimler, Batılı anlamda Türk resminin ilk ressamları sayılmaktadır.[108] Bernard Lewis, eğitim için Batı'ya öğrenci göndermeyi devrimci bir adım olarak nitelendirir.[109] Çünkü artık modernleşme çabalarında aktif rolleri Batı'da eğitim almış olan Osmanlı vatandaşları üstleneceklerdir. Sanat tarihi

[104] Mustafa Cezar, "Türkiye'de İlk Resim Sergisi", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler: 2-5 Ekim 1990**, Yay.Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 44.

[105] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 384-385.

[106] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 378. Bu tarih farklı kaynaklarda değişmektedir. Örneğin Erik Jan Zürcher 1827, Bernard Lewis ise 1826 yılını verir. bkz. Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 70. bkz. Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 84.

[107] Ahmet Kâmil Gören öğrencilerin Paris'e resim eğitimine 1835'ten itibaren gönderildiklerini söyler. bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik&Dekor**, S. 37, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Kasım 1996, s. 64. Mustafa Cezar ise Avrupa'ya resim eğitimi için ilk kez Sultan Abdülmecid döneminde yani 1839'dan itibaren öğrenci gönderildiğini belirtir. bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 486. Ahmet Kamil Gören 24 Temmuz 2017 tarihinde yaptığımız görüşmede hazırlamakta olduğu **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950** kapsamındaki yeni bilgiler ışığında Ferik İbrahim Paşa ile Ferik Tevfik Paşa'nın önce 1835'te Londra'ya gönderildiğini, yaklaşık altı ay sonra Ferik Tevfik Paşa'nın Paris'e geçtiğini, İbrahim Paşa'nın ise Londra'da kalmaya devam ettiğini aktarmıştır.

[108] Ferik İbrahim Paşa, bugün elimizde resmi bulunmayan ilk Türk yağlıboya ressamı olarak gösterilebilir. bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 81, İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 36.

[109] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 84.

açısından da bu geçerlidir çünkü resim eğitimi amacıyla öğrenci gönderilmesi, hem resim eğitmenine ihtiyacın ortaya çıktığını hem de devletin bunun farkına varmış olduğunu işaret eder. Girişimler kısa sürede neticesini vermiş, Türk sanat tarihinde "asker ressamlar" olarak isimlendirilen ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasına kadar etkin olacak birkaç kuşak ressamın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece 19. yüzyılın ortalarından itibaren, eski etkinliği kalmayan Enderunlu nakkaşların yerini artık asker ressamların almaya başladığı söylenebilir.[110]

Bu dönemde Fransızca başta olmak üzere yabancı dil öğreniminin gerekliliğine koşulsuz ikna olunmuştur. Dolayısıyla reformlar arasında Müslüman tercüman yetiştirmek de vardır. Osmanlı Devleti'nin en önemli kurumlarından Divan-ı Hümâyûn'a 1821 tarihine kadar Fenerli Rumlardan tercüman seçilirken yaşanan güvensizlik ortamında Müslümanların alınmasına karar verilmeye başlanmış, bu amaçla 1821 yılında Bab-ı Âli'de bir tercüme odası açılmıştır.[111] Ayrıca III. Selim döneminde kurulan elçilikler bu dönemde yenilenmiştir.[112] 1831 yılında imparatorluğun ilk gazetesinin kurulması da önemli bir diğer yeniliktir. Gazetenin, sadece seçkin bir sınıf tarafından okunsa da kamuoyu oluşumunu ve dilin gelişimini etkilediğinin altı çizilmelidir.[113]

Toplumsal karşılığı bulunan pek çok reform hayata geçirilirken sanat ve estetik alanındaki dönüşüm de giderek daha belirgin bir karakter kazanır. II. Mahmud döneminde özellikle Yeniçeri Ocağı'nın 1826 yılında kaldırılmasından sonra Batı'dan İstanbul'a "akın eden" pek çok teknik alanda çalışan uzmanla birlikte

---

[110] Saray Nakkaşhanesi'nin kesin olarak hangi tarihte ortadan kalktığına dair bir belge yoktur. Aykut Gürçağlar konuya dair "18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Sarayı'nın Batılı resim anlayışına kapılarını açmasıyla bu kurumun sessizce ortadan kalktığı" ve "minyatür resminin bir yüz yıl kadar Çarşı Ressamları olarak adlandırılan halk ressamları tarafından farklı bir boyutta sürdürüldüğü"nü söyler. bkz. Aykut Gürçağlar, "Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu", **Türkiye'de Sanat**, S. 12, Ocak-Şubat 1994, s. 61.

[111] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 73.

[112] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 36.

[113] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 35.

sultanın ve saray eşrafının resmini yapacak portre ressamı da gelmiştir.[114] Hatta II. Mahmud'un Devlet-i Âliyye'nin simgesi Osmanlı Hanedanı'nın armasının tasarımını da bir İtalyan sanatçıya yaptırdığı bilinmektedir.[115] Öte yandan Preault, Bartlett, Allom gibi Batılı ressamların gravürleri kitap olarak yayınlanır. Günsel Renda, J.Pardoe'nin Maçka Kışlası'nı gezerken odaların bazılarında İngiliz ve Fransız gravürleri gördüğünü söylediğini aktararak, Batılı ressamların toplumda resim sanatına karşı ilgiyi daha da arttırmış olabileceklerinden söz eder.[116] Diğer yandan II. Mahmud döneminde duvar resimlerinde farklı, Batılı bir üslupta perspektife dayalı mimari tasvirlerin ortaya çıktığı görülür. Ayrıca I. Abdülhamid döneminden itibaren saray duvarlarına eklenen manzara resimleri de bu dönemde devam eder.[117]

II. Mahmud'un bir yandan ceket, pantolon ve fesle göründüğü yağlıboya portresini[118] yaptırması ve törenle devlet dairelerine astırması, bir yandan da aynı

---

[114] Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 510-511.

[115] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 39.

[116] Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 25.

[117] Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s. 98-108.

[118] Portrenin yağlıboya tekniğiyle yapıldığını Günsel Renda belirtir ancak pek çok kaynağın aksine Rupen Manas'ın adını vermez. bkz. Günsel Renda, **Padişah Portreleri: Mevlâna Müzesi Albümü**, Konya, TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Müdürlüğü, 1999, s. 25. Renda'nın da yazarları arasında olduğu konuyla ilgili bir başka kaynakta benzer sözcüklerle Manas kardeşlerin II. Mahmud'un tarif edilen Batılı şemada portrelerini yaptığı söylenmektedir. bkz. Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2. bs., 2012, s. 292. Öte yandan yine bir başka kaynakta, II. Mahmud'un dairelere asılan portresinin muhtemelen Avrupalı ressamlardan biri tarafından yapıldığı söylenir. bkz. Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 512. II. Mahmud'un portreleriyle ilgili en detaylı açıklamayı Günsel Renda bir başka kaynakta yapar. Birçok yağlıboya portresi ve baskılardan genel bir portre şeması da çıkaran Renda, "Ne yazık ki, o dönemde II. Mahmud'un resmî binaların duvarlarına astırdığı portrelerinden pek azı saray koleksiyonlarında günümüze gelebilmiştir" ifadesini kullanarak çok sayıda benzer şemada fakat farklı portrenin yapılarak asıldığını ima eder. bkz. Günsel Renda, "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 452. Öte yandan Celâl Esad Arseven, II. Mahmud'un yağlıboya olarak yaptırdığı portresinden birçok kopyalar yaptırarak yabancı ülkelerdeki elçiliklere ve İstanbul'daki resmî dairelerle kışlalara göndererek astırdığını belirtir. Arseven bir sonraki paragrafta sultanın portresini Rupen Manas'a yaptırdığını söyler; aynı yağlıboyayı mı kastettiği bu ifadelerden anlaşılmaz. bkz. Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, s. 128. Sema Öner de "padişahın emriyle büyük boy bir yağlıboya tablo olarak; başka bir deyişle Kebir Tasvîr-i Hümâyun/Büyük Padişah Portesi olarak Donanma'da Kalyon-u Hümâyun'a ve okul, kışla ile devlet dairelerine astırıldığı öğrenilmektedir" der. bkz. Sema Öner, "Türk Basınının İlk Resmi Gazetesi

şemaya uygun olarak kendi portresinin bulunduğu "Tasvîri-i Hümâyun" denen, çapları yaklaşık 5-6 cm. olan büst portreler halindeki nişanlarını üst düzey görevliler ve yabancı elçilere dağıtması, Türk sanatının Batılılaşma tarihinde milat sayılabilecek yeniliklerdir.[119] Bir Osmanlı padişahının Batılı tarzda resmini yaptırıp ilk kez asılması yönünde direktif vermesi, portreleri siyasi propaganda amacıyla kullanarak reformların halka mal edilmesini sağlamak yönünde önemlidir. Halil Edhem, Vakanüvis Lütfî Efendi'den alıntı yaparak bu yeni uygulamanın bir hizmet olduğunu vurgular:

> "Eski zamanların değer yargılarını, olaylarını kavramak ve bilgilenmek ile, eğitim ve sanat öğretimi için eski eserlere önem vermek, bir düşünce zorunluluğudur. … İsimden bilinmeyene, resim ve portreden anlama ulaşmak amacıyla, bazı kişilerin resimlerini almak ve saklamak, tarih ve soyu anlamak açısından büyük bir menfaattir. Sultan Mahmut Han hazretleri gibi bir yenilikçinin, devletin şanının ve adının devamı için, sanatla yapılmış resmini saklamak, aynen bahsedilen düşünce kuralına bağlıdır. Niyet bu niyettir yoksa Allah korusun, büyüklenme ve putlaşma anlamı yoktur."[120]

Mustafa Cezar'ın yine Lütfü Efendi'den aktardığına göre, yapılan resmî tören sırasında dualar ve övgüler ile resim asılmış ve bu da halkın üzerinde olumsuz bir etki yapmıştır.[121] Ayrıca aktarılanlardan, padişah ölünce bu resimlerin örtüldüğü ve

---

Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 29, İstanbul, 2007, s. 159, (Çevrimiçi), www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/download/1019010365/1019009604, (Erişim tarihi: 18.09.2016). Ancak günümüze ulaşan detaylı bir bilginin bulunmayışı, başka ressamlara da portresini yaptıran sultanın Manas'ın yaptığı resmi mi astırdığı, değilse o resmin kim tarafından yapıldığı, resmin özellikleri, asılan örneklerin yağlıboya resmin röprodüksiyonu mu veya örneğin matbu baskı mı olduğunun bilinmesini imkânsız kılmaktadır.

[119] Günsel Renda, "Tasvir-i Hümâyun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 449; Sema Öner, "Türk Basınının İlk Resmi Gazetesi Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 29, İstanbul, 2007, s. 149-168, (Çevrimiçi), www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/download/1019010365/1019009604, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

[120] Tarihçi Lütfî Efendi, "Talik-î Tasvir Hümayun", C. 5, s. 50'den (yayınla ilgili başka bilgi verilmeden) aktaran bkz. Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014, s. 144-145.

[121] II. Mahmud'a resim sanatına olan ilgisi nedeniyle "gavur padişah" lakabının takıldığı, bundan rahatsız olan sultanın davranışlarının değiştiği ve halkın bakışından uzakta, kendi çevresi içinde resme duyduğu ilginin devam ettiği anlaşılmaktadır. bkz. Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 514.

saklandığı da anlaşılmaktadır.[122] Söz konusu girişim çok önemlidir, çünkü yüzlerce yıl Batılı anlamda suret betiminin hiç de hoş görülmediği topraklarda artık bu tabu, bizzat Sultan tarafından yıkılmaktadır. II. Mahmud'un tasvir yasağına karşı tutumunu belgeleyen bir diğer örnek, Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldırdıktan ve Napolili bir ressama poz vererek kendi portresini yaptırdıktan sonra, şehzadelerinin de resimlerini yaptırmış olmasıdır. Saraya davet ederek görevlendirdiği kişi, Bâbıâli'nin Sardunya elçiliği ateşesi Signor Gobbi olmuştur. Diplomatlığının yanı sıra ressam da olan Signor Gobbi, 1828 yılında Sultan II. Mahmud'un şehzadeleri Abdülmecid ve Abdülaziz'in portre tarzında resimlerini yapmıştır.[123] Buna ek olarak kaynaklarda, pek çok ismin sultanın portresini yapmak istediği, ancak II. Mahmud'un beğendiği Napolili bir ressama sıkılmadan saatlerce poz verdiği, onun yaptığı portrenin basılan kopyalarının sultan tarafından birçok elçiye dağıtıldığı ve sarayda ressamların desteklendiğinin öğrenilmesi üzerine de pek çok portre ressamının İstanbul'a geldiği yer almaktadır.[124] Böylece padişahın artık bütün portrelerinde yeni üniforması ve püsküllü kırmızı fesiyle betimlendiği bir şema izlenmeye başlanmıştır.

Semra Germaner ile Zeynep İnankur II. Mahmud'un bu girişimini şöyle yorumlar:

> "II. Mahmud döneminde resmî dairelere astırılarak sultanın şahsında devleti temsil eden sultan portresi, onun bir sureti olması nedeniyle değerlidir. Bu nedenle portreye gösterilen özen ve saygı, sultana gösterilenle eş değerdedir. Bu davranış, aynı zamanda resme verilen önemi de yansıtmakta ve surete yüce bir anlam yüklemektedir."[125]

Günsel Renda, II. Mahmud'un başlattığı uygulamanın sürdüğünü belirterek Paris'teki Osmanlı elçiliğinde görev alan Sebuh ile Rupen Manas'ın Sultan Abdülmecid'in portrelerini yaptıklarını söyler. Sultanın Batılı giysiler içinde

---

[122] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 95-96.

[123] A.Slade, Records of Travels in Turkey, Greece, II, London 1833, s. 194'ten aktaran bkz. Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 511.

[124] Tuncer Baykara, "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 511.

[125] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 85.

Avrupalı krallar gibi göründüğü portrelerinin devlet dairelerine asıldığı ve yurtdışında yaygınlaştığını belirtir.[126] Selim Deringil de konuyla ilgili şunları söyler:

> "II. Abdülhamid'in yakın dönemdeki selefleri, Avrupa'daki kamusal yerlerde kral portrelerinin sergilenmesi uygulamasını benimsemek yoluyla, 'modern' hükümdarlar olarak görülmek uğruna çok çaba harcamışlardır. Bu uygulamayı başlatan II. Mahmud olmuştu. Çeşitli tarikat şeyhleri, onun portrelerini hükümet dairelerine ve diğer kamusal yerlere asılmalarından önce kutsadılar ve bir muhafız bölüğü önlerinden geçerken yirmi bir pare top atışı yapıldı. Bu uygulama, Abdülmecid (h. 1839-1861) ile Abdülaziz (h. 1861-1876) döneminde de sürdürülen bir gelenek halini aldı."[127]

İstanbul'da 1832 yılında yayınlanmaya başlayan ve Tanzimat dönemi gazetesi olarak bilinen ilk resmî gazete **Takvim-i Vekayi**, basın hayatının hareketlenmesine yol açarken sanat konularına da yer vermeye başlamıştır.[128] Ancak bu haberlerin sanat ortamının çeşitlenmesiyle ileri tarihlerde, özellikle Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde çoğaldığını düşünmek yanlış olmaz. Öte yandan Sema Öner, bu yayınla ilgili çalışmasında gazetenin, Batılılaşma ile oluşturulan yenilikçi bir görüntünün tanıtılması için duyulan araçlardan biri olduğunu vurgular ve bu doğrultuda yayınlanan padişah portrelerine dikkat çeker. Padişah portrelerinin takdimi ya da tablo olarak asılması hakkındaki haberleri aktararak yorumlayan Öner, alışılmışın dışında yeni bir otorite simgesinin Batılı imparatorlara özgü bir davranış biçimiyle nasıl benimsetilmeye çalışıldığını detaylı olarak açıklar.[129]

II. Mahmud'un ölümünden sonra yerine geçen oğlu Abdülmecid'in 1839-1861 yılları arasına tarihlenen padişahlığı, Osmanlı tarihinde Tanzimat Dönemi olarak adlandırılır. Erik Jan Zürcher, Fransız devrimi mücadelelerinden 1830'ların

---

[126] Günsel Renda, "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları", **İmparatorluktan Portreler**, 3. bs., İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Mayıs 2010, s. 16.

[127] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 35. Deringil aynı yerde II. Abdülhamid'in ise kendi suretinin kamusal yerlerde sergilenmesini yasakladığını da belirtir.

[128] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 92.

[129] Sema Öner, "Türk Basınının İlk Resmi Gazetesi Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 29, İstanbul, 2007, s. 149-168, (Çevrimiçi), www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/download/1019010365/1019009604, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

sonuna kadar getirerek sınıfladığı bu dönem için, Osmanlı İmparatorluğu'nda İngiliz ve Rus siyasetiyle yakınlaşma politikası güdüldüğünü ve ilk milliyetçilik hareketlerinin ortaya çıktığını belirtir.[130] Kuşkusuz milliyetçilik fikri ilerleyen yıllarda Osmanlı'da yaygın kabul görecektir.

Tahta geçtiğinde henüz on altı yaşında olan Abdülmecid, Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa'nın etkisi altındadır. Reşid Paşa, reformların sürdürülmesi ve imparatorluğun çağdaşlaşmasının Avrupa'nın özellikle de İngiltere'nin desteğini almanın şartı olduğuna sultanı ikna etmiştir.[131] Bu dönem, Batılılaşma amaçları doğrultusunda Osmanlı tarihindeki en önemli adımlardan biri atılır. Mustafa Reşid Paşa tarafından yazılan Hatt-ı Hümayun'un 3 Kasım 1839'da Gülhane Meydanı'nda devlet ileri gelenleri ile yabancı diplomatlardan oluşan topluluğa okunmasıyla yönetimi ıslah hareketi olan Tanzimat ilan edilir. Tanzimat Fermanı olarak da bilinen metinde, hükümetin dört temel amacı yer almaktadır: padişah ve tebaasının can ve mal güvenliği, muntazam vergilendirme sistemi, zorunlu askerlik sistemi ile bütün tebaa için yasa önünde eşitlik.[132] Hangi dine mensup olursa olsun, suç işleyenlerin kanunlar önündeki eşitliği, "Eski İslâm geleneğinden en köklü ayrılışı temsil eden ve bu yüzden Müslüman ilkelerini ve duygusunu en çok inciten" madde olarak tanımlanır.[133] Tanzimat neticesinde, devletle, orduyla, hukukla, idari sistemle ilgili saptanan sorunların çözümünde bir yöntem olarak Batılılaşma önerilmiştir; devleti düzlüğe çıkarmanın yolunun reformlardan geçtiği somut olarak kabul edilmiş olur. Tanzimat, Batılılaşma yoluyla bir modernleşme tercihi olarak okunabilir:

> "Bütününe bakıldığında, sultanın şahsında temsil edilen ve çerçevesi şeriat kurallarıyla çizilen dünyanın aşkın düzenine dair kavrayıştan, kişiler ve kurumlarla dünyevileşen, ancak kanunlar yoluyla koruma altına alınan ve soyut bir adalet

[130] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 14.
[131] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 40.
[132] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 79-80.
[133] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 107.

> kavramı etrafında aşkınlaştırılan 'modern' devlet anlayışına doğru bir dönüşümden bahsedilebilir."[134]

Tanzimat'a bağlı devlet adamlarının ikna olduğu bir olgu, "…eğer padişah reform yolundan saparsa, onu yeniden aynı yolu izlemeye yöneltebilecek iç güçler olmadığından Avrupalı elçilerin bunu yapabileceği" şeklindedir.[135] Özellikle birçoğu kendi himayeleri altında olan Hıristiyan yurttaşları koruma şartıyla Osmanlı'nın Batılılaşma hareketini desteklediği bilinen İngiltere'nin Büyükelçisi Stratford de Redcliffe Canning'in bürokrasinin Batılılaşmasında etkili bir isim olduğu, hatta Tanzimat Fermanı'nın büyük ölçüde onun eseri olduğu öne sürülmektedir.[136]

Batılılaşmanın gereğinin hissedildiği, yani sorunlu olduğu tespit edilen başlıca alan yine askeriye olmuştur. Ancak Cemil Meriç'in de şu sözlerle vurguladığı gibi, kurumların ithal edilmesi yetmez:

> "Başlangıç sadece askerîydi, gelişen ve ilerleyen bir Avrupa karşısında korunmak ihtiyacı. Avrupa üslubunda bir ordu kuruldu mu, amaç gerçekleşir sanılıyordu. Sanılıyordu ki, iş bir talim ve teçhizat meselesidir. Ne var ki, yeni orduya subaylar lazımdı. Bu subayları yetiştirecek mektepler, bu mektepleri ayakta tutacak müesseseler, bu müesseseleri işler hale getirecek maarif reformları, araç ve gereçleri imal edecek fabrikalar kurmak da zorunluydu. Kısaca yönetim de ıslah edilmeliydi."[137]

Devlet bunun bilincinde olmuş, böylece Tanzimat ile getirilen reformlar arasında askeriyenin yanı sıra merkezi bürokrasi, hukuk, taşra yönetimi, ekonomi, eğitim ile haberleşme de yer almıştır. Vilayetlerin, idari ve mali işlemlerin merkeze bağlanması, 1858'de çıkarılan Arazi Kanunnamesi'yle toprakta özel mülkiyete geçişin temellerinin atılması, açık yargılama ve açık kavuşturma hükümlerinin getirilmesi, Tanzimat dönemiyle başlatılan Batılılaşma uygulamalarındandır. Bu dönemde 1843 yılında Hereke Fabrika-i Hümâyûnu ile 1845'te Beykoz'da Çini ve

---

[134] Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011, s. 15.
[135] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 41.
[136] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 41.
[137] Cemil Meriç, "Batılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 236.

Cam Fabrikası'nın kurulması, 1851'de Şirket-i Hayriyye'nin çalışmaya başlaması, 1857'de Fes Fabrikası'nın yeniden düzenlenmesi, önemli sanayi yatırımları olarak karşımıza çıkar. Özellikle laik eğitimin benimsenmesi yolundaki adımlar, 1859'da Mekteb-i Mülkiye'nin kurulması, rüşdiye adıyla ortaokulların açılması, misyoner okullarına örnek olacak Mekteb-i Sultâni'nin (Galatasaray Lisesi) ve birkaç yıl sonra 1863'te Dârüşşafaka Lisesi'nin kurulması ile devam etmiştir. Burada belirtilmesi gereken şey, modern ve laik kamusal eğitim sistemine geçme adımlarının, İslam'a karşı değilse bile onun yanı sıra ve ondan bağımsız atıldığıdır. Öte yandan Galatasaray ve Dârüşşafaka'da resim derslerine önem verilmesi, eğitimde Batılılaşma çabalarının da bir göstergesidir. Mustafa Reşit Paşa ve onu izleyen Âli Paşa ile Fuat Paşa gibi Tanzimat kurucuları, özellikle Fransa örneği üzerinden Batı'nın askeri ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu'na aktarmayı sürdürür. Şerif Mardin'in deyişiyle "Böylece Batı'yı, Batı'da geliştirilen müspet bilimle bir tutan bir kuşak" yetişmeye başlamıştır.[138]

Batılılaşma çabalarıyla birlikte 1847'de kölelik ve cariyeliğin kaldırılması için padişah fermanı çıkarılması, 1857'de aynı amaçla kanunla veraset haklarında kız ve erkek çocukların eşit statüye getirilmesi de kadınların toplum içindeki yerini kökten değiştirecek oldukça önemli adımlardır. Kadının eğitim alması yönünde artan talepler doğrultusunda 1842'de ilk ebelik kursları, 1858'de kız rüştiyeleri, 1863'te ilk sanayi okulları, 1870'te de kız öğretmen okulu açılır.[139]

Tanzimat'ın ilanı, aslında günümüz modern devletinin oluşması sürecinde bir milat olarak kabul edilebilir. Selim Deringil şunları söyler:

> "Bugün anlaşıldığı biçimiyle modern devletin –yani örgün eğitime, posta hizmetleri, demiryolları, fenerler, saat kuleleri, cankurtaran sandalları, müzeler, nüfus sayımları, doğum sertifikaları ve pasaportların yanı sıra, parlamentolara, bürokrasiler ile

[138] Şerif Mardin, "Batıcılık", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 248.
[139] Şirin Tekeli, "Kadın", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1192.

ordulara sahip bir devletin– Osmanlı İmparatorluğu'nda, ancak 1839 Tanzimat reformlarıyla kurulmuş olduğunu söylemek de abartılı olmaz."[140]

19. yüzyılda başta Fransa ve İngiltere olmak üzere, gelişen sanayi neticesinde elde edilen ürünlerin ve el sanatları ile güzel sanatlara dair üretimlerin sergilendiği ulusal ve uluslararası sergiler/fuarlar zamanla etkisini arttırmıştır. Batılılaşma çizgisindeki Osmanlı da hem günbegün gerçekleştirilen askeri-siyasi ve kültürel reformlarla kaybetmekte olduğu gücünü geri kazanma hem de bu yöndeki çabalarını gösterme ve ne kadar "Batılı" bir ülke olduğunu Batı'ya kanıtlama çabasındadır. Dolayısıyla, Avrupa'da düzenlenen sergilere/fuarlara katılması önem kazanmıştır. Osmanlı Devleti bu doğrultuda uluslararası düzeyde ilk kez 1851 yılında Londra Sergisi'ne katılır. Ancak bu sergiye gönderilen ürünler arasında sanat yapıtlarına rastlanmaz.[141] Konuyla ilgili makalesinde Semra Germaner, sergide başka ülkelerin sanat yapıtlarının bulunması ve bunun Osmanlı sergi heyetinin dikkatini çekmiş olması neticesinde, sonraki sergilerde bu eksikliğin yavaş yavaş giderildiğini belirtmektedir.[142] Osmanlı Devleti 1855 Paris Evrensel Sergisi'ne de katılmıştır. Germaner, Fransız sanatçıların ağırlıklı olduğu bu serginin güzel sanatlar alanında Osmanlı'nın varlık göstermemiş olduğunu ancak geleneksel el sanatları ile sergide bulunan oryantalist sanatçıları etkilemiş olabileceğini belirtir.[143] Osmanlı Devleti 1862 yılındaki Londra II. Uluslararası Sergisi'ne ise pek çok ürünün yanında M.P. Mussurus tarafından temsil edilen bir güzel sanatlar pavyonuyla katılmıştır.[144]

28 Şubat 1856'da ilan edilen Islahat Fermanı da Tanzimat Fermanı'nın koşullarını yineleyen, özellikle Müslüman ve Hıristiyan halk arasındaki eşitliği

[140] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 22.
[141] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 33.
[142] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 34.
[143] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 34.
[144] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 35. Germaner pavyonda ne gibi eserler bulunduğu hakkında bilgi vermez. Ancak baskı sanatları dalında M. Mühendisyan isimli bir gayrimüslim vatandaşın düzenlediği Türk ve Ermeni kaligrafilerinin değişik türlerini gösteren tipografi ve gravür örneklerini içeren bir tablo, çeşitli büyüklükteki tuğralar ve kâğıt para klişelerinin yer aldığını belirtir.

vurgulayan bir metindir. Ancak "Osmanlılar için eşitlik, tüm Osmanlı tebaasının yasalar önünde eşit olması, cemaatlere yönelik ayrıcalıkların din konularına ve millet kavramının da *cemaat*'e indirgenmesi"[145] şeklinde olmuş, diğer taraftan Avrupalı ülkelerin eşitlikten beklentilerinin farklı oluşu, bu dönemde Osmanlı'nın bir Avrupa devleti olarak benimsenme amacını yine de sonuçsuz bırakmıştır. Ayrıca Hıristiyan orta sınıfın konumu güçlenirken sekülerleşme neticesinde din adamlarının etkisi zayıflamış ve ulusal devlet fikrine duyulan inanç pekişmiştir. Osmanlı'nın ilerleyen dönemlerdeki baskın politik çizgisini anlamak açısından durumu bu şekilde tahlil etmek önemlidir.

Sultan Abdülmecid, Batılı fikir ve yaşam tarzına daha yakın durmuş, sanat alanında Batı'nın etkisi, ondan önceki hükümdarların döneminden çok daha geniş şekilde gerçekleşmiştir. Abdülmecid, aynı zamanda Topkapı Sarayı'nı terk eden sultandır. Onun döneminde yabancı ressamlar daha yoğun oranda Osmanlı'ya gelerek çalışmış, örneğin oryantalist resmin kuşkusuz en başarılı isimlerinden Korsika asıllı Maltalı ressam Amedeo Preziosi (1816-1882) bu dönemde İstanbul'a gelmiştir. Sanatçının atölyesinin Beyoğlu'nda bulunduğu ve burayı aynı zamanda özel dershane olarak da kullandığı sanılmaktadır.[146] Padişahın yerli ve yabancı ressamları hem maddi hem de manevi açıdan ödüllendirmesi, sanatı doğrudan desteklediğinin işaretidir. Ayrıca bu dönemde Avrupa başkentlerindeki Osmanlı elçiliklerine ve Avrupalı hükümdarlara Osmanlı sultanlarının resimleri de yollanmaya başlanmıştır. Ancak bu girişim halk nezdinde karşılık bulmaz, bulması amaçlanmaz. Resim merakının toplumsal düzeye ulaştırılması için bir girişimde bulunulmamış, günlük kullanım eşyaları üzerinde yer almasına bile izin verilmemiştir.[147] Örneğin Mustafa Cezar, 1845 yılında Çırağan Sarayı'nda bir Batılı ressamın eserlerinden sergi açıldığını belirtse de sergi elbette halka kapalı kalmıştır. Cezar öte yandan 1849'da Harp Okulu'nda Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin

[145] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 42.
[146] Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan Siyaset Sanat İlişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Temmuz 2006, s. 140.
[147] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 124-125.

amatör resim çalışmalarından gerçekleştirilen serginin bu kez herkese açık yapıldığını belirtir.[148] Bunlar ilk sergi girişimleri olması bakımından önemlidir.

Sultan Abdülmecid döneminde padişah portreciliği geleneği devam etmiştir. Hatta Selim Deringil 1850'de Abdülmecid'in üç büyük portresinin Mısır'a geldiği ve büyük bir resmî geçit ile Kahire'de dolaştırıldığını, üstelik portrelerin daha sonra büyük bir debdebe ile kalede sergilendiğini belirtir.[149]

Bu dönemde Batı'ya eğitim için gönderilen ve çoğunluğu askeri okullardan olan öğrenciler adına önemli bir adım atılmış ve Paris'te Mekteb-i Osmânî kurulmuştur. Resmî kuruluş tarihi Ekim 1857 olan ve açılışı 6 Kasım 1857 günü[150] yapılan okulun kuruluş amacı Osmanlı gençlerinin oraya uyum sağlamalarına yardımcı olmak ve onları belli bir disiplin altına almaktır. Dolayısıyla okulun "Fransız düzenine uygun bir çalışma merkezi" olması tasarlanır.[151] Eğitim alan öğrenciler buradan çıkınca çoğunlukla Fransız yüksek okullarına girerek öğrenimlerini devam ettirmişlerdir. Daha sonra sivil öğrencilerin de alınmaya başlandığı okulun programında resim dersi önemli bir yere sahiptir. Okulun ilk resim öğretmeni "Vimont", ondan sonra yerine gelen kişi ise "Artin Roberts" olmuştur.[152] Objeden resimlerin çalışıldığı, manzaralar, grafik çizimler ve alçı rölyeflerin yapıldığı dersin içeriği,[153] Osmanlı'da o dönem çeşitli okullardaki içeriklerle kıyaslandığında oldukça zengin görünmektedir. Öte yandan zaman içinde artan

[148] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 125.
[149] Ehud Toledano, **State and Society in mid-Nineteenth Century Egypt**, Cambridge, 1990, s. 50'den aktaran bkz. Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 35.
[150] Adnan Şişman, "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 87.
[151] Adnan Şişman, "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 96.
[152] Adnan Şişman, "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 87.
[153] Adnan Şişman, "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 105.

masraflar ve öğrencilerden istenen verimin alınamaması gerekçeleriyle 1864 tarihli bir mazbatayla lağvına karar verilmiş ve okul 1869'da kapatılmıştır.[154]

Tanzimat'ın ilanını takip eden dönem, kültür ve sanat alanlarında da belli başlı yenilikleri getirmiştir. Ayrıca 1861 yılında tahtı devralan Sultan Abdülaziz'in resim merakının diğer padişahlara kıyasla daha yoğun olduğu hatta padişahın kendisinin de resim yaptığı düşünülürse[155] Batılı anlamda sanatın hızla yaygınlık kazandığı saptanabilir. Bu dönemde Ermeni asıllı Rus ressam Ivan Ayvazovski (1817-1900) sarayda çalışarak sultanın portresini yapmış, padişahın sevdiği ve takdir ettiği devlet adamlarına hatta bazı askeri birliklere resmini vermiştir. Sultan Abdülaziz'in III. Napolyon'un daveti üzerine 1867 yılında Paris Uluslararası Sergisi'nin açılışında bulunması, ardından önce Londra'ya gitmesi, sonra Viyana'da Belvedere Sarayı'ndaki resimleri incelemesi, daha sonra ise Budapeşte'ye gitmesi, hem bir Osmanlı sultanının Avrupa'ya barışçı amaçlarla yaptığı ilk ziyaret olması hem de padişahın sanatta Batılı örneklerle yerlerinde karşılaşması açısından oldukça önemlidir. Abdülaziz bu geziden döndükten sonra, yaverliğine atadığı Şeker Ahmed Paşa'yı[156] 1875-76 yıllarında saray için bir resim koleksiyonu oluşturması için görevlendirmiş[157] ve bunun üzerine Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Adolphe Yvon (1817-1893), Gustave Boulanger (1824-1888), Charles-François Daubigny (1817-

[154] Adnan Şişman, "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 113-118. Mustafa Cezar ise okulun kapatılma tarihi olarak 1874 yılını verir. bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 395-396.

[155] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 156-158; S. Pertev Boyar, **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948, s. 185-186. Örneğin Mary Roberts Dolmabahçe Sarayı'nda çalışan Polonyalı ressam Stanislaw Chlebowski'nin, üzerinde Sultan Abdülaziz'in müdahalesi bulunan bir savaş sahnesi taslağını detaylı olarak inceler. Abdülaziz ile Chlebowski'nin 1865-1872 yılları arasında tarihteki Osmanlı savaşlarını betimleyen bir dizi resmi birlikte çalıştıkları üzerinde durur. bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 3-5, 49-54. Konuyla ilgili ayrıca bkz. Gülsen Sevinç Kaya, Ümit Kılınç, "Hânedan'dan Baba-Oğul İki Ressam: Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Yıl 41, S. 482, İstanbul, Aralık 2013, s. 14-19.

[156] Böylece Türk sanat tarihinde özellikle Şeker Ahmed Paşa'nın konumunda belirginlik kazanan bir grup olarak "yaver ressamlar"dan söz edilmektedir.

[157] Ahmet Kâmil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008, s. 22.

1878) gibi ressamların resimleri alınarak sarayda küçük bir koleksiyon oluşturulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaayı kullanmadaki gecikmişliğin aksine fotoğrafın kısa zamanda, özellikle Abdülaziz'in padişahlık yaptığı dönemden itibaren yaygın biçimde kullanıldığı izlenmektedir. Elbette fotoğrafçılık, tüm dünyada olduğu gibi gelecek ressam kuşaklarını etkileyecek başlıca teknolojik yeniliktir ve Türk sanat tarihinde de Batılılaşmanın izi sürülürken dikkatle incelenmesi gereken bir konudur. 1839 yılında Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından Fransa'da çekildiği kabul edilen ilk fotoğraftan sonra Avrupa'da teknikler biraz daha ilerlemiş ve fotoğrafçılık yaygınlaşmıştır.

Batı'da olduğu gibi Osmanlı'da da fotoğraf, icadından itibaren farklı yönleriyle güçlü bir imge üretim aracı halini almıştır. Örneğin Osmanlı'nın yanı sıra Brezilya ya da Fransa imparatorluklarının modern çağın gereği olarak gelişmişliklerini göstermek için çekilen fotoğraflardan hazırlanan albümlerini örnek gösteren Zeynep Çelik, "imparatorluk modernitesini fotoğraflar aracılığıyla yüceltmek, ondokuzuncu yüzyıl imparatorluklarını birbirine bağlıyordu" der.[158] Osmanlı için "… Batılılara imparatorluğun hızla ve önlenemez bir biçimde modernleştiğini göstermek" esas amaçtır.[159] 1860'lı yıllarda Abdülaziz'in padişahlığı döneminde Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmaya başlayan fotoğrafa, Osmanlı Batılılaşmasını sergilemenin yanı sıra belgelemek amacıyla da yaklaşılmıştır. Özellikle Türk sanatının modernleşme tarihi düşünüldüğünde, fotoğrafın resim sanatı için ne derece önemli olduğu vurgulanmalıdır. Edhem Eldem, fotoğrafın Batılılaşma ile ilişkisini kurarak resim sanatına etkileri hakkında "yumuşak geçiş" tabirini kullanır.[160] Çünkü Osmanlı'da Batı tarzı üslup ve teknikte resim ile fotoğraf yaklaşık

[158] Zeynep Çelik, "Sıradan Modernitenin Fotoğrafını Çekmek", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 155.
[159] Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 113.
[160] "Edhem Eldem: Batılılaşma bize kısa devre yaptırdı", Röp. Cem Erciyes, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/kultur/batililasma_bize_kisa_devre_yaptirdi-1363810, (Erişim tarihi: 21.07.2015).

aynı tarihlerde kullanılmaya başlanmış, bu da resim sanatına alışmada fotoğrafı pratik işleve sahip kılmıştır. Keza Pera'da izlerine rastlanan ilk atölyeler çoğunlukla fotoğraf atölyeleridir ve burada çalışan kişiler fotoğraf kadar resimle de alakalı olmuşlardır. "Nitekim fotoğrafın henüz tek başına yaygınlaşmasında güçlüklerin olduğu o yıllarda resme tutunması ve müşterilerin çektirdikleri fotoğrafları resim gibi renklendirmeleri ya da fotoğrafa bakılarak portre yapmaya girişmeleriyle mümkün olmuştur."[161] Abdullah Biraderler olarak bilinen Viçen Abdullah ile Kardeşleri (Viçen, 1834-1902; Hovsep, 1830-1908; Kevork, 1839-1918), Vasilaki Kargopulo (1826-1886), Pascal Sébah (1823-1886) ve Guillaume Berggren (1835-1920), 19. yüzyılda İstanbul'da manzaralar ve günlük yaşam sahnelerini fotoğraflayan başlıca isimlerdir.[162]

Padişahın, devletin imajını gözeterek fotoğraftan faydalanması, farklı yöntemlerle mümkün olmuştur. Örneğin 1873 Viyana Evrensel Sergisi için yerel kıyafet çeşitliliğinin yorumlandığı bir kıyafet albümü yapılmıştır.[163] Bu dönemde İstanbul'da Abdullah Biraderler'in saray fotoğrafçılığı da yaptığı, Sultan Abdülaziz'in onlar tarafından çekilen çeşitli fotoğrafları olduğu bilinmektedir. Daha sonra bu fotoğraflara dayanan yağlıboya portreler de üretilmiştir. Bu dönem yabancı devlet adamlarına ve Osmanlı elçiliklerine padişahın resminin yollanmasına devam edilirken, bazen fotoğraf gönderildiği de bilinmektedir.[164]

Avrupa'daki uluslararası fuarlara katılmakta olan Osmanlı Devleti tarafından 1863 yılında, başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Batılı ülkelerde gerçekleştirilenler örnek alınarak bir fuar organize edilir. Sultanahmet

---

[161] Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 26.

[162] Bahattin Öztuncay, "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 67.

[163] Devletin fotoğraftan yararlanması ile dönemin fotoğraf çekimi ve nasıl kullanıldıkları üzerine detaylı bir makale için bkz. Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 106-153.

[164] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 154.

Atmeydanı'nda açılan Sergi-i Umumi-i Osmanî, tarım, sanayi ve zanaat ürünlerinin yanı sıra güzel sanatlarla ilgili de üretimlerin yer alması bakımından önemlidir. Cezar, geleneksel sanatlarla birlikte bu sergide resim sergilendiğine dair bir gazete haberini kaynak olarak göstermektedir. Buna göre Mazbata Odası memurlarından Arif Bey bir kalyon resmi, yine aynı yerde memur Refik Bey de içinde çiçekler bulunan bir sürahi resmi yapıp göndermiş, sergi komisyonu tarafından memnuniyetle karşılanmışlardır.[165] Germaner de sergideki eşyaların on üç grupta toplandığını ve son grubun güzel sanatlar olduğunu söyler. Bu başlık altında yazı, desen, resim, metal ve ahşap üzerine gravür, fotoğraf, baskı, kitap ve cilt örnekleri sergilendiğini belirtir.[166] Keza Göksun Akyürek de dönemin gazetelerine yaptığı atıfla "… ülkenin farklı alanlardaki kültürel üretimini de göstermek üzere müzik aletleri, 'hâl-i tıfıliyyette olan' resim sanatına ait Harbiye öğrencilerinin çizimleri, fotoğraflar, ateşli silahlar, kitap ve hat örnekleri…"nin sergilendiğinden bahseder.[167] Böylece, saray dışında ve okul sergileri haricinde ilk kez halka Batılı tarzda resim sergilenmiştir.

Sultan Abdülaziz'in de bizzat katıldığı 1867 Paris Uluslararası Sergisi'nde ise Osmanlı Devleti'nin varlığı oldukça kapsamlı haliyle dikkat çeker. Bursa Yeşil Camii örnek alınarak yapılan Osmanlı pavyonu büyük ilgi toplamıştır. Altmış dört kategoride ürünle katılan Osmanlı, mimari, çizim, proje, yağlıboya resim, fotoğraf ve yontuya özel bir bölüm ayırmıştır.[168] Semra Germaner, güzel sanatlara ayrılan bölümde sergilenen yapıtların çok olmasına karşın dikkate değer olanların az olduğunu ve Osman Hamdi'nin eserlerinin öne çıktığını belirtir.[169] Sergide Şeker Ahmed Paşa'nın karakalemle yaptığı bir Sultan Abdülaziz portresi de

[165] Ruzname-i Ceride-i Havadis, No. 520, 22 Şaban 1279'dan aktaran bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, s. 422.
[166] Salaheddin Bey, La Turquie à l'exposition universelle de 1867, Paris 1867, s. 26'dan aktaran bkz. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 13.
[167] Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011, s. 198.
[168] Salaheddin Bey, **La Turquie à l'exposition universelle de 1867**, Paris 1867, s. 26'dan aktaran bkz. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 36.
[169] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 36.

bulunmaktadır.[170] İlgi çekici olan bir başka konu ise, sergide kadın ressamların da yer alması ve Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmeleridir; ancak, bu kadın sanatçıların kim olduğu hakkında herhangi bir bilgi verilmez.[171]

Osmanlı Devleti bundan sonra aynı politikayla 1873 Evrensel Viyana Sergisi'ne, 1889 Paris Sergisi'ne, 1893 Chicago Sergisi'ne de katılmış ve pavyonlarında farklı önem derecelerinde de olsa sanata yer vermeye devam etmiştir. Henüz Batılı anlamda resmin çok yeni olduğu bir dönemden itibaren Osmanlı'nın Batılılaşma çizgisindeki sanatının bu sergilere katılımı, kuşkusuz ülke içinde de kayda değer bir hareketlilik oluşturmuştur.

Sultan Abdülaziz döneminde sanat alanında dikkat çekici bir gelişme, sultanın İngiliz heykeltıraş C.F.Fuller'a (1830-75) kendi heykelinin siparişini vermesidir.[172] Muhtemelen Abdülaziz, Avrupa başkentlerine ziyaretleri sırasında birçok anıt ve heykel görmüştür. Sanatçının İstanbul'a davet edilerek gerçekleştirdiği ve bronz döküm işi Münih'te yapılan heykel önce Beylerbeyi Sarayı'na konulmuştur. Günsel Renda, Abdülaziz'in kendi heykelini kentin bir meydanına anıt olarak diktirmeyi düşünmediğini belirterek şunları söyler:

> "Fuller, padişahı at üzerinde gösteren bir heykeli 1871 yılında yapmış ve bu heykel 1872'de, Münih'te Ferdinand von Miller tarafından bronzdan dökülmüştür. Her ne kadar bu heykel kentte herkesin göreceği bir yere dikilmemişse de, Osmanlı

---

[170] Salaheddin Bey, **La Turquie à l'exposition universelle de 1867**, Paris 1867, s. 139-143'ten aktaran bkz. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 36.

[171] Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 36.

[172] Kaynaklarda aynı yıllarda Mısır'daki Hıdiv İsmail Paşa'nın Süveyş Kanalı'nın girişine yerleştirilmek üzere bir anıt sipariş ettiği ve bu anıtın İstanbullu bir Levanten olan F. Glavany tarafından yapılan modelinin 1867'deki Paris Sergisi'nde yer aldığı belirtilir. Bu bilgiyi Günsel Renda vermektedir. bkz. Günsel Renda, "Tasvir-i Hümâyun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 460. Ancak Semra Germaner, 1867 Paris Evrensel Sergisi Osmanlı komiseri Salaheddin Bey'in sergi sırasında Fransızca olarak yayınlanan "1867 Evrensel Sergisinde Türkiye" adlı kitabından yola çıkarak oluşturduğu makalede böyle bir bilgiye yer vermez. bkz. Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 33-40.

İmparatorluğu'ndaki ilk resmî heykel olması bakımından önemlidir ve Sultanaziz'in heykel sanatına karşı hoşgörülü tavrını gösterir."[173]

Heykel konusunda bu girişim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla başlayacak olan heykel eğitiminden çok önce ve insan figürünün yer aldığı bir heykelin kamusal alanda sergilenmesi için henüz erken bir zamanda gerçekleşmesiyle çağının hayli ilerisinde bir adımdır. Bu dönem heykel sanatına dair dikkat çekici bir başka gelişme, Sultan Abdülmecid'in kendi heykelinin siparişinden hatta Avrupa ziyaretinden de önce, bir grup hayvan heykeli sipariş etmiş olmasıdır. 19. yüzyılda özellikle Balyan Ailesi tarafından yapılan saray, köşk ve kasırlara hayvan heykelleri konduğu bilinmektedir.[174] Konuyla ilgili çalışmalarda, saray, köşk ve kasırlarda Fransız sanatçı Pierre Louis Rouillard (1820-1881) ve ona katkıda bulunmuş sanatçılar tarafından imzalanmış yirmi iki heykel tespit edildiği yer alır.[175] Örneğin günümüzde Kadıköy'de yer alan Boğa heykeli, Saraçhane Belediye Sarayı önündeki aslan heykeli ve Sabancı Müzesi önündeki at heykeli Rouillard ve Thiébaut imzalıdır ve 1864'te Paris'te yapılmışlardır. Hepsi bronzdan dökülmüş olan ve kamusal alana çok daha sonra çıktığını tahmin edebileceğimiz bu heykeller de dâhil olmak üzere Abdülaziz, Rouillard'a yirmi dört hayvan heykeli grubu, abidevi vazolar ve Beylerbeyi Sarayı'nın frizlerini sipariş etmiştir.[176]

---

[173] Günsel Renda, "Tasvir-i Hümâyun (1800-1922): Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 460. Öte yandan Mustafa Cezar, Sultan Abdülaziz'in tahttan inmesinden sonra heykelin Beylerbeyi Sarayı'ndan alınarak Topkapı Sarayı'na getirildiğini, oğlu Abdülmecid Efendi'nin ise halifeliği döneminde heykeli Üsküdar Bağlarbaşı'ndaki özel köşküne götürdüğünü belirtir. bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 151. Keza Abdülmecid Efendi'nin, Bağlarbaşı'ndaki köşkünün içinden bir müzik icrası sahnesini resmettiği "Haremde Beethoven" eserinde arka planda bu heykel görünmektedir. Heykel daha sonra yeniden Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirilmiştir.

[174] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 39; Ferda Çağlayan, "Abdülaziz'in Paris'ten Gelen Heykelleri: Kadıköy'ün Boğası 148 Yaşında", **Atlas Tarih**, S. 14, İstanbul, Ağustos-Eylül 2012, s. 109; Emine Atalay Seçen, "Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller", **Milli Saraylar**, S. 7, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2011, s. 19, (Çevrimiçi), www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/DergiDownload.aspx?DergiId=85, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

[175] Emine Atalay Seçen, "Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller", **Milli Saraylar**, S. 7, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2011, (Çevrimiçi), www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/DergiDownload.aspx?DergiId=85, (Erişim tarihi: 18.09.2016), 20; Ferda Çağlayan, "Abdülaziz'in Paris'ten Gelen Heykelleri: Kadıköy'ün Boğası 148 Yaşında", **Atlas Tarih**, S. 14, İstanbul, Ağustos-Eylül 2012, s. 112.

[176] Çağlayan, sultanın siparişinin iki rölyefi de içerdiğini ancak bu rölyeflere ulaşamadığını belirtir. bkz. Ferda Çağlayan, "Abdülaziz'in Paris'ten Gelen Heykelleri: Kadıköy'ün Boğası 148 Yaşında", **Atlas Tarih**, S. 14, İstanbul, Ağustos-Eylül 2012, s. 112.

Ülkede ekonomik sorunlar giderek tırmanırken Abdülaziz'in merkeziyetçi idare ile bürokraside tam hâkimiyet kurmak istemesi, Batılılaşma amacındaki reformları geri plana itmiştir. Bu sırada devlete muhalefet eden bir kesim ile milliyetçilik fikrinin önem kazanması, kısa süre içinde Osmanlı'da birbiriyle çatışan birkaç fikir etrafında toplanacak kesimleri işaret eder. 1862 yılında **Tasvir-i Efkâr** adlı gazeteyi çıkaran İbrahim Şinasi (1826-1871) muhalif bir yayın çizgisi izlerken, 1865 yılında gazeteyi hareketin bir diğer önemli ismi Namık Kemal'e (1840-1888) teslim etmiş ve o da dilini sivriltmiştir. "Vatan" sözcüğüne yeni bir anlam kazandıran Namık Kemal ve çevresindeki grup, Prens Mustafa Fazıl'ın (1829-1875) davetiyle Paris'te bir araya gelmiş ve kendisine "Yeni Osmanlılar" adını vermiştir.[177] Onlara göre devlet mutlakıyetçi bir yönetim altında ıslah edilemez ve çözümün yolu anayasal parlamenter bir yönetimden geçmektedir.

Ziya Paşa (1825/1829?-1880) ve Namık Kemal tarafından 1868'den itibaren yayınlanan **Hürriyet** gazetesi, fikirlerinin yayılmasını sağlamıştır. Yaptıkları eleştiriler arasında mevcut politikaların Avrupa'nın taklidi olduğu ve Avrupa çıkarlarına hizmet ettiği de vardır. Bununla birlikte muhalefetin beslendiği teorik zemin ve yöntem, Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'in edebiyatında görülen Fransız etkileri gibi Batılı temellere sahiptir. Fikir kendi içinde nüanslar içerir. Namık Kemal için uygarlığa giden yol dini ahlak tarafından çizilirken, Şinasi için rasyonalite asıl önemli olandır.[178] Batıcılık, anayasacı Osmanlıcılık, reformist İslamcılık gibi bütün "ilerici" fikirler bu hareketin içinde toplanmıştır.[179] Zira Erik Jan Zürcher, Yeni Osmanlıların "İmparatorluğun Osmanlı seçkinler sınıfı içerisindeki ilk modern ideolojik hareket" sayılabileceğini belirtir.[180]

Bu gazetelerin yanı sıra çıkmakta olan **Takvim-i Vekayi**, **Ceride-i Havadis** ve **Tercüman-ı Ahvâl** gazetelerine yenileri eklenir ve sayıları otuzu bulur. Ayrıca

[177] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 131. Hareket "Genç Osmanlı Hareketi" diye de anılır.
[178] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 51.
[179] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 52.
[180] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 108.

gazetelerde ilk kez resme yer verilmeye başlanmış, muhtemelen gazetelerin resim yaptırma ve bastırma işlerinde Batılı elemanlardan faydalanılmıştır.[181] Basın hayatındaki bu çeşitlenmenin, dönemin kültürel ortamında devletin resmî söylemi dışında söz söylemenin mümkün olmasıyla birlikte Batı'nın her yönüyle daha iyi tanınmaya yol açtığının da altı özellikle çizilmelidir.

Sultan Abdülmecid dönemine tekabül eden (11 Nisan) 1860 yılında[182] babası tarafından Paris'e hukuk eğitimi için gönderilmiş olan Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) Haziran 1868'te geri dönmesi, dönemin sanatı adına önemli gelişmelerden biridir. Osman Hamdi, Batılı anlamda Türk sanatının ilk kuşak asker ressamlardan sonraki ikinci kuşak sanatçılarından ve sivil bir isimdir. Bu kuşağa mensup bir diğer isim olan ve yine askeri okul çıkışlı Şeker Ahmed Paşa (1841/42-1907) da 1861 yılında Paris'e eğitim almak için yollanmış, burada kaldığı dokuz yılın ardından 1870'te geri dönmüştür. Yine bir üçüncü isim olan Süleyman Seyyid (1842-1913) 1862 yılında Paris'e yollanmış ve sekiz yılın ardından dönüş yapmıştır. Hilmi Ziya Ülken'in tabiriyle resimlerinde görülecek "feraceli kadınlar, kılıçlar ve kalkanlar, yarı alafranga bahçeler, romantik dekor içinde şark kıyafetleri" ile Tanzimat cemiyetinin bütün ruhu sinmiş olan bu dönemin ustaları,[183] Türk resim tarihinde klasik sayılabilecek bir kuşağı temsil ederler. Bu isimler Paris'teyken 1867 yılında Uluslararası Paris Sergisi'nin düzenlenmesi ve Sultan Abdülaziz'in Paris'e giderek sergiyi ziyaret etmesi ayrıca önemlidir.

Bu dönemde sanat eğitimi adına başka önemli gelişmeler de olmuştur. 1868 yılında, zanaatkâr yetiştirilmesi amacıyla Sultanahmet'te Mekteb-i Sanayi adında bir okul kurulur. Beş yıllık eğitim veren kurumun ilk üç yılında resim dersi de yer almaktadır. Bu okulda daha sonra Şeker Ahmed Paşa da ders vermiştir. Aynı yıl Tophane-i Âmire'de de bir okul kurulmuş ve programında resim dersine yer

[181] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 155.
[182] Pek çok kaynakta bu tarih 1857 olarak geçmektedir. Ancak Osman Hamdi Bey'in torunu Cenan Sarç bu yanlışı düzeltir: Cenan Sarç, "Açılış Konuşması", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler: 2-5 Ekim 1990**, Yay.Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 25.
[183] Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 1942, s. 32.

verilmiştir.[184] Bu yıllarda bireysel resim dersleri verildiği de bilinir.[185] Ancak daha önemli bir girişim, 1874'te birkaç yıldır İstanbul'da yaşamakta olan Fransız ressam Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878) tarafından, Beyoğlu'nda özel bir sanat okulu olarak kurulan "Académie de dessin et de peinture"dür (Desen ve Resim Akademisi). Bu Akademi, Osmanlı'da ilk kez sadece resim eğitimi vermek için açılmış ilk kurumdur ve adında "atölye" değil "akademi" sözünün geçmesi, bir okul olma iddiasını işaret eder.

Sanat eğitiminin kurumsallaşması yönündeki adımlarla birlikte Batılı anlamda sanatın etkinliği de elbette artmaya başlamıştır. 27 Nisan 1873 tarihinde Şeker Ahmed Paşa'nın öncülüğünde, hocası olduğu Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'nin bir salonunda açılan resim sergisi ile oldukça küçük çapta da olsa artık bir sanat ortamından söz edilmeye başlanabilmektedir. Ancak hâlâ gelebilecek tepkilere karşı temkinli olmak gereken zamanlardır. Örneğin serginin açılacağına dair haberler 1871 yılında duyurulsa da fiili açılışın bir yıldan fazla bir zaman sonra gerçekleşebilmesi, bu süreçte serginin Sadrazam Ahmet Rüştü Paşa ve Maarif Nazırı Kemal Paşa himayesinde olduğuna dair haberler çıkması, Şeker Ahmed Paşa'nın tedbirli davrandığı şeklinde yorumlanmaktadır.[186] Şeker Ahmed'in kendisi ve Guillemet gibi usta sanatçıların yanı sıra sergide genç öğrencilerin de eserlerine yer verilmiştir. Bu sergi Batılı tarzda resmin görünürlüğünün artması ve dolayısıyla toplum nezdinde bu sanatın kabulü açısından çok önemlidir. Zira sergideki çalışmalar hakkında yazılar yazılmış, hatta bir güzel sanatlar okulu açılacağına dair haber bile yayınlanmıştır.[187] Şeker Ahmed Paşa, ilk serginin yarattığı ilgi ve heyecanı sürdürmeyi de amaç edinerek 1 Temmuz 1875'te, yeni açılan Darülfünun binasının bir salonunda ikinci sergiyi düzenler. Bu sergide yine ağırlıklı olarak gayrimüslim sanatçılar bulunsa da

[184] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 394.
[185] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 448.
[186] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 426.
[187] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 428.

Şeker Ahmed, Ahmed Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey'in oluşturduğu beş kişilik bir Türk grup da yer almıştır.[188]

Kuşkusuz bu sergiler, "sarayın desteğini alarak gelişimini sürdüren ve sarayı da bu konuda yönlendiren"[189] başlıca etkinliklerdendir. 1876 yılı Haziran ayında bu kez Guillemet'nin Resim Akademisi öğrencilerinin eserlerinden bir sergi düzenlenmiştir. Cezar'ın İstanbul'da Fransızca yayınlanan **La Turquie** gazetesine dayanarak verdiği bilgilere göre, sergide ağırlıklı olarak Ermeni öğrenciler yer almakta ama bir de Türk öğrencinin çalışmalarından söz edilmektedir. Bu çalışmalar arasında manzara ve natürmortların yanı sıra figürlü resimler de bulunur.[190]

1870'lerde siyasal bir bunalım ortaya çıkmış, Osmanlı borç almak için Avrupa'ya yönelmiş, bir süre sonra da borçlarını ödeyemez hale gelmiştir. Yapılan eleştiriler arasında alınan borçların ekonominin altyapısını hazırlamak, karayolları ve demiryolları inşa etmek yerine Batılı üslupta saraylar yaptırmak, silah satın alarak büyük bir donanma kurmak ya da hanedan düğünleri için harcandığı gibi yorumlar vardır.[191] Ekonomik bunalım, Tanzimat'ın sonu olarak görülür. Ekonomideki kaosun siyasete de yansıdığı bu dönemde, ileri gelen Osmanlı siyasetçilerinden oluşan bir grup 30 Mayıs 1876 yılında Abdülaziz'i tahtından indirerek yerine, bir anayasa ilan etme sözü veren veliaht Sultan V. Murad'ı geçirmiştir. Ancak hem yeni padişahın kişisel sorunları hem de anayasa konusundaki belirsizlik nedeniyle bu kez, 1 Eylül 1876'da II. Abdülhamid tahta çıkmıştır.

1870'li yıllarda, Bernard Lewis'in tabiriyle artık "iyi veya kötü, Türkiye'nin önündeki tek yol, modernleşme ve Batılılaşma yolu"dur. "Hızlı veya yavaş, doğru

---

[188] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 432-433.
[189] Sema Öner, "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı", **Milli Saraylar 1992**, S. 4, Ankara, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 1992, s. 61.
[190] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 424-425.
[191] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 48.

veya dolambaçlı gidebilir, fakat geriye dönemez."[192] Bu doğrultuda II. Abdülhamid'in padişahlığı döneminde, 1876 yılında ilan edilen Kanun-i Esasi ile parlamenter seçim öngörülmüş ve Aralık 1876 ile Ocak 1877'de seçimler gerçekleştirilmiştir. Resmî olarak 19 Mart'ta açılan meclis ile Osmanlı İmparatorluğu'nda sonradan Birinci Meşrutiyet olarak adlandırılacak dönem de başlamış olur. Ancak parlamentonun ömrü kısa olmuş, hem eleştiriler hem Rus ordusunun neredeyse İstanbul kapılarına kadar dayanmasıyla II. Abdülhamid 14 Şubat 1878'de Meclis-i Umumi'yi süresiz tatil etmiş ve Kanun-i Esasi'yi askıya alarak 30 yıl sürecek mutlak hükümdarlık dönemini başlatmıştır. Selim Deringil, II. Abdülhamid'in hüküm sürdüğü otuz üç yılın "hem şekillenme ile parçalanma, hem yaratıcılıkla yok edicilik yılları"nı kapsadığını söyler.[193] Zira bu baskı ortamı ilk bakışta Batılılaşma ve Batı örnek alınarak gelişen kültür-sanat hayatı için engel gibi görülebilir; ancak, tam anlamıyla böyle olmamış ve II. Abdülhamid döneminde de bu alanlarda yenilikler hızla hayata geçirilmiştir. Bu da göstermektedir ki Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma artık art arda reformlar dizisi olmanın ötesine geçmiş, bir sistem olarak Batılı anlayış yerleşmeye başlamıştır. Örneğin II. Abdülhamid'in tahta çıkışının hemen ardından, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şâhâne adıyla yeni bir okul açılmasına girişildiğine dair bazı bilgiler bulunmaktadır. Mustafa Cezar, 1876 tarihli Şûrayı Devlet mazbatasını buna kanıt olarak gösterir.[194] Mazbatada "fen-i resim ve mimârî kâffesi [teknik resim ve mimarinin tümü] sanayin esası olup … esbabı terakki [ilerleme gereği] ve intişarına [yayılma] gereği gibi teşebbüs olunamamış olduğu" belirtilirken "işbu mektebin müdürlüğü ile beraber resim muallimliğini de ifa edecek olan mösyö Gilme"den[195] söz edilir.[196] Söz konusu belgelerdeki, o güne kadar askeri okullarda resim eğitimi veriliyor olsa da gelişme ve yayılmasına gereği kadar özen gösterilmediği, ayrıca mimarlığı öğretme işinin de usule uygun

[192] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 127.
[193] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 24.
[194] Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Meclis-i Mahsus İradeleri, No. 2666 için bkz Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 516-517.
[195] Sözü edilen ve belgelerde Gilme, Giyme ya da Gileme şeklinde yazılan ressam Guillemet'dir.
[196] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 115.

yapılmadığı, işin ehliyetsiz kişilere kaldığı şeklindeki cümlelerden yeni bir okula duyulan ihtiyaç da ortaya çıkmaktadır.[197] Böyle bir okulun açılıp açılmadığı, açıldı ise hayatına ne kadar devam ettiği ve burada ne gibi dersler verildiği bilgisi kesin olarak mevcut değildir.[198] Cezar, her ne kadar 12 Kasım 1877 tarihli bir gazete haberinde okuldan kurulduğu şeklinde bahsedildiğini söylese ve hatta öğrenci kaydı alındığını eklese de bunun girişim şeklinde kaldığını belirtir. [199] Okulun Osmanlı-Rus Savaşı sürerken Pilevne Müdafaası olarak bilinen ve yenilgiyle sonuçlanan olay nedeniyle açılmadığı tahmin edilebilir. Öte yandan Cezar, 18 Ağustos 1880 (12 Ramazan 1297) tarihli bir belgeye dayanarak okulun açılması için ikinci bir girişim yapılmış olabileceğini iddia eder.[200] Ancak bu girişim de sonuçsuz kalmış, bir sanat akademisinin kurulması için 1883 yılını beklemek gerekmiştir.

Her ne kadar kendi suretinin kamusal yerlerde sergilenmesini kasıtlı olarak yasaklamış olsa da II. Abdülhamid'in resim sanatına karşı tavır aldığı şeklinde bir yargıya hemen varılmamalıdır.[201] Hatta tam tersi, resim sanatı açısından onun padişahlığı döneminin, saray resim koleksiyonunun oluşturulmasına başlandıktan sonra yaşanan en hareketli dönem olduğu söylenebilir. Tahta çıktıktan sonra Yıldız Sarayı'na yerleşen II. Abdülhamid döneminde, saraya gereksinim üzerine geçici çalışması için çağrılan ressamlar yerlerini belirli bir maaşla kalıcı olarak çalışan

---

[197] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 452.

[198] Çağatay Uluçay, Enver Kartekin, **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958, s. 116.

[199] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 454. Ahmet Kamil Gören de bir fotoğrafta tespit ettiği, Beyoğlu'nda "Academie Beaux-Arts Peinture" tabelasına sahip sanat eğitimi vermesi muhtemel bir binadan söz eder. Gören kaynaklarda fotoğraftaki binanın devletin açma girişiminde bulunduğu ilk resmî sanat akademisi olduğunu doğrulayacak bir kanıta ulaşamamış olsa da sonuçta tespit ettiği bir başka resim akademisidir. bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Osmanlı Döneminde Açılan İlk Resmî Akademi'nin Yeri ve Beyoğlu'nda Bilinmeyen Bir Akademi Hakkında", **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 11-13.

[200] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 455.

[201] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 35. Deringil bunun insan imgesinin resmedilmesini yasaklayan Ortodoks İslam'la ilgili kaygılardan mı kaynaklandığı yoksa güvenlikle ilgili bir saplantı mı olduğunun açık olmadığını belirtir. Ayrıca, Abdülhamid'in muhtemelen Ortodoks İslam'ın put kırıcılık gösterisi dâhilinde hükümdarın imgesini aynı amaca hizmet eden "Padişahım çok yaşa!" ibaresinin tek tip işlendiği sancaklarla ikame ettiğini sözlerine ekler.

saray ressamlarına bırakmıştır. Bu durum, yaklaşık yüz yıldır ortadan kalkan Saray Nakkaşhanesi'nin oluşturduğu boşluğun doldurulması, sarayın örgütlü bir ressamlık kurumuna duyduğu gereksinim ile de yorumlanır.[202] Saray ressamı olan isimlerin başında ise İtalyan Luigi Acquarone (1800-1896) ile onun ölümü üzerine 1896 yılında Ressam-ı Hazret-i Şehriyari ilan edilen yine İtalyan Fausto Zonaro (1854-1929) gelir.

II. Abdülhamid döneminde farklı alanlarda teknik nitelikteki reformlar da sürdürülmüştür. 1881'de Düyun-ı Umumiye'nin kurulmasının yanı sıra yabancı yatırımların Osmanlı'ya girmesi, telgrafın kullanımının artması, Avrupa devletlerinin elinde bulunan demiryollarının inşası ve buharlı gemiler ile ticarete etkileri gibi gelişmeler, merkezi yönetimi güçlendiren unsurlar olmuştur. Ayrıca II. Abdülhamid padişah olduğu zaman İstanbul'da birkaç basımevi varken, Bernard Lewis'in aktardığına göre 1883 resmî Osmanlı yıllığına göre şehirde 54 basımevi bulunmaktadır. Abdülhamid döneminin ilk on beş yılı süresince Türkçe basılmış 4.000 kitap kayıtlara geçmiştir.[203] 1869 yılında kurulmasına karar verilen sivil mühendislik okulu Hendese-i Mülkiye Mektebi ise 1884'te açılabilmiş, böylece eğitimin askeriyeye bağlılığı değişmeye başlamıştır. Bu okulda da resim dersleri bulunmaktadır.[204]

1880 ve 1881 yılları, Elifba Kulübü adıyla bir güzel sanatlar oluşumunun düzenlediği sanat sergileri ile dikkat çeker. Mustafa Cezar bu kulüp hakkında, Şeker Ahmed Paşa'nın ikinci sergisi esnasında yayınlanmış ve sanatçıların lokal kiralamak istediklerine dair ifadeler geçen bir yazıyı işaret ederek, kulübün bu niyetle bir araya gelen sanatçılardan oluşmuş olabileceğini söyler.[205] Cezar ayrıca üye sayısı pek az olmayan kulübün Türkler, Türk tebaasındaki gayrimüslimler ve yabancılardan

[202] Aykut Gürçağlar, "Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu", **Türkiye'de Sanat**, S. 12, Ocak-Şubat 1994, s. 63.
[203] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 186.
[204] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 388.
[205] Osmanlı, No. 70, 4 Nisan 1881'den aktaran bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 436.

oluştuğunu, yönetimin ise kimlerin elinde bulunduğunun pek bilinmese de Türklerin ön planda olmadığını belirtir. Bir başka kaynakta ise kulübün İngiliz ressamlardan oluştuğu, asıl adının "ABC Club" ya da açık adıyla "Artists of the Bosphorus and Constantinople" (Boğaziçi ve İstanbul Ressamları) olduğu belirtilmektedir.[206] Kulübün Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda açılan ve 150 eserin teşhir edildiği ilk sergisinde[207] yerli, yabancı ve Osmanlı tebaasından gayrimüslim sanatçılar yer almaktadır. Cezar'ın aktardığına göre dönemin gazetelerinde çıkan yazılarda sergide bulunan sanatçılar arasında Osman Hamdi Bey ile Prenses Nazlı Hanım'ın isimleri geçer.[208] 8 Nisan 1881'de, Tepebaşı Belediye Bahçesi içindeki köşkte açılan ikinci sergide ise 220 eser yer almış, Türklerden Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Rifat, Mahmud, Münir ve Rıza Bey katılmıştır.[209]

Bu döneme dair bir başka gelişme ise açılan modern okulların yeni bürokrat kadroları oluşturacak ilk mezunlarını vermeye başlamalarıdır. Böylece ortaya çıkan yeni aydın kesimin devletin Batılılaşma çabaları doğrultusunda takındıkları tavırları

---

[206] Seza Sinanlar Uslu, "Lord ve Lady Dufferin'in İstanbul Günleri (1882-1885)", Sakarya Üniversitesi Uluslararası Osmanlı Araştırmaları Kongresi 14-17 Ekim 2015, yayınlanmamış sempozyum bildirisi, (Çevrimiçi). https://www.academia.edu/17206383/_Lord_ve_LadyDufferinin_%C4%B0stanbul_G%C3%BCnleri_1882-1885_OSARK_Uluslararas%C4%B1_Osmanl%C4%B1_Ara%C5%9Ft%C4%B1rmalar%C4%B1_Kongresi_14-17_Ekim_2015_Sakarya_%C3%9Cniversitesi, (Erişim tarihi: 02.02.2016).

[207] Osmanlı, No. 14, 16 Eylül 1880'den aktaran bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 436-437.

[208] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 436. Burada bahsedilen Prenses Nazlı Hanım, Tanzimat döneminin önemli devlet adamlarından ve koleksiyoner Halil Şerif Paşa'nın eşi Mısır Prensesi Nazlı Hanım'dır. bkz. Mary Roberts: "Karşıtlıklar: Said, Sanat Tarihi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı Kimliğini Yeniden Keşfetmek", **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006**, Çev. Hakan Çopur, 1. bs., İstanbul, İBB Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2007, s. 269-285. Bu kaynakta Nazlı Hanım'ın sergide dört ölüdoğa resmi olduğu ayrıca Preziosi'nin "Çarşıdaki Türk Kadını" ile Osman Hamdi'nin "İki Müzisyen Kız" resimlerinin yer aldığı belirtilmekte ancak sergilerden muhtemelen Türkçeye çeviri hatasıyla "Boğaziçi ve Kostantinapol Artistleri (BKA) Derneği" diye bahsedilmektedir. bkz. age, s. 278. Ayrıca bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 180-182.

[209] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 437. Ayrıca sergiler ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 169-172.

araştırmak, dönem açısından önemlidir. Mülkiye ve Harbiye mekteplerinde eğitim gören kuşaklar Yeni Osmanlıların milliyetçilik fikirlerinden etkilenmiştir. Sultana muhalefet eden bu öğrenciler 1889'da kurdukları İttihad-ı Osmanî Cemiyeti ile örgütlenmişlerdir. Bu, Mülkiye ve Harbiye'de eğitim almış, Yeni Osmanlıların ulusçu-milliyetçi fikirlerinin etkisinde kalmış bir örgütlenmedir. Başını Ahmed Rıza'nın çektiği topluluk Paris'te bir araya gelmiş, İttihad ve Terakki Cemiyeti adında küçük bir cemiyet kurmuş, kendilerine de Fransızca *Jeunes Turcs* (Jön Türkler) adını vermiştir.[210] En önemli ideologu Ahmed Rıza'nın düşüncelerinde de görülebileceği gibi Jön Türklerin öncelikli hedefi Osmanlı İmparatorluğu'nun geri kalmışlığının nedenleri üzerinde durmaktır. Nilüfer Göle, Jön Türklerin başlangıçta Sultan'ın "elit danışmanı" oldukları, daha sonra bu görevi terk edip "muhalif elit" konumuna ulaştıklarını belirtir.[211]

Sultan II. Abdülhamid, tıpkı Abdülaziz gibi çağının hızla gelişen tekniği fotoğraftan faydalanma yoluna gitmiştir; ancak, o daha sistematik bir çalışma yürütür. Kendi fotoğrafının çekilmesine hoş bakmayan Abdülhamid, daha çok imparatorluğun çeşitli yerlerinin ve tebaasının fotoğraflarının çekilmesin için siparişler vermiştir. Belli türde görüntülere sansür uyguladığı görülse de sultanın "topraklarının fotoğraf yoluyla belgelenmesiyle saplantı derecesinde" ilgilendiği, hatta bu yönde "belli bir imajı ortaya koymak için bu tür bir malzemeden nasıl yararlanılabileceğini çok iyi" bildiği[212] bir gerçektir. Nihayetinde Yıldız Sarayı Kütüphanesi bünyesinde, toplam 36.535 fotoğraftan oluşan ve bugün II. Abdülhamid Albümleri ya da Yıldız Fotoğraf Albümleri adı verilen 911 albümlük bir koleksiyon ortaya çıkmıştır.[213] Fotoğrafın bu dönemde bir Batılılaşma imgesi yaratma adına nasıl kullanıldığına dair, II. Abdülhamid'in "Osmanlı İmparatorluğu'nu tanıtmak ve

---

[210] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 131.
[211] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 52-53.
[212] Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914, **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 112.
[213] Nurhan Atasoy, **Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümlerinden Yadigâr-ı İstanbul**, Yay.Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Akkök Yayınları, Ocak 2007, s. 7.

ne kadar çağdaş bir ülke olduğunu dünyaya göstermek amacıyla"[214] 1893 ve 1894'te Library of Congress'e (Washington D.C., ABD) ve British Museum'a (Londra, İngiltere) gönderdiği albümler örnek olarak gösterilebilir.

Bu dönemde, Türk sanat tarihinde naif tarzlarıyla ayrı bir sanatçı kuşağı olarak değerlendirilen, oysa çoğunluğu Darüşşafaka mezunu ve bazıları askeri okul çıkışlı olan ve daha sonra fotoğraftan faydalandığı anlaşılan bir sanatçı grubu dikkat çeker.[215] Bu ressamlar, 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Burhan Toprak tarafından düzenlenen "50 Yıllık Türk Sanatı Sergisi"nde, hem üslupları hem de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk salonunda yer aldıkları için bir yanlış yorumlamayla Türk resminin öncüsü olarak görülmüş ve Fransız sanat yazarı René Huyghe'in önerisi üzerine "Türk Primitifleri" olarak adlandırılmışlardır.[216] Özellikle Yıldız Fotoğraf Albümleri'ndeki fotoğraflardan çoğu Yıldız Sarayı ve bahçesi konulu, figürden arındırılmış, sabit bir ışığa sahip, birbirine benzeyen manzara resimleri gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar hakkında daha sonra yapılan çalışmalar, doğum tarihlerinin Halil Paşa ya da Osman Hamdi Bey'den sonra olduğu, yani bir sonraki nesli temsil ettikleri anlaşılmıştır.[217] Primitifler denen grup içinde yer verilen Darüşşafakalı ressamlar resimlerini imzalamazken, aynı sınıflandırmaya tabi başka sanatçılarda "kulları" ibaresiyle imza görülebilmektedir. Sezer Tansuğ, naif üslupları nedeniyle eleştirilen bu sanatçılar ile ilgili, adeta itibarlarını iade etmeye yönelik bir açıklama getirir:

---

[214] Nurhan Atasoy, **Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümlerinden Yadigâr-ı İstanbul**, Yay.Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Akkök Yayınları, Ocak 2007, s. 9.

[215] Ressamların çoğunun Darüşşafaka mezunları olup olmadıklarına dair farklı fikirler mevcuttur. Konu hakkında detaylı bir tartışma için bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 81, İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 28-41.

[216] Nurullah Berk, Fransız sanat eleştirmeni René Huyghe'in müzeyi gezerken bu ressamların tablolarını müzenin en ilginçleri olarak sınıflandırdığını ve bu ismi taktığını belirtir; Berk bu sanatçıları "ilk yağlıboya ressamlarımız" olarak nitelemiştir. bkz. Nurullah Berk**, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, İstanbul, Akbank Yayını, 1972, s. 3. Ayrıca Adnan Çoker, Huyghe'den de önce Ar dergisinde Halil Dikmen imzalı bir yazıda "iptidailer" sözünün kullanılmış olduğunu belirtir. Primitif anlamına gelen bu tanımın yanlışlığıyla birlikte Çoker, hepsi 1890-91 yıllarına tarihlenen bu resimleri yapanları Darüşşafakalı ressamlar olarak isimlendirir. bkz. Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 149-150.

[217] Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 81, İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 30.

> "… Primitif diye adlandırılan Türk ressamları, fotoğrafı resmin modeli olarak kullanmayı aşan bir tavır ortaya koymakta, model olarak ele aldıkları fotoğrafı, farklı bir gerçeklik yorumuna tâbi tutarak 'yeniden yapmaktadırlar'. Bu işlem fotoğrafın gösterdiğini yetersiz bulan, ona bir yorum katkısında bulunulmasını gerekli sayan bir davranış anlamına gelmektedir."[218]

Dönemin Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'den sonra gelen üçüncü kuşak sanatçılardan biri, Rüştiye ve Mühendishane'de eğitim aldıktan sonra 1880-88 yılları arası Paris'te eğitimini sürdüren Halil Paşa'dır (1852-1939). Yine II. Abdülhamid döneminin önde gelen isimleri arasında, Harbiye çıkışlı olup yurtiçinde eğitimini sürdüren Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) sayılabilir. Zekâi Paşa aynı zamanda **Mübeccel Hazineler** (1914) isimli Türk sanat tarihi için önemli bir kitap yazmıştır.[219]

Osman Hamdi Bey'in girişimiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu, elbette Batılı anlamda sanat tarihimizin dönüm noktalarından birini teşkil eder. Ülkede Batılı üslupta resme olan ilgi artarken sadece sanat eğitimi verilen bir devlet okulunun kurulması sanatın kurumsallaşması adına atılan en önemli adımdır ve bundan sonra yeni sanatçı kuşakları sistematik olarak yetişecek, böylece kalıcı ve etkili bir sanat ortamı yavaş yavaş oluşacaktır. 1882 yılında kurulması ile ilgili resmî gerekçe yazısı bulunan ve 1883 yılı Mart ayında eğitime başlayan okulun ilk müdürlüğüne de Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Okul binası, o dönem Âsar-ı Atîka Müzesi olarak kullanılan Çinili Köşk'ün yanına Alexandre Vallaury tarafından inşa edilir. Açıldığında Resim, Oymacılık (heykel), Mimari ve Hakkâklık bölümlerinden oluşması planlanmış ancak Hakkâklık daha sonra açılmıştır. Okulun belirli bir programı bulunmazken, atölye sistemi ve hocaların inisiyatifleri esastır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla Türk resminde ilk kez ve sistemli bir şekilde figür resminin başlaması da hayata geçmiş olur. 1885 yılından itibaren düzenli olarak

---

[218] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 91.

[219] Selçuk Mülayim, "20. Yüzyıl Başlarında İki Sanat Tarihi Kitabı", **Türkiye'de Sanat**, S. 12, İstanbul, Ocak-Şubat 1994, s. 57-58. Mülayim sanatçının bu kitapla birlikte ve 1919 yılında **Bedâyi-i Âsâr-ı Osmâniyye** isimli bir kitap daha yazdığını söyler ve bu iki kitabı "sanat tarihi ağırlıklı anılar dizisi" olarak tarif eder. Ancak daha sonra Ahmet Kâmil Gören tarafından bu ikinci kitabın Hüseyin Zekâi Paşa değil Hüsnü Tengüz'e ait olduğu anlaşılmıştır. Keza Malik Aksel de Üsküdarlı Zekai Paşa'nın yazdığı **Mübeccel Hazineler** kitabından bahseder. bkz. Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 9.

gerçekleştirilen Sanayi-i Nefise Sergileri ise Türk sanat tarihinde uzun yıllar süren ilk devamlı sergi olma niteliği taşır. Öğrencilerin bu sergilerde yıl içi başarılarına göre ödüllendirilmeleri de ayrıca önemlidir.

Okulun kuruluş gerekçesinde yer alan Türklerde eksik olan resim ve heykel alanlarında gelişmenin amaçlandığı ancak bunun yabancı ülkelere öğrenci göndererek değil, ülkenin kendi nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirecek hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda getirecek programla yapılacağının belirtilmesi, Osmanlı'da sanatın ulusallaşmasının amaçlandığının da bariz bir kanıtıdır.[220] Kaan Güner, Osman Hamdi Bey'in salt Batılılaşma yanlısı değil, 1860'lardan itibaren tarih sahnesinde kendisini "Yeni Osmanlılar" olarak adlandıran hareketin yarattığı toplumsal dalga ile fikirleri şekillenen bir aydın olduğunu hatırlatarak şu tespiti yapmıştır: "Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Osman Hamdi Bey'in bu kuruluşta oynadığı rol, okulun Yeni Osmanlıların kültürel reform vizyonuyla kurulduğu gerçeğine işaret eder."[221]

Sanayi-i Nefise'nin açılmasından sonra artık sistematik olarak güzel sanatlar eğitimi verilen ülkede bir müzenin ihtiyacı ise apaçık ortaya çıkmıştır. Osman Hamdi Bey, bu girişimin öncülerindendir. Ancak onun 1910 yılındaki ölümünden sonra da bazı girişimlerde bulunulmuştur. Meclis-i Mebusan tarafından, Batılı resim sanatının büyük ustalarına ait eserlerin satın alınması ve Müze-i Hümayun'da sergilenmesi için bir müze bütçesi oluşturulmuş ve 1910-14 yılları arasında her yıl biner lira ödenek konmuştur. Ancak hem siyasi hem de ekonomik olarak zor dönemler yaşandığı için 1916'dan itibaren kısıtlamaya gidilmiş ve bu ödenek zaman içinde müzenin diğer ödenekleriyle birleştirilmiştir. Sergilenecek bir koleksiyon oluşturmak için Avrupalı büyük ustalarının eserlerinin alınmasına yeterli para sağlanamayınca kopyalar yaptırılmış, Türk ressamlardan da eser alınmış ve böylece Elvâh-ı Nakşiye

[220] "Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Açılması, Buna Dair Gerekçe ve İlk Yönetmelik Hakkında", Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye İradeleri, No. 67709'un yer aldığı kaynak için bkz. Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 530.
[221] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014, s. 54.

Koleksiyonu oluşturulmuştur.[222] Takip eden yıllarda Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem Bey'in çabaları sonucu 1917'de Âsâr-ı Nakşîye Koleksiyonu adıyla sergileme yapılmıştır.

1868 yılında Paris'ten İstanbul'a döndükten sonra kültür ve sanat alanlarında pek çok ilki gerçekleştiren Osman Hamdi Bey, çalışmalarıyla Batılılaşma adına radikal bir çabanın öncüsü konumundadır. 1881'den 1910'a kadar arkeolojik kazılar ve eski eserler adına yaptıkları özellikle kayda değer çalışmalardır. Osmanlı'da 30 yılı aşkındır açık olan Müze-i Hümâyun'a 11 Eylül 1881'de müdür olarak atanan Osman Hamdi Bey, eser açısından fakir ve modern müzecilik anlayışından uzak bu kurum için çok önemli çalışmalarda bulunmuştur. 1884 tarihinde her türlü tarih ve kültür mirasına sahip çıkılması ve korunmasını sağlamak amacıyla Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'ni çıkartır. Kendisi de bizzat kazı çalışmalarında yer alan Osman Hamdi, bir arkeoloji okulu kurulması için de çaba göstermiştir. Müdür olduğunda hâlihazırda kullanılan Çinili Köşk'ü onartmış, ancak İskender Lahdi gibi değerli eserlerin sergilenebileceği daha uygun bir bina gerekli olunca köşkün karşısına amacına uygun olarak Neo-klasik tarzda tasarlanan bir müze binası yapılmasını da sağlamıştır. Böylece ilk bölümün açılışı 13 Haziran 1891 tarihinde gerçekleştirilen bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi, Osmanlı Devleti'nde ilk kez amacına uygun şekilde yapılan müze binasıyla kurulmuş olur.[223]

Bu yıllarda saray ressamı olarak çalışan Fausto Zonaro'nun yeni taşındığı Beşiktaş'taki Hazine-i Hassa apartmanları [günümüzde Akaretler Sıra Evleri] 50 numaralı ev-atölyesinde resimlerini sergilemesi dikkat çeker. Zonaro'nun 1898 yılı Nisan ayında[224] gerçekleşen ve çok sayıda eserinin bulunduğu sergi için ne kadar heyecanlandığını "Yüzyıllardır, yüzyıllardır ilk kez, İstanbul'da serbestçe gezilebilen

[222] Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014, s. 158-170.
[223] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I-C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995.
[224] Seza Sinanlar, bu sergi için dönemin **Stamboul** gazetesine dayanarak Ocak 1899 tarihini aktarır. Ayrıca Zonaro'nun Temmuz 1892, Şubat 1893'te başka sergilemeler yaptığı, atölyesinde ise Mart 1901'de bir sergi daha açtığı bilgisini verir. bkz. Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 51-52.

bir resim galerisi açılmıştı"[225] sözlerinden anlarız. Zonaro burada eserlerini kısa süreli değil kalıcı olarak sergilediği için buraya "resim galerisi" demesi mantıklı bir açıklama gibi durmaktadır. Zira evinin kapısında "Galleria Zonaro" yazılı bir levha asılı olduğunu da biliriz.[226] Ancak Zonaro'nun gerçekleştirdiği sergileme sanat tarihinde genellikle "atölye sergisi" olarak daha genel bir tanımla karşılık bulmaktadır.

Şeker Ahmed Paşa'nın 1900 yılında Pera Palas'ta açtığı kişisel sergi,[227] hem sanatçının ününün pekişmesi hem de bu sergiden itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi jürisinin başkanlığına getirilmesi bakımından önemlidir. Bu dönemde Beyoğlu-Pera bölgesinin, kozmopolit ortamıyla müzik-tiyatro-resim etkinliklerinin merkezi olduğunun ayrıca altı çizilmelidir.[228] Zira 19. yüzyılın ikinci yarısında kent nüfusunun yüzde 15'i yabancılardan oluşmaktadır. Ayrıca Pera'da dönemin mimari modalarının sivil örneklerinin en iyilerinin verildiği ve 1870'li yıllardan itibaren bina cephelerinde heykel uygulamalarına geçildiği de bilinmektedir.

Burada, Tanzimat döneminden itibaren gerçekleştirilen sergilerle ilgili bir parantez açmak ve tezin kapsamı nedeniyle sadece en önemli sergilere yer verildiğinin altını çizmek gerekmektedir. Öte yandan son dönemde yapılan çalışmalar, daha önce gerçekleştirilmiş ve Türk sanatına dair kaynak olarak kullanılan pek çok araştırmanın sergilerle ilgili eksik bilgi içerdiğini gösterir. Örneğin Seza Sinanlar, 1844-1916 yılları arasında İstanbul'da yapılmış 95 sergi tespit ettiğini, bunlardan 70'inin Pera bölgesinde yapıldığını ve döneme dair ulaşılan

---

[225] Fausto Zonaro, **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri**, Çev. Turan Alptekin, Lotte Romano, Yay.Haz. Cesare Mario Trevigne, Erol Makzume, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2008, s. 175.

[226] Osman Öndeş, Erol Makzume, **Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2003, s. 102.

[227] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 91. Seza Sinanlar ise Stamboul 21 Novembre 1900 kaynağına dayanarak "Ahmed Ali Paşa Sergisi-Brasserie Tokatlıyan, Kasım 1900" bilgisini vermektedir. Sinanlar, Pera Palas'taki serginin 1897 yılında yapıldığını belirtir. bkz. Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 51, 82, 108.

[228] Konuyla ilgili değerli araştırmasında Seza Sinanlar, bölgenin sanat açısından önemini işaret eden pek çok bilginin yanı sıra örneğin 1890-1916 yılları arasında Pera'da görülen 16 sanatçı atölyesinin listesini verir. bkz. Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 32.

eksik yayınlar nedeniyle bu sayıların artma ihtimalinin bulunduğunu belirtir.[229] Rakamlar söz konusu dönem açısından abartılı gibi gelse de bahsedilen sergilerin hepsinin büyük etkinlikler olmadığı, içinde tek bir resmin mağaza vitrininde sergilenmesi gibi örneklerin de bulunduğu göz önüne alınmalıdır. Örneğin 19. yüzyılda, Osman Hamdi Bey ve Sarkis Diranyan'ın resimlerini dönemin ünlü fotoğraf sanatçıları Abdullah Biraderler'in stüdyosunda sergiledikleri ya da kırtasiye ve kitapçıların sanatçılar tarafından zaman zaman sergileme amacıyla kullanıldığı görülür.[230]

Resim sergileme adına kuşkusuz Şeker Ahmed'in kişisel sergisinden bir sonraki yıl gerçekleştirilmeye başlanan ve İstanbul Salon Sergileri (İstanbul Salonu/Pera Salon Sergisi/Pera Salonu) adı verilen sergiler, Türk sanat tarihinde belirleyici bir önemdedir. 1901'de Passage Oriental'de [Şark Aynalı Çarşı/Markiz Pasajı] açılan ilk sergide yerli, yabancı, levanten, gayrimüslim pek çok sanatçı yer almış öte yandan sergi "oryantalist" bulunmuştur.[231] 325 eserin yer aldığı ikinci sergi 1902 yılında gerçekleşmiş ve ilk sergide olduğu gibi hükümet tarafından çıplak kadın resmine yer verilmemesi şart koşulmuştur.[232] Yine üçüncü sergi 1903 yılında Abdullah Biraderler'in fotoğraf stüdyosunda düzenlenmiş, böylece İstanbul Salonu kapanıp dağılmıştır.[233]

---

[229] Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 47-48.

[230] Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007, s. 25.

[231] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 440-441. Cezar, bir araya gelen sanatçı lokali şeklindeki bir oluşumun üç yıl boyunca Salon adıyla üç sergi düzenlediği bilgisini verir. Ancak Seza Sinanlar, Cezar'ın kaynak olarak kullandığı Adolphe Thalasso'nun "Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople" başlıklı kitapçığından çeviri hatası yapmış olabileceğini söyler. Alexandre Vallaury ve Régis Delbeuf'ün önayak olmasıyla bu dönemde Konstantinopolis'li bir grup ressam ve heykeltıraşın bir dernek kurduğu ancak lokal kiralandığına dair bilgi olmadığı gibi adının da Salon olmasının mümkün olmadığını belirtir. bkz. Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Temmuz 2008, s. 90-91. Öte yandan Adolphe Thalasso'nun kitapçığı sergiye dair detaylı bilgiye sahip tek kaynaktır. bkz. Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 86-113.

[232] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 442.

[233] Bu dönemden itibaren açılan sergilerin önde gelenleri, karma sergiler olmuştur. Kaynaklarda verilen tarihler ve bilgiler zaman zaman çakışsa da detaylı bilgi için bkz. Seza Sinanlar, **Pera'da**

Devletin ve iktidarın zayıflaması, idari ve teknik reformlar sürerken muhalefetin hız kazanması ve gelişen milliyetçilik doğrultusundaki fikirler, devlete yabancı yatırım girişindeki artma ile ekonomideki açmazlar ve Makedonya sorunu, 23 Temmuz 1908'de, Jön Türkler tarafından ilan edilen İkinci Meşrutiyet ile İttihat ve Terakki Cemiyeti dönemini başlatmıştır. Otuz yıllık istibdadın ardından iktidara geçen ve net olarak tanımlanmış bir ideolojisi olmayan İttihat ve Terakki, Abdülhamid rejiminin imparatorluğu dağılmaya ve parçalanmaya götürdüğünü düşündükleri için imparatorluğu kurtarmak ve çok dinli, çok uluslu toplumun birlik içinde yaşayabilmesi için reform yapmak[234] amacındadır. İşgaller ve savaşlarla 20. yüzyıla giren Osmanlı devletinin modernleşme anlayışı için yapılabilecek en doğru tespit, başlangıçta kısmi ihtiyaca göre kurum ve yapı değişikliği olarak başlayan ve Batı örnek alındığı için genellikle Batılılaşma olarak nitelenen hareketin, giderek bir politik sisteme dönüştüğüdür. Artık Batılılaşma sadece tercih değil bir hayatta kalma şartı olarak görülmeye başlanmıştır. İttihat ve Terakki'nin yine Batılı eksende ele aldığı reformlar, "imparatorluğu ve imparatorluğun idari mekanizmasını modernleştirip bütünleştirmek" esasını içerir.[235] İttihat ve Terakki Cemiyeti tek parti yönetimi, Batı'yı güçlülük ile bir tutmaya devam etmiştir.[236]

İttihat ve Terakki dönemi, entelektüel ve kültürel hayattaki görece özgürleşme ile de dikkat çeker. Adeta milliyetçiliğin zaferi olarak görülen bu dönemde Ziya Gökalp'in (1876-1924) teorilerinde filizlenen milliyetçilik ülküsü Batıcı ideolojiye yeni açılımlar getirmiştir. Örneğin Batıcılığın ideologlarından Abdullah Cevdet (1869-1932), **İçtihad** dergisinin 9 Kanûn-ı Sâni 1329 tarihli 88. sayısında Celal Nuri imzasıyla çıkan "Şîme-i Husûmet" [Düşmanlık Tabiatı] başlıklı yazısına sonraki sayıda uzun bir yazıyla karşılık verir. Celal Nuri makalesinde, imparatorluğun hızla kopan topraklarından söz eder ve Avrupa ülkelerini ithamla bir

---

Resim Üretim Ortamı 1844-1916, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 52-53; Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007.

[234] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 63.

[235] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 69.

[236] Şerif Mardin, "Batıcılık", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 249.

husumet beslenmesinin kaçınılmaz olduğunu hatta bunun gerektiğini belirtir. Böylece "Avrupalıları en kuzeyden en güneye kadar elimle kesecek mertebede kendimde coşan bir husumet duyuş duyuyorum" demektedir.[237] Abdullah Cevdet ise "Şîme-i Muhabbet" [Sevgi/Dostluk Tabiatı] başlıklı cevap yazısında, tarih boyu Müslümanların kendilerinden beş-altı asır geride gördükleri Hıristiyan alemine dinleri gereği husumet duyduğu ve bunun diğer işlere de sirayet ettiğini söyler, Avrupa'dan ziyade kendimizi suçlamamız gerek der.[238] Ona göre "Avrupa demek 'üstünlük' demektir."[239]

> "Avrupa'nın çalışkan ve şükreden bir takipçisi, talebesi olmak. İşte bizim rolümüz. Biz onlara, kendi isteğimizle dost olmazsak, onlar bizi kendilerine zorla dost edecekler, yahut elleri altına alacaklardır."[240]

Dönem, bir yöntem olarak Batılılaşmadan, bir program olarak Batıcılığa geçiş olarak adlandırılır:

> "Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin devlet gücünün yeniden tesisi veya devletin kurtarılması gibi amaçlara odaklanmış olması, bu hat üzerinde gelişen siyasi düşüncenin de genel olarak uygulamaya dönük bir karakter taşımasına ve sonuç olarak, 20. yüzyılın başından itibaren kendisini bir program olarak takdim eden siyasî Batıcılık'ın teknik ve aplikatif bir zihniyet yapısı içinde gelişmesine yol açmıştır. …
> Batılılaşma hareketlerinin uygulamaya dönük bir zihniyet üretmiş olmasının kayda değer bir sonucu, devletle ilgili sorunların 'kısmî' reformlarla çözülebileceği görüşünün uzunca bir süre benimsenmesi olmuştur. Kısmî reform anlayışı ise, 'Batı' denen şeyin aslında bir bütün olduğunun teşhis edilememesine; yani askerî, idarî ve siyasî konularla ilgili olarak Batı'dan ithal edilen teknik ve modellerin arkasında

[237] Celal Nuri, "Şîme-i Husûmet", **İçtihad**, 9 Kanûn-ı Sâni 1329, No. 88, s. 1949-1951'den Türkçeleştirilerek aktaran bkz. Abdullah Cevdet, **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 183.
[238] Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, 16 Kanûn-ı Sâni 1329, No. 89, s. 1979-1984'ten Türkçeleştirilerek aktaran bkz. Abdullah Cevdet, **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 189-190. **İçtihad** dergisinin söz konusu sayısının kapağı ve Abdullah Cevdet'in makalesinin olduğu sayfalar tezin sonunda yer alan Ek-2 bölümünde, Görsel 1, 2 ve 3 sırasıyla verilmiştir.
[239] Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, 16 Kanûn-ı Sâni 1329, No. 89, s. 1979-1984'ten Türkçeleştirilerek aktaran bkz. Abdullah Cevdet, **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 190.
[240] Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, 16 Kanûn-ı Sâni 1329, No. 89, s. 1979-1984'ten Türkçeleştirilerek aktaran bkz. Abdullah Cevdet, **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 194.

bütünlüklü bir değer ve düşünce sisteminin bulunduğunun nispeten geç anlaşılmasına yol açmıştır."[241]

Bir program olarak Batılılaşma gereğince İttihat Terakki Cemiyeti yönetiminde ülkede bazı özel ve resmî kurumlarda birtakım yenileşme atılımları gerçekleştirilmiş, yönetim düzeyinde olduğu kadar bu kez toplumsal düzeyde de bazı çabalar söz konusu olmuştur. Çoğu toplumsal amaçlı ve kültürel kaygılarla kurulan edebiyat alanındaki cemiyetlerin ve derneklerin yanında, sanat adına çok önemli bir gelişme olarak 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hayata geçmiştir. M.Ruhi Arel'in öncülüğü ile sanatçının Şehzadebaşı'ndaki evinde başlayan toplantılar neticesinde Arel ile birlikte Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Âgah Bey, Kazım Bey, Ahmed İzzet, Ahmed Ziya Akbulut ve ilk heykel sanatçılarımızdan Mesrur İzzet'in de yer aldığı bir grup sanatçı cemiyetin kuruluşunda yer almıştır.[242] Cemiyetin kurulmasının nedeni, 1835 yılından beri Avrupa sanat ortamını tanıyan, bu ortamın belirleyicilerinden biri olan sanatçılar için doğal olarak bir birlik ihtiyacı çıkmış olmasıdır. Sanatçıların kısıtlı imkânlar dâhilinde üretmeye ve ürettiklerini sergilemeye çalıştıkları bir ortamda cemiyet ayrıca Türk resim sanatını canlandırmak, bütün sanat faaliyetlerini sahiplenmek ve bu faaliyetleri yönlendirmek amacında olmuştur. Cemiyetin hem kuruluşunda hem daha sonraki çalışmalarında, 1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı olarak anılacak olan sanatçıların katılımı önemlidir. Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey yönetiminde Mart 1911'de yayın organı niteliğinde **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi** yayınlanmaya başlanmış, Temmuz 1914 tarihine kadar on sekiz sayı çıkarılmıştır.[243] Gazetenin ilk sayısının ilk sayfasında, çıkarılmasındaki amaç imzasız bir yazıyla şöyle ifade edilir:

---

[241] Nilgün Toker, Serdar Tekin, "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: 'Kamusuz Cumhuriyet'ten 'Kamusuz Demokrasi'ye", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 82.

[242] Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, güncelleştirilmiş basım, Yay.Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XI.

[243] Gazete Rumi 7 Kânunisani 1326 (Hicri 19 Muharrem 1329) ile Rumi 1 Temmuz 1330 tarihleri arası yayınlanmıştır. Bu da Miladi 20 Ocak 1911-14 Temmuz 1914 tarihleri arasına denk gelir. Sinan Güler gazete için aynı yayınlanma tarihlerini verir ancak Miladi karşılığı olarak Mart 1910-Temmuz 1914 tarihleri arasını gösterir. bkz. A. Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, güncelleştirilmiş basım, Yay.Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XVI.

> "… Osmanlılık âleminin envar-ı kemalatını [mükemmellik nurunu] enzar-ı cihaniyana [cihana] göstermek, milletimizin istidad-ı fıtriyesini [doğuştan gelen yeteneklerini] ispat eyleyecek asar-ı terakkiyatı [yüksek eserleri] vücuda getirmek için bir say-i mütemadi [düzenli mesai] ile çalışmayı fariz [görev] addeyleriz."[244]

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hakkında bazı kaynaklarda, Jön Türk basınında sözü edilen hiçbir siyasal, sosyal veya kültürel konudan bahsedilmediğine dikkat çekilir. Bu görüşe göre Abdülmecid Efendi'nin cemiyet içindeki sanatçıların adeta koruyucusu konumunda olması,[245] bu sanatçıların İttihat Terakki eğilimine değil saraya bağlı olduğu şeklindeki yorumlara yol açar.[246] Keza cemiyetin gazetesinin ilk on sayısında başlık içinde Şehzade'nin bir büstü yer almıştır. A.Sinan Güler, cemiyet üzerine yaptığı çalışmasında**,** kurucu üyelerinden Ruhi'nin Enver Paşa ile olan ilişkisi sonucunda belli belirsiz bir siyasi ilişkinin olabileceğine dikkat çeker. Öte yandan Güler, gazetelerindeki bazı yazılarda da dönemin vatanperverlik düşüncelerinden etkilenmesi muhtemel yine belli belirsiz bir milliyetçilik propagandasının olduğundan, ancak cemiyetin İttihat Terakki ile olan ilişkisine kuşkuyla bakmak gerektiğinden, söz konusu ilişkinin kişisel sempatilerden kaynaklanan şahıslar-kurum ilişkisi şeklinde olabileceğinden söz eder.[247] Ama genel anlamda gazetenin dönemin siyasi hareketlerinden etkilenmediği, saltanat-muhalefet dengesi içinde aktif bir rol almadığı saptanabilir.

---

[244] Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara 1, 19 Muharrem 1329/7 Kânunusani 1326 (1911), "Maksadımız"dan Osmanlıcadan günümüz Türkçesine açıklamalarla birlikte aktaran bkz. Yaprak Zihnioğlu (Yay.Haz.), **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, güncelleştirilmiş basım, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. 2. Makalede imza bulunmaz ancak Ahu Antmen "Maksadımız" başlıklı yazıyı yazanın Sanayi-i Nefise mezunu Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim olduğunu söyler. bkz. Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 41.

[245] A.Sinan Güler, cemiyetin Halife Abdülmecid tarafından maddi olarak da desteklendiği konusunda kesin bir bilgi olmayışına ve fakat kaynaklarda maddi desteği olduğuna dair kabulün, Halifenin himayesi göz önünde bulundurularak bir yorum olabileceğine dikkat çeker. bkz. Abdullah Sinan Güler, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, güncelleştirilmiş basım, Yay.Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XII.

[246] Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, 2. bs., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2014, s. 242.

[247] Abdullah Sinan Güler, **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Şubat 1994, s. 34-35.

Zamanla başka sanatçıların da katılımıyla güçlenmiş ve etkinliklerini sürdürmüş olan cemiyet, 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almış, 1926'da yeniden isim değiştirerek önce "Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında da "Güzel Sanatlar Birliği" olmuş, 1940'tan sonra ise etkinliğini yitirmiştir. Halil Edhem **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu** kitabında, Maarif Bakanlığı tarafından 8 Mayıs 1917'de Güzel Sanatlar Kurulu kurulduğunu ancak savaş nedeniyle tüzüğü onaylanmadan feshedildiğini belirtir.[248] Yine Edhem, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin ise 10 Aralık 1919'da kurulduğunu ve hükümet tarafından onaylı tüzüğünün 1921 sergisi kataloğunda yazılı olduğunu söyler.[249] 6 Eylül 1921 tarihinde Çemberlitaş Osmanbey Basımevi'nde bir sergi düzenleyen cemiyet bu serginin kataloğunu da yayınlamıştır.

Sanat alanında yeni atılımlar yapılırken İttihat Terakki Cemiyeti'nin iktidarı sürmektedir. Ancak 1912-1913 yıllarında gerçekleşen Balkan Savaşları, Osmanlı'nın hızla toprak kaybetmesi, devleti çöküşe doğru sürükler. Öte yandan İttihat Terakki Cemiyeti'nin bu dönemde, özellikle 1913 yılından sonra bir reform politikası izlemiş olması dikkat çeker. Buna göre başta hukuk ve eğitim sisteminde olmak üzere, elbette yine Batı merkezli laik anlayışın hâkim olduğu düzenlemeler yapılmıştır. Döneme dair en önemli gelişmelerden biri basında sansürün kaldırılmasıdır. Diğer taraftan kadınların toplum yaşamına katılmaya teşvik edilmesi de ilk kez orta ve üst sınıf kadınların eşleriyle birlikte toplum hayatında görülmeye başlamasına imkân vermiştir. Eğitim olanakları da kadınlar için zenginleştirilmiş, 1913 yılında ilköğretim kızlara zorunlu hale getirilmiştir. Keza hukuk alanındaki düzenlemelerle, kadınların boşanma hakları genişletilmiş, 1917'de çıkan Aile Yasası ile evlilikler hâkim huzurunda yapılmaya başlanmış ve evlenecek kadının 16 yaşından büyük olması zorunluluğu getirilmiştir.[250] Bu yeniliklerle birlikte, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir erkek okulu olarak açılmış olması hâlihazırdaki eksikliği gözler önüne serer. 1870 yılında Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) açılmış olsa da

[248] Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014, s. 171.
[249] Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014, s. 171-172.
[250] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 178.

henüz güzel sanatlar alanında eğitim almak isteyen kızlar için bir okul bulunmamakta, üstelik açılan kız liselerinde resim dersi verecek kadın öğretmen ihtiyacı giderek artmaktadır.

Halim Paşa'nın Sadrazamlığı döneminde yani 1913-1917 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yılsonu sergileri yapılırken, o dönem Darülmuallimat'ta resim öğretmeni Madam Rafael'in sergiye iki sınıfın öğrencilerini getirmesi, hem okulun ilk kez kızlar tarafından ziyaret edilmesi açısından hem de ilginç bir olay yaşanmasına neden olmasıyla önemlidir.[251] 1939 yılında Cumhuriyet gazetesinde yer alan yazısında Sedad Çetintaş'ın aktardığına göre "kara peçeleri altında soluyarak yürüyen bir genç kız sürüsü salonları doldur"ur. "Bu zavallı yavrular salonlarda bile" peçelerini açmaya cesaret edemez ama dikkatlerini çeken bazı resimlerin önünde hızla açıp kapatırlar.

> "Bir aralık, cesaretimi şahlandırarak: 'Peçelerinizi açmazsanız göremezsiniz' dedim. Muallimleri de bu fikrime iştirak edince, tek tük peçeler kalkmağa başladı. Biraz sonra bu çocuklar, bana ve muhite alışmış oldular."

Ancak sonra bir öğrenci isyan eder:

> "Evet … burası cidden bir meşheri nefais [güzel şeylerin sergilendiği yer], her hangisine baksam, güzel, hangisini görsem, nefis bir san'at eseri, fakat bütün bu güzellikler arasında, ruhumda mâkûs bir isyan yükseliyor. Çünkü bizlere, bu mekteb kapalı… Bu mahrumiyetin acısını pek derinlerde hissediyorum."

Tesadüfen aynı gün sergiye Sadrazam da gelmiş ve bu konuşmayı duyarak, "O… Bunların içinde süfrajet[252] de mi var?" demiştir.[253] Bu olay, kız öğrencilerin de sanat eğitimi almak istediklerini doğrudan örnekler. Böylece kız öğrencilerin de sanat eğitimi almaları yönündeki ihtiyacın anlaşılmasıyla, İkinci Meşrutiyet'in

---

[251] Olayı aktaran Sedad Çetintaş, Halim Paşa'nın Sadrazamlığı dönemi dese de yazının sonunda olaydan iki yıl sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığını belirtir. Mektep 1914'te açıldığı için bu hesaba göre yaşananlar 1912'de geçmiş olmalıdır ancak tarihlemede bir hata vardır. Dolayısıyla olayın 1913 yılında yaşanması muhtemel görünür. bkz. Sedad Çetintaş, "Tarihî Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1939, s. 5.

[252] Süfrajet: "20. yüzyılın başlarında Birleşik Krallık ve ABD'de pasif direniş, kamu toplantılarını bölme, açlık grevi yapma gibi yollarla kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan, az çok organize olmuş radikal kadın hakları savunucuları süfrajet olarak nitelendirilmiştir." bkz. (Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCfrajet, (Erişim tarihi: 30.03.2017).

[253] Sedad Çetintaş, "Tarihî Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1939, s. 5.

oluşturduğu görece özgürlükçü ortamda, Ekim 1914 tarihinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi yani Kız Güzel Sanatlar Okulu açılır.[254] Nizamnamesinde mektebin "kız çocuklarının hüner ve marifetlerini geliştirmek ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacı ile açıldığı" ve daha sonra heykeltıraş yetiştirmek üzere bir dershane daha açılacağı kaydedilmektedir.[255] Dârülfünûn binasında bir resim dershanesi olarak açılan okul, gündüzlü ve yatılı olmak üzere iki kısımdır. Resim bölümünün iki atölyesinde Ali Sami Boyar (1880-1967) ve Mihri Müşfik Hanım (1886/1890-1954?) hocalık yapmış, bir süre sonra Mihri Müşfik okulun müdiresi de olmuştur. Ahmet Kâmil Gören, Osmanlı toplumunda kızlara verilen eğitimin erkeklere sağlanan olanaklar kadar geniş olmadığını söyleyerek, bu olanakların arttırılmasında Amerikan Koleji ve Fransız kız okullarının katkısını vurgular. Dolayısıyla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de 20. yüzyılın başında, olanakların biraz daha geliştiği bir ortamda genç kızların resim eğitimi için kurulan bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.[256] Kadınların eğitimi açısından atılan bir diğer önemli adım ise 1919'da açılan İnas Darülfününu olacaktır.

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı, kuşkusuz Avrupa'nın kaderini belirlediği gibi sonuçlarıyla tüm dünyayı etkilemiştir. Osmanlı savaştan devlet düzeninin yıkılması sonucuyla çıkmış ve siyasal, ekonomik, kültürel, sosyal her bakımdan yeni bir döneme girmiştir. Feroz Ahmad, Osmanlı Devleti için savaşın iki aşamasından bahseder: Kasım 1914'ten Rusya'da devrimin başladığı Mart 1917'ye

[254] Ahmet Kâmil 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**, S. 82, İstanbul, Akbank Yayınları, Kasım 1997, s. 12-27. Fatma Ürekli okulun açılışı için 13 Ekim 1914'ü verirken Halil Edhem ise 14 Kasım 1914'ü verir. bkz. Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 179/51; Halil Edhem, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014, s. 167.

[255] Okulun nizamnamesi yani yönetmeliğinin ana hatları için bkz. Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 52/180.

[256] Ahmet Kâmil 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**, S. 82, İstanbul, Akbank Yayınları, Kasım 1997, s. 22.

kadar olan "kriz ve canlanma yılları" ile Mart 1917'den Ekim 1918'e kadar süren "umutların belirmesi ve yenilgi" dönemi.[257]

1908 yılında Osmanlı Devleti hâlâ üç kıtada varlık göstermekteyken 1912'de Afrika'daki son vilayeti olan Trablusgarp'ı ve 1914 yılında ise Avrupa'daki topraklarının büyük kısmını kaybetmiştir. Dolayısıyla imparatorluğun parçalanmasına doğrudan katılan ya da buna göz yuman Avrupa'ya karşı yönetici sınıfta ve kamuoyunda giderek büyüyen bir düşmanlık söz konusudur.[258] Bu durum, Batı'ya ve Batılılaşmaya olan yaklaşımın sorgulanması anlamına gelecektir. Avrupa'nın saldırgan politikası neticesinde ideolojik düzlemde Batıcılığın bu dönemde büyük bir darbe aldığı gözlemlenebilir.

Savaşın yol açtığı büyük değişim sürecinin sanata dair sonuçlardan biri ise Türk sanat tarihinde belirleyicidir. Fransa'ya (Paris'e) resim eğitimi için gitmiş olan sanatçıların 1914 yılında savaşın başlamasıyla topluca dönmek zorunda kalmaları, onların bir ressam kuşağı olarak anılmasına neden olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda da yer alan ve 14 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı adı verilen bu sanatçılar, ülkeye döndükten sonra askeri ve sivil liseler ile Sanayi-i Nefise'de hocalığa başlamışlardır. Savaş nedeniyle Türklerin kontrolüne geçmeye başlayan ve daha önce de karma sergilerin açıldığı Beyoğlu'ndaki Società Opera binası Galatasaraylılar Yurdu'na dönüştürülmüş, yine cemiyet önderliğinde 1916 yılında Birinci Galatasaraylılar Sergisi açılmıştır.[259] 49 sanatçının 190 eserle katıldığı sergide 14 Kuşağı sanatçıları da yer almış, sergiler daha sonra Galatasaray Mekteb-i Sultani (Lisesi) binasında her yıl yaz aylarına denk getirilerek 1951 yılına kadar düzenli şekilde devam etmiştir.[260]

---

[257] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 81.
[258] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 26.
[259] Ahmet Kâmil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 39-40.
[260] Ömer Faruk Şerifoğlu, "1914 Kuşağı ve Galatasaray Sergileri", **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 16-22.

Bu dönemde 14 Kuşağı sanatçılarının katılımıyla[261] devlet tarafından açılan Şişli Atölyesi, özgün bir uygulama olarak Türk sanat tarihinde ayrı yere sahiptir. 1914 yılında Kadıköy Belediye Müdürü olan Celâl Esad Arseven, resmî dairelerde propaganda amacıyla sanatı değerlendirmeye çalışan bir devlet adamı olarak karşımıza çıkar. Arseven tarafından İstihbarat Dairesi Şefi Seyfi Paşa'ya verilmek üzere hazırlanan bir raporda, Türklerin askeri alandaki başarılarının yanı sıra kültür ve sanat alanında yetenekli olduklarının da Batılılara gösterilmesi ve böylece "batılı ülkelerde bir sempati kazanılması" vurgulanmış, bunun için Berlin ve Viyana'da sergi açmanın yararlı olabileceği belirtilmiştir. Bu öneriyi olumlu karşılayan Seyfi Paşa askeri temaları işleyen resimlerin de bu sergilerde olması gerektiğini savunur.[262] Ancak hâlihazırda bu tür çalışmalar olmadığı için üretilmesi gerekmiş ve Şişli'de bir atölye kurularak askeriye tarafından gerekli askeri malzeme sağlanmıştır. Savaş ve ulusal kahramanlık temalı resimlerin üretildiği bu atölye sanat tarihinde Şişli Atölyesi olarak bilinmektedir. Bu girişim sonucunda 1917'nin son 1918'in ilk günlerine denk gelen o yılın Galatasaray Sergisi, Şişli Atölyesi'nde üretilenler ve başka sanatçıların eserlerinin de katılması sonucu 128 eser halinde önce Galatasaray'da "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adıyla gerçekleştirilmiştir. Ardından Viyana'ya 142 tablo götürülmüş, öte yandan serginin Berlin'e de taşınması planlanmış, savaş koşullarında bu mümkün olmamıştır.[263]

Tüm bu anlatılanlar doğrultusunda Osmanlı Devleti'ndeki giderek bir programa dönüşen Batılılaşma amacı neredeyse kesintisiz ve adeta yaşamın her alanına yayılarak sürmüş, bununla birlikte Osmanlı Batılılaşmak isterken Avrupa da

---

[261] Adnan Çoker, Avni Lifij, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran'ın Şişli Atölyesi'nde yer almadığının altını çizer. bkz. Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 154. Öte yandan Mehmet Üstünipek Nazmi Ziya'nın Şişli Atölyesi'nde yer almasa da Enver Paşa tarafından Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Cephesi'ndeki kahramanlıkları yerinde tespit etmek üzere seçilen heyette yer aldığını, Ağustos-Eylül 1915'te burada çalışarak dört tablo yaptığını belirtir. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, 22Ş/1333 Hicri, Dosya no. 1210'dan aktaran bkz. Mehmet Üstünipek, "Nazmi Ziya'nın Yaşamı", **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, Şubat 2012, s. 11.

[262] Ahmet Kâmil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 40-44.

[263] Ömer Faruk Şerifoğlu, "1914 Kuşağı ve Galatasaray Sergileri", **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 28.

bunu desteklemiştir. Bernard Lewis, Avrupa'da yaygın duygunun, imparatorluğun eski kurumlarının ve yapısının "barbar ve onarılamayacak kadar kötü" durumda bulunduğu ve sadece Avrupalı yönetim şekli ve hayat tarzının hızla kabulüyle Türkiye'nin uygar bir devlet mertebesine erişeceği şeklinde olduğunu söyler.[264] Lewis'in "İslamlığın dini toplumu üzerine Batılı bir laik siyasal sınıflandırma ve örgüt kalıbı koyma çabalarıyla ilgili" olduğunu belirttiği reformlar,[265] Cumhuriyet döneminde, bir devlet geleneği halini alarak sürecektir. Ancak daha önce, Osmanlı'nın özellikle son dönemindeki İkinci Meşrutiyet ve Birinci Dünya Savaşı'yla yaşanan değişimleri olgusal olarak anlamak için "kimlik" özelinde bir tartışma yapmak gerekmektedir.

1.2.1. Osmanlı'da Kimlik Sorunu: Kozmopolit Yapıdan Milliyetçiliğe

Birkaç yüzyıllık tarihe sahip "ulus", "ulusal devlet", "ulusalcılık" terimleri, Batı'da geçmişi Rönesans'ta aranması gereken ekonomik ve politik şekillenmeye dayalıdır ve Sanayi Devrimi ile Fransız İhtilali neticesinde bugünkü kullanımlarına ulaşmışlardır. Avrupa'da 19. yüzyıl özellikle işçilerin ve kadınların hakları konusunda mücadeleler dönemi olurken, ulusal sermayeler ve ulusal devletler de bu dönemde biçim kazanmıştır. Osmanlı Devleti ise farklı uluslardan meydana gelen kozmopolit bir yapıya sahip olmuş, yüzlerce yıl bu yapısını korumuştur. Öte yandan 19. yüzyılda Batı toplumları yeniden şekillenirken Osmanlı hızla güç kaybetmiş, çözüm olarak görülen Batılılaşma anlayışı ile birlikte aslında bir varlık mücadelesine girişilmiştir. Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, Arnavutluk isyanı, Yemen isyanı vd. olaylar yaşanırken imparatorluk düşünün artık yıkıldığı kabul edilmiş gibi görünür. Önce Yunanlılar ve Sırplar özerkliklerini ve ardından bağımsızlıklarını kazanmış, sonra Bulgar, Makedon, Ermeni ayaklanmaları başlamıştır. Tebaası olan milletlerin Batı'da güçlenen milliyetçilik neticesinde mücadele vererek tek tek

[264] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 124.
[265] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 56.

bağımsızlıklarını ilan etmeleri, Osmanlı'da da toplum yapısının yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bütün bu gelişmeler ekseninde Osmanlı'da bir kimlik sorununun ortaya çıktığı görülür.

Elbette etnik açıdan ya da değil, Osmanlı ve Türk kimliği üzerine yıllardır pek çok çalışma yapılmış, politik arenada bitmeyen bir tartışma sürdürülmüştür. Oldukça geniş olan konu bu tezin sınırları dışında yer aldığı için detaylı şekilde incelenmeyecektir. Ancak belirtmek gerekir ki, Avrupa yüzlerce yıl Osmanlı'yı Türk olarak isimlendirirken, o kendisini Osmanlı ve Müslüman olarak tanımlamıştır. Osmanlı Devleti, uygarlık tarihinde İslam inancı ile belirlenen bir yere sahiptir. Türklerin Müslüman olduktan sonra kendilerini ve toplumsal düzenlerini tamamen İslami değerler çerçevesinde tanımlamış oldukları gerçeği bu görüşü temellendirir. Dolayısıyla Osmanlı, kimliğini İslam inancına uygun olarak şekillendirmiş yani İslami bir kimliğe sahip olmuştur. Bu da aslında bir kimlik tanımını uzun yıllar gereksiz kılmıştır. Osmanlılarda kimlik sorununun ortaya çıkması, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı düzeninin varlığını devam ettirebilmekte karşılaşılan sorunlarla ilgilidir.[266] Dolayısıyla bahsedilebilecek bir kimlik krizi, modernleşme sorunu olarak kategorize edilmektedir.[267]

Osmanlı'nın toplumsal yapısını anlamak için "millet" sözcüğünü anlamak önceliklidir, çünkü toplumun farklı "milletlerden" oluştuğu en yaygın kabul edilen yargı olarak karşımıza çıkar. "Millet", tarih boyu aynı dili konuşan gruplar için kullanılagelen bir kavramdır ve Batı dillerindeki "nation" sözüne karşılık gelir. Kökeni Latince "doğma" anlamındaki "nasci" olan sözcüğün bugünkü kullanımına ulaşması ise Fransız Devrimi'nden sonra, Batı modernitesiyle başlamıştır.[268] Bu noktada bir kavram karmaşası yaşamamak için İlber Ortaylı'nın Batı dünyasında

---

[266] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 115.

[267] Örneğin Lucien Pye, her ülkenin kendi modernleşme serüveninde altı temel kriz ile mücadele ettiğini belirtir; bunların başında ise kimlik krizi gelmektedir. Lucien W. Pye, **Aspects of Political Development**, Boston, Little, Brown and Co., 1966, s. 62-66'dan aktaran bkz. Ahmet Emre Ateş, "Cumhuriyet Modernleşmesinin Bunalımları**", Cumhuriyet ve Modernleşme: Olgular, Süreçler, Bunalımlar**, Ed. Ahmet Emre Ateş, İstanbul, Doğu Kitabevi, Şubat 2015, s. 14-15.

[268] Murat Belge, **Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 113.

İngilizce "nation" ile karşılığı bulunan deyimin Türkçeye "millet" değil "ulus" olarak çevrilmesi gerektiği yönündeki sözlerini vurgulamak gerekir. Arapçada millet sözcüğünün "community-communitas" anlamında dini topluluğu karşılayan bir terim olduğunu söyleyen Ortaylı'ya göre Osmanlı'daki "millet" de bu vurguya sahiptir.[269] Ulus ön planda dil ve ırk aidiyetine dayanırken Osmanlı'daki millet din ve mezhep aidiyetine dayanır. Yani devletin aslî unsurları sayılan Müslüman gruba Türk, Arnavut, Pomak denilen Bulgarca ve Rumca konuşan Müslümanlar, Bosnalılar, 16. yüzyıldan sonra Araplar ve Doğu Anadolu ile Kafkaslardaki Müslüman etnik gruplar girerken[270] gayrimüslim milletlerin başında Rum Ortodokslar, Ermeniler ve Yahudiler gelir. Osmanlı Devleti'nde, günümüzde "azınlık" diye tabir edilen bu toplulukların kendi kültür ve inançlarını yaşamaları için uygun zemin yaratılmış, günlük hayatta da uzun süre farklılıklarını görünür kılmaları beklenmiştir. Bu yapı genellikle "hoşgörü" kavramıyla tarif edilse de Osmanlı'nın kendi varlık koşullarının böylesi bir zorunluluk yarattığı gerçeği unutulmamalıdır. Osmanlı'nın geleneksel toplumsal yaşayış kültürü, çeşitli kültürel türdeşlikleri gözetmiştir. Homojen denebilecek bir kültür yapısı yaratmaktan ziyade kültürel çoğulculuk yaşatılmıştır.[271] Böylece toplumun en üst kesimini meydana getiren devlet ile toplumun geri kalanı arasında kültürel bir kopukluk ortaya çıkmıştır. Altı çizilerek belirtilmelidir ki, bu durum seçkinlerin kültürü ile halkın kültürü arasındaki önemli farka işaret eder.

Osmanlı milletleri kapalı bir yapıda yüzlerce yıl yaşamını sürdürmüştür. Dolayısıyla henüz bir kimlik tanımına ihtiyaç duyulmayan farkındalıksız dönemlerde aslında toplum içinde yaşayan her kesimin "Osmanlı" üst kimliğini kabul ettiği iddia edilebilir. Ancak "Osmanlılık" zaten kendini toplumundan soyutlamış bir devletin

---

[269] İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 996.

[270] İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 997.

[271] Murat Belge bu durumun Batılı ileri bir demokrasi örneğine benzetilmesinin yanlışlığını vurgular. Osmanlı'da çoğulculuğun köklü bir insan hakları anlayışından kaynaklanmadığı gibi, bilinçli bir demokratik geleneğin ürünü de olmadığını belirtir. Daha çok, uygulanması zorunlu görülen devlet sisteminin kaçınılmaz bir yan sonucudur. bkz. Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1289. Uğur Tanyeli ise Osmanlı da çoğulluğun bir veri olarak kabul edildiği ama çoğulculuğun en kesin biçimde engellendiğini söyler. Tanyeli, "Daha çarpıcı bir ifadeyle, Osmanlı sistemi, herkesi kendi cemaatinin hoşgörüsüzlüğüne emanet eder." der. bkz. Uğur Tanyeli, **Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri**, 2. bs., İstanbul, Boyut Yayıncılık, Kasım 2013, s. 159.

verebileceği soyut bir kimliktir; çünkü "millet" diye anılan pek çok insan grubunun "Katolik", "Gregoryan", "Ermeni", "Rum-Ortodoks" gibi daha somut kimlikleri vardır.[272] Böylesi bir toplum yapısına sahip ülkede Batılılaşma ile birlikte geç dönemde Osmanlıcılık olarak bilinen ideolojinin Osmanlı üst kimliği yaratma, daha doğru bir tabirle ise bu kimliği özellikle vurgulama amacı, yeni bir milli kimlik yaratmak değil, tam tersine milli kimlik taleplerini bastırmak için ortaya atılmıştır.[273] Bu doğrultuda Osmanlı kimliği tanımına ihtiyaç duyulması Tanzimat'tan itibaren gözlemlenen bir olgudur. Taner Timur Batı'ya bakış ekseninde kimlik sorununa dair şunları saptar:

> "Osmanlılar, 'kimlik sorunu' üzerinde düşünmeye başladıkları zaman kültürlerinde bu konuda kendilerine yardımcı olabilecek düşünce araçları yoktu. Oysa Batı, kütüphane ve kataloglarıyla, bilimsel dernek ve kurumlarıyla, uzmanlaşmış yayınlarıyla bütün dünyaya egemen olacak bir düşünce arsenali yaratmıştı. Sosyo-ekonomik azgelişmişlikle birarada giden kültürel bir azgelişmişlik içinde bulunan Osmanlı aydınları, bu kültür kıtasında düşünmeye başladılar. Eğer sabırlı bir çalışma ile Batı kültürünü özümseyebilseler ve buna kritik bir biçimde bakabilselerdi, sorun çok daha ileri bir çözüme kavuşabilirdi. Oysa, bunun önkoşulları yoktu. Osmanlı aydınları devletten bağımsız değildiler ve hepsinin de ortak amacı 'devleti kurtarmak' idi. Bu yüzden Batı düşüncesine selektif [seçmeli] bir biçimde ve savunma içgüdüsüyle baktılar."[274]

Aslında 19. yüzyılın ikinci yarısında, ülkeyi kurtarma amacına dönük olarak Osmanlıcılık dışında ortaya iki eğilim daha çıkmıştır: İslâm ulusu ve İslam devleti inşa projesi olan, Batılılaşmaya mesafeyle yaklaşan İslâmcılık ile ırk esasına dayalı bir Türk devleti ve ulusu oluşturma projesi olan Türkçülük. Bu eğilimler Yusuf Akçura tarafından 1904 yılında "üç tarz-ı siyaset" olarak adlandırılmış böylece Akçura, Türkçülüğü siyasi bir proje olarak telaffuz eden ilk düşünür olmuştur.[275]

Batı'nın etkisiyle etnik temellere dayalı ve Türkçülük şeklinde hayat bulan, kökenini Batı'dan alan ideolojinin ortaya çıkması, 19. yüzyılın ikinci yarısına

---

[272] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 852.
[273] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 160.
[274] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 116.
[275] Ahmet Yıldız, **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 70.

tarihlenir. Ancak Osmanlılar milliyetçi akımlarla "Türk" sözcüğünün pejoratif anlam kazandığı bir ortamda karşılaşmışlardır.[276] "Türk" Osmanlı'da yalnızca bir boy adı ve "kaba", "cahil" gibi anlamlarla yüklü bir sıfat, bir tahkir ifadesi olarak kullanılmıştır.[277] Türkiye adı ise Anadolu'nun 11. yüzyılda Selçuklular'ın fethinden sonra Avrupalılar tarafından Türkçe konuşan Anadolu'ya verilen addır. Osmanlı metinlerinde bu isme yine 19. yüzyılda rastlanmıştır.[278]

20. yüzyıla gelindiğinde, İttihat ve Terakki Partisi'nin düşüncesinde Batı'nın güçlülük ile bir tutulması devam etse de Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla Avrupa'nın saldırgan politikası karşısında Batıcılık güç yitirmiştir. Buna karşın Türkçülük, İttihat ve Terakki Partisi'nin özellikle Ziya Gökalp'in fikirleri ekseninde benimsediği bir eğilim olur. Gökalp'in Batı'nın toplumsal özelliklerini araştıran, bu özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceğini arayan tutumu belirleyicidir.[279] Gökalp hem Batıcılığı hem de İslamcılığı eleştirirken hars (kültür)-medeniyet ayrımı ile ortaya milli kültür fikrini atmıştır. Öte yandan Gökalp'in fikirleri özelinde dönem politikasında Türkçülük ağır basmakla birlikte Türklük-Müslümanlık ve Batıcılık arasında bir sentez kurulmaya da çalışılmıştır. Zira Gökalp de Avrupa sanatından "terbiye, yalnız teknikle ilgili terbiye"[280] alınması gerektiğini söyler ve bunun üzerine Batı'dan maddi olanı almak, manevi düzeyde ise ulusal benliği güçlendirerek sürdürmek formülü ortaya atılarak fikir birliğine varılır.

Ulusçu ideoloji örneğin Rum milletini Yunan ulusuna dönüştürürken, Müslüman Osmanlı toplumunda da etkisini göstermiş ve özellikle seçkin Osmanlılar

[276] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 80-81.
[277] Ahmet Yıldız, **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 66; Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 115.
[278] Ahmet Yıldız, **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 68.
[279] Şerif Mardin, "Batıcılık", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 249.
[280] Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, Haz. Yalçın Toker, İstanbul, Toker Yayınları, 1995, s. 17.

kendilerine Türk olarak bakmaya başlamışlardır.[281] Murat Belge söz konusu dönem İttihat ve Terakki'nin başı çektiği seçkinlerin anlayışına dair şunları söyler:

> "Bütün bu değişim olayını yalnız ve yalnız 'devlet' çerçevesinde görmüşler, 'yurttaş' kavramını hiçbir zaman gerçekten ciddiye almamışlardır. Bir zorunluluk olarak Batı'dan hukuk sistemleri ithal ettikleri için, bu arada 'yurttaş' kavramına ilişkin yeniliklere yol açılmıştır. Ama ithal edilen bu hukuk anlayışlarının Batı'daki gelişiminde demokratik mücadelelerin payı hiçbir zaman kavranmamış, kabulü zorunlu yabancı hukuk sisteminde yer alan 'hak' kavramı, halkın gerçek 'hakkı' gibi anlaşılmamıştır. Tasarlanan bütün değişimlerde halk 'katılımı' hiçbir zaman düşünülmemiştir."[282]

Zamanla Osmanlı kimliğinin Türk kimliği haline gelmesi sürecinde milliyetçiler, Türk etnisitesinden çok devlet çıkarlarına göre düşünmüşlerdir ve devletin öncelikleri yanında ulus ikincil bir öneme sahip olmuştur. Milliyetçilik "devletçileşirken", Osmanlı yönetici sınıfı da giderek milliyetçiliğe ilgi duymuştur. Özetle, Osmanlı ferdi oluşturma projesi etnik kimlikleri bir üst kimlik altında toplama ihtiyacıyla koşut gitmiş, eskiden var olduğu gibi birleştirici bir Osmanlı üst kimliğini yeniden yaratmanın işe yaramadığı görüldüğünde ise bunun yerine Türk kimliği konmuştur. 1906 yılında, başını Abdullah Cevdet'in çektiği bir grup Osmanlı entelektüeli "Osmanlı" üst kimliğinin değiştirilmesi gerekliliği tezi ile ortaya çıkmışlardır. Abdullah Cevdet bu doğrultuda bir yazı yazarak "Türk" ve "Türkiyeli" kavramlarını önermiş ve bunların da birbirlerinden farklı olmadıklarını vurgulamıştır.[283] Ancak bu da bir sorun yaratmıştır. Çünkü Osmanlı'daki pek çok Türk olmayan kesim bu kapsayıcı kimliği doğal olarak Türkleşme diye algılamış ve kabul etmemişlerdir.

Selim Deringil, II. Abdülhamid döneminden itibaren Osmanlı kimliğinin gittikçe artan bir düzeyde Türk kimliği olmaya başlamasıyla, Benedict Anderson'a gönderme yaparak, Osmanlı İmparatorluğu'nun "milli bir hayali cemaat"e doğru

---

[281] Ahmet Yıldız, **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 59.
[282] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1294.
[283] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 163-164.

çekilmeye başladığını belirtir.[284] Keza, kimlikler yaratılmış aidiyetlerdir.[285] Millet ve milli kimlik ise icad edilmiş kavramlaştırmalardır. Anderson, insanların yaşadıkları yerle kurdukları "hayali" aidiyet kurgusunu vurgulamış ve dil ile ideoloji arasındaki tarih boyu ilişkiye dikkat çekerek özetle "Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur" demiştir.[286] Anderson, özellikle "bayrak, arma, marş" vb. ile plastik bir biçim kazandırılan yeni ideoloji ve bunu gerçekleştiren yani toplumun yeni biçimini hayal eden bir yapıyı anlatır. Bu etken yapı yaygın şekilde "sosyal mühendislik" ya da "toplum mühendisliği" olarak formüle edilir. Öte yandan Eric Hobsbawm **Geleneğin İcadı**'nda "her şeyi kucaklayan" ulus, vatan gibi kavramlaştırmaların "sahte cemaatler" olduğunu belirtir.[287] Ernest Gellner ise **Nations and Nationalism** adlı önemli çalışmasında, modern dönem yanılgılarının aksine millet kavramının tıpkı devlet gibi her zaman her koşulda var olmadığı ve hatta evrensel bir gereklilik taşımadığını söyler.[288] Osmanlı'nın son döneminde karşılaşılan çok milletli yapının bir soruna dönüşmesinin önüne nasıl yaratılmak istenen politik kimlik ile geçilmeye çalışıldıysa, ulusal bağımsızlık mücadelelerinin ardından da bir Türk kimliği yaratılması amaçlanmış, nihayetinde Türk milliyetçiliği güçlenmiştir. Bu noktada vurgulanması gereken, Osmanlı döneminde sanat üretimine dair Batı etkisini sınırlama, Türk sanatını oluşturma, Türk sanatçıyı destekleme gibi konular üzerine sonradan yapılan yorumların, dönemin kimlik siyaseti bağlamında düşünülmesi gerektiğidir. Örneğin Sezer Tansuğ, milliyetçiliğin yükselişi ile çağdaşlık arasında bir bağ kurar ve Osmanlı'nın kozmopolit yapısına dair ırksal temeli önceleyen bir bakışla şu yorumu yapar:

> "Çağdaşlaşma olgusu bir bakıma, önce aydın kesimlerin benimsediği 'milliyetçilik ülküsü'nden de hız kazanarak, kendi içindeki kozmopolit ögeleri ayıklamak suretiyle evrensel olana kenetlenen yeni bir sentez meydana getirmektir. Öte yandan, değişimde rol oynayan yabancı değer sistemlerinin benimsenmesi ve bu sistemlerin

[284] Selim Deringil, **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014, s. 24.
[285] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 168.
[286] Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Eylül 2004, s. 20.
[287] Eric Hobsbawm, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 13.
[288] Ernest Gellner, **Nations and Nationalism**, 2nd ed., Blackwell Publishing, 2006, s. 6.

aktarılmasına yardımcı ya da aracı olabilecek kozmopolit ve azınlık unsurların görevlendirilmesi, bu sentezin ilginç bir aşamasıdır."[289]

Oysa Türkiye üzerine çok sayıda araştırması bulunan ve 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk yıllarındaki toplumsal yapıyı "Kozmopolit bir yapıdan milliyetçiliğe" doğru yeniden biçim alma[290] olarak tanımlayan Stefanos Yerasimos, milliyetçiliğin yükselişine karşı temkinlidir. Yazar, özellikle Birinci Dünya Savaşı yılları İstanbul'unu anlattığı makalesinde, milliyetçiliğin yükselişinin kültür-sanat alanındaki olumsuz karşılığına şöyle değinir:

"… cihad çağrısı ve Türk milliyetçiliğinin ilk dışa yansımaları, soğuğa açık bir Babil Kulesi olan kentin, biraz daha büzülmesinden başka sonuç doğurmaz. Frerler ve sörler Fransız okullarından atılır, Fransızca ve İngilizce tabelalar indirilir ve hatta ayrılıkçılık propagandası yapmakla suçlanan, bir mesenin bir Rum edebiyatçıya armağan ettiği Ingres'in Homeros'un Tanrılaştırılması adlı tablosunun büyük bir kopyası kendini semt karakolunda bulur." [291]

1.2.2. Batılı Olmak-Batılı Görünmek

19. yüzyıl başında Endüstri Devrimi ile Avrupa'da olduğu kadar tüm dünyada yaşam köklü bir değişime uğrarken Batılılaşma sürecindeki Osmanlı da bu yeni toplum yapısına uyum sağlama yoluna girmiştir. Endüstri Devrimi'ni kendisi yaratmamış bir toplum olarak Türkiye, ikili bir değişim yaşamak zorunda kalmış, hem dünya hem de kendi için yeni olanı birlikte yaşamıştır.[292] Kuşkusuz öncelikle durumun ne kadar çetrefil olduğunu saptamak gerekir. Yüzlerce yıl kendi dinamiklerine sahip, hızını-yönünü öngörebilir bir sistemin söz konusu Batılılaşma sürecinde keskin virajlara girmesi, savrulması, toparlanmaya çalışması… Yani karşılaşılan yeni sorunlara yeni çözümlerin yaratılması gerekmiştir.

[289] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 11.
[290] Stefanos Yerasimos, "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", **İstanbul 1914-1923**, Haz. Stefanos Yerasimos, Çev. Cüneyt Akalın, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s. 11-24.
[291] Stefanos Yerasimos, "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", **İstanbul 1914-1923**, Haz. Stefanos Yerasimos, Çev. Cüneyt Akalın, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s. 18-19.
[292] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 837.

Böylesi bir süreçte Osmanlı için oldukça yeni olan pozitivist düşünce, seçkin entelektüel çevrelerde giderek daha fazla kabul görmeye başlarken bilimin tartışmasız üstünlüğü de zamanla benimsenecektir. İnanca dayalı geleneksel anlayış sisteminin yerini şüpheciliğe ve akılcılığa bırakması, Osmanlı'da Batılılaşma ile yaşanan temel değişikliklerden olur. Böylece yeni çağın gereklerine cevap verme ihtiyacı kabul edilmiş ve "asrileşmek" olarak tanımlanan bir yönelim de ortaya çıkmıştır. Şükrü Hanioğlu, "terakkiyat-ı cedide" [yeni ilerleme/yükselme], "asr-ı cedîd" [yeni asır/yüzyıl] ve "ulûm" [bilimler] gibi kavramların Batılılaşma dönemi Osmanlı seçkinlerinin en sık kullandığı sözler haline geldiğini söyler.[293] Öte yandan asrileşmenin ne şekilde, nasıl olacağı hakkında planlı bir politikanın varlığından söz edilemez. Bu amacın en belirgin nihai sonucu, giyim kuşamdan âdâb-ı muaşerete kadar pek çok konunun "terakki" ve "çağdaşlaşma" kavramlarıyla bağının kurulması şeklinde olur. Batılı olmak için Batılı gibi olmak, Batılı gibi görünmek gerektiğine inanılır. Ortaya çıkanın ise aslında bir bakıma Doğu'nun kendi kimliğini Batı yansımalarında yeniden gözden geçirmesi olduğu iddia edilebilir.

Tanzimat döneminden itibaren Batılı yaşam tarzı, özellikle Saray'dan, seçkinlerden ve başkent İstanbul'dan başlayarak yaygınlaşmıştır. 19. yüzyılda Osmanlı toplumunun seçkin kesiminde durum şöyledir:

> "İstanbul'da erkeklerin büyük çoğunluğu Avrupa giysileri kullanırlar; operalar temsil edilmektedir, Paris modasını izleyen terziler, Avrupa'da yayımlanan gazete ve kitapların okunduğu kulüpler vardır. Yüzyıl içinde Frenk hanımların etkisiyle haremler ortadan kalkacak, yakında her geçen gün inceleşen peçe ve onunla birlikte Müslümanlık uçup gidecektir."[294]

Turan Erol da Lale Devri'nden başlayarak Osmanlı toplumu ile Avrupa arasındaki duygusal engelin kalkması sonucu "bilinçli aktarmacılık akımı"nın başlayarak sürdüğünü, sarayda ve varlıklı aileler arasında Avrupa'ya öykünme eğiliminin giderek güçlendiğini söyler. Avrupa yapımı nesneler ve sanat yapıtlarının ülkeye girmeye başlamasını vurgular. Bu durum en çok da giyim kuşamda, evlerin

[293] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 54.
[294] Gustave Flaubert, **Lettres de Gréce** (Paris: Péplos, 1948) 20'den aktaran bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 42.

döşenişinde ve kadınların takılarında belirgindir.[295] Şükrü Hanioğlu da "Osmanlı düşüncesinin önem verdiği ve övdüğü", bugünkünden farklı bir medenileşmeyi ifade eden "temeddün"ün yerini "medenileşme"nin aldığını söyler. Böylece giyinme tercihleri, medenileşmenin ve yeni medeniyet projesi içinde seçkinliğin bir şartı haline gelmiştir.[296]

Ekonomik koşullar değişirken demografik yapıda da değişimler gerçekleşir ve elbette tüm bunlar günlük yaşamı belirler. Gündelik hayatın mahalle ölçeği dışına taşması, ekonomik ve kültürel kaynakların küçük ölçekte yetmemesi ile şehrin bütününe yayılan karmaşık bir yapıyı ortaya çıkarması kaçınılmazdır. 1860'larda Keçecizade Fuat Paşa "kamulaştırma" kavramını devlet hayatına sokarken,[297] zamanla İstanbul kentinin silueti değişikliğe uğrar; dar sokaklar yıkılıp açılır, bulvarlar, meydanlar oluşturulur. Batılı mimari üslupta eserler artarken minaresi ve kubbesiyle camiler tek abidevi yapılar değildir artık, saat kuleleri görülmeye başlanır. Çarşı-pazar, kozmopolit yapılanmadan payını alır. Özellikle Sultan Abdülmecid döneminden itibaren 19. yüzyılın başlarında Osmanlı'da yorumlanmakta olan Barok, Rokoko ve Ampir üslupları terk edilmiş, yerini eklektik üsluplara bırakmış, İstanbul'da çalışan yabancı mimar ve ressamların sayısı da artmıştır. Saray odaklı olarak yaşantıda da Batı'ya öykünme ile pek çok yenilik görülür. Germaner ve İnankur ise şunları aktarır:

> "İmparatoriçe Eugénie'nin ziyareti öncesi padişahın *maitre d'hotel*'i M.Marco ahçı ve garson tutmak ve yemek takımı ısmarlamak üzere Paris'e gönderiliyor, Yıldız Sarayı'nda verilen ziyafetlerde şarap içilirken yan odada Sultan'ın orkestrası çalıyor, Pera'daki mağazalarda feracelerinin altına gayet şık Paris giysileri ve yüksek topuklu ayakkabılar giymiş paşa kızları Fransızca ve İngilizce konuşuyor…"[298]

---

[295] Turan Erol, "19. Yüzyıl Türk Ressamları", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 1, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Mart 1980, s. 80-81.

[296] M.Şükrü Hanioğlu, "Geçmişten Günümüze Örtünme, Çağdaşlık ve Medenîleşme Projesi", **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 55.

[297] Çelik Gülersoy, **Taksim: Bir Meydanın Hikayesi**, İstanbul Kitaplığı Ltd., İstanbul 1986, s. 23.

[298] Gustave Flaubert, Lettres de Gréce (Paris: Péplos, 1948) 20'den aktaran bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 43-44.

Sosyal yaşam ve eğlence kültürü de ciddi değişiklikler yaşamıştır. Osmanlı'da kahvehaneler günün ölçülerine göre kamusal sayılabilecek mekânlardır, buralarda Karagöz gibi seyirlik eğlenceler de düzenlenir. 19. yüzyılda Batılı bir kamunun ortaya çıkmasına paralel olarak eğlence hayatının da kamusallaşması ihtiyacı doğmuştur. Burada itki yine Batı'dan gelirken, toplum içinde öncülüğü Batılılaşmış, eğitim almış kesimler çekmiştir. Batı tarzında eğlence hayatı Pera'da kurumlaşmış, Şehzadebaşı-Direklararası ise alaturka eğlence tarzının yerleşik mekânı olmaya başlamıştır.[299] Ayrıca modernleşmeyle toplum yaşamına giren eğlencelerden biri de kayık gezintileri olmuştur. Özellikle Boğaziçi ve Göksu'da kayığa binmek moda haline gelmiş, hatta zaman içinde belirli ritüeller bile gelişmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da devletin Batı'ya kendisini açmasıyla İstanbul'daki hayatın değişmesinin hızına değinir:

> "Devletin garba bu şekilde kendisini açışı ile İstanbul'da hayat birdenbire değişir. Başta, daha Mahmud II devrinde Avrupalılaşmaya başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl mürevvici [taraftarı, yayıcısı] olan Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricâlinin [ileri gelenlerin] muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebi kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım Harbi'nden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının 'Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı' istenirse 'haremlerde' öğreteceği ilân ediliyordu. Türk ricâlinin de bulunduğu sefaret balolarının, suvarelerin havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu."[300]

Zafer Toprak da, modernleşme ile birlikte saray dışındaki kültürel hareketliliğin etkisine şu sözlerle işaret eder:

---

[299] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 860.

[300] Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yay.Haz. Abdullah Uçman, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2006, s. 128. Öte yandan değişimin birdenbire olmayacağı, gündelik hayat pratiklerinin eski ile yeniyi uzun süre birlikte barındırabileceği hatırlanmalıdır. Üstelik yine Tanpınar'ın "Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir" sözü, bunu vurgular. bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, 3. bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 1995, s. 20.

> "Özellikle 19. yüzyıl sonu İstanbul piyasasına baktığımız zaman, hakikaten bunun sarayın ötesinde bir olay olduğunu anlıyorsunuz. Piyano, keman, nota satışına bakıyorsunuz. Komandinger'in yaptığı nota basımı bugün İstanbul'da yok. Yani, sayılar açısından önemli bir nota piyasası var İstanbul'da. Müzik evleri sürekli olarak piyano ithal ediyorlar. Bunun ne kadarı sarayda tüketiliyor, ne kadarı saray dışında tüketiliyor? O nedenle, kentleşme ile birlikte kentlileşme olayı da gündeme geliyor. Yani, kentlileşmenin getirdiği bir sanat anlayışı da Osmanlı'da yer etmeye başlıyor."[301]

Değişim hayatın her alanında görülürken, bu değişimde bir "sorun" olduğu fark edilmektedir. Örneğin 1896 yılında, Tevfik Fikret'in yönetiminde çıkan **Servet-i Fünun**'da tefrika halinde yayınlanan, daha sonra da kitap olarak basılan, hatta her ikisini de Halil Paşa'nın resimlediği Recaizade Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası** adlı romanı, dönemin Batı hayranlığını ya da yanlış Batılılaşmayı ana karakteri üzerinden hicveden önemli bir eserdir. Romanda konuşması, hal ve tavrı, giyim-kuşamı, çok özendiği Batı'nın bir taklidi olan Bihruz Bey'in gösterişli arabası da kişiliği ile imgeselleştirilmiştir. Baba parası yiyen, iyi bir eğitim seçeneğini boşa harcayan ve sonunda bir mirasyedi olan, "her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek"[302] olan ana karakterin şu tarifi dikkat çeker:

> "Vilâyetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki, sırmalı esvap [giysi] içinde, midilli veya at üzerinde, arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu beyin İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu [yöneldi] ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak idi."[303]

Batılılaşma sürecinin tamamına kuşbakışı bakıldığında, değişimin dinamiğinin ülke sınırları dışında bir etmen gibi algılandığı, Batı'daki Sanayi Devrimi gibi radikal bir kopma yaşanmadığı, maddi toplumsal pratikler kendi

---

[301] Zeynep Ögel (Yay.Haz.), **Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü, Salı Toplantıları 93-94,** "Osmanlı'da Üslup Çoğulluğu" Söyleşi, (Yöneten Zafer Toprak; Katılanlar: Abdullah Kuran, Filiz Yenişehirlioğlu, Günsel Renda), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 92.

[302] Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Yay.Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, Mayıs 2007, s. 21. Ayrıca kitabın Halil Paşa'nın resimlerinin yer aldığı iki baskısı için bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası** [Sadeleştirilmiş Basım], Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014; Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası** [Eleştirel Basım], (Osmanlıca Aslından Notlarla) Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

[303] Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Yay.Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, Mayıs 2007, s. 20-21.

içlerindeki dinamikler bazında dönüşmediği için, sürecin gözle görünür belirtilerinin daha çok kültürel düzeyde olduğu iddia edilebilir. Böylece aslında Batı'da üretim ilişkilerinde yaşanan değişim Osmanlı'da ideolojik, kültürel bir değişim olarak algılanmıştır. Batı'daki değişimin neden ve sonuçları ile süreç o dönem her boyutuyla anlaşılmadığı için de Osmanlı'daki yansıması kılık kıyafet, kadının konumu, bazı gündelik davranış biçimleri vb. olmuştur. Bu öğeler adeta birer fetiş niteliği kazanmış ve ideolojik tartışma da bu biçimsel göstergeler çerçevesinde sürdürülmüştür.[304] Yani Batılılaşma bir uygarlık değişimi olarak algılanmış ve en büyük değişim toplumsal yapıda hatta günlük hayatta yaşanmıştır. Çünkü belirli bir hayat anlayışının, belirli bir ideolojinin düzenlediği değerler hiyerarşisine göre yaşayan toplumun, alışık olduğundan çok farklı bir düzene geçmesidir söz konusu olan.[305] Toplumun bu yeni hiyerarşik kalıplara adapte olmasında ise, Osmanlı'da yaşayan gayrimüslim milletlerin payı gözden kaçırılmamalıdır. Yeni olana kolay uyum sağlayan bu topluluklar, devletin yukarıdan aşağıya politikasının ötesine geçerek yatay denebilecek bir şekilde Batılı alışkanlıkların topluma nüfuz etmesini kolaylaştırmışlardır.

Osmanlı toplumunda Batılı yaşam biçimlerinin benimsenmesiyle en belirgin değişimi kuşkusuz Müslüman kadın yaşamıştır. Bu döneme kadar kadın çoğunlukla mahrem alana, eve kapanmış, tek başına sokaklarda dolaşması uygun görülmemiş, çarşaf ya da ferace giymek zorunda kalmıştır. Dönemin kamusal yaşamının var olduğu kahvelere ya da lokantalara girip çıkmasına izin yoktur, vapur ya da tramvaylarda ancak ayrı bölmelerde seyahat edebilir. Üstelik Batılı kültürler hızla Osmanlı toplumuna yansırken II. Abdülhamid önlem niteliğinde bir girişimde bulunarak kadınların giyim kuşamını katı biçimde düzenlemiş ve hareket olanaklarını kısıtlamıştır. Buna karşın 1908 yılında İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, savaş ve mütareke döneminde yasaklar zayıflamış, Osmanlı'da kadına o döneme kadar tanınmayan bir özgürlük alanı açılmıştır. Henüz tesettür geleneği sürmekle birlikte moda olgusunun benimsenmesi, giyim kuşamdaki örtünme zorunluluğunu dini

[304] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1293.
[305] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 838.

buyruk olmaktan çıkarıp bir çeşit süslenme biçimine dönüştürür. İkinci Meşrutiyet dönemi, kadının giderek daha fazla kamusal alana katılmasının, kentsel mekânlarda dolaşmasının, toplumsal görünürlük kazanmasının ve buna karşı gelişen tepkilerin gözlendiği dönem olmuştur. Böylece kadınların "dişi"liğin mahremiyetinden sıyrılıp eğitim yoluyla toplumsal hayata katılması, Batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biri haline gelir.[306]

Türk modernleşme sürecinde kadının konumu, tarihsel gelişmelere koşut durumdadır. Kadının toplum içindeki yeri Tanzimat dönemi ile birlikte tartışılmaya başlanmıştır aslında. Nilüfer Göle'nin mahrem-namahrem, özel-kamusal ayrımı ile vurguladığı toplumsal yapıdaki değişimi, Tanzimat'tan itibaren kadının süreç içindeki yeri ile izlemek mümkün olur.

> "Tanzimat dönemiyle birlikte kadınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması, jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çektirmesi, vb. gibi konular, Batı toplumsal yaşam biçimini ve mahrem olarak tanımlanan kadın yaşam alanlarının giderek toplumsallık ve görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir.
> (…)
> Böylelikle, Doğu ile Batı dünyaları arasındaki en önemli farklılığın, toplumsal örgütlenmeye (mahrem/namahrem, özel/kamusal) ilişkin olduğunun ipuçları Tanzimat döneminde verilmiştir."[307]

Göle, Osmanlı döneminden başlayarak Cumhuriyet'in ilanıyla devam eden Batılılaşma sürecinde toplumsal ilerlemeyi erkek ile kadın arasında eşit haklar çerçevesinde ele almaya dayandıran politik inanca şu sözlerle değinir:

> "İttihat ve Terakki Fırkası'nın kurucularından biri olan Abdullah Cevdet, örtünme, kadınların ayrıma tabi tutulması, çokeşlilik ile ilgili dinsel kuralları yadsımakla kalmıyor, bu kuralları imparatorluğun gerilemesinden sorumlu tutmaya kadar gidiyordu. Radikal bir Batılılaşma yanlısı olan Selahattin Asım, *Türk Kadınının Soysuzlaşması* adlı kitabında, dinsel geleneklerin bir eleştirisine girişiyor ve bu geleneklerin, Müslüman kadınları 'uygar yaşam'dan ayırdığını söylüyordu." [308]

---

[306] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 29.
[307] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 24.
[308] Nilüfer Göle, **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2000, s. 129.

Bu süreçte pek çok konuda olduğu gibi kadını toplumsal olarak konumlandırma meselesinde de Batıcı görüş ile İslami görüş temel bir ayrılık içerisinde olmuştur. Çünkü aslında "Batılılaşma kadın-erkek mekânlarını ve ilişkilerini yeniden düzenleyerek, İslami geleneklerin belirlemiş olduğu toplumsal dokuyu çözmektedir." Buna göre Batıcı seçkinler Batı evrenselciliğine ulaşmanın tek yolunun, kadının İslami gelenekten koparak özgürleşmesi olduğunu savunurken, muhafazakâr akımlar kadına ilişkin geleneklerin bozulması, "liberalleştirilmesi" girişimlerine kuşkuyla hatta tepki göstererek bakmışlardır.[309]

> "Foucault'ya göre 'itiraf' üzerine kurulu Batı medeniyeti, söylenmesi en zor şeyleri en açık biçimiyle söylemeye çaba göstermektedir (…) İslam kültürü ise mahrem alanın kadının görünmezliği ile sınırlanması kadar, mahrem alana ait konuların 'dile getirilmemesi', 'giz' üzerine kuruludur; 'söylenmeyenler' toplumudur, bu anlamda anti-liberaldir. Toplumsal dokuyu muhafaza eden 'ahlak'ın sorgulanması mümkün değildir, çünkü inanç üzerine kuruludur. Kadının örtünmesi, mahrem alanı ve gizliliği dile getirdiğinden, İslam toplumları ile Batı arasındaki yaşam alanlarının örgütlenme biçimine ilişkin farklılığı, asimetriyi simgelemektedir.
> Bu nedenle, Batı'ya yönelişin mihenk taşı, kadının görünürlük kazanması, mahrem alanı terk etmesi olmuştur. Kadın bir yandan medeniyete katılımın ölçüsü, öte yandan cemaatin koruyucusudur."[310]

Ancak Batılılaşma ve Batılı yaşam tarzı toplumun her kesimine eşit şekilde sirayet etmez. Örneğin 1908 yılında kadının toplum içindeki yerinin değişmesi ve erkek karşısında eşitlenmeye başlaması ancak İstanbul'da mümkün görünmektedir. Canan Beykal, dönemin dergilerinden alıntı yaparak kadın mücadelesine dair şunları söyler:

> "Nitekim, II. Meşrutiyetle birlikte kadın 'Hürriyet ve Müşavaat' sloganlarını daha yoğun biçimde erkeklere karşı kullanır olmuştur. 1913-1914'te Ulviye Mevlan tarafından kadın haklarının savunusu amacıyla yayınlanan 'Kadınlar Dünyası' adlı dergi, II. Meşrutiyetin 5. yıldönümünü erkeklerin milli bayramı olarak niteleyerek 'Hâlâ yaşamakta olduğumuz bu esaret devresinden bizi de kurtarınız' feryadıyla kadın sorununun siyasal yanını vurgulamak istemiştir."[311]

---

[309] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 39, 17.
[310] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 42.
[311] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl 2, Sayı 16, Ankara, Ekim 1983, s. 6.

Bu durum İttihat Terakki yönetimini harekete geçirmiş, onları kadın derneklerini bizzat kurdurmaya, kadınlara konferanslar vermeye veya verdirtmeye sevk etmiştir. Böylece kendi "kadın imajları"nı kitleye mal etmeye çalışmış ve bu konuda belli ölçüde başarılı da olmuşlardır.[312] Elbette kadının gerek hukuk düzeninde gerekse sosyal hayatta karşı cinsle eşit haklara sahip modern bir birey olma mücadelesi çok önemlidir. Fakat İttihat Terakki'nin kadın imajı yaratma örneği de açıkça gösterir ki, devletin önceliği kadının kendi varlığı değil, temsil ettiği özelindedir. Bu da eski kabul edilen düzenin özellikle de İslami gereklere göre biçimlendirdiği kadın imgesidir ve devlet bununla mücadele ederek kendi Batılı kadın imgesini yaratmıştır.[313]

1.3. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında dünya kapitalizmin şartlarına göre yeniden şekillenirken ülkeler arasındaki güç dengesizliği hızla arttıkça Osmanlı Devleti'nde Batı'ya karşı tepkiler de artmıştır. Yeni çağın dinamikleri ile Batı'nın niteliği değişmekte, Osmanlı'daki Doğu-Batı algısı da bu değişimden payını almaktadır. Rus-Japon Savaşı veya Sovyet Devrimi gibi olaylar, Avrupa'nın son dönem tehditkâr politikası ile birleşerek Türkler arasındaki Batı karşıtı görüşü güçlendirmiştir.[314] Giderek "…Batı'nın niteliği, saldırgan emperyalizmle ikizleşmiştir."[315] Böylece 20. yüzyılın başında Osmanlıcılık-Turancılık veya

---

[312] Şehmus Güzel, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 873.

[313] Şerif Mardin, ahlaki çöküntünün Batılılaşmayla bir tutulması ve bu algının da kadının toplumsal rolünün değişmesiyle nasıl özdeşleştirildiğine, üstelik sadece halkın değil toplumun üst kesimlerinin de bu görüşte olduğuna dikkat çeker. Osmanlı İmparatorluğu'nun ciddi bir tehlike ile karşı karşıya olduğu ortaya çıkınca İttihat ve Terakki Komitesi'nin kadınlara ilişkin bütün ilerici eğilimlerini durdurduğunu, Enver Paşa'nın, kızlarını Boğaz'da güneşlenirken gördüğü bir kumandanı Çanakkale'de yerinden aldığını, 1917'de hükümetin teşkil ettiği bir komitenin kadın eteklerinin uygun boyu üzerine ciddi bir tartışmaya girdiğini aktarır. bkz. Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4,** 13. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 69.

[314] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 9.

[315] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 484.

milliyetçilik-ulusçuluk ekseninde artan muhalif sesler, Birinci Dünya Savaşı yıllarında daha da yükselmiştir.

Osmanlı'nın son döneminde, özellikle "Batı yanlıları" ve "Doğu yanlıları" ekseninde gruplaşan farklı pek çok siyasal görüşün ortak noktası, İttihat ve Terakki Cemiyeti örneğinde olduğu gibi saltanatı sürdürme inancıdır. Dolayısıyla ortaya çelişki gibi duran bir durum çıkar: Kendisini Batı yanlısı olarak tanımlayan kesim Batılı modelde çağdaş bir devlet kurulmasını değil, Meşrutiyet rejiminin saltanat ve hilafetiyle birlikte devamını savunur. Diğer tarafta ise tarih sahnesine, saltanat ve hilafetin kaldırılması ve bağımsız egemenliği savunan Mustafa Kemal ve taraftarları çıkmıştır. Niyazi Berkes, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma politikası açısından bakarak 20. yüzyıl başında gelinen ulusal kurtuluş savaşı eşiği noktasında meselenin nasıl algılandığına dair şu önemli saptamayı yapar:

> "… Fakat, terimlerin bu başaşağı oluşuna bakarak bu dönemin batıcılarını devrimci, doğucularını da tutucu ya da dinci olarak tanımlamakta çekingen davranmalıyız. Durum, bunun tersine gözükmekle birlikte, bu da tümden doğru değildir. Gerçekte, ne Batı yanlılarının, ne de Doğu yanlılarının ulusal akımın siyasal yönünün, iç rejimin iki baş sorunu üzerine belirlenmiş, kesin bir görüşü vardı. Ulusal kurtuluş savaşının siyasal yönünün ne olacağı sorunu Batı-Doğu karşıtlığı sorunu gibi gözüktüğü halde, yasal sorun ya da iç rejim sorunu saltanat-hilâfet ile ulus egemenliği karşıtlığı sorunudur."[316]

Birinci Dünya Savaşı'ndan ağır yenilgiyle çıkan Osmanlı toprakları bu koşullar altında, 1918-1922 yılları arasında ulusal direniş hareketiyle bağımsızlık savaşına sahne olur. Amasya Genelgesi, Sivas ve Erzurum Kongreleri… 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi açılır ve Türk toplumunun egemenliği ilan edilir. 1920'de Misak-ı Milli'nin kabul edilmesiyle ulusal sınırlar belirlenir. 1921 yılında devletin ilk anayasası Teşkilât-ı Esasiye Kanunu açıklanır. Ancak doğmakta olan yeni Türk devletinin niteliği henüz netleşmemiştir. TBMM tarafından 1922'de saltanat kaldırılır fakat Halife Abdülmecid'in durumu belirsizdir. 24 Temmuz 1923'te Lozan Anlaşması'nın imzalanması ile sınırlarının tanınmasını sağlamış yeni

[316] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 484.

bir ülke vardır ve nihayetinde 29 Ekim 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ilan edilir.

İlk bölümde tanımlandığı gibi, Batı'da inşa olan modernliğin büyük ölçüde Aydınlanma, Sanayi Devrimi, cumhuriyet rejimi ve ulus-devlet ile birlikte şekillenen bir olgu olduğu hatırlanacak olursa, Türkiye'de cumhuriyet, ulus-devlet ile modernleşme sürecinin bir parçası olarak görülecek ve bu nedenle "Batılılaşma" yerine artık "modernleşme" kavramı kullanılacaktır. Modernleşme, nihayetinde modern bir toplum yaratma çabasıdır, dolayısıyla toplumu modernleştirecek reformlar birincildir. Büyük savaşlar atlatmış bir ülke olarak Türkiye hem yapılan mübadeleler ve verilen kayıplar nedeniyle nüfus bakımından hem de ekonomik olarak çok zayıf düşmüştür. Böylece toplumsal ve ekonomik bir inşa süreci başlar. Murat Belge, özellikle toplumsal yapıda Batılılaşma ile başlamış olan değişimi, modernleşme gereğinin yarattığı kimlik bunalımını ve ortaya çıkan karmaşayı Cumhuriyet'in devraldığını hatta birçok bakımdan bu karmaşanın etkisi altında kaldığını söyler.[317]

3 Mart 1924'te hilafetin kaldırılarak Osmanlı hanedan üyelerinin sürgüne gönderilmesi, ülkede "çağdaşlığın ve laikliğin yerleştirilmesi seferberliği"nin başlangıcı sayılır.[318] Hilafetle birlikte şeriat da kaldırılır. Mustafa Kemal'in, savaş bittikten sonra "Asıl savaş şimdi başlıyor" şeklindeki sözlerinden de anlaşılacağı üzere, modernleşme yönünde Batılı modele uygun reform adımları atılması hızlandırılmıştır. Özellikle 1926-1945 arası dönem, bu bakımdan Kemalizm'in altın çağı kabul edilir.

Henüz Cumhuriyet ilan edilmeden önce, 13 Ekim 1923'te Meclis tarafından kabul edilen tek maddelik bir yasa ile Ankara'nın yeni devletin başkenti olması, Cumhuriyet'in, Osmanlı Devleti'nin özellikle de bürokratik mirasından kopma konusundaki radikal tavrının bir göstergesidir. İlhan Tekeli, Cumhuriyet'in ilanı ile

[317] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1296.
[318] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 106.

Batılı ama ondan bağımsız bir ulus-devlet kurulması isteğinin mekânsal algısını tartıştığı makalesinde şunları söyler:

> "Üç imparatorluğa başkentlik etmiş İstanbul'un bırakılarak Ankara'nın başkent ilan edilmesi radikal bir karardır. İstanbul ülkenin Batı'yla en sıkı eklemlenmiş, bir bakıma en çok Batılılaşmış kesimidir; reddedilmiş olması, Osmanlı Batılılaşması'nın yozlaşmış olarak görülmesi, yeni ya da 'gerçek' bir Batılılaşma modelinin aranmakta olmasıyla yakından ilişkilidir. Bu ulusalcı Batılılaşma'nın örneğini İstanbul'da geliştirmenin olanaklı olmadığı düşünülmekte, bu örnek Ankara'da yaratılmak istenmektedir. Anadolu'nun ortasında, yozlaştırıcı etkilerin uzağında, Ankara'da 'gerçekten' aydınlanmış bir ulus-devlet yaratılacaktır."[319]

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren merkezi iktidar anlayışı hakim olmuştur. Erken Cumhuriyet olarak isimlendirilen 1923-1933 arası dönemde bir ulus inşa etmek esas politika haline gelirken Mustafa Kemal etkin biçimde rol almış ve çeşitli tasfiyeler, politik alanda hesaplaşmalar yaşanmıştır. Takrir-i Sükûn Kanunu çıkarılarak muhalif basın organlarının kapatılması, İstiklal Mahkemeleri'nin kurulması oldukça radikal önlemlerdendir. Öte yandan Mustafa Kemal ve İsmet İnönü önderliğinde kurulmuş olan Cumhuriyet Halk Fırkası'na tek alternatif olarak bu dönemde Hüseyin Rauf Bey çevresindeki milletvekilleri partiden ayrılarak Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı kurmuştur. Ancak uygulanan baskı sonucu 1925 yılında parti kapatılmış ve meclis tek partili bir sisteme yönlendirilmiştir. Bu gelişmenin ardından siyasal sahnede tam hakimiyetin sağlanmasıyla yoğun bir reform programına girişilir.[320]

Kemalist reformlar ile başlıca, toplumu Batılı ülkeler gibi sekülerleştirme-laikleştirme ve modernleştirme amaçlanmakta, Türkiye'de o an var olan değil, olmayan ama olması istenen insan ilişkileri kurgulanmaktadır. Çünkü "Bu çerçeve içinde halkın zamanla 'çağdaş uygarlık' doğrultusunda evrileceği" varsayılır.[321]

---

[319] İlhan Tekeli, "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 165.

[320] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003; Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984; Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008.

[321] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1300.

Murat Belge, Cumhuriyet inkılâplarının getirdiği değişikliklerin çoğunun aslında günlük hayat düzeyinde olduğunu söyler ve ilginç bir örnek de verir. Buna göre örneğin Türkiye'ye saat satan ülkeler cep saati üzerinde hem alaturka hem de alafranga saati gösterecek iki kadran yapmışlar ve Cumhuriyet rejimi, bu ve benzer ikilikleri yasal düzeyde çözüme bağlamıştır.[322] Keza ilk on yıl içinde devlet eliyle hayata geçirilen reformlar birbirini izler. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu yani Öğretim Birliği Yasası çıkarılır. Eylül 1925'te tekke ve zaviyeler kapatılır. Aynı yıl topluma "yeni bir kimlik vermek amacıyla"[323] Kıyafet Kanunu çıkarılır, fes yasaklanarak yerini Batılı tarzda şapka ya da kep alır.[324] 1926 yılında Avrupa'nın kullandığı takvim, İsviçre Medeni Kanunu ve İtalya'nın Ceza Yasası kabul edilir. 1927 yılında kız-erkek öğrencilerin bir arada okuduğu karma eğitim denenir ve bir yıl sonra tüm sisteme yaygınlaştırılır. 28 Mayıs 1928'de Türk Vatandaşlığı Kanunu meclis onayından geçer. Yine 1928'de Osmanlı-Arap alfabesinin yerine Latin harflerinin kabul edilmesi, eğitimle birlikte tüm entelektüel hayatı değiştirir. Okuma yazma kampanyası başlatılır ve Türk Dil Kurumu kurulur. Bankacılığı yeniden yapılandıran yasalar kabul edilir. Ordu içinde kullanılanlar hariç "Bay, Efendi, Paşa" gibi resmî olmayan unvanlar kaldırılır. Günlük yaşamı değiştiren başka pek çok reform uygulanır. Dini bayramlar azaltılır, Cuma yerine Pazar günü haftalık tatil için benimsenir. Tüm bunlar, devletin toplumu Batılılaştırmak amacıyla yasaları kullanarak günlük hayata müdahalesi şeklinde açıklanabilir. Böylece aslında devlet, giyim kuşamdan yeme içme alışkanlıklarının değiştirilmesine bir dizi basit gündelik etkinliği politikleştirmiştir.[325]

Cumhuriyet'in "kadın devrimi" olarak nitelenen yasal değişikliklerinin başlıcaları ise 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1926'da kabul edilen Medeni Kanun ve 1925 yılında çıkarılan Kıyafet Kanunu'dur. Böylece eğitim sistemi

---

[322] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 845.
[323] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 63.
[324] Fes, sarık ve dini çağrışımları olan geleneksel başlıkların kaldırılarak yerine şapka kullanımının zorunlu hale getirilmesi toplumsal tepkiye yol açmıştır. Dikkat çekici olan, fesin de II. Mahmud döneminde ilk kez kullanıldığında benzer bir tepkiyle karşılanmış olmasıdır.
[325] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 853.

laikleşmiş, eşit eğitim olanakları oluşmuş, kadının dini örtünme zorunluluğu ortadan kaldırılmıştır. Kadınlar ayrıca 1930 yılında Belediye Meclisi, 1934 yılında Millet Meclisi seçimlerinde seçme ve seçilme hakkına kavuşmuştur.[326]

Geniş açıdan bakıldığında, Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi reform anlayışlarının benzer nitelikte olduğu görülecektir. Bu konuda Nilüfer Göle bir ayrışma noktasına değinirken, Eric Jan Zürcher ise İkinci Meşrutiyet ile Cumhuriyet dönemi arasındaki reformlar ve politik tutumlarla ilgili benzerliğe vurgu yapar.

> "Yöneticilerle yönetilenler arasındaki ayrılığı güçlendirmekten (modern ve uygar bir devlet ve geleneksel bir cemaat) başka bir şeyle sonuçlanmayan eski reformların tersine Kemalist reformların hedeflerinden biri de halkla devlet arasındaki bu yabancılaşmayı aşmaktır. Mustafa Kemal'in 'popülizmi' halkı modernleşmeye katma isteğindedir."[327]

> "Burada II. Meşrutiyet dönemiyle olan ilginç bir koşutluk var. II. Meşrutiyet döneminde, anayasayı geri getirme mücadelesi olarak yola çıkmış olan bir hareket (1908'de) iktidara ulaşmış, bu iktidarı başkalarıyla çoğulcu ve nisbeten özgür bir ortamda (1913'e kadar) belirli bir süre paylaşmış ve sonunda kendi iktidar tekelini kurmuş ve bu iktidar tekelini (1913-1918'de) kökten bir laikleştirme ve modernizasyon programını meclisten zorla ve hızla geçirmede kullanmıştı.
> Şimdi de aynı kalıp, bir ulusal egemenlik hareketinin zafere ulaşması (1922'de), çoğulcu bir aşamadan geçmesi (1925'e kadar) ve sonra bir reform programına girişmiş olan otoriter bir yönetim biçimini kurmasıyla kendini tekrarladı."[328]

Jön Türklerin iktidarı, önce 1908'den 1918'e kadar İttihat ve Terakki Cemiyeti yönetimi ve ardından Kemalist Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti ile onun yerini alan Cumhuriyet Halk Partisi dönemleri… Eric Zürcher, bu dönemlerin siyasal karakterine dair, her seferinde liberal ve çoğulcu bir aşama ile bunu izleyen, içinde etkin bir tek parti sisteminin, siyasal, ekonomik ve kültürel

---

[326] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003; Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984; Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008; Şirin Tekeli, "Kadın", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1190-1204; Şehmus Güzel, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 858-874.

[327] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 62.

[328] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 251-252.

milliyetçiliğin ve modernleştirmeye, laikleştirmeye yönelik reformların bir arada bulunduğu otoriter bir baskı aşaması bulunduğunu söyler.[329] Zürcher'in yaptığı otoriterlik vurgusu, lider kişiliğinde de kendini gösterir. Örneğin bu dönemde banknotların ve pulların üzerinde Mustafa Kemal portreleri olması,[330] başta İstanbul Sarayburnu'ndaki Heinrich Krippel'in Atatürk Anıtı olmak üzere ülkenin pek çok yerine anıt-heykellerin dikilmesi, Mustafa Kemal'in reformlarla ilgili kendine güvenen radikal tavrının da bir işareti sayılabilir.[331] Bernard Lewis de Krippel'in çalışması ve ardından Ankara'daki diğer heykellerin gerçekleştirilmelerindeki amacın, en köklü İslami önyargılardan birine açıkça meydan okuması nedeniyle sanatsal olmaktan çok toplumsal ve siyasal olduğunu söylemektedir.[332]

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ulusçuluk ilkesine dayanmaktadır. Ancak bu ulusçuluk, "Genç Türkler'in pantürkist düşlerinin ve Ziya Gökalp'in Türklük ve İslâmı birbirine bağlayan, dolayısıyla da topraksal niteliği olmayan ulusçuluğunun tersine, (…) topraksal, vatanı belirli sınırlar içinde gören"[333] bir anlayıştır. Gökalp, Cumhuriyet ile birlikte Turancı hayallerini terk etmiş ve Türkçülük programını yazmaya başlamıştır.[334] Mustafa Kemal'in 15-20 Ekim 1927 tarihleri arasında Cumhuriyet Halk Fırkası kongresindeki 36 saatlik konuşması olan Nutuk'ta savaşın henüz başlarında niyetlerinin "ulusal egemenliğe dayalı" bir devlet olduğunu söylemesi de bu konudaki kararlılığı gösterir.[335] Keza 1924 yılında ilan edilen Anayasa'daki Madde 2'de "Türkiye Devleti Cumhuriyetçi, Milliyetçi, Halkçı,

---

[329] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 15-16.

[330] Aylin Tekiner, Erken Cumhuriyet döneminde Atatürk heykellerinden yola çıkarak farklı imgeleri de dâhil ettiği kapsamlı çalışmasında bu yeniliklerden bahseder. İlk olarak 5 Aralık 1927'de yani harf devriminden önce basıldığı için eski yazı kullanılan elli, yüz ve beş yüz liralık kupürlerin üzerinde Atatürk portresi vardır. 1 Ocak 1924'te basılan pul serisinde de Mustafa Kemal'in askeri giysili portresi bulunmaktadır. bkz. Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 51.

[331] Feroz Ahmad, **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008, s. 107.

[332] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 436.

[333] Ali Kazancıgil, "Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 184.

[334] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 121.

[335] Mustafa Kemal Atatürk, **Nutuk**, Yay.Haz. Bedi Yazıcı, 1995, s. 13, (Çevrimiçi) http://www.nutuk.dilimiz.com/nutuk/NUTUK.pdf, (Erişim tarihi: 03.06.2015).

Devletçi, Layik ve Devrimcidir. Devlet dili Türkçedir. Başkent Ankara'dır" ile Madde 4'te "Türk milletini ancak Türkiye Büyük Millet Meclisi temsil eder ve Millet adına egemenlik hakkını yalnız o kullanır" maddeleri, Türk ulusu ve milliyet kavramları eksenindeki tavrı ortaya koyar.[336] Asıl mesele, bu ilkeleri kabul eden ve modernleşme ülküsü güden bir cumhuriyet rejiminin Osmanlı'dan devralınan Batılılaşmacı miras ile nasıl ilişki kurduğu, düşün ve sanat üretiminin bu doğrultuda nasıl şekillendiğidir. Çünkü Batılılaşma-modernleşme hem köklü bir değişimi hem de varılması gereken bir hedefi simgelemektedir. Niyazi Berkes, Batılılaşma anlayışını, ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesinden yola çıkarak reformlarla ilişkilendirir:

> "Bu [reformları kastediyor], Türk toplumunu çağdaş Batı uygarlığı yörüngesine sokma amacında toplanır. Bu gerçekleştikten sonra baş ilke gelenekçilik değil, devrimcilik olur. Bu yöne dönüş gerçekleştikten sonra batılılaşmak bir erek olmaktan çıkar; bir başlangıç noktası olur. Atatürk'ün sağlığında toparlanan ilkeler arasında batılılaşma ilkesi olarak bir ilke bulunmayışı ilginç değil midir?" [337]

Öte yandan 1928'de devlet dinini İslam olarak belirleyen madde kaldırılmış, Latin alfabesi kabul edilmiş ve böylece toplumun Osmanlı geçmişiyle kurabileceği ilişki de büyük ölçüde sekteye uğratılmıştır. 1920'li yıllar boyunca Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yeni devletin siyasal çizgisinin hangi yöne, Doğu'ya mı yoksa Batı'ya mı dönük olacağı yönündeki tartışmalar sürerken oldukça açık olan bir gerçek vardır ki reformlar, Batılı ülkeler model alınarak hayata geçirilmiştir. Yeni cumhuriyet rejiminin kendi geçmişi olan Osmanlı ile adeta hesaplaşma yönündeki gayreti, Doğulu bir devlet ve toplum yapısı ile de hesaplaşma ve reformlar yoluyla bu geçmişten ayrılma yönünde olmuştur. Berkes, bunu şöyle vurgular:

> "Türk toplumunu çağdaş uygarlık yörüngesine oturtma gibi büyük bir işin iki yanı vardır: Birinci yan, (…) gelenekçilik tutumunu yok etme işidir. İkinci yan, onların yerine bu yörüngeye uygun kuralları, örgütleri yerleştirmek, toplumun yeni kuşaklarını bu yörüngenin gereklerine göre yetiştirerek gelenekle çağ arasındaki

[336] (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa24.htm, (Erişim tarihi: 03.06.2015).
[337] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 522.

> geçiş köprüsünü kurmaktır. Bu açıdan Cumhuriyet dönemi devrimlerinin toplamı, bir 'yeni yöneliş' devrimidir."[338]

Cumhuriyet'in 1930'lu yıllara kadar olan erken dönemine dair modernleşmenin nasıl algılandığıyla ilgili yapılan tartışmalar, Batı'ya karşı alınan tavrı göz önünde bulundurur. Evet, Batılılaşmak-modernleşmek ve bu doğrultuda reformlar yapmak elzemdir. Ancak Batı'yla olan ilişkide nasıl konumlanmak gerekir? Cumhuriyet döneminde Batılılaşma tezlerine dair iki görüş ortaya çıkmıştır: Batı uygarlığının salt bazı yanlarıyla alınmasını savunanlar ile bir bütün olarak örnek alınması gerektiğini düşünenler.

> "Eğer Batı model olarak alınacaksa ve eğer model olarak alınacak olan bu Batı bir bütünse, bu durumda, değişimin de topyekûn bir program olarak tasarlanması gerekmektedir. Bu yaklaşımın nüveleri Tanzimat'ta bulunmakla beraber, hayata geçirilmesini mümkün kılan ideolojik donanım II. Abdülhamit döneminde Jöntürk hareketi içinde mayalanmış ve söz konusu yaklaşım 'meyveleri'ni, nihayet, Cumhuriyet'in kurulmasını takip eden yıllarda vermiştir."[339]

Tarık Zafer Tunaya, Batı'yla kurulan ilişkileri esas alarak "kısmîciler" ve "bütüncüler" şeklinde bir gruplama yapar. Modernleşmeyi bütüncül bir proje olarak algılayan görüşün tezlerini Tunaya şu şekilde formüle eder:

> "a) Çağdaş uygarlıktan kaçılmaz.
> b) Batılılaşmak bir lüks değil, bir yaşam ilkesidir. Türkiye'nin gelişmesi için biricik yol Batılılaşmaktır.
> c) Batı uygarlığı yalnız Hıristiyanlığın eseri değildir.
> d) Batı'dan yüzde yüz almak zorunda olduğumuz ögeler, politik kurumlar vardır ki, bunlar Doğu'da yalnız ahlaki ilkeler olarak kalmış, kurumlaşamamışlardır.
> [e şıkkı bulunmamakta]
> f) Batı uygarlığı ile karşılaştığımız zaman dinimizi, ahlakımızı kaybetme tehlikesi yoktur, çünkü ortaya bir sentez çıkacaktır.
> g) Batı uygarlığının ilkelerini muhafazakar bir kitleye karşı savunmak, onu zorla yerleştirmek, halka ayrı bir gidiş değildir. Geri, yerli hareketlerle ve çevrelerle mücadeledir."[340]

---

[338] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 522.
[339] Nilgün Toker, Serdar Tekin, "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: 'Kamusuz Cumhuriyet'ten 'Kamusuz Demokrasi'ye", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 83.
[340] Tarık Zafer Tunaya, "Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 239.

Bu görüşler, İttihat ve Terakki'nin kurucularından Abdullah Cevdet'in "Bir ikinci medeniyet yoktur. Medeniyet Avrupa medeniyetidir. Bunu gülüyle dikeniyle kabul etmeye mecburuz" şeklindeki, artık medeniyet anlamına gelen Avrupa'yı bütünüyle kabul etmeye dair sözlerini anımsatmaktadır.[341] Öte yandan Tunaya'nın "kısmîciler" dediği ve temeli Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı yaptığı tezlerinde aranabilecek kesim, Batı'yı bir bütün olarak görmez ve Batılılaşmanın-modernleşmenin de bütüncül bir program olması gerektiğini savunmaz, dolayısıyla Batı'yla daha biçimsel bir birleşmeyi amaçlar. "Gelenekçiler" de denen bu anlayışa göre Batı'nın "ahlakiyat ve maneviyat"ına gerek yoktur. Batı'dan yalnız teknik alınabilir.[342] Osmanlı'nın "geri" sözüyle tanımlanan tüm unsurlarından kurtulma gayretine koşut olarak, bu görüşteki modernleşme çabalarının karakteri "Batı'yla ve fakat Batı'ya rağmen"[343] teziyle anlaşılır. Bu kez amaçlanan Batılı ama Batı'nın denetiminde olmayan bağımsız bir ulus-devlet yaratmaktır. Yani Batı salt "uygarlık olarak Batı"dır. Niyazi Berkes'in yorumları önemlidir:

> "Batı'dan bağımsız olmayan hiçbir geride kalmış toplum Batılılaşamaz, ilerleyemez, reform veya devrim şeklinde kendine çeki düzen veremez."[344]
> "İç içe üç halkalı görüş bize Batılılık ve Batılılaşma tutumunun uluorta değil, belirli şartlara bağlı olduğunu açıklar. Batılılaşma, Batı uygarlığının ekonomik prensiplerine göre değil, geri kalmışlığın zorunladığı toplumsal kalkınma prensiplerine göre olacaktır."[345]

Berkes'in savunduğu görüşe göre Mustafa Kemal anti-emperyalisttir ve Batı uygarlığı ile Batı emperyalizmi arasında bir ayrım yapar. Ona göre "Bu kurtuluşun verdiği en büyük ders, Batı denen şeyin emperyalizm denen bir yanı olduğunun anlaşılması" olmuştur.[346] Ancak François Georgeon ise yeni kurulan Cumhuriyet'in

---

[341] Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, 16 Kanûn-ı Sâni 1329, No. 89, s. 1979-1984'ten Türkçeleştirilerek aktaran bkz. Abdullah Cevdet, **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008, s. 197.
[342] Tarık Zafer Tunaya, "Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 239.
[343] Niyazi Berkes, **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 2002, s. 29.
[344] Niyazi Berkes, **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 2002, s. 28.
[345] Niyazi Berkes, **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 2002, s. 143.
[346] Niyazi Berkes, **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 2002, s. 28.

Batı yanlısı tavrının ekonomik açıdan tartışılmaz olduğunu savunur. Ülkeyi yarı feodal temellerden çağdaş bir endüstri ekonomisine dönüştürmek amacı esastır. Bu uğurda Avrupa tarzı bir kapitalist sistem kurmak ve ulusal burjuvazi yaratmak, Jön Türk hareketiyle başlayan ve Kemalizm ile süren bir tavır olmuştur.[347] Temel ekonomik anlayış, devletçilik ilkesine dayalı ulusal ekonomi anlayışıdır. Georgeon, benimsenen devletçilik politikasının "Türk ekonomisinin kapitalizme geçişini kolaylaştıracak bir ara dönem" olarak yorumlandığını da belirtir.[348] Öte yandan Mustafa Kemal 1930'lu yıllarda ise devletin ideolojik formasyonunu "devlet sosyalizmi" olarak açıklayacaktır.

Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki ilişkinin devamlılığa mı dayalı yoksa bir kopuştan ibaret mi olduğu başlı başına tartışma konusudur; fakat, yeni kurulan devletin modernleşme anlayışını, yapısını, ekonomik sistemini ve kültür-sanat dâhil her alandaki tavrını anlamak açısından da oldukça önemlidir. Türkiye'de tarihi 18. yüzyıla dek götürülen Batılılaşma-modernleşme yöneliminin, Türkler için yeni olduğu ancak Avrupa'dan örnek alınan bir siyasal sistem olan Cumhuriyet ile hız kazanarak devam ettiği açıkça ortadadır. Gözden kaçırılmaması gereken, örnek alınan cumhuriyet sistemiyle Batı'da oluşmuş modern devlet geleneğinin benimsendiği ve Osmanlı Batılılaşmasıyla başlayan reformlar sonucu siyaset, hukuk ile ekonomi gibi temel alanlarda kaçınılmaz biçimde sürekliliğin mevcut olduğudur. Buna, bilinçli bir tercih sonucu eğitim, bilim, günlük yaşam, alışkanlıklar ve elbette sanat da dâhil edilmiştir. Ancak Osmanlı Batılılaşmasının tüm topluma homojen biçimde yansımaması, geleneksel yaşam formu ve alışkanlıklarının da bir yandan sürüyor oluşu, Cumhuriyet ile yaşanan dönüşümde devamlılık mı kopuş mu sorusunu tekrar akla getirir. Bu tartışmaya dair söylenebilecek en doğru şey ise hem bir devamlılığın hem de bir kopuşun var olduğudur. Asıl mesele devamlılık ve kopuşun niteliklerini anlayabilmektir. Kemalist ideolojiyi benimseyen Türkiye Cumhuriyeti, felsefi kökenlerini Osmanlı-İslam geleneğinden çok Fransız devriminden, Auguste Comte kaynaklı pozitivist dünya görüşünden ve 19. yüzyılın

[347] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 10.
[348] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 11.

bilimci dünya görüşünden almıştır. İlk bakışta Kemalist Cumhuriyet açısından bir kopma olgusunun varlığı kabul edilse bile bu elbette yapısal, fikirsel ve davranışsal devamlılıkların tümden yok olduğu anlamına gelmez.[349] Örneğin yönetim sisteminin değişikliğiyle toplumsal düzeyde hemen bir değişim beklemek mantıklı olmaz. Yeni kurumlar, eğitim siyasetleri, ulus devleti kurma kararlılığıyla hayata geçirilen pek çok reformun amacı budur belki ve reformlar ile değişimin boyutları etkileyicidir. Ancak uygulamalara, söylemlere değil bunların fikrî arka planına baktığımızda karşımıza ciddi bir ideolojik devamlılık çıkar.[350] Özellikle de bu tez ile açıklamaya çalıştığımız Batılılaşma-modernleşme eksenli imparatorluğu kurtarma çabaları, davranışsal olarak sürekliliği amaçlayan bir olgudur. Yönetici elitin durumu da devamlılığı işaret eder. Osmanlı'nın son döneminde etkin olan Jön Türklerin tek parti rejimine dayalı politik anlayışlarının erken Cumhuriyet döneminde devam ettiği ve devlet teşkilatlanmasında Batılı modellerin alındığı tespit edilirse, Osmanlı'nın ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılılaşma politikasının devamlılığı daha net görülür. Nilüfer Göle konuya dair şunları söylemektedir:

> "Türkiye'de Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte modernleşme monarşik kurumlaşmadan kopulmasına yol açar. Bu kurumlaşmış kopuş, amaçlanan yeni kimlik alanında olduğu kadar toplumsal örgütlenme alanında da derindir. Fakat bir kopma olduğu kadar bir süreklilik de mevcuttur. Ve bu öncelikle değişimin taşıyıcıları seviyesinde geçerlidir: geleneksel devletteki her türlü modernleşmeci değişime uygun olarak cumhuriyet devletine geçiş ve politik bağımsızlığın kuruluşu merkeze, devlete en yakın olanların; yani geçmişte yapılan modernleşmeci reformların doğurduğu sivil ve askeri elitlerin eseridir. İkinci olarak (…) Osmanlı İmparatorluğu'nun (…) modernleşmeci yeni elitlere aktardığı zengin bir siyasal geleneği vardır. Ve bununla çelişkili olarak, yeninin, ürünü 'devrimci Kemalistler'in devraldığı ve (sözü geçen) sürekliliği oluşturan (Genç Osmanlı ve Jön Türklerin) bu mirası, 'eski rejim'le çatışmaya girer, yeniyi doğurur."[351]

Cumhuriyet'in erken dönemi olan 1920'li yıllarda sanat alanında yaşananlar da, Osmanlı'nın son döneminde kurumsallaşmaya başlayan Batılı anlamdaki sanatın sürekliliği şeklindedir. 1921 ile 1924 yılları arasında atılan adımlarla yavaş yavaş

---

[349] Ali Kazancıgil, "Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 171.
[350] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 73.
[351] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 8.

ortaya çıkan yenilikleri tartışmasız kabul ettirinceye kadar Kemalizm, eski rejimin geleneksel meşruiyet sembollerinden bir kısmını kullanmıştır.[352] Kuşkusuz, kurulmuş ve faaliyetlerine devam etmekte olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1919'da tüzüğünü genişletmesi ve "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını alması, Cumhuriyet'in ilanından sonra 1926'da da yeniden isim değiştirerek önce "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" ardından "Güzel Sanatlar Birliği" olması, sanat alanında devamlılığı izlemenin örneklerindendir.[353] Burada asıl vurgulanması gereken, Osmanlı'daki yönelimle zaten Batılılaşan bir sanat üretimi yapan ve artık Sanayi-i Nefise'de yetişen kuşakların sürekliliği olmalıdır. Nurullah Berk "Türk resminin 1918-1920 yıllarından sonraki modernleşmesi elbette ki o yıllardan önce yeşermiş bir ağacın yemişiydi" der.[354] Öte yandan asıl olarak, cemiyet özelinde aranacak bir devamdan önce bireylerin eğitimleri, dünya görüşleri ve sanat anlayışlarına bakılmalıdır. Hiçbir radikal değişimin toplumların yaşamlarındaki tüm alanları, toplumsallaşmış alışkanlıkları ani bir değişikliğe uğratmaya gücü yetmez. Keza bir yandan geleneksel sanatlar üretilmeye devam edilirken Batılı anlamda resim sanatıyla ilgilenen pek çok ressamın örneğin başta hat sanatı olmak üzere geleneksel sanatlarla süren ilişkisine dikkati çekmek bile, sürekliliği ve hatta geleneksel olan ile olmayan arasındaki tabiî geçişkenliği gözler önüne serecektir.[355] Örneğin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin ilk sayısında, derginin amacını açıklayan Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim imzalı metinde, "Türlü hat sanatlarında gösterdiği olağanüstü güçle

---

[352] Ali Kazancıgil, "Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 182.

[353] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950** çalışmasında "Geleneğin Tasfiyesi" ve "Kozmopolitizm Karşıtlığı" başlıkları altında, kültür ve sanat alanında kopuş olgusunu savunur. Ancak Öndin tezini, edebiyat alanındaki örnekleri, harf devrimini, ulusal kültür oluşturulması için Batı'ya öğrenci gönderme gibi uygulamalar ile Ziya Gökalp'in fikirlerini açıklayarak savunmakla sınırlı kalır. bkz., Öndin, age, s. 60-66.

[354] Nurullah Berk, "İlk Elli Yıl (1923-1973)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 22.

[355] "Hattatlar ve Ressamlar" başlıklı makalesinde söz konusu ilişkiye odaklanan Beşir Ayvazoğlu, Mustafa Râkım, İsmail Hakkı Altunbezer ya da Abdullah Zühdî gibi resim de yapan hattatlardan; babası İsmail Zühdî Efendi hattat olan Namık İsmail ya da babası Reisülhattatin Hacı Kâmil Akdik olan Şeref Akdik gibi ressamlardan, ayrıca hat sanatıyla yakından ilgilenen ve resimlerinde levhaları hattat gibi incelikle işleyen Osman Hamdi ve Şevket Dağ gibi sanatçılardan söz eder. bkz. Beşir Ayvazoğlu, "Hattatlar ve Ressamlar", (Çevrimiçi) http://trdergisi.com/hattatlar-ve-ressamlar/, (Erişim tarihi: 26.09.2017). Ayrıca resim-geleneksel sanatlar ilişkisine dair detaylı bir çalışma için bkz. Esin Yarar, **Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Ankara, Eylül 1987.

'hattatların öncüsü' şanına yaraşan değerli büyük usta merhum Mustafa Rakım Efendi'nin" III. Sultan Selim'in resmini yapıp sultana sunduğu söylenir. Mustafa Rakım'ın güçlü bir ressam olduğunun anlaşıldığı belirtilir.[356] Öte yandan 1914 yılına kadar yapılan resimlerde özellikle dinsel mekânların iç ve dış görünümlerinde yapıların bir parçası şeklinde hat kullanılmıştır. Bir başka önemli isim, hattatlığı ressamlık ile birlikte sürdüren Feyhaman Duran, "Nasıl ki şiirin bir kafiyesi varsa, çizgide de bir şiir vardır"; "Yazıyı resim kadar severim. Yazı da resimdir" demiştir.[357] Sanatçı hakkındaki tez çalışmasında Fatih Elcil şu saptamayı yapar:

> "Levha ve kompozisyonlarındaki düzenlemelerinde sanatçı, hat ile uğraşırken harf değerlerini arka planda tutarak önceliği biçime vermiş, 'bir ressam gözüyle' bakmıştır. Eserlerinde bu anlamda, hattatlık kural ve geleneklerinin dışına taşan bir zorlama da söz konusudur."[358]

Öte yandan Kemalist rejim giderek belirginleşen bir "yeni" vurgusuyla hareket eder. Bu doğrultuda yeni bir kimlik inşasına girişilmesi, görünümde amaçlanan farklılaşma, imge üretiminin alanı olan sanatta da değişimi getirecektir. Cumhuriyet'in sanat politikası da bu yıllarda şekillenmeye başlamıştır. Ancak örneğin erken döneme dair, henüz 1925 yılında padişah portrelerinin muhafaza altına alınarak teşhir edilmemesi yönünde bir karar alınması[359] fakat daha sonra bizzat Mustafa Kemal tarafından portrelerin sergilenmesinin talep edilmesi[360] bu geçiş sürecinin kafa karışıklığını işaret eder.

Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk dikkati çeken hareketlilik, 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrencilerden Şeref Kâmil (Akdik), Büyük Saim

---

[356] 1983 tarihli Somut Dergisi'nden alınarak Eray Canberk tarafından gözden geçirilmiş metnin tamamı için bkz. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, s. 116.

[357] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran,** İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 110. İrepoğlu aynı kaynakta hatla ilgilenen ressamlar kadar resimle ilgilenen hattatlardan da söz eder.

[358] Fatih Elcil, **Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2007, s. 233.

[359] Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08. 1925 tarih ve 2389 sayılı belgeden aktaran bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 61.

[360] Tahsin Öz, **Hayatım**, İstanbul, Topkapı Saray Müzesi Yayınları, 1991, s. 44-45'ten aktaran bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 61.

(Özeren), Refik Fazıl (Epikman), Elif Naci, Mahmut (Cemâlettin) (Cûda), Muhittin Sebati, Ali Avni (Çelebi) ve Ahmet Zeki'nin (Kocamemi) "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında birlik oluşturmasıdır.[361] Daha sonra üyelerinden Mahmut Cûda, Refik Fazıl Epikman, Şeref Akdik ve Muhittin Sebati'nin 1924 yılında Maarif Vekâleti'nin düzenlediği Avrupa sınavını kazanarak 1925 yılında Paris'e gönderilmesiyle cemiyetin etkinliği kesilir.[362]

Devletin sanata desteğinin bu yıllarda belli ölçütlere göre şekillenmeye başladığı görülür. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma programının da çok önemli bir parçası olan Avrupa'ya öğrenci gönderme, Cumhuriyet'in ilanından sonra birinci yıl kutlama etkinlikleri çerçevesinde yeniden hayata geçirilmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu başkanlığında kurulan jüri tarafından yirmi iki kişi Almanya ve Fransa'ya gönderilmiş, Fransa'ya gönderilen yirmi ismin beşini, aralarında yukarıda bahsedilen Yeni Resim Cemiyeti üyelerinin de bulunduğu ressamlar oluşturmuştur. 1926 ve 1928 yıllarında[363] öğrenci göndermek için sürdürülen Avrupa konkuru, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma gayreti doğrultusunda eğitimden beklentisini gözler önüne serer. İlk grubun ardından Maarif Vekâleti dışında birçok başka devlet kuruluşu da sınav açarak ve burs vererek yetenekli öğrencileri eğitim için Avrupa'ya göndermeye başlar. 1929 yılında çıkarılan 1416 sayılı yasa ile[364] devlet tarafından Avrupa'ya öğrenci gönderilmeye devam edilir. Toplumsal yaşam yeniden düzenlenirken Deniz Artun'un da vurguladığı gibi "uygarlaşma misyonu artık bir beklenti değil, bir ödevdir" ve yeni devlet "bu yeni düzeni öyküleyecek yazarlara ve

[361] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 38.
[362] Bu grup içinde Burhan Toprak ve Cevat Dereli de vardır. Hatta sanatçıların arızalı bir gemi yüzünden diğer grubun arkasında kaldığı, on gün süren bir yolculuktan sonra Marsilya'ya ulaştığı ve oradan Paris'e trenle geçtiği bilinmektedir. bkz. Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2005, s. 25. Sanatçıların neredeyse hepsi dört yıla yakın bir süreyle gitmiş; buralarda Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens, Hans Hofmann gibi hocaların atölyelerinde çalışmışlardır. Ahmet Kâmil Gören, dolayısıyla birliğin içinde Fransız ve Alman ekollerinin karşı karşıya geldiğini belirtir. bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.
[363] Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 195.
[364] Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2005, s. 26.

şairlere, onu temsil edecek ressam ve heykeltıraşlara gereksinim duyar."[365] Mustafa Kemal'in 1925'te giden öğrencilere çektiği telgraf bu anlamda çarpıcıdır: "Sizi birer kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz."[366]

Yeni Resim Cemiyeti'nin kurucuları arasında olan ve sonra Avrupa'ya giden sanatçılar İstanbul'a döndükten sonra, 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde "Birinci Genç Sanatçılar Sergisi" adıyla bir sergi düzenlemişlerdir. Bu sergi, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adıyla Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğunun kurulmasına yol açmıştır. Resmî olarak 15 Temmuz 1929'da kurulan birlik adını Fransa'daki "La Société des Artistes Indépendants"tan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) almıştır. Bunun nedenini, Mahmut Cûda'nın birliğin amacını açıkladığı şu sözlerinde bulmak mümkündür: "Sanatçılar[ı] kendi sanat anlayışları doğrultusunda yapacakları çalışmalarda serbest bırakmak hatta desteklemek fakat sanatçı olarak ortak hak ve yararlarımızı birlikte korumaktır."[367] Birliğin üyeleri tüzüğe göre şöyle sıralanır: Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kâmil Akdik, Mahmut (Cemâlettin) Cûda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Hasan Fahrettin Arkunlar.[368] Müstakiller birlik olmadan önce grup olarak ilk sergilerini 1929 yılının Nisan ayında Ankara Etnografya Müzesi Sergi Salonu'nda, birliğin resmî olarak kurulmasından sonraki ilk ve grup olarak ikinci sergilerini ise 15 Eylül 1929 tarihinde İstanbul Türkocağı'nda açmışlardır.[369] Maarif Vekili Cemal Hüsnü Bey tarafından açılan sergide yüz civarında resim ve altı tane heykel sergilenmiştir.[370] Sergi açılışında milletvekilleri ve elçilerin de bulunması, devletin sanat hakkındaki tavrına dair bilgi vermektedir. Türk resminde daha önce

[365] Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 194-195.
[366] Kansu Şarman, **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2005, s. 25.
[367] Kıymet Giray, Mahmut Cûda ile görüşme, İstanbul, 3.2.1982'den aktaran bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 42.
[368] Ahmet Kâmil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.
[369] Bu tarih bilgisi Ahmet Kamil Gören ile 25 Mayıs 2017 Perşembe günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.
[370] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 52.

uygulanmamış farklı konuları yeni teknik arayışı içinde işlemeleri nedeniyle Müstakiller için "Türkiye'de modern resmin öncüleri" konumunda bulundukları iddia edilmiştir.

Müstakiller'in 1930'da Ankara Türkocağı'nda gerçekleştirdikleri üçüncü sergi için basılan broşürde yer alan şu maddeler ise sanatçıların amaçlarını içerir:

> "1. Muhitin san'ata karşı lakaydisiyle mücadele etmek,
> 2. Harice güzel san'atlarda Türkün kabiliyetini göstermek,
> 3. Memlekette samimiyet ve soy üzerine kurulmuş esaslı bir san'at çığırı açmak…"[371]

İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla görece özgürleşme ortamında kızların da sanat eğitimi alması amacıyla 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet'in ilanından sonra karma eğitime daha sıcak bakılmaya başlanmasıyla, 13 Ocak 1923'te, Mehmed Cemil (Cem) Bey'in müdürlüğü zamanında Maarif Nezareti'nin kararı sonucu erkeklerin eğitim gördüğü Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilmiştir.[372] Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenci ve hoca kadrosu, 1916 yılında okul için Arkeoloji Müzesi karşısına yaptırılmış olan binadan çıkarılmış, bundan itibaren de mekân problemi daimi olarak yaşanmıştır.[373] 1923'te karma eğitime geçilmesinin ardından ise kız öğrenciler, erkeklerin pek çok yer değiştirmeden sonra o sırada öğrenim gördüğü Cağaloğlu'ndaki binaya taşınmış,

---

[371] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 54.

[372] Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 55/183; Ahmet Kâmil Gören, "Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri", **Sosyoloji Yıllığı, Kitap: 11, Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, Yay. Haz. Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, 1. bs., İstanbul, Kızılelma Yayıncılık, Mart 2004, s. 533.

[373] Okul önce Cağaloğlu'nda Lisan Mektebi binasına taşınmış, daha sonra 1919'da Şehzadebaşı'nda küçük bir evden oluşan binaya, 1920'de Divanyolu'nda Gedikler Kâtibi Salih Efendi Konağı'na taşınmıştır. Ayrıca okulun yerleştiği diğer mekânlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 1, Sanayi-i Nefise Mektebi/Arts Schools in Turkey: 1, The History of Academy of Fine Arts", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 80, İstanbul, Akbank Yayınları, Ocak 1997, s. 36-45. Kıymet Giray da 1920 yılında taşınılan Divanyolu Gedikler Kâtibi Salih Efendi Konağı'nda sadece bir aylık eğitimden sonra buranın İtalyan askerler tarafından işgal edildiğini ve okulun bu tarihten 1926 yılında Fındıklı'daki binaya taşınmasına kadar yerleşik durumda eğitim yapamama halinin devam ettiğini söyler. bkz. Kıymet Giray, **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2004, s. 14.

kızların boşalttığı Gedikpaşa'daki bina ise resim ve heykel atölyesi olarak bir grup erkek öğrenci tarafından kullanılmaya devam edilmiştir. 1928 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını almış ve uzun bir süre Türk sanat tarihine yön veren ana kurum olarak faaliyetlerine, kısaca kullanılan tabirle "Akademi" olarak devam etmiştir.

Kemalizm ya da Atatürkçülük olarak tanımlanan ideoloji, 1930'larda billurlaşmıştır. Zürcher bu ideolojiyi "bir tutum ve kanılar bütünü", dünya görüşü çok farklı insanların da benimseyebildikleri "esnek bir kavram" olarak tanımlar.[374] Kemalizm'in temel ilkeleri 1931 parti programında benimsenen cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılık (devrimcilik) olur. Parti ambleminde altı ok ile simgelenen ilkeler, 1937 Anayasa'sına da dâhil edilir. Bu ilkeler arasında "Batılılaşma"nın olmaması dikkat çeker. Cumhuriyet'in kurulması, Batılılaşma amacının hayata geçmesi olarak okunabilir. Keza Niyazi Berkes de "Batılılaşma"nın ilkeler arasında olmamasını, bunun bir erek olmaktan çıkarak bir başlangıç noktası olmasına bağlar.[375]

1930'lu yıllar, "milli ekonomi", "milliyetçi bir toplum" ve "ulusal bir kültür" yaratma amacındaki devletin işlevinin de giderek büyüdüğü dönem olmuştur. Ekonomik gelişme kaygısı da bu eksende düşünülmelidir. Bu dönemde ülkede, CHP'nin merkezinde yer aldığı tek sesli bir ortamın meydana geldiği ise bir gerçek olarak saptanmalıdır. Henüz 1925 yılında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kapatılmasından sonra ikinci kez çok partili sisteme geçiş denemesi de başarısızlıkla sonuçlanınca otokratik bir ortam oluşmuştur.[376] Bu olay, Türkiye Cumhuriyeti demokrasi tarihi açısından kara bir sayfa olmanın yanı sıra sonuçlarıyla da önemlidir. Alınacak bazı sıkı tedbirler ile yeni bir yola girilmiş, böylece 1930'lu yılların genel

[374] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 264.
[375] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 522.
[376] Bu ikinci deneme, Cumhuriyet Halk Fırkası'nı harekete geçirmek ve meclisi dinamik tutmak gibi amaçlarla Mustafa Kemal'in isteğiyle ve partiden gelen milletvekilleriyle kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası'dır. Ancak Serbest Fırka 1930 belediye seçimlerinde 30 milletvekili kazanınca güçlenmesinden rahatsız olunmuş ve lider Fethi Okyar bazı endişeler nedeniyle partisini kapatmaya karar vermiştir.

siyasi ortamı oluşmuştur. Öte yandan Kemalizm'e karşıt birçok grubun desteklediği çok partili siyasal yapı arayışı sonuç vermeyince İslami muhafazakâr kimliği ile görünür olan ya da Kürtlerin bağımsız bir devlet kurmasını amaçlayan ayrılıkçı gruplar isyan eder. Bu vakalar, devletin kurulmasından yıllar sonra da egemen siyasal kültüre karşı ciddi bir muhalefet damarı olduğunu açıkça göstermektedir. Türk siyaset tarihinde yaşananları çevre-merkez ilişkisi üzerinden açıklayan makalesinde Şerif Mardin, Mustafa Kemal'in 1930'ların başlarında dil sorunlarına, kültür konularına ve tarih mitoslarına neden enerji harcadığının anlaşılabileceğini söyler ve yine Mustafa Kemal'in ulusal kimliği biçimlendirmek için bu sırada sahneye çıkmasının da bir rastlantı olmadığını sözlerine ekler.[377]

Keza 1930'lara gelindiğinde ülkenin genel görünümü oldukça köklü bir biçimde değişmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin Cumhuriyet Halk Fırkası önderliğindeki yönetici kadrosu bu tarihten itibaren ülkenin kültürel ve düşünsel yaşamını doğrudan kendi denetimleri altına alma yoluna gitmişlerdir.[378] Cumhuriyet döneminde eğitim, modernleşmenin özellikle Anadolu'ya yayılması amacında en önemli kurumsal araç olarak algılanır. Dolayısıyla bu anlamda atılan önemli adımlardan biri, Türk Ocakları'nın kapatılması ve yerlerine partinin denetiminde olmak üzere Halkevleri'nin açılması olmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde ulusal bilincin doğması ve yayılması açısından önemli katkıya sahip Türk Ocakları artık "ırkçı, turancı ve dinci kesimlerin yuvalandıkları" ve "Atatürk devriminin gelişmesine karşı" merkezler[379] olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun üzerine ocak kendini lağvetme kararı alır ve karar 1931 yılı kongresinde kabul edilir.[380] 1920'li yıllarda hızla başlayan reformların halka kabul ettirilmesi, yaygınlaştırılması amacı, 1930'lu yıllardaki tutumun belirleyicisi olur. Halkevlerinin açılması bu bağlamda "halkı devrim ilkeleri doğrultusunda eğitecek ve yönlendirecek yeni bir yapının

---

[377] Şerif Mardin, "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar Merkez-Çevre İlişkileri", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, Çev. Şeniz Gönen, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 123.

[378] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 262.

[379] Anıl Çeçen, **Atatürk'ün Kültür Kurumu: Halkevleri**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990, s. 96.

[380] Neşe G. Yeşilkaya, **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 42.

gereksinmesi" ile açıklanır; çünkü "Aydınların, yönetici çevrelerin ve eğitim kurumlarının çabaları Kemalist devrimlerin kitlelere götürülmesinde yeterli olamıyor" durumdadır.[381] Halkevleri devletin sanat politikasının da önemli bir parçası haline gelir. 1936-1938 yılları arasında düzenlenen Halkevleri Resim ve Heykel Sergileri ile 1937-1938 yıllarına tarihlenen Ankara Halkevleri Birleşik Resim Heykel Sergileri[382] halkın sanat becerisi ve beğenisinin geliştirilmesi amacının yanı sıra kurumsal olarak sanatın devlet himayesindeki varlığına da işaret eder.

1930'lu yıllarda eğitim ve kültür alanında yapılan reformlar önceliklidir. 1931 yılında toplanan I. Dil Kurultayı ile dilde sadeleşme, dili Türkçeleştirme çabaları önem kazanır. 1933'te Darülfünun, İstanbul Üniversitesi olarak yeniden yapılandırılır ve bu süreçte 100 kadar öğretim üyesinin kürsüsü elinden alınır.[383] Diğer taraftan başta basın ve eğitim kurumları olmak üzere belirli kesimler pek çok yoldan Kemalist ideolojiyi yaymak için seferber olur. Modern, laik, bağımsız bir Türkiye tasavvuru topluma aşılanır. Kendinde halkı aydınlatmak misyonunu gören zümre cumhuriyet ülküsü uğrunda, fedakârlık duygusu ile çalışır. 1933 yılında yayın hayatına başlayan CHP'nin resmî yayın organı **Ülkü** dergisi de tıpkı Halkevleri gibi Kemalist devrimleri yaymak ve özellikle gençlere bir idealizm aşılamak üzere tasarlanmıştır. İlk sayısında derginin misyonu şöyle dile getirilir:

> "ÜLKÜ, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısıtmak, ileri adımları sıklaştırmak için… ÜLKÜ, büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliği yapmak için… ÜLKÜ, millî dile, millî tarihe, millî sanatlara ve kültüre hizmet için… ÜLKÜ, bütün bu gayelere hizmet yolunda çalışan Halkevlerinin ruhundaki harareti yazı vasıtalarıyla yaymak için… çıkıyor…"[384]

---

[381] Anıl Çeçen, **Atatürk'ün Kültür Kurumu: Halkevleri**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990, s. 90, 95.

[382] Kıymet Giray, **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2004, s. 16.

[383] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 263.

[384] Recep Peker, "Ülkü Niçin Çıkıyor", **Ülkü Halkevleri Mecmuası** Sayı 1, Cilt 1, Şubat 1933'ün bulunduğu yer: **Ülkü Seçmeler (1933-1941)**, Yay.Haz. Zerrin Bayraktar, Cem Alpar, Ankara, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayını, 1982, s. 1.

1932-33 eğitim öğretim yılında açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü, sanat eğitimine dair önemli bir gelişmedir. 23 Ekim 1933 tarihine ise, Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelmesi nedeniyle ayrı bir önem atfedilmiştir. Mustafa Kemal'in halka hitaben yaptığı ve tarihe 10. Yıl Nutku olarak geçen ünlü konuşmasındaki şu vurgu, modernleşme gayretini işaret eder:

> "(…) Yurdumuzu, dünyanın en mamur ve en medenî memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi, en geniş refah vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Millî kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız."[385]

Cumhuriyet'in onuncu yılı etkinlikleri çerçevesinde pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da adeta bir durum değerlendirmesi yapılmış ve kültür-sanata ağırlık verilmesi gerektiği fikrine ulaşılmıştır. Bu doğrultuda CHP tarafından her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim günü bir İnkılâp Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılır. Böylece sanatçılardan Türk inkılâplarını yansıtacak eserler de üretmesi beklenir. Birincisi bizzat Mustafa Kemal tarafından 2 Kasım 1933'te açılan sergiler 1936 yılına dek devam etmiş,[386] Maarif Vekâleti'nin bizzat resim almasıyla bir tür devlet koleksiyonu oluşturulmaya başlanmıştır. Necmi Sönmez, Cumhuriyet dönemi devlet-sanat ilişkisini ele aldığı makalesinde bu sergilerin en önemli özelliğinin devlet-sanatçı ilişkisinde rol dağılımını kesinleştirmek olduğunu söyler.[387]

Bu noktada, hayata geçirilen reformlardaki Alman ekolünün etkisini vurgulamak yerinde olacaktır. 1888-1918 yılları arasında iktidarını koruyan İmparator II. Wilhelm'in Almanya'nın ulusal kültürünü ve devlet örgütünü yapılandırması, Almanya'nın yeni bir kolonyal güç olmasıyla sonuçlanır. Osmanlı'nın da Alman kültürel nüfuzuna kapılarını açması, Batılılaşma politikasında

---

[385] Mustafa Kemal Atatürk, "10. Yıl Nutku", 29 Ekim 1933, (Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-02/onuncu-yil-nutkunun-son-sekli, (Erişim tarihi: 21.11.2015).

[386] Ahmet Kâmil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, S. 5, İstanbul, Mayıs-Ağustos 2003, s. 58. Şanlıer ise sergilerin 1937'ye kadar sürdüğünü belirtir ancak bu tarih yanlıştır. Yanlışlığın kaynağı yılsonunda açılan serginin haberinin bir sonraki yılın ilk aylarında yayınlanmasından kaynaklanıyor olabilir. bkz. Zeynep Şanlıer, "Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm", **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 142.

[387] Necmi Sönmez, "Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 871.

Osmanlı'nın yegâne modeli Fransa'nın bu statüsünü giderek kaybetmesi ile sonuçlanacaktır. Aslında Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren demiryolları ve eğitim sistemindeki girişimleri nedeniyle etkin olan Alman ekolü 1930'larda daha görünür hale gelmiş, Darülfünun'un İstanbul Üniversitesi olarak 1933 yılında yeniden yapılandırılmasında Almanya'dan getirilen akademisyenlere kürsü verilmesiyle sürmüş ve bu etki İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine dek hissedilmiştir. Söz konusu durum, Türk mimarisinde özellikle 1930 ve 40'larda Bauhaus ekolünün izlerinin sürülmesiyle açıklık kazanır.

1933 yılında döneme adeta damgasını vuran d Grubu kurulur. Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra dördüncü sanat topluluğu olmaları nedeniyle alfabenin dördüncü harfi d'yi [Türkçedeki ç harfini dikkate almayıp Batı alfabesini esas alarak] kendilerine isim olarak alırlar. Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu'nun kurucuları olduğu d Grubu'nun Türk sanat tarihindeki yeri, Cumhuriyet'in 1930'larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanata da "ulusal" bir yön vermek isteğine göre şekillenmiştir.

> "Çağdaşlaşma yolunda tüm kurumlarıyla Batı'yı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da 'yeni' olması gerektiğini savunan CHP Hükümeti'nin siyasasını benimseyen grup, başlangıçta geçmişten, geleneklerden, birikimlerden yararlanmak yerine Batı'daki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek 'yeni' sanatı halka göstermeyi amaçlamıştır."[388]

Ağırlıklı olarak Kübizm ve Konstrüktivizm'e yönelen ve Müstakiller gibi Empresyonizm'e karşı tavır alan d Grubu'nun "belli bir estetik anlayışta birleşmeleri, eylemlerinde dayanışma göstermeleri, sanat dünyasına sunmak istedikleri yeni anlayışı kararlı bir biçimde savunmaları"[389] nedeniyle kendilerini farklı kılan belirgin özelliklere sahip oldukları saptanabilir. Kuruldukları yıl olan 1933'ün Ekim ayında Beyoğlu Narmanlı Han'daki Mimoza Şapka Mağazası'nda ilk sergilerini açan grup,

[388] Zeynep Yasa Yaman, **d Grubu 1933-1951**, Yay.Haz. Nihal Elvan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 8.
[389] Ahmet Kâmil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, S. 5, İstanbul, Mayıs-Ağustos 2003, s. 57-58.

1951 yılına kadar pek çok sergi gerçekleştirmiş, çağdaş Türk sanatının o dönem en etkin grubu olarak benimsedikleri sanat anlayışı doğrultusunda pek çok tartışmaya önayak olmuştur. Genel kabule göre d Grubu, Türk sanatında modern dilin en önemli temsilcisi olmuş, modernleşme süreci onlarla hız kazanmıştır. Öte yandan d Grubu'nu modern Türk sanatının tek temsilcisi olarak gören görüşler[390] de vardır.

Uluslaşma yönünde benimsenen iç politika, modernleşmeyi ulusallaşmaya indirgeyen resmî kültür politikalarını ortaya çıkartmışır. Türk modernleşmesini hazırlayan ve "aydın, bürokrasi, ordu"dan oluşan seçkin kesim, kültürel alanda da ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Dolayısıyla "modernleşme projesinin bir kültürel proje olarak kurulduğunu, o anlamda Batılılaşmanın da bu bütünün meşrulaştırıcı çerçevesi olduğunu"[391] söylemek mümkün hale gelir. Devlet kültür, sanat ve mimari alanlarındaki üretime dâhil olma çabasındadır. Halkevleri Sergileri'nin yanı sıra 1938-1943 yılları arasında[392] Yurt Gezileri ve sergileri düzenlenmeye başlanmıştır. CHP tarafından Halkevleri aracılığıyla yürütülen geziler, her yıl belli sayıda sanatçıyı yurdun farklı yerlerine gönderip buralarda kalarak çalışmalarını sağlamak, sanatçıların sınırlı temaları çalışmalarının önüne geçmek, halkla temas etmelerini ve böylece halkın da sanatçıyla temasını sağlamak gibi amaçlara sahiptir.

Yurt Gezileri'ne katılan sanatçıların gittikleri yerlerde ürettikleri yapıtların sergilenmesine de 1939 yılında bağımsız bir sergiyle başlanmış, sonraki sergilere Devlet Resim Heykel Sergileri'yle birlikte devam edilmiştir.[393] İnkılâp sergilerinin devamı niteliğinde görülebilecek olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ise 1939

---

[390] Örneğin bkz. Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014. "Modern Türk resmi" bağlamında geniş bir tartışma, tezin ikinci bölümünde yapılacaktır.
[391] Hasan Bülent Kahraman, "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 135-136.
[392] **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Ed. Amelié Edgü, İstanbul, Ekim 1998. Sezer Tansuğ ise Yurt Gezileri için tarih olarak 1937-44 tarih aralığını verir ancak bu yanlıştır. bkz. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 216.
[393] Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007, s. 49.

yılından itibaren Ankara Sergievi binasında[394] gerçekleştirilmeye başlanmıştır.[395] Her sene Cumhuriyet Bayramı'nda açılması planlanan sergiler yarışmalı olmuş, bir jürinin belirlediği ilk üç esere ödül verilmiştir. 1946 yılından itibaren ise ödül yöntemi terk edilerek seçilen eserlerin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından satın alınması yoluna gidilmiştir. Sergiler 1950'lere kadar önemini sürdürmüş; ancak, daha sonra bu özelliğini kaybetmiş, yine de uzun yıllar devam etmiştir. Bütün bu kültürel atılımların kırsaldaki devamı niteliğinde olan Köy Enstitüleri'nin kurulması ise 17 Nisan 1940'ı bulmuştur.

1934 yılında Soyadı Kanunu'nun kabulüyle "Atatürk" soyadını alan Mustafa Kemal, o yıllarda modern bir müzenin açılmasının gerekliliğini dile getirmiştir. 1933 yılında gerçekleştirilen üniversite reformunun da etkisiyle 1936 yılında, Burhan Toprak'ın müdürlüğü döneminde bu kez Güzel Sanatlar Akademisi'nde reformlar yapılır. Kuşkusuz bu süreçte, o yıllarda etkin olan d Grubu'nun etkisi büyüktür. Böylece Akademi, Maarif Vekâleti'ne bağlanarak orta ve yüksek dereceli bir sanat kurumu olma niteliği kazanır. Ayrıca Avrupa'dan Léopold Lévy Resim, Rudolf Belling Heykel ve Bruno Taut ise Mimarlık Bölümü'ne getirilir. Bu reformlar üzerine Akademi'de önemli sergiler de açılmaya başlanmıştır ve sergilerin başında İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin temelini oluşturacak olan, 1936 yılında açılan "Elli Yıllık Türk Sanatı Sergisi" gelir.

Nihayetinde Resim Heykel Müzesi, Cumhuriyet'in sanatı kurumsallaştırma politikaları doğrultusunda hayata geçirdiği pek çok uygulamadan daha sonra, hatta geç sayılabilecek bir tarih olan 20 Eylül 1937'de, Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin tahsis edilmesiyle törenle açılmıştır. Müzeye müdür olarak ise Halil

---

[394] Sibel Bozdoğan Ankara Sergievi binasının Türk modernleşmesi içindeki önemine değinir. Dönemin "hakiki Türk sanatçılar tarafından yapılan Türk mimarisi" anlayışı ile Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından açılan yarışma sonucunda seçilen proje Mimar Şevki Balmumucu'ya aittir. Bina, Bozdoğan'ın vurgusuyla "1920'lerin İtalyan rasyonalist ve Rus konstrüktivist projelerini andıran, belki de Avrupa modernist estetiğini en iyi temsil eden eser"dir. bkz. Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 155.

[395] İlk beş sergi Ankara Sergievi'nde, altıncı sergi ise Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açılmıştır. Üçüncü sergi Akademi'nin yarıyıl tatiline denk getirilerek 15 gün süreyle İstanbul'a taşınmıştır. bkz. Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007, s. 50.

Dikmen atanır. Müzenin kurulması, Akademi'nin açılmasından sonra sanatın kurumsallaşması adına atılan en önemli adım sayılabilir. Zira Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Dikmen'e, üstlendiği görev bağlamında söylediği "Türkiye'yi yeniden inşa ediyorsun!" sözleri de bunu vurgular.[396] Öte yandan her ideolojik sistemin kendi belleğini oluşturma ve saklı tutma çabası, bir kurum olarak müzenin tarihiyle örtüşür. Cumhuriyet'in kültür politikaları bağlamında düşünüldüğünde İstanbul Resim Heykel Müzesi, bu belleği oluşturma stratejisinin en önemli adımıdır. 5.9.1923 V. İcra Vekilleri Heyeti programında yer alan şu ifadeler bu tezi pekiştirir:

> "Münasip mevkilerde millî müzeler vücuda getirilecek, millî âsarın cem (toplanma) ve telfikine (bir araya getirme) ve millî bedayi [yeni ve güzel şeyler] ve sanayinin inkişaf [gelişme] ve tekemmülüne [olgunlaşmasına] çalışılacaktır."[397]

Sözü edilen tüm gelişmeler sonucunda 1930'lu yıllar, Batı modelinde "çağdaşlık" olarak formülleştirilen ilke doğrultusunda Cumhuriyet'in bütün yapılarıyla kurumsallaştığı dönem olmuştur. Örnek alınan Fransız pozitivistlerinin yaklaşım tarzı, Kemalist Cumhuriyet'te ilerleme olarak karşımıza çıkar ve modernleşme ülküsünün temel tarzını oluşturur. "İktidardaki Kemalist elit için Batı türü bir 'ilerleme' sayesinde toplumda sağlanacak birlik nihai hedeftir."[398] Öte yandan Cumhuriyet dönemi modernleşmesine dair geleneksel bir kurucu öğe olarak, Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından 1931-1935 yılları arasında çıkarılan **Kadro** dergisi gösterilebilir.

Bu tez çalışmasının tarihsel aralığı, odaklanılan modernleşme olgusunun yerini daha sonra farklı tartışmalara bırakması nedeniyle 1930'lu yılların sonuyla sınırlı tutulmaya çalışılmıştır. CHP'nin iktidarının sonlanacağı ve çok partili sisteme geçişle Demokrat Parti'nin iktidara geleceği 1950 yılı, ülke açısından pek çok

---

[396] Beşir Ayvazoğlu, "Neyzen Halil Dikmen", **Tercüman Gazetesi**, 12 Mart 2006, (Çevrimiçi) https://kulturbahcesi.wordpress.com/category/besir-ayvazoglu/, (Erişim tarihi: 03.12.2015).
[397] N. Dağlı, B.Aktürk, **Hükümetler ve Programları**, TBMM, 1988, s. 167'den aktaran bkz. Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 59.
[398] Nilüfer Göle, "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 86.

değişime gebedir. Bu değişim sancılarının ise 1940'lı yıllarda başladığı, erken Cumhuriyet koşullarının ve modernleşme amacının farklılaştığı saptanarak bu dönem detaylı biçimde ele alınmamıştır. Öte yandan, ikinci bölümde özellikle Yurt Gezileri ve Devlet Resim Heykel Sergileri bağlamında 1940'lı yılların başında sanat ortamında neler olduğu, temel tartışmaların içeriği ve kültür-sanat politikasında ibrenin nereye çevrildiği üzerinde durulacaktır. Bu noktada, 1940'lı yıllarda Türk edebiyatında başlayan toplumsal gerçekçi eğilimlerin resim sanatında da etkisini göstermesiyle ortaya çıkan "Yeniler Grubu" ya da "Liman Ressamları" olarak adlarını duyuran sanatçılardan kısaca söz etmek gerekir.

Özellikle 1930'ların sonunda d Grubu dolayısıyla sanat üzerine yapılan tartışmalar, yeni bir resim anlayışına dair fikrin yeşermesini sağlamıştır. Yapılan Akademi reformu sonrası Resim Bölümü'nün başına getirilen Léopold Lévy'nin öğrencilerinden oluşan bir grubun 1940 yılında Akademi'de açtığı ve ilgi gören sergi, Yeniler grubunun nüvesi gibi görülebilir. Keza, aralarında Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Selim Turan, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Haşmet Akal'ın olduğu ve Léopold Lévy ile Ahmet Hamdi Tanpınar gibi hocalardan eğitim alan genç ressamların bir araya gelmelerinde, 1940'larda içinde bulundukları toplumsal koşulların etkili olduğu söylenebilir.[399] Kısa bir süre sonra, 28 Mart 1940'ta "Liman Resim Sergisi" adıyla Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde açılan sergide Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi toplumsal gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş görünen sanatçılar bulunmuştur. Limanlar, balıkçılar ve çalışan figürlerin resimlerinin yer aldığı sergi için kullanılan "yeni bir sosyal muhteva [içerik]" barındırdığı ya da halkın çehresini yansıtan bir "ayna" olma işlevi gördüğü yönündeki sözler,[400] eserler hakkında bilgi verir. 23 Mayıs 1942'de yine aynı mekânda düzenlenen ikinci sergide sanatçıların ele aldıkları konular farklılaşmış ve kadın konusu öne çıkmış, öte yandan grup, üyelerinin farklı nedenlerle teker teker ayrılmalarıyla 1952'deki son

[399] Sibel Çelik, **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 109-110.

[400] F. Onger, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut**, Mayıs 1973, S. 58'den aktaran bkz. Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 48.

sergilerinden sonra dağılmıştır. 1951'de ilk sergilerini açacak Nuri İyem'in de aralarında olduğu bir grup ressam ise bu kez "Tavanarası Ressamları" adıyla anılacak ve Yeniler grubunun sosyal konulara duyarlılığını sürdüren bir anlayışa sahip olacaktır.[401] 1950'lerden sonra ise soyut resmin yükselişe geçmesi, sanat adına bir paradigma değişikliği olarak okunmalı ve bu dönem modernleşme adına da başka bir kavramsal dizgeye oturtularak ayrıca ele alınmalıdır.

Tüm bu aktarılanlar itibarıyla, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti ele alınarak Batılılaşma ve dolayısıyla modernleşme projesi takip edildiğinde, askeri alandan başlayarak bütün yaşamı etkileyen, temelinde Aydınlanma düşüncesinin yer aldığı bir reform hareketiyle karşılaşıldığı sonucuna varılabilir. Topyekûn bir zihniyet değişimini salt reform çizgisine oturtmak çok doğru olmasa da yöntem olarak reformları izlemek bizi nihayetinde Osmanlı-Türk Batılılaşma ve modernleşme serüveninin izdüşümünü belirlemeye getirmiştir. Taner Timur, Batılılaşma sürecinin sonucu olarak belirlediği durumu açıklarken, bu tezdeki reformist Batılılaşma-modernleşme açıklamasını pekiştirir.

> "1946'da çok partili hayata geçiş ve Batı'ya dönük reformların son halkasının tamamlanmasıyla yeni bir dönem açılıyor ve ulusal kimlik sorununa yeni bir çözüm olanağı beliriyordu. Artık Türk insanı Batılı kurumlarda kimliğini bulmuştu. Avrupa da Türkiye'yi kendi örgütlerine kabul etmiş, kendi arasına almıştı. Bu dönüşüm, tarihî bir sürecin 'Batılılaşma' sürecinin sonucuydu."[402]

1.3.1. Cumhuriyet'in Yeni Bir Ulus İnşası: Türk Kimliği

Anthony D. Smith'e göre milli kimlik, kurum, hak ve görevlere dair ortaklığı ve ortak inancı bulunan ve kendilerini özdeşleştirecekleri, aidiyet hissi duyacakları belli bir mekân, kesin ve sınırlanmış bir toprak parçası üzerindeki bir siyasi topluluğu gerektirir.[403] Bu Batılı tarzda bir millet ve milli kimlik algısıdır. Smith Batılı olmayan modele ise "etnik" millet kavramı der ve bunun ayırt edici özelliğinin

[401] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 48.
[402] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 124.
[403] Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 24.

doğuştan, fıtri bir topluluk fikrini öne çıkartmak olduğunu belirtir. Etnik millet tanımına göre ülkeden çok varsayılan soy öne çıkartılır ve millet "hayali bir üst aile" olarak görülür.[404] Bu tanımlardan sonra milli kimliği belirleyen ortaklıklar üzerine şöyle bir liste yapar:

> "1. Tarihî bir toprak/ülke, ya da yurt
> 2. Ortak mitler ve tarihî bellek
> 3. Ortak bir kitlesel kamu kültürü
> 4. Topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler
> 5. Topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkânına sahip oldukları ortak bir ekonomi."[405]

Eric Hobsbawm **Geleneğin İcadı**'nda, modern dönemde geçmişe referansla, "özünde bir formelleştirme ve rutinleştirme süreci"[406] geçiren toplumsal yapıları, "gelenek icat etmek" olarak çarpıcı bir formülleştirmeyle anlatır.

> "'İcat edilmiş gelenekler', görece yeni bir tarihsel yenilik olan 'ulus'la, onunla ilintili milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler, vb. fenomenlerle yakından alakalıdır. Bütün bunlar, genellikle üzerinde düşünülmüş ve (sadece tarihsel bakımdan yeni oluşları, yeniliği aklına getirdiğinden) her zaman yenilikçi olan toplumsal mühendislikteki uygulamalara dayanmaktadır." [407]

Ernest Gellner da "Milliyetçilik ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreci değildir; ulusların varolmadığı yerde onları icad eder" der.[408] Modernleşmenin ilkelerinden biri olan kurumsal yapı bağlamında Türk modernleşmesi de kendi geleneğini icat etmiştir. Yapılan bu milli kimlik açıklamaları doğrultusunda, Türkiye'de bir ulus devlet oluşturulurken ulusal kimlik oluşturmanın da gerekli görüldüğü ortadadır. Cumhuriyet ideolojisi yeni devleti şekillendirirken bunu Türk milletinin yaptığı tezini ileri sürer. Ancak kabul etmek gerekir ki milletler devlet

---

[404] Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 28.
[405] Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 31-32.
[406] Eric Hobsbawm, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 5.
[407] Eric Hobsbawm, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 17.
[408] Ernest Gellner, Thought and Change, s. 169'dan aktaran bkz. Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Eylül 2004, s. 20.

kurmaz, devletler millet inşa eder.[409] Türkiye Cumhuriyeti devleti de Batılı karşılığıyla bir millet, bir ulus tasarlamış ve bunu etnik temele dayalı Türk kimliği algısını oluşturarak yapmıştır.

> "Yeni Cumhuriyet devleti bir 'Milli Devlet' olarak kurulur, topluma da buna uygun bir kimlik verilmek istenir. Hareket gene yukarıdan-aşağıyadır, zorlama dozu ötekilere oranla daha fazladır. Ayrıca, devletin soyutluk ölçüsü pek değişmediği için, toplumu değiştirmenin aşağı yukarı tek yolu bu aşamada hukukidir, *yasaldır*."[410]

Merkezinde CHP'nin bulunduğu devlet, toplum üzerindeki karar mekanizması olurken temel ilke "millilik" vurgusuna sahiptir. Nilüfer Göle de yukarıdan aşağıya örgütlenmeyi şöyle vurgular:

> "Kitlelerin seferber edilmesini Parti üstlenir ve 'Hakimiyet kayıtsız şartsız milletindir' ilkesiyle onlara kefil olur. Tocqueville'in terimiyle düzenin yeni 'düzenleyici ilkesi' 'milliyetin hakimiyeti'dir. Bu, devletin otorite merkezinin topluma kayması anlamına gelir. Fakat seferberlik, demokratik nitelikte olsa bile öncelikle ve özellikle millîdir (halk seferberliği değildir)."[411]

Cumhuriyetin ilanından itibaren siyasal olarak bir ulus-devlet kurulmuş, ancak eksikliği fark edilerek toplumsal bilinç düzeyinde de bir ulus kimliğinin oluşturulması gerekli görülmüştür. İdari ve coğrafi bütünlük ile birlikte manevi ve ideolojik birlik amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, Osmanlı'nın Batılılaşma ile girdiği son dönemindeki kimlik yaratma gayreti, Cumhuriyet'in ilanından itibaren Türk milliyetçiliği algısından hareketle uygulanır. Taner Timur, Türk milliyetçiliğinin ilk biçimi olan "Türkçülük" akımının Türklere karşı önyargılarla dolu bir ortamda geliştiği için kendisini daima uygarlık tarihinde Türklerin İslam dışında da mevcut olduğunu kanıtlamak zorunda hissettiğini söyler.[412] Keza Cumhuriyet'ten itibaren benimsenen milliyetçi fikirler ışığında oluşturulan milli kimliğin, Osmanlı'nın son dönemine kadar kendisini tanımladığı ancak Türkçü ideoloji ile geri plana ittiği İslami kimliğin yine geri planda kaldığını saptamak yerinde olur. 1928'de devlet

---

[409] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 140.
[410] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 853.
[411] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 66.
[412] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 53.

dinini İslam olarak belirleyen madde kaldırılır, böylece hem Osmanlı ile bir bağ daha koparılmış hem de dinsel içerikten arındırılmış millet tanımı yapılmaya çalışılarak yeni bir kimlik inşa etme yolunda önemli bir adım atılmıştır. Öte yandan İslami görünümün geri planda olduğu bir Türk kimliği yaratılırken her türlü ikili kimliğin silinmesi gerektiği düşünülmüş,[413] böylece "Türk" kimliği ile "ulus" kavramları başat hale gelmiştir.

> "Cumhuriyetin resmi tutumu, Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen yapısını, hiç sözünü etmeden reddetmekti. Cumhuriyet ideolojisinin benimsettirildiği kuşaklar da böylece, yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiler. Karşılaştıklarında, birer kalıntı olarak davrandılar onlara. Böylece merkez, Büyük Eşitleştirici rolünde çevrenin yeniden karşısına çıktı bu da merkezin kasvetli ve sert görünümünü bir kez daha sergiledi."[414]

Bu doğrultuda, Cumhuriyet Halk Partisi'nin üçüncü kurultayında, 1931 Mayıs ayında altı ilke olan cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılık temel ve değişmez ilkeler kabul edilerek hem toplumsal kimliğin yaratımında başlıca ilkeler olmuş hem de partinin sembolleri haline gelmiştir. Mustafa Kemal'in 1933 yılında söylediği "Ne mutlu Türküm diyene" sözü de, Türk kimliği yaratmada milliyetçiliğin önemine işaret eder.

Kemalist ideolojiye göre yeni bir ulus yaratılması, yeni bir yurttaş tanımı ile birlikte yeni bir kültür yaratılmasını da gerektirmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında İttihatçı Türkçülük egemen olur, Ergenekon destanları söylenir, bozkurt resmi taşıyan pullar, banknotlar basılır. 1920'lerin sonundan itibaren ise tarihi köken ve ulusal kimlik konusunda yeni bir görüş benimsenmeye başlanmıştır.[415] Buna göre dünyadaki en eski uygarlıkları Türklerin kurduğuna inanılmaya başlanır, 1931 yılında Türk Tarih Kurumu kurulur, 1937'de toplanan İkinci Türk Tarih Kongresi'nde bu fikri doğrulamak üzere tezler ortaya atılır. Kemalizm'in ideologlarının tarih ve dil çalışmalarına ağırlık vermeleri, "primatlıktan insanlığa

---

[413] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 161.
[414] Şerif Mardin, "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar Merkez-Çevre İlişkileri", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, Çev. Şeniz Gönen, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 125.
[415] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 121.

çıkan ilk kültürlü ve şuurlu insanlığın", Orta Asya iç denizlerinin kıyılarına yerleşen Türkler olduğunu kanıtlama, haliyle bu ilk uygarlığın dili olan Türkçenin de tarih öncesi dönemlerden beri varlığı ve diğer dillere kaynaklık ettiği üzerine kurulu Güneş Dil Teorisi'ni ortaya atmaları,[416] Türk milliyetçiliğine dayanak oluşturmak amacıyla arkeolojik kazılar yapılması bu niyetin sonuçlarıdır. Örneğin kazılar ile Türklerin atası kabul edilen Hititler gibi uygarlıkların varlığı işaret edilerek Anadolu'nun uzun zamandır Türk yurdu olduğu kanıtlanmak istenmiştir. Edebiyatta da bir yandan Anadolu, diğer yandan Orta Asya mitolojisi yaratılmaya çalışılır. Nilüfer Göle "Anadoluluk" vurgusunun, Batılılaşma projesine uygun olarak dinsel kökenlerinden arındırılmış bir temsil kazandığını belirtir. Türk milliyetçiliğinin İslamiyet öncesi geçmişte bir Anadolu kültürünün arayışı içine girerek bu yolla "Osmanlı ve Müslüman kimliğinin karşıtı bir Türk kimliğini toplumsal belleğe yeniden kazandırmak ve buradan Türklük ile Batı dünyası arasında olası bir yön birliğini göstermek"[417] istediğini söyler. Ayrıca eski eserlerin korunması amacıyla çeşitli girişimlerde de bulunulmuştur. Cumhuriyet'in müzecilik konusuna yaklaşımı da bu bağlamda değerlendirilebilir. Kemalist ideoloji geleceği kurmak için geçmişe bakar, gelenek icat eder. Ulusal bütünlük yaratma amacıyla adeta hafızalar yeniden inşa edilir.[418] Bir Türk ulusu hayal etmeye yönelik aktif programın yürütücü kurumları ise Türk Tarih Kurumu'nun yanı sıra Türk Dil Kurumu ve Halkevleri olmuştur.

Öte yandan, milli tarih ve edebiyatın hangi doğrultuda olduğuna dair bir kafa karışıklığı da dikkat çeker.

> "Rejimin genel olarak benimsediği Batılılaşma, bu milliyetçi ideallerin vermek istediği kimlikten çok, Tanzimat'tan beri bilinen tarzda bir kimlik kazandırıyordu. Nitekim, o dönemlerin Ay Han'lı Yıldız Kağan'lı Orta Asya edebiyatından çok, Batı taklidi operetleri, Batı'dan esinlenen ciddi ya da hafif sanatı popüler olmuştu. Bu tür bir ikileşme, zaten, Cumhuriyet yöneticilerinin Batıcılık anlayışı içinde vardı:

[416] İ.N.Dilmener, "Güneş-Dil Teorisi Üzerine Birkaç Sual ve Cevapları", Ülkü, Mayıs 1936'nın bulunduğu yer: **Ülkü Seçmeler (1933-1941)**, Yay.Haz. Zerrin Bayraktar, Cem Alpar, Ankara, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayını, 1982, s. 262.
[417] Nilüfer Göle, **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2000, s. 130.
[418] Konuyu Fransa'nın uluslaşma süreci bağlamında ele alan bir çalışma için bkz. Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Şubat 2006. s. 40

> Folklor araştırmalarının da baloların da aynı dönemlerde ve aynı amaçla başlatılmış olması gibi." [419]

Türk milliyetçiliğinin Batı yanlısı mı karşıtı mı olduğu konusunda ise **Osmanlı-Türk Modernleşmesi** adlı çalışmasında François Georgeon, böyle bir karşıtlık olmadığını belirttikten sonra, bu dönemde eğer "İslami kültürel cila" kazınırsa altından gerçek Türkçülüğün çıkacağının düşünüldüğünü söyler:

> Halifeliğin kaldırılması, tekkelerin, zaviyelerin ve medreselerin kapatılması, alfabe ve dil reformu, Arapça ezanın sınırlanması, Soyadı Kanunu; bütün bunlar Avrupa'ya değil, İslam'a karşı yönelmiş bir kültürel devrime işaret etmektedir. Kemalist Türkiye, bırakın Avrupa'dan uzaklaşmayı, Mustafa Kemal'in yönetimi altında Avrupa uygarlığını benimsemeye çalışmıştır.[420]

Osmanlı'nın Batılılaşma çizgisinde toplumsal yaşamı yeniden şekillendirmesi Cumhuriyet dönemi reformlarıyla devam etmiş; "Avrupa karşısında Türk toplumunu uygar bir kalıba dökme programı, Cumhuriyet'in resmî devlet politikasına katı bir merkeziyetçilik kazandır"mıştır.[421] Bu kez amaç "çağdaşlaşmak", "medeni ülkeler seviyesine çıkmak" olarak formüle edilir. Hatta Osmanlı İmparatorluğu ve erken Cumhuriyet döneminde yaşamış Abdullah Cevdet'in 1927'de yayımladığı **Mükemmel ve Resimli Âdâb-ı Muâşeret Rehberi**, sofra ve yemek adabından eğlenceye, aile içi çeşitli toplantılar ve etkinliklerden sokak veya şapka takma adabına uzanan pek çok konuda açıklamaların yer aldığı hacimli bir kitap olarak dikkati çeker.[422] Yeni ulusal kimlik amaçlanırken reformlar ile halkın yaşam tarzı, davranışları ve günlük alışkanlıkları değişmiş, ulusu oluşturan birey de yeniden şekillendirilmiştir. Bu doğrultuda François Georgeon, 1931'de Türkocakları'nın kapatılarak yerlerine Halkevleri'nin açılmasını, CHP'nin tek söz sahibi olduğu bir toplumu şekillendirme gayretiyle açıklar. Georgeon'un şu sözleri çarpıcıdır:

---

[419] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1301.
[420] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 10.
[421] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 156. Kitapla ilgili detaylı bilgi için bkz. Nevin Meriç, **Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi: Âdâb-ı Muâşeret**, 1. bs., İstanbul, Kaknüs Yayıncılık, Mart 2000, s. 236-244. Ayrıca kitabın aslı için bkz. Abdullah Cevdet, **Mükemmel ve Resimli Âdab-ı Muâşeret Rehberi**, İstanbul, Kitap ve Kağıt Pazarı, 1927.
[422] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 161-170.

> "Artık milliyetçilik bir devlet işidir. Halkevleri, Anadolu'da yeni bir kolektif kimlik yaratmanın aracı olarak görülmektedir. Heyecanlı, küçük bir seçkinler grubunu şehirlere ve kasabalara dağıtarak, yerel geleneklerle ilgilenmek ve çok sayıda dergi ve kültürel gösteri aracılığıyla, bir bilgi/haber dağıtım ağı oluşturmak amaçlanmaktadır. *Başka bir deyişle, yerel araçlarla ulusal politikanın yayılması söz konusudur.*"[423]

Sonraki bölümlerde detaylı olarak ele alınacağı üzere, sanat özellikle resim sanatı da bu toplumu şekillendirme gayreti doğrultusunda milliyetçi vurgulara yönlendirilmeye çalışılmış bir alan olarak karşımıza çıkar.

1.3.2. Modern Yurttaş ve Modern Kadın

Osmanlı geçmişinden sistem olarak kopan Cumhuriyet rejimi, zamanla toplumsal anlamda da bir kopuş çabası içine girer ve bu doğrultuda bir söylem geliştirilir. Yeni bir ulus inşa etme sürecinde İslami geleneğe sahip Osmanlı'yı "geri" Batı'yı "ileri" kabul etmek yaygın kabul görür. Batı ile senkronizasyon yani zamansal eşitliği amaçlayan "çağdaşlık" veya "medenilik" ilkesi modernleşmenin birincil koşullarından sayılır. Aslında Batılılaşma ile yöneldiği pozitivist düşünce biçimi sürdürülürken Osmanlı'nın bir bakıma "asrileşmek" olarak formüle ettiği, Cumhuriyet tarafından "medenileşmek" şeklinde yeniden tanımlanmıştır. Bu durum Kemalist reformlarla açıkça görünür haldedir. Yine tıpkı Osmanlı Batılılaşmasında olduğu gibi başta giyim-kuşamda olmak üzere pek çok alandaki reform, "toplumu yeniden biçimlendirmek", ona "yeni bir kimlik vermek" şeklinde dile getirilen amaçlar için kabul edilir. Oysa yapılmakta olanın, yeni bir kimlik vermekten çok, Osmanlı'da Batılılaşma ile özellikle eğitimli seçkin kesimlerde başlayan yaşam tarzının, Cumhuriyet döneminde toplumsallığının artması şeklinde tanımlanması daha doğrudur. Mustafa Kemal'in 28 Ağustos 1925 tarihli konuşmasındaki şu sözler, medeniyet algısı ile medenileşmek ve kılık-kıyafet arasındaki ilişkiyi doğrudan işaret etmesi bakımından önemlidir:

[423] François Georgeon, **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s. 20.

> "Efendiler, Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir. Tarihte medenidir, hakikatte medenidir. Fakat ben sizin öz kardeşiniz, arkadaşınız, babanız gibi medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı; fikriyle, zihniyetiyle medeni olduğunu ispat ve izhar etmek mecburiyetindedir. Medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatiyle, yaşayış tarziyle medeni olduğunu göstermek mecburiyetindedir. Velhasıl medeniyim diyen, Türkiye'nin, hakikaten medeni olan halkı başından aşağıya vaz'ı haricisiyle [dış görünüm kastedilmektedir] dahi medeni ve mütekâmil [olgunlaşmış] insanlar olduğunu fiilen göstermeğe mecburdurlar."[424]

Mustafa Kemal bu sözlerin ardından halka "Bizim kıyafetimiz millî midir? Bizim kıyafetimiz medeni ve beynelmilel [uluslararası] midir?" diye sormuş ve yükselen "Hayır" nidalarının ardından yeni giysileri tanıtmıştır:

> "Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim için çok cevherli, milletimiz için lâyık bir kıyafettir. Onu iktisa edeceğiz [giyeceğiz]. Ayakta iskarpin veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kıravat, yakalık, caket ve bittabi bunların mütemmimi [tamamlayıcısı] olmak üzere başta siperi şemsli [güneş siperli] serpuş, bunu açık söylemek isterim. Bu serpuşun ismine şapka denir."[425]

Böylece kılık kıyafetin değişmesiyle görünümde Batı tek ölçüt olmuştur. Bernard Lewis bu durumu "sembol değişimi" olarak niteler.[426] Aslında giyimin bir kültürel değişim göstergesi olma özelliğinin Osmanlı devletinden alındığı ortadadır. Özellikle II. Mahmud döneminden itibaren kılık kıyafette radikal bir değişim yaşanması, Batılılaşma algısının görünüm ile nasıl ilintilendirildiğini, Batılılaşmanın nasıl sembolik bir yaklaşımla benimsendiğini işaret eder. Cumhuriyet döneminde de böyle olmuştur ve kıyafet değişimindeki yaptırımlar ne kadar ideolojik ise buna uymayan giyim kuşam da zorunlu olarak politik bir anlam kazanmıştır. Bu doğrultuda şapka takmanın Batılılaşmayla özdeş algılanan medenileşmenin bir temsili, bir göstergesi olduğu sonucuna varılabilir. Nilüfer Göle, bu durumun yaratılmak istenen kimlik açısından önemini vurgular.

> "Fes giyilmesinin yasaklanması ve yerine şapka ve kasket giyme zorunluluğu getirilmesi yeni bir kimlik oluşturma iradesinin radikal karakterini gösteriyor.

---

[424] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I**, 2. bs., Ankara, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1961, s. 210.
[425] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I**, 2. bs., Ankara, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1961, s. 210-211.
[426] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 270.

> Geleneksel değerleri yok etme isteği öylesine güçlüdür ki, halk müziği yayınları minimum seviyeye düşürülerek dinleyiciler klasik Batı müziği dinlemeye zorlanacaktır. 'Last but not least' [sonuncu ama son derece önemli olarak], Türk tarihi yeniden yazılır; bu, yeni bir bellekle elde edilecek yeni bir kimliğin oluşmasına katkıda bulunacaktır." [427]

Değer yargılarıyla yüklü "medenileşme" kravat takmak, yemeği çatalla yemek, el sıkışmak, dans etmek vd. davranışlar ile bir tutulur. Osmanlı Batılılaşmasının dış görünüş ve yaşam biçimine indirgenen Batılılığı, Cumhuriyet modernleşmesinde de benzer bir izlenim yaratır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun erken Cumhuriyet yılları başkentinde dönemin yaşam tarzını hikâye ettiği **Ankara** romanındaki şu satırlar dikkat çeker:

> "Eski Milli Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli dava adeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu."
> İlk yıllar, bir kuyruklu ceketle bir silindir şapkayı kâfi sananlar, şimdi, klak [*cloak*: Pelerin olmalı] ve makferlan [*macfarlane*: Omuzdan yarı bele kadar inen pelerini olan palto] peşinde koşuşuyorlardı. Yazık ki, bu artiklerin [eşyaların] bir kısmını stoklar tükenmiş olduğu için bulmak kabil olmuyor ve Beyoğlu'nun belli başlı mağazaları vasıtasıyla Avrupa'ya ısmarlamak lazım geliyordu."
> "Lakin, zarafetin en ileri şartlarını yerine getirmek asriliğin ihmal götürmez bir şiarı telâkki olunuyordu." [428]

Yakup Kadri, romandaki pek çok karaktere dönemin birbiriyle çatışan unsurlarını adeta simgesel bir dille yükler ve onların ağzından dönemi anlatır. Romanın başkahramanı Selma Hanım'ın bir kadın oluşu da tesadüf değildir. Zira "medenileşmek" şeklindeki toplumsal ideali en iyi "özgür" yani Batılılaşmış kadın imajı yansıtır. Mustafa Kemal kadınların giysileriyle ilgili de reformisttir. Gerçi her ne kadar kadının çarşaf, peştamal gibi örtüler giymesini tasvip etmediğini belirtse de İslam inancının açık gösterenleri olan kadın giysileriyle ilgili erkeklerde olduğu gibi yasaklamaya gitmediği görülür. Ancak her fırsatta toplumun modernleşmesinin dolayısıyla medenileşmesinin ancak "medeni kadın"ın ön planda yer aldığı bir yapıyla mümkün olduğunu dile getirmiştir. Türk modernleşmesi, kadınların

[427] Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 63.
[428] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 106, 109, 110.

"kurtuluşuyla" ulusun ilerlemesini eşdeğer görür. Bu doğrultuda reformların simgesi de "ideal kadın imajı" haline gelir.

Dönemin anlayışının, ulusal imajın yaratılmasında kadının vitrine konarak araçsallaştırılması şeklinde olduğu iddia edilebilir. Bu durum, İttihat ve Terakki yönetiminin, bireysel varlığı değil ideolojik değerlerin temsili doğrultusunda yaratmaya çalıştığı kadın imajını hatırlatır. Hatta Nilüfer Göle, kamusal alana girmiş yurttaşlar olarak kadınların statüsü ve genelde kadın haklarının, Kemalist reformlar için hukuki haklar ve insan haklarını güçlendirmekten daha önemli olduğunun altını çizer.[429] Şirin Tekeli de rejimin kadınlarla ilgili tavrını "Bu devrim kadınların kendi hakları için mi yapılmıştı, yoksa bir biçimde Kemalizmin gerçekleştirmek istediği öbür dönüşümün, devlet katındaki dönüşümün aracı olarak mı kullanılmıştı?" sözleriyle sorgular.[430] Böylece Cumhuriyet rejimi Osmanlı geçmişiyle hesaplaşırken kurduğu modernlik modelinde bu çabaya başlıca iki simge tayin etmiştir: İlki, imparatorluğun "geriliği" ve "çürümüşlüğü" çağrışımlarını beraberinde taşıyan İstanbul'a karşı Ankara'nın modern kent olarak inşa edilmesi; ikincisi ise "Osmanlı haremine ilişkin egzotik fantezileri çözecek, idealize edilmiş yeni Kemalist kadın imgesi"dir.[431] Sibel Bozdoğan şu sözlerle bunu vurgular:

> "1930'lar boyunca modern mimari, modern Ankara ve modern kadınlar cumhuriyet bilincinde birbirine bağlı olmuş ve üçü de güzellik, gençlik, sağlık ve ilerleme nitelikleriyle –Kemalist inkılabın özellikle idealize ettiği ve sürekli eski muadilleriyle karşılaştırılan niteliklerle– birlikte anılmıştır."[432]

Osmanlı Batılılaşmasında, şeriatın harfiyen uygulanmasını savunan İslamcılardan, İslam'dan kökten bir kopuşu yeğ tutan Batılılaşmacılara kadar

---

[429] Nilüfer Göle, **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2000, s. 118.

[430] Şirin Tekeli, "Tek Parti Döneminde Kadın Hareketi de Bastırıldı", **Sol Kemalizme Bakıyor**, Ed. Levent Cinemre, Ruşen Çakır, İstanbul, Metis Yayınları, 1991'den (sayfa belirtmeden) aktaran bkz. Yeşim Arat, "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 96.

[431] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 95.

[432] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 74.

herkesin kadınların konumunu toplumun ahlaki esenliğinin bir göstergesi olarak kullanma şeklindeki yaklaşımı, bu kez Cumhuriyet tarafından resmî devlet ideolojisi olarak benimsenmiştir.[433] Mustafa Kemal, 14 Ekim 1925 tarihinde İzmir Kız Öğretmen Okulu'ndaki konuşmasında, Türk kadınının nasıl olması gerektiğini şu sözlerle tarif eder:

> "Türk kadını dünyanın en münevver, en faziletkâr ve en ağır kadını olmalıdır. Ağır sıklette değil; ahlâkta, fazilette ağır, vakur bir kadın olmalıdır. Türk kadının vazifesi, Türk'ü zihniyetiyle, bazusiyle [gücü, kuvveti] azmiyle muhafaza ve müdafaaya kadir nesiller yetiştirmektir. Milletin menbaı, hayatı içtimaiyenin [sosyal hayatın] esası olan kadın çok yüksek olmalıdır." [434]

Dolayısıyla Cumhuriyet'in özellikle ilk yıllarında yeni devletin modernliğini, rejimin ikonografisinde kilit önem taşıyan kadın imgeleri, geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü ya da asker üniformalı genç kızlar, balo salonlarında dans eden tuvaletli kadınlar simgeler.[435] "Kadın pilot", "kadın öğretmen" "Batılı giysiler içinde bisiklet süren kadın", yüzü Batı'ya dönük Türk modernleşme projesinin simgeleri haline gelir. Sibel Bozdoğan'ın **La Turquie Kemaliste**'in Şubat 1939 sayısından aldığı, farklı mesleklerdeki kadınları çalışırken gösteren fotoğraflardan tıp alanının yanı sıra şövale başında resim yapan kadın ile yine kadın olan hocasını gösteren örnekler ilginçtir.[436] Uzun bir süredir olduğu gibi 1930'lu yıllarda resimde olduğu kadar fotoğraf ve posterlerdeki kadın temsilleri de benzer sembolik kaygılar neticesinde gerçekleştirilmeye devam edilmiştir. İrvin Cemil Shick, Ortadoğu'da kadının fotoğraftaki temsilleri ile ilgili sömürgeci yaklaşımlara eğilerek kaleme aldığı makalesinde, özellikle Sarah Graham-Brown'ın fikirlerine değinir.

---

[433] Deniz Kandiyoti, "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 129.

[434] **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I**, 2. bs., Ankara, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1961, s. 231.

[435] Seçil Deren, "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 389. Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2013, s. 236.

[436] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 99. Ressam kadın hoca ile öğrencisini gösteren fotoğrafa tezin sonunda Ek-2 bölümünde (Görsel 17) yer verilmiştir.

> "1850'den 1950'ye kadar süren yüzyılda kadınlar ve fotoğrafta kadın imgeleri, kadınlık ya da gösterilen kadının kimliğiyle pek ilişkisi olmadığı halde sembol olarak kullanılmıştır. Oryantalizmin, milliyetçiliğin, 'Batılılaşmanın' ve çok farklı ideolojilerin öncülleri kendi ilgilendikleri şeyi hep kadının güçlü metaforunda bulmuştur. Kadın genellikle kendi özgür iradesiyle değil çoğunlukla erkekler tarafından yürütülen tartışmalarda, fikirlerin temsili için kullanılmıştır."[437]

Türkiye ve İran gibi ülkelerdeki modernleşmeci bürokrasi tarafından kadınların dikkat çekici bir şekilde propagandist imgelerde kullanıldığının altını çizen Shick'e göre, söz konusu dönemde peçesiz bir kadının fotoğrafı bir traktör, bir sanayi kompleksi ya da yeni bir demiryolundan farklı değildir; sadece erkeklerin başarılarının bir örneğini daha simgeler. Bu imgelerde kadınlar bir kez daha erkekler tarafından ve erkekler için yürütülen siyasal söylemin hizmetinde birer nesneye indirgenmişlerdir.[438] Shick, örneğin ilk kadın pilot Sabiha Gökçen'i örnek göstererek "Modernleşmenin kadın kahramanı mı yoksa yalnızca bir sembolü mü?" diye sormaktadır.[439]

Fatmagül Berktay da kadın kimliği kullanılarak oluşturulan sembolizmden söz ettiği makalesinde "Yeni ulus-devletin ataerkilliği, kadınlık metaforundan, hem modernleşme amacı açısından hem de millî birlik ve düzenin istikrarının sağlanması açısından simgesel bir öğe olarak" yararlandığını belirtir.[440] Berktay, cinsiyetçi bir göstergenin sistematize hale gelmesinin milliyetçi proje ile olduğunu söyledikten sonra "vatanı bir kadın bedeni olarak temsil eden" bir söyleme sahip ulus devletin kadın ile ilgili tavrını şöyle açıklar:

> "… eski statü toplumundan yeni sözleşme toplumuna geçişin bir ifadesi olan ulus-devletin projesi, kadınlara atfedilen geleneksel rollerin modern biçimler altında sürdürülmesini sağlamaktır. Artık kadınlar için doğru olan davranış kalıplarını

---

[437] Sarah Graham-Brown, **Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950**, New York: Columbia University Press; and London: Quartet Books, 1988, s. 239'dan aktaran bkz. İrvin Cemil Shick, "Representing Middle Eastern Women: Feminism And Colonial Discourse", **Feminist Studies**, Vol. 16, No. 2, Summer, 1990, p. 351.

[438] İrvin Cemil Shick, "Representing Middle Eastern Women: Feminism And Colonial Discourse", **Feminist Studies**, Vol. 16, No. 2, Summer, 1990, p. 369.

[439] İrvin Cemil Shick, "Representing Middle Eastern Women: Feminism And Colonial Discourse", **Feminist Studies**, Vol. 16, No. 2, Summer, 1990, p. 363.

[440] Fatmagül Berktay, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 277.

> belirleyen din ya da gelenek değil, ulus-devletin kendisidir. Bu nedenle, ulus-devletin kadınların hayatını düzenleyen projeleri, devlete bağlılığın ve resmi ideolojinin önemli bir bileşeni haline gelir."[441]

Osmanlı'da hem örtünme hem de sosyal-kamusal yaşamda görünür olmaması nedeniyle "kapanan" kadının Batılı giysiler giymesi kadar evinin dışında görünmesi de simgesel bir niteliğe sahiptir. Toplumda bir tür kaynaşmayı hedefleyen Kemalist rejim ise özel ve kamusal mekânları yeniden gözden geçirir. Böylece kamusal yaşama katılan birey ama özellikle de kadınlar, özel alanın dinsel ya da kültürel kısıtlamalarından kurtulur. "Ama radikal bir seçimle de karşı karşıya gelirler: Kültürel anlamda ya Batılı ya da Müslüman olmaları gerekir."[442] Keza kadınlar örtünme, eve kapatılma ve çok eşlilik gibi yollarla İslam tarafından en göze görünür biçimde ezilen grup olarak öne çıkarken, bu bağlamda Atatürk teolojik devlete karşı açtığı savaşta da kadınlara merkezi bir önem atfetmiştir.[443] Erkek çocuk tercihinin tartışmasız bir norm olduğu toplumda Atatürk'ün manevi evlat olarak kız çocuklarını seçmesinin de simgesel anlamlarla yüklü olduğu düşünülmektedir.[444] Mustafa Kemal'in manevi kızlarından olan ve Türk Tarih Kurumu başkanlığı da yapan Sosyolog Afet İnan, İslamiyet öncesi kadının önemi konusunu çalışarak erken dönem Cumhuriyet'in kökenlerini eski Türk toplumlarında arama gayretine girmiştir. İnan'ın tezinin bir başka noktası, kırsal kesimde kadınların hiçbir zaman kentli hemcinsleri gibi örtünmemesi konusundadır.[445] Öte yandan kadınların da Cumhuriyet'in hem genel olarak toplumsal düzeyde hem de kadınlar özelinde

---

[441] Fatmagül Berktay, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 278.

[442] Nilüfer Göle, **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2000, s. 119.

[443] Şirin Tekeli, "Türkiye'de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri", Türk Toplumunda Kadın'dan (sayfa belirtmeden) aktaran bkz. Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2013, s. 74. Aynı kaynakta Tekeli'nin bir başka ilginç meseleye işaret ettiği belirtilir. Buna göre Tekeli, 1930'larda gündeme gelen kadınlara eşit oy hakkı tanınmasını Atatürk'ün kısmen kendi tek parti rejimini dönemin Avrupa'sındaki diktatörlüklerden ayırmak için yaptığını söylemektedir.

[444] Deniz Kandiyoti, "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 127.

[445] Afet İnan, The Emancipation of Turkish Women, UNESCO Yayınları, 1962, s. 12'den aktaran bkz. İpek K. Yosmaoğlu, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınları ve Kamusal Kimlikleri", **Osmanlı Dünyasında Kimlik ve Kimlik Oluşumu**, Der. Baki Tezcan, Karl K. Barbır, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mayıs 2012, s. 256.

getirdiği yeniliklere sahip çıkması, savunması, "kendilerine rejim tarafından biçilen bir imaja, beraberinde getirdiği faydaları elde tutmak için"[446] uyum sağlaması da gözden kaçırılmamalıdır.

Özetlenen bu görüşler, Cumhuriyet'in kadın konusundaki politikasının temelini oluşturur. Ancak "vitrine konan" kadın imgesi yaratma gayretinin yanında yeni bir "çekirdek aile" modeliyle kadına dair bir başka imgenin daha yaratılmaya çalışıldığını saptamak gerekmektedir. Buna göre, anne-baba ve çocuklardan oluşan aile teşvik edilmiş hatta yüceltilmiş, sağlıklı çocuklar yetiştirmek idealize edilip adeta vatanseverlik teması haline getirilmiştir. Sibel Bozdoğan, mimari iç mekân kurgusuyla birlikte bunu şöyle açıklar:

> "1930'lar boyunca, 'modern' ve 'asri' kelimeleri eşanlamlıymış gibi, modern ev ve apartmanlardaki yeni yaşama kültürünün her türlü yeniliğini, ilericiliğini ve arzulanır özelliklerini adlandırmak için kullanılmıştır. Çalışan bir koca ve baba, tahsilli bir eş ve anne ile onların sağlıklı çocuk ya da çocuklarından oluşan küçük çekirdek aile imajı milli bir ideal mertebesine çıkarıldığı için, evin fiziksel mekânı da değişmez biçimde modern (Batılı diye okuyun) bir ifade içinde temsil ediliyordu." [447]

Fransız tarihçi ve Türkolog Bernard Caporal, Cumhuriyet döneminden itibaren aile ve kadının toplumsal bağlamda dönüşümünü incelediği çalışmasında önce kırsal ve kentsel aile yapısı ile kadının yerini "geleneksel" ve "çağdaş" formülasyonuyla karşılaştırır, ardından Kemalizm'in "çağdaş" aile ve kadın tanımını yapar. Bunu yaparken Mustafa Kemal'in kadının artık ev işlerinin sınırları içine hapsedilmemesi, Avrupa kadını gibi kocasının dengi, eşi, ortağı olması gerektiği yönündeki sözlerine başvurur.[448] Bu tanımlamaya göre "Kadının kişiselleştirilmesi biçimi, her bireyinki gibi, artık yalnız ailesel değil, fakat aynı zamanda

---

[446] İpek K. Yosmaoğlu, "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınları ve Kamusal Kimlikleri", **Osmanlı Dünyasında Kimlik ve Kimlik Oluşumu**, Der. Baki Tezcan, Karl K. Barbır, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mayıs 2012, s. 259-260.

[447] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 214.

[448] Sur la route de Smyrne. Discours et Couseries faits S.E. Ghazi Moustapha Kémal Pacha. Commandant en Chef des Armées Turques, lors de sa r'ecente tournée en Asie Mineure, Constantinople, 1923, s. 73'ten aktaran bkz. Bernard Caporal, **Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970),** Çev. Ercan Eyüboğlu, C. I, Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, Şubat 2000, s. 94. Ayrıca bkz. Bernard Caporal, **Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını**, Çev. Ercan Eyüboğlu, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982. Burada faydalanılan Cumhuriyet Gazetesi'nin yayımladığı kaynakta kitabın adı "Kemalizm Sonrasında Türk Kadını" olarak eksik verilmiştir.

toplumsaldır."[449] Dolayısıyla "… çağdaş ailenin doğuşuna, kadın için yeni bir kişilik kazanma biçiminin ortaya çıkması denk gelmektedir."[450] Bu durum ikircikli gibi görünse de olmadığı anlaşılır. Eğitimli, modern bir görünüme sahip ve toplumsal cinsiyetçi kurgunun kendisine biçtiği görevden azade olmayan bir kadın kurgusu, devlet açısından "imaj" yaratmaktan çok toplumsal bir görev tanımıdır aslında. Yapılan tüm Batılı, modern kadın vurgularının bir adım sonrasında, kadının ev içindeki rolüne dair bir ısrar vardır; aile kuran, çocuk doğuran, yemek yapan, kısacası toplumsal normları yerine getirmekten vazgeçmeyen bir kadın idealize edilir. Mustafa Kemal'in her seferinde Türk kadının kendisini yetiştirerek meslek sahibi, toplumda yer edinmiş güçlü karakterler olması yönündeki vurgularının yanı sıra örneğin 1923'te İzmir'deki konuşması sırasında söylediği "Kadının en büyük vazifesi analıktır. İlk terbiye verilen yerin ana kucağı olduğu düşünülürse bu vazifenin ehemmiyeti lâyıkiyle anlaşılır" sözleri,[451] aslında kadının annelik gibi belirlenmiş toplumsal görevlerinin sürdüğü anlamına da gelir. Kandiyoti bu anlayışın kuramsal tanımını şöyle yapar:

> "… kadınların milliyetçilik içindeki payları, öne sürülenden daha karmaşıktır. Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları 'ulusal' aktörler; anneler, eğitimciler, işçiler, hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen terimler çerçevesinde ifade etmeye zorlarlar."[452]

[449] Bernard Caporal, **Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970),** Çev. Ercan Eyüboğlu, C. I, Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, Şubat 2000, s. 94.
[450] Bernard Caporal, **Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970),** Çev. Ercan Eyüboğlu, C. I, Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, Şubat 2000, s. 95.
[451] Mustafa Kemal Atatürk, "İzmir'de Halk İle Konuşma" (31.I.1923), **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, C. II, 5. bs., Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 87.
[452] Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2013, s. 169.

1.3.3. Kamusal Hayat

Siyaset bilimi ve sosyoloji alanlarında çok sayıda uzmanın "kamusal" olan ile ilgili konuyu farklı açılardan ele aldıkları pek çok çalışma vardır. Kavramların sözlük tanımlarına bakıldığında "kamu"nun Türk Dil Kurumu tarafından belirlenen ilk iki ve en genel tanımı; "1. Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü" ve "2. Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme" şeklindedir.[453] Buradaki ilk tanıma göre kamu İngilizce *state* (devlet), ikinci tanıma göre ise *public* (kamu) yerine kullanılmaktadır. "Kamusal" ise "Kamuya ait olan" şeklinde verilir.[454] Bu başlık altında tez kapsamı dolayısıyla bizi ilgilendiren öncelikle kamusal olanın tanımı ve Türk modernleşmesinde bunun nasıl şekillendiğidir. Örneğin Raymond Geuss **Kamusal Şeyler, Özel Şeyler** adlı çalışmasında iki kavramı karşılaştırır. "Özel"in genel bilgi olmaması gereken şeyi çağrıştırdığını, "kamusal"ı da "saklı" olanla karşıtlık içinde inceleyebileceğimizi söyleyerek şu tanımları yapar:

> "Çağımızda 'özel' ve 'kamusal' arasındaki ayrımın nispeten anlaşılır ve net olduğunu zannetmek, bağışlanabilir. Bu ayrım, mala mülke veya bilgiye erişme, onları denetleme ve onlara sahip olma yollarıyla ilişkilidir; üzerinde durulan esas nokta ise bu erişim, denetim ve mülkiyetin herhangi bir şekilde kısıtlandırılmış veya sınırlandırılmış olup olmadığıdır. Kamu mülkiyeti, belli bir toplumda herhangi bir kısıtlama olmaksızın bütün insanların ortaklaşa -veya bütün insanların temsilcisi olarak devletin- sahip olduğu düşünülen mal mülktür; özel mülkiyet ise herkesin ortaklaşa sahip olmadığı, sınırlı bir bireyler grubunun, hatta belki de tek bir bireyin sahip olduğu mal mülktür. Kamusal bilgi, herkesin erişebildiği (veya erişebilmesi gereken) bilgidir; özel işler ise herkesin haberdar olmadığı veya olmaması gereken işlerdir."[455]

"Kamuoyu"nun on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış bir kavram olduğunu söyleyen Geuss, özellikle siyasi erkin kamu idaresini yönlendirmede propaganda yöntemini kullanarak kamuoyunu şekillendirme yöntemiyle, "kamusal alan"ı

---

[453] (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5798764137a523.43876921, (Erişim tarihi: 25.07.2016).

[454] (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57987643e26313.72385628, (Erişim tarihi: 25.07.2016).

[455] Raymond Geuss, **Kamusal Şeyler, Özel Şeyler**, Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007, s. 27.

önemsediğini belirtir.[456] "Kamusal" olan "kamu"nun oluşmasıyla ilgilidir ve bu da pek çok araştırmacının işaret ettiği şekliyle bir modern dönem olgusudur. Keza Anthony Smith de milli kimliği belirleyen ortaklıklardan biri olarak ortak bir kitlesel kamu kültürünü sayar.[457] Kamusal, ulus devletlerin kurulduğu modern dönemde vatandaş olmanın ortak paydalarını barındırır. Kamusal alan da devletleştirilemeyen ya da özelleştirilemeyen, halkın kullanımına ait mekândır. Jürgen Habermas **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**'nde söz konusu kamudan bahsederek Fransız Devrimi'nin, başta edebî ve sanat eleştirmenliği kimliği baskın olan kamuyu politikleştiren bir itki yarattığını belirtir.[458] Dolayısıyla bir kamusal alan tarifi şu şekilde yapılmaktadır:

> "… liberal politik düzenin feodal düzenin yerini aldığı sırada oluşmuş olan, yurttaş ya da bireylerin toplulukla ilgili sorunları ve konular üzerinde tartışma, fikir beyan etme imkânı buldukları, sosyo-politik sorunların çözülmesinde kişilerin değerler, erek ve normlar üzerinde mutabakata varma ve katkı yapma şansına sahip oldukları estetik/edebî eleştiri veya politik muhalefet alanı…"[459]

Öte yandan "kamusal alan" kavramı göründüğü kadar açık seçik değildir; çünkü farklı dönemler, farklı kültürler ya da farklı toplumsal gruplar doğrultusunda kamusal-özel ayrımı farklı farklı çizilebilir. Örneğin Osmanlı'da tarihsel olarak kamusal yaşam kültürünün sınırlı olması, en önemli kamusal mekânları kahvehaneler haline getirmiştir. Osmanlı'nın geleneksel toplumsal yaşayış kültürü çeşitli kültürel türdeşlikleri diğerleri ile karıştırmamaya özen gösterirken, örneğin farklılıklar özellikle belirtilmek zorunda olmuştur. Düzenin ancak her bir farklılığın ayrımsanması ile sağlanabileceğine dair bir inanış mevcuttur. Dolayısıyla kamusal hayatın içinde herkes ancak taşıdıkları aidiyetleri birtakım temsiller ile göstermek zorunda olmuştur. Bu bir açıdan zenginliktir; ancak, bu zenginlik politik kısırlık ile koşut kalmış, örneğin kamusal alanı kahvehanelerle sınırlı tutmuştur.[460] Osmanlı'da

---

[456] Raymond Geuss, **Kamusal Şeyler, Özel Şeyler**, Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007, s. 89.
[457] Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 31-32.
[458] Jürgen Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 16.
[459] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Paradigma Yayıncılık, Kasım 2005, s. 967.
[460] Süleyman Seyfi Öğün, "Türk Milliyetçiliğinde Hakim Millet Kodunun Dönüşümü", **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**, Haz. Nuri Bilgin, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, Eylül 1997, s. 217.

Batılılaşma ile "Batılı olmak-Batılı görünmek" şeklinde yaşama, dolayısıyla halkın bir arada bulunabildiği kamusal alana yansıyan durum, Cumhuriyet döneminde ise bu kez değişmiş, kamusal alan hem kadın hem de erkek için adeta genişlemiştir. Batılılaşmanın gereği olarak görülen şekilde, devletin kendisini kamusal alanda var etmesine dair şu saptama önemlidir:

> "Toplumsallığın, devletin kendisini gerçekleştireceği bir mekâna dönüştürülmesi, kuşkusuz, bir program olarak Batıcılık'ın ve onun ideolojik belkemiğini oluşturan pozitivist-otoriteryanizmin örtük amacını ifade eder."[461]

Sanatsal temsilin kamusal alandaki en önemli örneği olan heykel üretimlerine bakmak, konuyu anlamak açısından önemli olabilir. Osmanlı'da halkın izlemesine açık yani kamusal alanda görülebilecek heykel örnekleri için Cumhuriyet dönemini beklemek gerekse de, "nişan taşı" geleneğinin varlığının yanı sıra Osmanlı'da 19. yüzyılda bazı anıt örneklerine rastlamak mümkün hale gelmiştir.[462] Bunların başında Tanzimat fermanının okunmasından yaklaşık bir yıl sonra bu olay anısına, hem fermanın okunduğu Gülhane Meydanı'na hem de Bayezid Camisi civarına dikilmesi istenen anıtlar sayılabilir. Batılılaşma döneminde değişen anlayış ile kentin ve mimarlığın dönüşümünü ele aldığı çalışmasında Göksun Akyürek, dönemin gazetelerinden **Ceride-i Havâdis**'te çıkan habere dayanarak bu anıtlar hakkında bilgi verirken, toplum nezdinde nasıl algılanacağının planlandığını da aktarır. Hem nişan taşlarına benzetilerek tarihsel modelle ilişkilendirilen ancak farklı bir işlevi olması tasarlanan ve sırasıyla "Seng-i Adalet" ile "Nişan-ı Adalet" adı verilen bu anıtlar, "…henüz 'âbide' sözcüğü kullanımda bile değilken, oldukça önemli bir siyasal olayın merkezi irade tarafından yeni mimari pratik aracılığıyla simgeselleştirilmesi niyetini taşır." Tanzimat Anıtı projesi ile özenle seçildiği anlaşılan kentsel meydanı da dönüştürecek yeni bir tarihsel süreklilik biçimi önerilir.[463] Özellikle Bayezid Meydanı'na yapılacak olan anıt ile ilgili yine Ceride-i Havâdis gazetesinde

---

[461] Nilgün Toker, Serdar Tekin, "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: 'Kamusuz Cumhuriyet'ten 'Kamusuz Demokrasi'ye", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 89.

[462] En tanınmış örnekleri arasında 1833 tarihli Hünkar İskelesi Anlaşması anısına Beykoz'a Rus birliklerce inşa edilen Türk-Rus Abidesi (Birinci Dünya Savaşı sırasında yıkılmıştır) ve II. Abdülhamid'in emriyle Hicaz Demiryolu projesi kapsamında Hayfa'da inşa edilen anıt sayılabilir.

[463] Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011, s. 110-111.

yayınlanan bir başka haberde, anıtın biçimi konusunda bir tartışma başlamış olduğu görülür. Buna göre tepesinde bir âlem yer alacak anıt dikilitaştan ve çevresinde dört adet tunçtan aslan biçimindeki çeşmeden oluşacaktır. Hiçbir zaman hayata geçirilmeyen anıtın mimarı hakkında kesin bilgi olmasa da Akyürek, Gaspare Fossati'nin bir çiziminin buna çok benzediğini belirtir.[464] Zeki Sönmez de Fossati'nin başta Mustafa Reşit Paşa olmak üzere Tanzimat aydınlarıyla yakın ilişkisi neticesinde onun Tanzimat Anıtı projesiyle görevlendirildiğini, sanatçının projeyi 2 Ekim 1840 tarihinde tamamladığını söyler.[465] Göksun Akyürek ayrıca, anıtın inşa edilmemiş olmasına dair Ahmed Lütfi Efendi'nin "böyle şeylerin Avrupa usulüne münhasır olduğu" şeklindeki tepkiler nedeniyle inşa edilmediğini söylediğini aktarır.[466] Devlette Batılılaşma politikası ile koşut olarak estetik algıdaki değişimin de bir anıt-heykel fikrine alışması için Cumhuriyet dönemini beklemek gerekecektir.

Hayata geçirilemeyen Tanzimat Anıtı projelerinden sonra Osmanlı tarihinin ilk ulusal anıtı olarak, hem 31 Mart Vakası'nda ölen askerler hem de İkinci Meşrutiyet'in anısına dikilerek resmî açılışı 23 Temmuz 1911'de (10 Temmuz 1327) yapılan Abide-i Hürriyet'i görürüz. Sultan V. Mehmed Reşad'ın himayesinde çalışacak bir komisyon oluşturulduktan sonra düzenlenen yarışma sonucu Muzaffer Bey'in projesi birinci seçilmiş ve yapım aşamasına geçilmiştir. Altıgen bir kaide ve kaidenin üzerinden yükselen top namlusu biçiminde tasarlanan abidede namlunun ön yüzünde can simidi, gemi çıpası, süngülü tüfekler ve dalgalanan bayrak motiflerinden oluşan bronz bir plaka yer almaktadır. Konu hakkındaki değerli makalesinde Alev Erkmen, 23 Temmuz 1910 (10 Temmuz 1326) tarihli **Hayal-i Cedid** gazetesinin ön kapağındaki temsili resme dikkat çeker.[467] Aynı zamanda

---

[464] Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011, s. 113.

[465] Zeki Sönmez, **Türk-İtalyan Siyaset Sanat İlişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Temmuz 2006, s. 124. Ancak Sönmez sanatçının Gülhane Meydanı'na dikilmek üzere düşünülen Tanzimat Anıtı projesiyle görevlendirildiğini söyleyerek Göksun Akyürek'in sözünü ettiği Bayezid Meydanı'na dikilecek anıttan bahsetmez. Akyürek Fossati'nin çiziminin Bayezid Meydanı'na dikilmesi düşünülen tasarıma benzediğini belirtmiştir.

[466] Göksun Akyürek, **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011, s. 113.

[467] Alev Erkmen, "Osmanlı Türkiyesi İle Cumhuriyet Türkiyesi'nin Anı(t)ları: Timsal ve Temsil Üzerine Notlar", **Cumhuriyet'in Mekânları Zamanları İnsanları**, Der. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu, 1. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2010, s. 32-33.

İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği günün "Hürriyet bayramı" kabul edildiğini yansıtan imzasız resim, Meşrutiyete geçişin yarattığı coşkulu devrim havasını betimleyen sayısız karikatür, kartpostal vb. üretimden biridir. Bu görsel imgeler, her ne kadar biçimsel olarak bir heykelden uzak olsa da Abide-i Hürriyet Anıtı ile birlikte düşünüldüğünde devletin sanat ve kültürün dilinden propagandist amaçla nasıl faydalandığına dair erken birer örnektir. Anıt hem türbe, hem mescid hem de açıkhava namazgâhı olarak tasarlanmıştır. Erkmen, bu ilginç tasarım uygulamasıyla ilgili şu çarpıcı yorumu yapar:

> "Anıtın simgeselliğine yabancı olan Osmanlı toplum-zihninde, Hürriyet düşüncesiyle özdeşleşecek yeni bir (mimari) imge kurgulanırken bir türbe işlevinin araçsallaştırılması, kamusal yapı üretimindeki geleneksel meşruiyet normlarının korunmasını sağlayan ve dolayısıyla yapının kamusal alandaki rolünü baştan güvenceye alan bir çözüm olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirme doğruysa, Abide-i Hürriyet'in Osmanlı imgeleminde bir anıta yer açmak için, daha önce Tanzimat Anıtları girişimiyle denenmiş ancak sonuç vermemiş bir meşrulaştırma çabasını, bu defa doğrudan mimari kurgusu yoluyla başarıya ulaştırmış olduğu da eklenmelidir."[468]

Osmanlı'da var olan sınırlı kamusallığın Türk modernleşmesinin sonraki dönemlerinde de sürdüğünü söyleyen görüşler mevcuttur. Bu görüşlerden birine sahip olan Metin Çulhaoğlu, böylece Batı modernitesinde uzunca bir süreçte ortaya çıkan, "devlet ile özel alan arasında yer alan ve büsbütün bağımsız olmasa bile kendi dinamiklerinden de beslenen" kamusal alanın Türkiye'de neredeyse hiç gelişmediğini söyler.[469] Oysa buna tamamen katılmak mümkün olmaz. Kamusallığın içinde bireyin özgür iradesiyle var olabilmesi, kimliği ya da siyasi fikirlerini görünür şekilde temsil etmesiyle ilgili ciddi sıkıntılar olsa da Cumhuriyet'in kurulmasıyla kamusallığın Osmanlı geçmişine kıyasla niceliksel olarak arttığı, kamusal alanın genişlediği rahatlıkla gözlenebilmektedir. Keza modernleşmenin vitrinini özellikle son dönem Osmanlı aydınları için olduğu kadar, Cumhuriyet dönemi aydınları için

---

[468] Alev Erkmen, "Osmanlı Türkiyesi İle Cumhuriyet Türkiyesi'nin Anı(t)ları: Timsal ve Temsil Üzerine Notlar", **Cumhuriyet'in Mekânları Zamanları İnsanları**, Der. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu, 1. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2010, s. 40. Erkmen, bu yoruma eklediği dipnotunda bir başka ilginç duruma değinir ve 18. yüzyıl sonlarından itibaren yapılan birçok meydan çeşmesinin de anıt değeri gözetilerek tasarlanmış olabileceğini söyler.

[469] Metin Çulhaoğlu, "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 172.

de sokaktaki gündelik yaşam oluşturmuştur. Sokağa çıkmak, Cumhuriyet insanı için modern görüntüsünü Avrupa dünyasına sergilemek anlamını taşır.[470] Benimsenen Batılı kılık-kıyafetin kamusal alanda gösterilmesi gerekir artık, bireyin varlığı adeta bununla anlamlanır.

Genel çerçevede bakıldığında, karma eğitimin benimsenmesi, kadınların meslek sahibi olmasının teşvik edilmesi, verilen siyasi haklar, giyim kuşamdaki değişiklikler vd. kadının kamusal hayata katılmasını sağlayan başlıca düzenlemelerdir. Toplumsal yaşama katılma tüm bunlar kadar daha doğrudan bir anlamla kadınların kentsel mekânlarda serbestçe dolaşmaları anlamına da gelir ve yeni kurulan Cumhuriyet'te kadın artık sokakta ve örtüsüzdür zaten. "Kemalizm, medeniyet değişimi tasarımıyla kadınlara 'toplumsal görünürlük' kazandırmaktadır. Hatta tersinden söylemeliyiz: kadıların kamusal alana çıkışları, görünürlük kazanmaları medeniyet dönüşümünü sergilemektedir."[471] Keza 20. yüzyılın başında kadının da kamusal alana görece daha rahat katılabilmesiyle değişmekte olan sosyal yaşam ve eğlence hayatının, Cumhuriyet'le birlikte, yine devlet tarafından bir modernleşme tezahürü olarak algılanmış ve geliştirilmiş olması dikkat çeker. Öncelikle Ankara'da başlatılan "balo"lar, toplumu Batılı eğlence tarzına alıştırma amacını güder. Politik kadroların, milletvekili ve yüksek bürokratların bu balolarda bulunması, modern Batı danslarını öğrenip yapması, böylece halka örnek olması beklenir.[472] 1927 yılında yayınlanan **Aylık Mecmua**'nın Mayıs sayısında bir fotoğrafın altındaki yorum göze çarpar: "Dans iptilası memleketimizde de salgın haldedir. Her akşam sabahlara kadar birçok çiftler mütemadiyen dans etmektedir."[473]

Genel toplumsal kalıplardaki kadının yaşamını kısıtlayan erkek figürünün aksine, Cumhuriyet modernleşmesinde erkeklerin kadını her konuda teşvik

---

[470] Seçil Deren, "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 387.
[471] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 64.
[472] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 861.
[473] Anonim, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 242.

ettiklerini, bunu bir görev gibi algıladıklarını söyleyen Nilüfer Göle, Kemalist medeniyet ideallerine uygun yetişmiş örnek kızlar ile ilerici babalar arasında kurulan "sessiz mutabakat"a dikkat çeker.[474] Mustafa Kemal'in kendisi de kadın-erkek bir arada bulunmayı bizzat teşvik etmiştir. Hatta Göle, kadınların dansa kalkmadığı bir baloda Mustafa Kemal'in kibarca dans edilmesini emrettiği bir olayı aktarır: "Şimdi emrediyorum: Hemen salona dağılın! İleri! Marş! Dansedin!"[475]

[474] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 70.
[475] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 53.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK MODERNLEŞMESİNDE SANATIN KONUMU

İlk bölümde Batılılaşma-modernleşme ekseninde kronolojik yöntemle gelişimi verilen Türkiye sanatının toplumsal değişim sürecindeki konumunu, beklentiler ve dolayısıyla bu süreçte sanatın geçirdiği değişim ile sorunsallaştırarak ele almak gerekir. Bunu yaparken sorulması gereken soruların başında ise belki de şu yer almalıdır: Kültür-sanat değişimi yaratan etkin bir güç mü olmuş, yoksa bu değişimden payına düşeni alan, "çağdaşlaşma" gayretinin öncüsü seçkin sınıfların bir uğraşısı olarak edilgen durumda mı kalmıştır? Bu tez çalışmasında, konuyla ilgili araştırmacıların görüşlerine başvurularak sorunun cevabına ulaşma çabasının başka pek çok soruyu beraberinde getireceğine ve net yanıtlara ulaşılsın ya da ulaşılmasın, bir düşünme sürecine yol açacağına inanılmaktadır.

Örneğin, Türkiye sanatı üzerine pek çok çalışması bulunan Semra Germaner, 20. yüzyılda Osmanlı sarayının destek ve gayretleriyle Batılılaşma yönünde etkili olan ve Cumhuriyet kadrolarınca da benimsenen kültür değişiminin, "çağdaşlaşma istek ve azminin ifadesi olarak" sürdürüldüğünü belirtir.[1] Yani çağdaşlaşma isteği doğrultusunda kültürde ve elbette sanatta değişime gerek duyulmuştur. Burada kurulan sebep-sonuç ilişkisinde sanat edilgen bir konumdadır. Modernleşmeyi çağdaşlaşma olarak formüle eden bu bakış açısına göre kültür değişimi elzemdir. Cumhuriyet'in kültür politikalarına işaret eden söylem, sanatın modernleşme projesinin parçası olarak değişmesi gerektiğini savunur. Hatta Germaner aynı çalışmada, Batılı sanatın "kalkınmanın elit bir düzeyinin belirtisi, simgesi" olarak görüldüğünü de ekler ve devam eder:

> "Bu anlamıyla yönetici sınıf içinde bir modernizm yandaşlığı ve hatta öncülüğü vardı: sergilere ve konserlere gitmek modern kent yaşamının icaplarından sayılıyordu. Plastik sanatlar, Cumhuriyet döneminde başlangıçta kültür düzeyi

[1] Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 8.

> yüksek bir sınıfın ilgi alanı içinde olmakla birlikte giderek halk katında da modernleşmenin işareti sayılmıştır."[2]

Germaner'in de işaret ettiği gibi, önce Osmanlı sonra Cumhuriyet döneminde kültür-sanat yüksek sınıfın ilgi alanıyken yeni kurulan devletin çabalarıyla halk katını da etkilemiş ve tüm toplum için modernleşmenin işareti sayılmıştır. Dolayısıyla sanat ile modernleşme arasındaki karşılıklı ilişki bu durum gözetilerek açıklanmaya çalışılmalıdır. Öncelikle Batılılaşma-modernleşme isteği ile hem Osmanlı hem Türkiye Cumhuriyeti devletleri tarafından hayata geçirilen reformlar halktan kopuk bulunduğu ve toplum yaşamına da yansıyacak değişimler amaçlandığı için kültür-sanata yukarıdan müdahale edildiği saptanmalıdır. Bir başka açıdan bakıldığında ise, Osmanlı'nın Tanzimat'tan sonra sürecin devamında vardığı topyekûn Batılılaşma amacının zaten kaçınılmaz bir toplumsal değişimi gerekli kıldığı ve sanatın da bundan payını aldığı söylenebilir. Bu iki görüş birbirine alternatif gibi görünse de aslında değildir. Daha sonra ayrıntılı olarak açıklanacağı gibi, değişim kaçınılmaz hale gelmiş, sanatın kendi dinamikleri oluşmaya başlamış ancak yukarıdan müdahaleler de zaman zaman görülmüştür. O halde, devlet bu noktada devreye girerek değişimin yöneticisi rolünü üstlenmişse bunu nasıl yapmış ve bunda ne kadar başarılı olmuştur? "Münevver/aydın" olarak tanımlanan ve sanatçının da içinde olduğu kesimin süreç içindeki payı nedir? Böyle bir durumda sanatın ve sanatçının özerkliği tartışması nasıl yapılmalıdır?

Sanatçıların konumu, beklentiler, devletin sanat politikaları ve bu eksende gelişen tartışmaların izi sürülürken sorular da çoğaltılabilir. Ayrıca "yeni"yi kurma gayretindeki Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikalarına dair sorulabilecek soruların cevapları görece kolay verilebilirken, Osmanlı'nın bıraktığı mirasın ne ölçüde benzer ya da farklı bir anlayış ve yönteme sahip olduğunun üzerinde de durmak gerekmektedir.

---

[2] Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 9.

2.1. "Modern Sanat" Karmaşası

Bernard Lewis'in "Modern Türk sanatının başlangıçları şeklî ve resmî idi"[3] sözleriyle belirttiği gibi, Türkiye'de Batılı anlamda sanatın mimarı devlet, kurumları devlet eliyle kurulan kurumlar ve yöntemi de Batı'yı model alma şeklinde olmuştur. Beklenti çok açıktır: Batılılaşma ile girilen yolda giderek tüm toplumsal varlık alanlarının da Batılı olması. Başta kurumsal bir mecburiyet gibi görülen sanatta Batılılaşma, giderek halkı değiştirmenin, "aydınlatma"nın, Cumhuriyet dönemindeki tabiriyle "medenileştirmenin" aracı olarak konumlandırılır.

Batı'da 18. yüzyıldaki sanat-zanaat ayrımından itibaren girdiği süreçte bugünkü anlamına kavuşan sanat, modern düşüncenin köklerinin bulunabileceği Rönesans milat kabul edilerek bir Aydınlanma aracı şeklinde algılanmış ve bu doğrultuda kurgulanmıştır. Örneğin Jürgen Habermas **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**'nde, Fransız Aydınlanması'nda sanatın konumunu ve modern eleştirinin ortaya çıkışını açıklar. Bu süreci anlamak, Osmanlı'dan itibaren Fransa'daki modern kurumsallığı amaç edinen Türk modernleşmesinde sanattan beklenenleri anlamak açısından yol gösterici olabilir. Buna göre, Fransa'da ressamların lonca, saray ve kilise ile bağlarından kurtulmalarının ardından ressamlığın artık bir zanaat olarak algılanmaması,[4] Akademi'nin kurulmasıyla açılmaya başlayan Salon Sergileri ile de sanat eleştirisinin ortaya çıkması, modern sanat fikrini doğurmuştur. Paris'te 1648'de Sanat Akademisi kurulduğunu, buradaki ilk "Salon"un 1667 yılında faaliyete geçerek kamuya açıldığını söyleyen Habermas şöyle devam eder:

---

[3] Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984, s. 435.

[4] Antik Yunan'dan 17. yüzyıl sonuna kadar günümüzdeki anlamıyla sanat-zanaat ayrımı yapılmamış; üretimler genel anlamda liberal sanatlar ve mekanik sanatlar diye ikiye ayrılmıştır. Farklı bilginlerin döneme göre değişen yorumları olsa da genellikle gramer, retorik, mantık, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik liberal; dokumacılık, ticaret, tarım, avcılık, marangozluk, resim ve heykel yapmak gibi alanlar mekanik sanat sayılmıştır. Rönesans'ta bile "güzel sanatlar" şeklinde bir tabir bulunmazken bu, 18. yüzyıldan sonra kullanılan bir tanım olmuştur. Türkçedeki "zanaat" sözünün kullanımı ise 18. yüzyıla kadar günümüzdeki anlamıyla "sanat"ın da içinde bulunduğu bu "mekanik sanat" tanımını karşılar. Dolayısıyla 17. yüzyılın sonundan itibaren resim, heykel ve mimarlık önce liberal sanatlar olarak kabul görmüş, buna rağmen günümüzdeki karşılığıyla bir güzel sanatlar tabirinin çıkması zaman almıştır. Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Larry Shiner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

> "Sergiler ancak 1737'den sonra düzenli hale geldi; bunun üzerinden de bir on yıl geçtikten sonra La Font'un düşünceleri yayınlandı ve ilk kez şu ilke formüle edildi: 'Sergilenen bir resim basılmış bir kitaptır, sahnelenmiş bir oyundur - herkes onun hakkında yargıda bulunma hakkına sahiptir.' Müzeler, tıpkı konserler ve tiyatrolar gibi, sanat hakkında bilgisizlerin yargıda bulunabilirliğini kurumlaştırdılar; tartışma, sanatın sahiplenilmesinin aracı oldu.
> …
> "Kurumlaşmış sanat eleştirisinin araçları olarak sanat ve kültür eleştirilerine yer veren *Journals* [dergiler], 18. yüzyılın tipik ürünleridir. … Bir yandan felsefe artık tamamen eleştirel felsefedir, edebiyat ve sanat da artık ancak edebiyat ve sanat eleştirisiyle birlikte yürüyebilmektedir; bu durum, eserlerin bizzat kendilerinin eleştirisini yaptığı 'eleştirel dergi'lerde uç noktaya varır. Öte yandan kamusal topluluk da ilk olarak bu yolla felsefeyi, edebiyatı ve sanatı sahiplenerek aydınlanır, evet, kendisini aydınlanmanın canlı süreci içinde kavrar."[5]

Habermas'ın bu sözlerinde bir "modern sanat" tanımı gizlidir. Sergilenen resmin bir kitap ya da sahnelenmiş bir oyun gibi öğretici olduğu, ilerlemenin temel düsturu eleştirinin herkes tarafından yapılabildiği ve müzelerin, tıpkı konserler ya da tiyatrolar gibi sanatı halka ulaştırarak onları da eleştiri mekanizmasına dâhil ettiği hatta böylece halkın da aydınlanmasına yol açtığı bir yapının tarifiyle "modern sanat" kavramı işaret edilmiştir. Bu noktada, başlıca ölçütlerini geçmişle hesaplaşmanın ve eleştirinin oluşturduğu modern dönemin sanatının tam olarak ne olduğunu anlamak ve Türkiyeli sanatçının bu sanat ile karşılaşmasıyla ortaya çıkan modern Türk sanatını tartışmak gerekir. Zira hem "modern sanat" hem de "Türk modern sanatı" çokça ve kolayca kullanılan terimler olarak bir kavram karmaşasına yol açmaktadır. "Modern sanat" tabiri, pek çok farklı çalışmada işaret edildiği gibi gerçekten de bir dönemi, bir olayı, bir sanatçıyı, bir akımı mı imlemektedir? Söz konusu karmaşanın nedenlerinin başında, dünyada olduğu gibi Türk sanat tarihinde de bir fikir birliğine varılamamış olmasının geldiği aşikârdır.

Konuyla ilgili farklı alanlardan pek çok araştırmacının sayısız çalışması bulunur. Türkiye'de modern sanatın tarihini yazan ve bu tez çalışmasında olduğu gibi modern resmin kökenini perspektife dayalı teknik resmin öğretildiği askeri okullarda arayan fikirlere çeşitli itirazlar getiren metinler de vardır. Örneğin Ali Akay, Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinin başlangıç yıllarında üç boyutlu yani

[5] Jürgen Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 112-115.

perspektifli resme geçişin başlangıcının modernlik olarak kabul edildiğini belirterek Batı'da ise perspektifin bırakılmasıyla başlayan bir modernitenin olduğundan söz eder.[6] "Batı perspektifi bırakınca Türkiye ise perspektife ulaşınca modern olur" şeklindeki ve ilk bakışta çarpıcı bir çelişki gibi görünen bu saptamada aslında konunun detaylandırılmaması bir belirsizlik ve hataya neden olmuştur. Öyle ki, Akay'ın Batı'da modern sanat diye kastettiği aslında Modernizm'in sanatı yani modernist sanattır. Oysa bu tezde de iddia ettiğimiz gibi, anlamlar kavramı ortaya çıkarırken kavramlar da anlamı belirler. Öncelikle modernist ve modern sanat sözlerini ayırmak ve ikisinin de modernite ile ilişkisini açıklamak gereklidir.

İster doğayı taklit esasına dayalı oluşu isterse konu seçimi itibarıyla olsun, tıpkı Aydınlanma fikri ile Avrupa modernitesinin köklerini Rönesans'ta bulan görüş gibi, "dışa dönük" karakterdeki perspektifli resmin Batı'da temelini Yunan antikitesine dayandıran Rönesans ile başladığını hatırlarsak, biz de modern sanatın kökenlerini bu dönemde yani Rönesans'ta arayabiliriz. Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali, Aydınlanma düşüncesi, aristokrasi ile burjuvazi sınıfları arasındaki güç dengesinin kapitalist sistem sonucu değişmesi, demokrasi tartışmaları, siyasal düzlemde ulus devletlerin ortaya çıkması… İşte böylesi bir çağda seküler toplumu ve eğilimlerini tanımlamanın terimi "modernite" ya da "modernlik" olmuştur. Dolayısıyla tarihsel tüm gelişmeler hem modern dünya hem de modern sanat algısının oluşmasının sebepleridir. "Modernite" böylece Avrupa coğrafyasını tanımlamanın başlıca kavramı haline gelmiştir.

"Modern" teriminin kendisinin bir tarihselliği işaret ettiğini söylemek hatalı görünür. Tezin ilk bölümünde Türk siyasal tarihindeki ve toplumsal yapısındaki değişimler tartışılırken açıklandığı gibi, hâlihazırda mevcut, şimdiki zamana ait, çağdaş olan anlamlarında kullanılan "modern", eskiden kopuş ilkesini temel alan bir sıfattır.[7] Dolayısıyla her türlü eski olana karşı çıkan sanatın modern olduğu kabul edilebilecek, yani örneğin 17. yüzyılda yaşarken Barok sanat da modern

[6] Ali Akay, "'Modern' Sanatın Türkiye'de Gelişim Çizgileri", **Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri**, Ed. Gülsen Bal, İstanbul, Kitap Yayınevi, Mayıs 2008, İstanbul, s. 91.
[7] Peter Childs, **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010, s. 22.

sayılabilecekken sanat tarihi böyle yazılmamıştır. Çünkü Batı modernitesinin oluşmasıyla "modern sanat" kalıbı böyle bir dünyanın yani modernitenin sanatı anlamında bir terim halini almıştır.[8] Fakat yukarıda Akay'ın sözlerindeki gibi, bu tip kullanımlarda açıklama eksik kaldığı zaman anlam da kayba uğrar. Batı'da perspektiften vazgeçme modernite değil, daha özelde Modernizm ile olurken, Türkiye'de perspektifin uygulanmaya başlanması Batılılaşma-modernleşme olgusuyla gerçekleşmiş, modern sanata giden yol böylece açılmıştır. Geniş bir perspektiften, 19. yüzyılda dünyayı anlama, tanımlama ve temsil etmenin kültürel ideolojisi olduğunu söyleyebileceğimiz "Modernizm"in sanatını "modern sanat" olarak tanımlayan fikirler aslında çokça mevcuttur. Oysa "Modernizm"in [19. yüzyıl sonunda tanımlanabilir kesinliğe kavuşan Batı modernitesinin kendisine yönelik karşı çıkışa dayalı, görünür tezahürleri sosyal ve kültürel alanda olan değerler dizisi][9] modernlik [Batı'da inşa olan ve Rönesans, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, ulus-devlet, cumhuriyet rejimi, sosyal değişimler, sınıf mücadeleleri vb. ile şekillenen yeni dünya anlayışı][10] olarak anlaşılmasının kafa karışıklığına neden olduğu hatırlanırsa, bu ayrım önem kazanır. Batı'da biçim-form kaygısının arttığı 19. yüzyılda "estetik Modernizm" zamanla daha da önemli hale gelmiş ve "sanat için sanat" ilkesiyle şekillenen bir formel/biçimsel dile ulaşılmıştır. Dolayısıyla aslında biçimsel bir Modernizm'i işaret eden "modernist sanat" ile epey geniş bir modernite-modernlik tanımı ile kapsayıcı niteliğe sahip "modern sanat" ayrımının altı çizilmelidir. Özetlersek; "modern sanat", kapitalist sistemin oluşturduğu 19. yüzyıl Batı coğrafyasında sanat-zanaat ayrımıyla sınırları belirlenen, kendi çağını

---

[8] Modern sanatı yazan yani modern sanat kanonunu oluşturan, modernitenin ortaya çıkardığı disiplinlerden biri olan sanat tarihidir. Dolayısıyla bu noktada, sanat tarihinin de aralarında bulunduğu günümüz bilimsel disiplinlerinin 19. yüzyıl modernitesiyle birlikte belirlendiği, hatta 20. yüzyılda ortaya çıkan post-modern yaklaşımın tartışmaya açtığı başlıca meselelerden birinin, kendini mutlak kabul eden, uzmanlaşmış ve birbirinden kesin biçimde ayrışmış bu disiplinler olduğu hatırlanmalıdır. Konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Richard E. Lee, Immanuel Wallerstein (Koordinasyon), **İki Kültürü Aşmak: Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri İle Beşeri Bilimler Ayrılığı**, Çev. Aysun Babacan, 1. bs., Metis Yayınları, İstanbul, Eylül 2007.

[9] Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, Çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 88, 106-107.
Sanatta ve edebiyatta Romantizm akımı özelinde bir modernlik tartışması için bkz. Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, Nisan 2002.

[10] Kavramlar hakkında detaylı açıklama için tezin "Türk Modernleşmesi" bölümüne bakılabilir. Ayrıca bkz. Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 9; Fredric Jameson, **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**, Çev. Sami Oğuz, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 31.

sorunsallaştıran, zamanla natüralist gelenekten kopmayı ilke edinen ve 20. yüzyılda Kübizm veya soyut sanat ile natüralizmin tamamen terk edilmesine yani modernist sanata kadar giden bir sürecin sanatıdır. Bir matematik kümesi gibi düşünürsek, tıpkı "modernlik"in "Modernizm"i kapsaması gibi, "modern sanat" da "modernist sanatı" kapsamaktadır. Öte yandan yukarıda verilen Krishan Kumar'ın Modernizm tanımında olduğu gibi, modernist tavır ve elbette modernist sanatın, modernite ve modern sanatın içinden çıkarak ancak bu olgulara tepkiye dayalı, yıkıcı bir tavra sahip olduğunun da altı çizilmelidir. Fransızca askeri bir terim olan "avant-garde"ın "öncü" anlamında bir sanat terimi haline gelerek 20. yüzyılın hayat ile sanat ilişkisini yeniden tartışan, kavram temelli sanatını belirleyecek olması da, bu gerçeklikten kaynaklanmaktadır.

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda, özellikle de modernleşme olgusunun başlı başına tartışmalı olduğu bir coğrafyada, "modernitenin sanatı" için "modern sanat", "Modernizm'in sanatı" için de "modernist sanat" kavramlaştırmalarının kullanılması önerilebilir. Fakat "modern sanat" terimi dilde yerleşik hale gelmiştir; hatta Batı sanat tarihinde "modern sanat kanonu"nun bu şekilde yazıldığı ortadadır. Yani evrensel dil İngilizcede de "modern art" hem modern sanat hem de modernist sanat için kullanılan bir kalıp halini almıştır. Ancak Batı coğrafyası için bu ayrım pek önemli görünmese de Türk modernleşmesi için önemlidir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında önerildiği gibi "modern sanat" kalıbı kullanılmaya devam edilmeli, ancak zihinde "modern", "modernite" ve "Modernizm"in karışmasına izin verilmeden doğru bir tanım noktasında fikir birliğine varılmalıdır.

Sonuç itibarıyla, sanat tarihi, 19. yüzyıl başındaki Romantizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında Manet ile İzlenimcilik ya da 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki formel/biçimsel kaygıları öne çıkan pek çok akımı modern sanatın başlangıcı olarak alabilmiştir. Öte yandan meseleyi biçimsel değişim olgusuna indirgemek, rahatlıkla "modernist sanat"ı mutlak kabul etmeyle sonuçlanabilir. Örneğin Alfred H. Barr'ın 1936 yılında New York Moma'da gerçekleştirilen "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisi

için hazırladığı kataloğun kapağındaki şema[11] böyle bir niyetle gerçekleştirilmiştir. Griselda Pollock da, sanat tarihi kanonunun erkek egemen yapısını çözümlediği "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları" başlıklı makalesinde, 19. yüzyıl sonlarından itibaren birbirini izler biçimde tek yönlü oklarla bağlanan sanatsal hareketlerin kronolojik olarak gösterildiği bu şemaya odaklanır. Öncü isim olarak gösterilen sanatçıların hepsinin erkek oluşuna dikkat çektikten sonra, şemanın "modern sanatın modernist sanat tarihi tarafından nasıl tasarlandığını gösteren bir model" olduğunu belirtir.[12] Kübizm ve soyut sanatı merkezine alan şema, Pollock'un işaret ettiği kadın sanatçıyı dışlayan bir dil üretmesinin yanı sıra modernist sanat tarihinin "modern"i nasıl gördüğü hakkında çarpıcı bir örnektir. Bu şemaya göre, modern sanatın da temel ilkelerinden olan biçimi önceleyen anlayış, adeta modernist sanatın galibiyetiyle sonuçlanmıştır. Söz konusu görüşe göre modern fikir ve üretim, modernist üretime kaynaklık etmesiyle ve bu ölçüde önemlidir, değerlidir.

Orhan Koçak, hem "modernite" hem de "Modernizm"i oluşturan "modern" kavramının yapısını vurgulayarak kafa karışıklıklarının nedenine dair şunları işaret eder:

> "… Ama belirsizliğin asıl kaynağı, modern'in *pozitif* bir kavramdan çok, *normatif* [Bir kural değeri taşıyan, normlarla ilgili değer hükümleri koyan] bir kavram olmasıdır: Düpedüz orada olan bir şey değildir modern, *istenen* (veya *istenmeyen*) bir durumdur. Fransız şairi Arthur Rimbaud, 1871'de bir mektubunda şöyle diyordu: 'Modern olmak, ne pahasına olursa olsun modern olmak' bir iddiadır; düşünsel/sanatsal modernlik, bir polemiktir, içeriği ve terimleri sürekli değişen bir tartışmadır. Şöyle de diyebiliriz: Modern, ancak hep *daha modern* olduğu sürece varolabilir."[13]

Koçak, Batı'da modern sanatın, modern öncesinin bazı yönlerini tekrar öne çıkarma çabası içinde ortaya çıktığını sözlerine ekler. Örnek olarak Paul Cézanne'ın

---

[11] Alfred H. Barr'ın hazırladığı şema için bkz. (Çevrimiçi) https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=en, (Erişim tarihi: 10.02.2017). Şemaya tezin sonunda yer alan Ek-2 bölümünde (Görsel 4) yer verilmiştir. Ayrıca Adnan Çoker'in "19. ve 20. Yüzyılda Türk Resim Sanatının Gelişimi" başlıklı şeması da benzer bir haritalama anlayışıyla Türk resmi için yapılmıştır. Yine Ekler bölümünde (Görsel 5) görülebilir.

[12] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 187-189.

[13] Orhan Koçak, "Modern Sanatın Elli Yılı", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 22.

(1839-1906) izlenimci atmosfer ve renk anlayışında "eski ustalar"ın hacim duygusunu kullanmasını gösterir ve araçların bu uyumsuzluğundan modern sanatın doğduğunu belirtir.[14] Bu açıklamadan hareketle, kendi içinde çelişen yönleri olsa ve bunlar farklı sanat akımları tarafından temsil edilse de "modern" sözünün yukarıda ele alınan sıfat tanımı gereği hep daha modern olma amacını kaybetmediği ve hatta bunun modern sanat fikrinin de temelini oluşturduğu saptanabilir.

O halde "modern Türk resmi" tabirinden ne anlamamız gerekmektedir? Örneğin programında resim dersine yer verilen Mühendishâne-i Berri-î Hümâyûn'un açıldığı 1795 yılı mı, Şeker Ahmed'in İstanbul'da açtığı ilk resim sergisinin tarihi olan 1873 mü, yoksa Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin 11. Galatasaray Sergisi'nde ilk desenlerini sergileme tarihi olan 1927 mi Türkiye'de modern sanatın miladı kabul edilmelidir? Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığı 1883 yılı, Türkiye modern sanatı açısından kültürel değişimin yaygınlaşması için kurumsallaşma adına atılan en önemli adımdır, dolayısıyla bu tarih de bir milat sayılabilir mi? Veya modern Türk sanatı için gerçekten bir milat aranmalı mıdır?

Türkiye'de de çoğu görüş Batılılaşma-modernleşmeyi salt bir biçim meselesi olarak algıladığı için, modern sanatı da biçimsel bir değişime indirgemiştir. Süreç yaşanırken temel aktörlerin esas amacının er ya da geç "Batı gibi olmak" şeklinde formüle edildiği saptanırsa, bu yargıda doğruluk payı bulunduğu ortadadır; ancak, sanat ve kültür, böylesi bir biçimselliğin aşılabileceği yegâne alanlardandır ve öyle de olmuştur. Yine de değişimi biçimsellikle sınırlayan bu görüş, sanatta da "modern"i yukarıda işaret ettiğimiz anlam farkını gözetmediği için "modernist" olan şeklinde tanımlar. Dolayısıyla İzlenimcilik'in teknik ilkeleriyle bir nevi mücadele halinde olan Müstakiller'i ya da Hofmann'ın atölyesinde eğitim alan Çelebi ve Kocamemi'nin İzlenimcilik'ten ayrılıp Kübizm'e yaklaşan tarzının ürünlerini[15] veya

[14] Orhan Koçak, "Modern Sanatın Elli Yılı", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 26.

[15] Celâl Esad Arseven, "Modern resmin İstanbul'a gelmesi 1926'dan sonradır" diyerek Çelebi ve Kocamemi'ye atıfta bulunur. bkz. Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, t.y., s. 234, s. 240. Nurullah Berk de "resim sanatının modern çağla bağdaşan ilk atılımları"nın 1928-1933 yılları arasında olduğunu söyler. bkz. Nurullah Berk, "Türk

d Grubu'nun konstrüktivist-kübist eğilimli çalışmalarını modern Türk resmi olarak görür. Oysa Türkiye modern sanatını biçimsel üslup farklılıkları doğrultusunda ele almak ortaya iki temel problemin çıkmasına neden olur. İlki, sadece formel bir Modernizm'i modern olarak kabul etmektir. İkinci problem ise genel bir Batılılaşma süreci içinde Batı model alınarak oluşturulan modern Türkiye sanatının bu model yani Batı ile kurduğu ilişkiyi teknik bir aktarma, kopyalama yöntemi olarak algılamaktır. Böylesi bir bakış açısı Türk modern sanatını, sabit olarak konumlandırdığı Batı ve modernlik ya da modernite karşısında onu taklit etmeye çalışan bir anlayışın sanatı olarak belirler. Haliyle taklit, aktarmacılık, özgünlük, tarihsel gecikmişlik gibi yeni tartışma alanları açılır. Oysa açıklandığı gibi, modern sanat hem dönemsel olarak Modernizm'in formel ilgisini kapsar hem de bunun çok ötesinde bir fikir ve algı değişimidir.[16]

Modern sanat, Türkiyeli sanatçının moderniteyi amaç edinmesiyle Batılı sanat ile karşılaştığı dönemin sanatıdır. Değişime tanıklık edilen bir sürecin dinamizmine sahiptir ve değişerek devam etmiştir. Türkiye'de modern sanat Cumhuriyet'e kadar "modernist sanat" olmamıştır; ancak, Batılılaşma politikasıyla birlikte yaşanan değişim, modern sanatı "Batılı sanat" olarak bu topraklara getirmiştir. Eskiyi reddetme ile yeniyi oluşturma, Türkiye'de Batılı sanatın benimsenmesiyle mümkün olmuştur. Modern Türk resmi de ülkenin kendi modernleşme tarihinin resmidir. Yani Türkiye'de modern sanat aslında modernleşmenin/modernitenin sanatıdır ve eğer "modernleşme" olarak formüle edilen ile şeklî bir Batılılaşmanın ötesine geçilmişse bunun izleri sanatta da, hatta öncelikle sanatta vardır. Böylece Türkiye'de modern sanatın tarihini anlatmaya, tezin ilk bölümünde yapıldığı gibi yabancı ressamların Osmanlı sarayına davet edilmeye başlandığı dönemlerden başlayarak, mimari de dâhil olmak üzere her alandaki ilgi ve merak değişiminin izini sürerek yapmak; kendisini Türk-Müslüman olarak tanımlayan isimlerin üretimini ele almaya da –ilk amaç resim yapmak olmasa bile– geleneksel biçim ve içerikten vazgeçip üreten asker ressamlar ile başlamak mantıklıdır. Tıpkı Batı'daki gibi Türkiye'de de modern sanat,

---

Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Nurullah Berk, Adnan Turani, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 65.

[16] Bu tartışmalara Sonuç bölümünde yer verilecektir.

bir paradigma değişiminin sonucu ya da daha doğru ifadeyle eşlikçisidir. Yani Osmanlı-Türk Batılılaşma-modernleşme tarihinde modern olan bir sonuç değil adeta sürecin, değişimin kendisidir. Esas olarak 19. yüzyıldan itibaren sürecin tamamı, birbirinden farklı üslupların, tekniklerin, görme, algılama ve düşünme biçimlerinin modern sanata dâhil olduğunu kanıtlamıştır zaten. Modern olan, modernleşmeyi içerir. Türkiye'deki modern sanat için "milat arayışı" da bu noktada anlamını yitirmektedir.

> "… 18. yüzyıldan başlayarak olup biten, o güne dek hiç bilinmeyen bir kültürel ödünçlenme pratiğinin gündeme gelişi değil. Çarpıcı bir kırılma noktası tarif edilen değişim, bugün 'modernlik' diye adlandırılan tarihsel durumun üretilmeye başlanması olsa gerek. Modernlik, kuşkusuz dolaylı biçimde, o güne kadar problem olmayan, dert edilmeyen, farkına bile varılmayan kültürel gerçekliklerin sorunsallaştırılması demek."[17]

18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sındaki köklü değişimler ile dönemi tanımlayan modernitenin-modernliğin amaçlandığı Türk modernleşmesinin de "eski"nin reddi esasına dayanması tesadüf değildir. Bu reddiyenin kendisi "modern" olarak adlandırılan paradigmadır ve "modern sanat" da bu paradigmanın koşullarıyla oluşan sanattır. Osmanlı bu paradigmayı Batı'yı model alarak edinmek istediği için dönemin sanatını da her şeyiyle birlikte, topyekûn amaçlamış, hatta süreç bunu istemeyi zorunlu kılmıştır. Genel anlamda modernleşme olgusu bir yana, sadece sanat söz konusu olduğunda bile pek çok şeyin bir problem olarak ortaya çıkması ise Batı coğrafyasının birkaç yüzyıl boyunca geliştirerek sürdürdüğü ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel değişimi Türkiye'nin bu süreci yaşamadan, kendi geçmişini arkada bırakarak, onu model alma yöntemiyle edinmeye çalışmasından kaynaklanır. Oysa modern sanat fikrinin de temelinde geçmişe reddiye vardır; fakat Türkiye için bu "geçmiş", temel anlamda farklı olan ve "geleneksel" olarak tanımlanan yapının kendisidir. Öte yandan Batı'da sanat yoğun bir kavramsallık sürecine girerken, uzun bir dönemde biriktirilenlere uzak kalmış Türkiyeli sanatçının bunu tam olarak kavraması beklenemez, beklenmemelidir. Merkezi perspektife dayalı "klasik" resim anlayışını tüm kurumlarıyla birlikte reddeden Batı göz önüne alındığında Türkiye'nin

[17] Uğur Tanyeli, **Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri**, 2. bs., İstanbul, Boyut Yayıncılık, Kasım 2013, s. 42.

tarihi çok kısadır. Dolayısıyla Batılılaşmayla hayata geçen Türk resminin modern değil Akademik olduğunu ve modern resmin de 1930'lar formalizmiyle başladığını söylemek doğru olmaz.

> Türk sanatçısının karşı çıkacağı, ne sanat dünyasına hükmeden salon jürileri, ne kalıplaşmış beğeni düzeyiyle sanat ortamını etkileyen bir burjuva sınıfı, ne de yaratıcılığı körelten bir sanat eğitimi vardır. Bunların tam tersine 1873-1927 arasında Türkiye'de sanatçı yalnızca Batı anlayışıyla resim yaptığı için 'modern' sayılır. Sanayi-i Nefise ise dönemin Türkiye'sinde, Batı'nın görevini tamamlamış eğitim kurumları olarak görülen güzel sanatlar okullarıyla karşılaştırıldığında çağın ilerisinde modern bir kurumdur."[18]

"Batı anlayışıyla resim yaptığı için modern sayılmak", hem üslup olarak Türkiye için yeni olan natüralist bir kaygıda resmetmek anlamıyla formel-biçimsel, hem de taklide dayalı olduğu için yöntemin kendisinin teknik olarak biçimselliğine işaret eden bir yargıdır. Her ne kadar Batılı sanat ile karşılaştığında sanatçının başlıca amacının "onun gibi resmetmek" olduğunu bilsek de ve hatta modernlik paradigmasını yeni öğrenmekte olan sanatçıların tek tek bilinçlerini yahut niyetlerini anlamak mümkün olmasa bile, süreç içinde kendi modernini oluşturmakta olan Türk sanatı için en büyük değişimi daima ve sadece biçimsel kaygılarla açıklamak doğru görünmez. Doğayı taklit esaslı mimetik-natüralist sanatın amaçlanması çok önemli bir yeniliktir; ancak, daha büyük ölçekteki değişimin sadece bir parçasıdır. Sanatın kendi üretim sürecine ait teknikteki farklılaşmalar kadar, içerik üretiminde ya da sanatçının bakışında, dünyaya yaklaşımındaki değişimler de bir süre sonra Türkiye'deki modern sanatın kıstasları haline gelmiştir. Dolayısıyla modern kendi çağı için yeni olansa, çağının en yenisi kılık kıyafetleri giyen figürlerin olduğu resimler de üstelik genellikle tam da söz konusu yeniliği işaret etmek amacıyla yapıldıkları için modern resimdir. Öte yandan belki başlangıçta "Batı öyle olduğu için" onun gibi olma kaygıları ağır basar, yani yöntem anlamak değil "gibi olmak" üzerine kuruludur; ama sanatçının inisiyatifi tartışılsa bile süreç, sanatın Batılılaşma-modernleşme yöneliminin doğal bir parçası haline gelmesi ve hatta en önemli değişim dinamiklerinden biri olmasıyla devam etmiştir. Belki hâlâ kafası karışıktır; çünkü soru sormayı yeni öğrenir, daha doğrusu soru sorma yöntemini yani düşünme

[18] Semra Germaner: "Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 3.

tarzını yeni değiştirir. Ancak cevabı da yine bu dinamizm içinde vermeye çalışarak, özgünlük noktasında başarılı olarak değerlendirilsin ya da değerlendirilmesin, basit bir taklit yönteminden öteye geçilmiştir. Çünkü Türkiye'deki Batılılaşma-modernleşme yöneliminin kendisi bunu zorunlu kılmıştır. Bu noktadan sonra sanattan beklenenleri ve sanat ile amaçlananları anlamaya çalışmak elzemdir.

2.2. Türk Modernleşme Sürecinde Sanattan Beklenenler

Bir siyasi iktidar olarak devletin sanat üzerindeki konumuna Louis Althusser'in klasikleşen **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları** kitabında iddia ettiklerini izleyerek baktığımızda, yazarın edebiyat ya da spor gibi güzel sanatların da dâhil edildiği kategori olarak kültürü, devletin ideolojik aygıtlarından biri şeklinde sınıflandırdığını görürüz. Söz konusu aygıtlar, devletin baskı aygıtı gibi zor kullanarak değil, ideoloji kullanarak işler.[19] Yani Althusser'e göre sanat, devletin halkı manipüle etmek için kullandığı ideolojik aygıtlardan biridir. Öte yandan, uygarlık tarihi boyunca sanatın egemen bilgi rejimleri içinde hep yeniden anlamlandırıldığı düşünüldüğünde, bu araçsallaştırma yöntemi Althusser'in işaret ettiği "katı" tanımı biraz gevşetir; ancak, yine de ondan kopmaz.

Osmanlı'da bireyin toplumsal varlık biçiminin değişmesi esnasında estetik algıların da değişimi, Batılı sanatın yabancı ve gayrimüslim olarak sınıflandırılan isimler başta olmak üzere pek çok sanatçı tarafından üretilenler ile görünür kılınması, sonra Türk-Müslüman sanatçılar tarafından da benimsenmesiyle mümkün olmuştur. Taner Timur, Osmanlı'nın geri kalmışlığında altyapı ve üstyapıya dayalı yaklaşımları açıklarken bunlardan birinin, Osmanlı'nın kendi çöküşünü bir kültür ve zihniyet sorunu olarak ele alması ve Batı'da Rönesans'tan itibaren gerçekleşen kültür devriminin Osmanlı Devleti'nde karşılığının bulunmadığının vurgulanması olduğunu söyler.[20] Bu farkındalık Batılı kültürü amaçlamaya yol açmıştır. Öte yandan değişim bir kültür devrimi şeklinde yaşanmamıştır. Selim Deringil de giderek yalnızlaştığını

[19] Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1989, s. 28-29.
[20] Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986, s. 86-87.

düşünen Osmanlı'da seçkin kesimlerin başlıca saplantısının Batı karşısındaki ezikliğe çare bulmak olduğunu söyler ve bunun bir "ben de varım politikasına" yol açtığını belirtir.[21]

Batılılaşma sürecinde Osmanlı'da kültürel olarak duyulan söz konusu eksiklik imge üretimiyle aşılmaya çalışılır. Peter Burke'ün de giderek toplulukların yapılanmasında, belleğin, imge ve simgelerin gücünün daha çok teslim edildiğini iddia ettiği sözlerindeki gibi,[22] Osmanlı'nın son döneminde sembolizme, törenselliğe, resmi efsanelerin görselleştirilerek vurgulanmasına, nişan, bayrak, müzik gibi öğelere olağanüstü bir önem atfedilmesine başlanmıştır. Elbette Batılı imgenin amaçlanmasıyla sanat da güçlü bir imge üretme aracı olarak değişime uğrayacaktır. Anthony Smith de yeni gelişen milliyetçi fikirler eşliğinde ulus oluşturmanın ve bu amaçla simge-sembol yaratmanın önemine şu sözlerle değinmektedir:

> "Müşterek değer, sembol ve geleneklerden bir repertuvar oluşturmak suretiyle bireylerle sınıflar arasında toplumsal bir bağ kurmak için de yine millete müracaat edilir. Bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama gibi sembollerle topluluk fertlerine ortak mirasları, kültürel yakınlıkları hatırlatılır, ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirilir. Millet, engelleri aşmaya, meşakkatleri göğüslemeye muktedir 'iman-teknesi' bir grup haline gelir."
>
> "Milliyetçi bir dil ve sembolizm, bir ideoloji veya ideolojik bir hareketten daha geniştir; çoğunlukla sloganlar, fikirler, semboller ve seremoniler aracılığıyla bu ideolojiyi muhayyel bir nüfusun geniş kesimlerinin 'kitlesel duyguları'yla bağlantılandırır."[23]

Osmanlı padişahlarının, tarihi çok da eski olmayan bir üretim biçimi olarak fotoğrafı, bizzat kendileri albümler yaptırarak birer güç simgesi olarak tasarlamaları bu noktada önemlidir. Örneğin bu fotoğraf albümleri söz konusu olduğunda, II. Abdülhamid'in "sık sık görüntülerin sözlerden daha güçlü olduğu ve hepsinin birer

[21] Selim Deringil, **Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 24.
[22] Peter Burke, **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2014, s. 59.
[23] Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 35, s. 120.

mesaj ilettiği"ni söylediğine değinilir.[24] Keza Sultan II. Abdülhamid'in imparatorlukta çekilmiş bin sekiz yüzden fazla fotoğrafı bir araya getiren elli bir adet deri kaplı albümü Chicago'da Evrensel Sergi yılı olan 1893'te ABD Ulusal Kütüphanesi'ne göndermesi, aynı jestin ertesi yıl British Museum için yapılmış olması, bir modernleşme mesajı verildiğinin başlıca işaretleridir.[25] Edhem Eldem, Tahsin Paşa'dan aktardığı bir anekdot, fotoğraf imge üretmenin popüler bir yöntemine, bir kitle iletişim aracına dönüşürken padişahın konuyla ilgili tavrını açıklar:

> "Hünkâr bunlara (resimli gazeteler, mecmualara) çok meraklı idi. Abone mûcibince [gereğince] muntazaman gelen mezkûr [sözü geçen] gazeteleri daima takip ve tedkik eder [inceler] ve bazen münderecâtını [içeriğini] mütercim beylere tercüme ettirirdi. Kaç defa kendisinden aynen şu sözleri işittim: 'Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sahifelik yazı ile ifade olunamayacak siyasi ve hissi manaları telkin eder. Onun için ben tahriri manderecâtlarından [yazı içeriğinden] ziyade resimlerinden istifade ederim.' "[26]

Abdülaziz'in padişahlığından itibaren kullanılan fotoğrafın rolü, Osmanlı'da ibrenin Batılı anlamda Aydınlanma'ya çevrilmesi ile önemini arttırmıştır. Böylece fotoğraf, Batılılaşma dönemi görsel kültürünün hayati bir parçası haline gelmiştir. Bu noktada, pek çok teknik gelişmenin aksine Osmanlı'ya erken ulaştığını ve kısa sürede yaygınlık kazandığını tespit ettiğimiz fotoğrafın, sanatçılar açısından tıpkı Batı'daki gibi bir işlev görmüş olabileceğini fark edersek, natüralist sanat yapma kaygısının salt Batı sanatını taklide dayalı olduğu saptamasını da sorgulamaya başlayabiliriz. Jale Nejdet Erzen konuya şu sözlerle değinir:

---

[24] Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 120. Eldem, Padişahın mabeyn başkâtibi Tahsin Paşa'nın, 1930'larda yayımlanan Yıldız hatıralarında bundan söz ettiğini belirtir.

[25] Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, Mart 2015, s. 106.

[26] [Tahsin Paşa], **Sultan Abdülhamid: Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1996, s. 355-356'dan aktaran bkz. Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 120.

> "… Osmanlı ise fotoğrafla birlikte artık yüreğiyle değil, gözünü bir makine gibi kullanarak görmeyi öğrenecektir. Bu tür bir rasyonalizm aslında Osmanlı'ya Aydınlanma'nın temel ilkelerinden birini öğretmiştir: nesnel görüş. Bu bakımdan resim –daha ziyade modern resim– Türk sanatçısı için Aydınlanma'nın kendisiyle neredeyse aynı şeydir. Sanatçı ancak bu yolda yürüyerek ve bu nesnel görüşe zaman içinde egemen olarak bir özgürlük arayışına girebilmiştir."[27]

Gözün eğitilmesi ve modernist algının yerleşmesinde fotoğrafın rolü teslim edilmelidir. Ancak öte yandan böyle bir bakış yöntemini öğrenmiş ve kullanmışsa da Türk sanatçısının gerçekten nesnelliği benimsemiş olup olmadığı ya da kimliği nasıl ifade ettiği hâlâ tartışmalı bir konu olarak durmaktadır.

Osmanlı'nın Batılı devletleri örnek alarak kendisini yeniden biçimlendirmesi sürecinde sanatın araçsallaştırıldığı açıktır. Devlet sistemi ile giderek topyekûn değişim sürecine girilirken sanatın kaçınılmaz olarak bir nevi kendiliğinden mi bu doğrultuda değiştiği yoksa kültürel değişim projesinin bilinçli olarak harekete geçirilen bir parçası mı olduğu sorusunun cevabını açıklamak ise önem kazanır. Sorunun cevabı, paradoksal gibi görünse de aslında her iki biçimde de olduğudur. Batılı sanat, daha doğrusu Batılı bir resim sanatının giderek kurumsal anlamda benimsenmesine yol açacak ilk girişimler, birinci bölümde kronolojik olarak açıklandığı gibi, dolaylı yoldan yabancı ressamları saraya çağırıp siparişler vermek, daha doğrudan bir yolla ise askeri okulların programlarına konan perspektif içerikli çizim dersleri ile yani bizzat devlet eliyle olmuştur. Amaç sanatçı yetiştirmek olmasa da sonuç buna varır. Sarayın ve özelinde Osmanlı padişahlarının Batılı kültür-sanata merakı, yabancı sanatçıların davet edilmesi, bir resim koleksiyonu oluşturulması, başta asker ressamların Batı'ya eğitim için gönderilmeleri ardından sanat eğitiminin kurumsallaşması vd. gelişmeler, değişim merakının giderek kendi kendine işler bir sistem haline gelmesiyle sürmüştür. Bu, aynı zamanda sanatın kurumsallaşmasının da tarifidir.[28] Kültür ise zaten böyle, etkileşime yani etkileme ve etkilenmeye açık ve hatta etkileşim kaçınılmaz, kendi mekanizmasını kurmaya muktedir bir yapıdadır.

---

[27] Jale Nejdet Erzen, "Modernizm ve Anlamlılık", **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2011, s. 146.

[28] Konuyla ilgili detaylı bilgi "Türk Modernleşmesi" başlıklı birinci bölümde, "Osmanlı Döneminde Batılılaşma" başlığı altında verilmiştir. Bu bağlamda ayrıca bkz. Ahmet Kâmil Gören, "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, Yay.Haz. Gülsen Sevinç Kaya, İstanbul, TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15-39.

Yani sistem kendi kendine işler; ancak, henüz kendi kendine yetemez. Bağımsız bir varlık alanı oluşmadığı sürece resmî gücün desteğine muhtaçtır; öte yandan kültürün temel motivasyonu da daima bağımsızlığını kazanmak üzere harekete geçme-geçebilme özelliğinden gelir. Sorun, kültürel üretimin özgün örneklerini veren sanatçının varlığı ve ürettiği eserler bağlamında bu yapının dışarıdan ne kadar manipüle edilebildiği, ne kadar kendi sacayaklarını oluşturup onun üzerinde bağımsız bir şekilde kalarak yaşamını sürdürdüğü, bunun ne ölçüde mümkün olabildiği noktasında düğümlenir.

Osmanlı'nın geleneksel toplumsal yaşayış kültürü gayrimüslimlerin başı çektiği çeşitli kültürel türdeşlikleri diğerleri ile karıştırmamaya özen göstermiştir.[29] Homojen denebilecek bir kültür yapısı yaratmaktan ziyade kültürel çoğulculuk yaşatılmıştır.[30] Böylece toplumun en üstünde yer alan devlet ile toplumun geri kalanı arasında kültürel bir kopukluk ortaya çıkmıştır. Bu da seçkinlerin kültürü ile halkın kültürü arasındaki önemli farka işaret eder. Keza başta padişah olmak üzere seçkinlerin sanata yaklaşımları, sanat alanındaki Batılılaşmanın özelliklerini belirlemiştir. Mustafa Cezar da, bir mutlak monarşi olarak Osmanlı Devleti'nde hükümdarın kişiliğinin daima önemli olduğunu, dolayısıyla tarihimizdeki Batı'ya yönelmenin padişahların kişiliği, düşünce tarzı, dünya görüşü, davranışları, yönetim gücü ile sıkı bir bağlılık içinde şekillendiğini söyler.[31] Padişahın otoriter kişiliği ve idari sistemin buna izin veren yapısı sayesinde sanata müdahale de yukarıdan olmuştur. Osmanlı'da Batılılaşma ile ilginin arttığı resim sanatı, büyük oranda başkent İstanbul'da, hanedan üyeleri, askerler ile politik seçkinlerden oluşan sınırlı bir kesimi ilgilendirmiş ve genellikle padişahın tercihlerine bağlı olarak desteklenmiştir. Öte yandan, artık 19. yüzyılın sonlarına doğru modernleşme ile birlikte sarayı peşinden sürükleyen bir kültürel yapının da oluştuğu, yani padişah

[29] Süleyman Seyfi Öğün, "Türk Milliyetçiliğinde Hakim Millet Kodunun Dönüşümü", **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**, Haz. Nuri Bilgin, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, Eylül 1997, s. 217.

[30] Murat Belge bu durumun Batılı ileri bir demokrasi örneğine benzetilmesinin yanlışlığını vurgular. Osmanlı'da çoğulculuğun köklü bir insan hakları anlayışından kaynaklanmadığı gibi, bilinçli bir demokratik geleneğin ürünü de olmadığını belirtir. Daha çok, uygulanması zorunlu görülen devlet sisteminin kaçınılmaz bir yan sonucudur. bkz. Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. V, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1289.

[31] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 16.

özelinde sarayın ön plana çıktığı hiyerarşik yapının zamanla kırılarak –ülke geneline kıyasla küçük bir kesim olsa bile– İstanbul'da günlük yaşamın içinde gelişen bir kültür-sanat ortamının oluştuğu da saptanmalıdır. Kültür-sanata yaklaşım ve beklentiler doğrultusunda şartları ortaya konmaya çalışılan böylesi bir dönem içinde sanatçının işi ise zor olmuştur.

Batı sanat tarihinde kültür-sanatın seçkinci bir azınlık tarafından tüketilmesi hatta kimi dönemlerde bu tüketimin o seçkinci azınlığı bizzat oluşturan etmenlerden biri olması bilinen bir gerçektir. Üretenin yani sanatçının hangi toplumsal kesimden geldiği ise genellenebilir bir olgu olarak görünmez; ancak, o da adının önüne konulan "sanatçı" unvanıyla Rönesans'tan itibaren seçkinleşmeye başlamıştır. Bu saptamalar Türkiye sanatını tam anlamıyla açıklamaya yetmese ve böylesi bir sınıfsal kategorizasyonun varlığı tartışılsa da Türk sanatının Batılılaşma sürecinde sanatçının önemi yalnızca bir sanat üreticisi olmanın ötesinde düşünülmelidir. Peter Burke, kuramcıların yöntemlerini tartışırken gelenek değişiminin sanatçı inisiyatifiyle mümkün hale geldiğini vurgular.[32] Burke'ün bazı yerlerde ve dönemlerde sanatçıların alternatif şemalar bulunduğunun bilincinde olduklarını belirtmesi ise Türkiye sanatına dair yeni sorular sordurabilmesi açısından önemlidir. "Zihniyetler tarihinde olduğu gibi, alternatifler bilinci, geleneğin gücünü azaltır ve bireylere daha çok seçim yapma özgürlüğü verir" diyen Burke, 17. yüzyıl Çin'inden şu ilginç örneği işaret eder:

> "Bazı Çinli manzara ressamları, Hıristiyan misyonerlerin ülkelerine getirdikleri bazı Avrupa resim baskılarını görmek fırsatını bulunca, bu dönemde üsluplarını değiştirmişlerdi. Batı üslubunu taklit etmemişlerdi; ama bu üslubun varolduğu bilinci, kendilerini manzarayı temsil etmenin geleneksel yollarından kurtarmalarına yardım etmişti."[33]

Bu bakış açısı dikkate alındığında, Osmanlı Batılılaşması'nda değişen görsel kültürü ve sanatçının bundaki rolünü anlamak açısından farklı bir düşünme önerisinde bulunarak şu sorular sorulabilir: Osmanlı döneminde Müslüman ve

[32] Peter Burke, **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2014, s. 165.
[33] Peter Burke, **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2014, s. 165.

kendisini Türk kabul eden bir ressamın Batılı sanat ile kurduğu ilişki, erken örneklerinden itibaren ve beklentilerin de farkında olarak basitçe "taklit etme"nin ötesinde olabilir mi? Geleneksel yöntemlerden vazgeçmek ve bunu nasıl yapacağını belirlemek noktasında sanatçının Batılılaşma ile farklı bir yola girdiği söylenebilir mi? Bildiği, gördüğü, aşina olduğu gelenekselin dışında bir Batılı üslubun varolduğu bilincine erişmesiyle sanatçının anlam dizgesinde değişim mi yaşanmıştır? O halde Osmanlı'da sanatçının bir eşiği aştığı ve sürecin devamının kaçınılmaz olarak geldiği, bu durumda "taklit" açıklamalarının yerine konabilir mi? Söz konusu "eşik" ise yine tartışmalı bir kavram olarak, Uğur Tanyeli'nin kültürün değişimine dair genel kabul olarak verdiği şu açıklamadaki gibi algılanabilir:

> "… her yerde şu iddia ortak bir başlatıcı paradigma gibi düşünülebilir: Ülkeden ülkeye değişen bir tarihsel eşiğe dek kendisi olanlar, çünkü kendi 'öz' değerleriyle, sanat, mimarlık, inanç ve pratikleriyle yaşamayı başaranlar, o eşikten sonra kendileri olmaktan çıkar, çünkü kendi 'öz' kültür varlıklarıyla yetinemez olurlar. Hatta kendi kültürel özlerine ihanet ederler. Kısacası, kültür bir noktaya kadar sorunsuz akan bir süreç gibi düşlenir; bir noktadan sonraysa artık kesintidir söz konusu olan."[34]

Ancak Ziya Gökalp'in fikirleri neticesinde benimsenen bu anlayış, Tanyeli'nin de aynı yerde vurguladığı gibi sorunludur. Gökalp, hem Batıcılığı hem de İslamcılığı eleştirirken hars (kültür)-medeniyet ayrımı ile ortaya milli kültür fikrini atmıştır. Ona göre milli kültür ulusal kimliğin şartı ve toplumsal ilerlemenin de gereğidir. Yani Türkler kendi kültüründen ödün vermeden Batı medeniyetiyle ilişki kurarsa, Batı'nın etkisiyle yozlaşma korkusundan da kurtulacaklardır. Gökalp'e göre Osmanlı harsı, Tanzimat Devri'nde yeniden başka bir medeniyetin egemenlik alanına girmeye başlamıştır. Eskiden Çin medeniyetinden kurtulup İran medeniyetine girmişti, Tanzimat'tan sonra ise İran medeniyetinden kurtularak Avrupa medeniyetine girmiştir.[35] Tanyeli'nin de yukarıdaki alıntıda işaret ettiği genel kabul, kültürel eşik atlandığı ve böylece bir değişimin başladığı yönündedir; üstelik bu "taklit" açıklamasının yerine konmaz, onunla birlikte devam eder. Yani genel kabule göre eşik atlanmış, değişim zorunlu hale gelmiş ve değişimin yöntemi de taklit etmek olmuştur. Bu söylemi benimsemek için ise Osmanlı'nın Batılılaşmadan önce kültürel

[34] Uğur Tanyeli, **Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri**, 2. bs., İstanbul, Boyut Yayıncılık, Kasım 2013, s. 39.
[35] Ziya Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, Haz. Yalçın Toker, İstanbul, Toker Yayınları, 1995, s. 14.

anlamda kendi kendine yeten bir ülke olduğu kabul edilmelidir. Oysa "kendi" olarak kastedilen "kültürel saflık" mümkün olamaz; çünkü kültür zaten daima melez hale gelmektedir. Üstelik homojen [bağdaşık/benzer] bir kültür tanımı, heterojen [ayrışık/farklı] olan Osmanlı toplumundaki Müslüman olmayan kesimlerin varlığını da yadsır. Dolayısıyla Gökalp'in aslında itiraz amacıyla işaret ettiği gerek Çin-İran gerekse Batı etkisi düşünüldüğünde Osmanlı'nın mutlak bir "saf" kültürü zaten olmamış –çünkü mutlak saf kültür diye bir şey yoktur–, ancak bir güç ve değerler dengesi değişimi yaşanmıştır. Bir yandan milliyetçi fikirler gelişirken, o güne kadar sorun haline getirilmeyen kendine yetme meselesi de Müslüman olmayan Batı'nın örnek alınmasıyla 18. yüzyıldan itibaren sorun olarak algılanmıştır. Mustafa Cezar konuya dair şu önemli izahı yapar:

> "Bilindiği gibi, kültürel meyveler, bir toplumun çeşitli alanlardaki tüm davranış ve anlayışının özüdür. Bu haliyle bir aksiyondur. Öyle bir aksiyon ki, yavaş yavaş yürür, bir takım etkilenme ve etki içeren esinlenmelere rağmen, kendi kendine biçimlenir ve kendi yolunu kendisi bulur. Diğer bir deyimle, toplumu biçimlendiren o olduğu gibi, onu biçimlendiren de toplumdur. Bundan dolayı da, toplum, bir grubun iç zorlamaları ve dış etkiler yoluyla geç ve güç değişir."[36]

Özetle, Batılılaşma eğilimleri ya da "Batı" merakı söz konusu "eşik"ten önce de Osmanlı'da var olmuş, Tanzimat'ın ilanıyla başlayan sistematik değişim bu ilgiyi arttırmıştır. Sanatçının Batılı üslubu görüp tanıması ve amaçlaması ise "kendiliğinden bir anlam dizgesi değişimi" şeklinde olmamış, devlet müdahalesiyle yukarıdan şekillenmiştir. Öte yandan devletin beklentileriyle sanata biçtiği rol mutlaka tanımlı, belirli bir politik amaç ile olmak zorunda değildir; sanatta Batılılaşma amacı aslında muğlak bir genişliği sahiptir. Bir nevi güdülenme [Bireyleri bilinçli ve amaçlı işlerde bulunmaya yönelten dürtü veya dürtüler bileşkesi, saik] yoluyla da hayata geçtiği söylenebilir. Bununla birlikte Batılılaşma süreci boyunca tarihsel olarak zor koşullar, ekonomik sıkıntılar, savaş ve işgal yılları söz konusudur ve sanat üretimi için de bu dönemin epey sıkıntılı ve koşulların da epey belirleyici olduğu kolayca tahmin edilebilir. Örneğin 1910'dan sonra resim ortamında görülen gayrimüslim sanatçıların sayıca azalmasına dikkat çeken Seza

[36] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 410.

Sinanlar, bu durumun oluşmasında 1909 yılında çıkarılan gayrimüslimlerin askere alınmalarına dair yasanın ne derece etkili olduğunun bilinemeyeceğini de ekler.[37] Sezer Tansuğ ise Türkiye'nin yoğun bir millileşme süreci içine girmiş olmasını diğer gelişmelerle birlikte "Batının kültür ve sanat alanında hegemonya arayışına karşı, özellikle asker ressamların temsil ettiği bir üslup ve bir kendini var etme mücadelesinin de alanı haline gelmiş" olmasına bağlamaktadır.[38] Yukarıda eleştirisi yapılan "özcü" ve tek ulusa ait "saf" bir kültür-sanat anlayışını savunduğunu anladığımız Tansuğ, Pera'da oluşan ortamı "Batı etkisinde yozlaşma" olarak tanımlar ve bunun sonlanmaya başlamasından olumlu bir gelişme olarak söz eder. Sezer Tansuğ, 1901-1903 yılları arasındaki İstanbul Salon Sergileri'nden yola çıkarak bu dönem resim etkinlikleriyle ilgili de sert eleştirilerde bulunur. Osman Hamdi'yi kendi toplumuna oryantalist olmakla adeta "suçladığını" bildiğimiz Tansuğ, Osman Hamdi'nin çevresine yabancı ve gayrimüslim ressamları topladığı, bir mihrak oluşturduğunu söyler. "Türk özellikler taşımaktan çok yabancı ve azınlık sanatçısı unsurların karışımı niteliğinde" olarak tanımladığı ortamın Şeker Ahmed'in sergi düzenlediği 1873 yılı ile başlayıp "fiyaskoyla sonuçlanan" Salon Sergileri ile bittiğini belirtir.[39] Burada parantez açılarak bir imparatorluğun yıkıldığı, devletin ulusal kimlik kazandığı, Batılı devletlerin bilfiil [iş edinerek, eylemli olarak] işgalleri ile savaş ortamında açık birer "düşman" olarak konumlandığı gerçeği elbette bilinse de, dönemi kendi şartları içinde değerlendirirken radikal söylemlerden kaçınmanın, tarih disiplininin gereği olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla Tansuğ'un fikirleri örneğinde böylesi bir "yalıtılmış" kültür ya da sanat anlayışının mümkün olamayacağı, hatta çağımızda bunu savunmanın kişiyi nasyonalist eğilimler taşıyan tehlikeli bir konuma kolaylıkla sürükleyebileceğinin görülmesi gerekir.

Sanat eserlerinin içeriğinde söz konusu milliyetçi fikirlerin yansımasının aranıp aranamayacağı da bir başka tartışma konusudur. Gelişen milliyetçi eğilimler, çoğunlukla manzara çalıştığını bildiğimiz Türk-Müslüman sanatçıları etkilerken,

[37] Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Temmuz 2008, s. 169.
[38] Sezer Tansuğ (Haz.), **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994, s. 38.
[39] Sezer Tansuğ, "Pera'dan Şişli'ye", Sanat Çevresi eki broşür (Bizon), Şubat 1991'den aktaran bkz. Sezer Tansuğ (Haz.), **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994, s. 36.

konu bakımından özellikle erken dönemlerde bir değişimin olmaması yani yine ağırlıklı olarak manzara çalışmaya devam edilmesi ilginç bir noktadır. 14 Kuşağı olarak bilinen sanatçıların da bu yıllarda figür resmi yapsa dahi hâlâ ağırlıklı olarak manzara tercih etmeleri, atölye ortamından açık havaya çıkıp yerinde çalışabiliyor olmalarına bağlanabilir. Yani zaten var olan manzara resmi, açık havada çalışma merakıyla sürmüştür. Bu durumun en büyük istisnası ve dönemin sanatından devletin milliyetçi politikalar ekseninde beklentilerini doğrudan göstermesi bakımından en önemli örnek elbette Şişli Atölyesi'dir. Atölye, 1914 yılında Kadıköy Belediye Müdürü olan Celâl Esad Arseven'in çabalarıyla, Türklerin askeri alandaki başarılarının yanı sıra kültür ve sanat alanındaki yeteneklerin Batılılara gösterilmesi şeklinde propagandist bir amaçla devlet tarafından kurulmuştur. 14 Kuşağı sanatçılarının çalıştığı atölyede savaş ve kahramanlık temalı resimler üretilir. Böylece 1918 yılında Alman ressamlar Tepebaşı'nda bir salonda yapıtlarını sergilerken, Türk ressamlara yaptırılan savaş konulu resimler de Viyana'da sergilenmiştir.[40]

Bu atölyede üretilen resimler doğal bir ulusal bilinçle mi yoksa "sipariş" üzerine görev icabı mı yapılmışlardır? Resimlerde ortaya çıkan milliyetçi kaygılar biçimsel bir düzeyde mi kalmıştır? Ahmet Kâmil Gören Şişli Atölyesi'nde üretilen eserlerin üslubuna dair şunları söyler:

> "Şişli Atölyesi resimlerinin gerçekleştirilmesinde izlenen yol, Türk resim sanatındaki önemli evrelerden birini oluşturmaktadır. Burada ilk kez gerçek bir modelden çalışılan (d'apres nature), çok figürlü ve büyük boyutlarda kompozisyon denemeleri gerçekleştirilmiş; sanatçılar ilk kez bir atölye çatısı altında ortak bir amaç için bir araya gelmişlerdir. Ancak, hemen burada, Cumhuriyet döneminde Yurt Gezilerine yollanan sanatçıların da yaşadığı gibi, ortaya çıkan bir ikilemden söz edilebilir: Uzun yıllar Paris'te eğitim alan ve izlenimci bir tekniği geliştiren sanatçılar, kendilerine ısmarlanan büyük boyutlu figürlü kompozisyonlar karşısında nasıl bir yol izleyeceklerdi? Tümüyle akademik ağırlıkta mı çalışacaklar yoksa iki anlayışı birleştirme yoluna mı gideceklerdi? Sanatçılar ikinci yolu deneyeceklerdi."[41]

[40] Viyana Sergisi'nin afişi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 6).
[41] Ahmet Kâmil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 1: Günceli Yansıtan Konular", **rh+ Sanat**, S. 2, İstanbul, Kasım-Aralık 2002, s. 36.

Şişli Atölyesi faaliyetlerinin ardından dönemin en önemli sanat etkinliklerinden Galatasaray Sergileri (1916-1951) ile Sezer Tansuğ'a göre "milli Türk resim unsurlarının çevreye egemen oldukları yeni bir ruh" meydana gelmiştir.[42] Bu sergiler bağlamında yazılan eleştiriler de Türk resminde millici-ulusalcı yaklaşımlara dair yeni bir tartışma ortamı yaratmıştır. Bunlar arasında Nazmi Ziya'nın 1917'de kaleme aldığı bir yazıda, Batı'dan dönen ressamlar halkın ruhunu tanımaz, istedikleri şeyleri anlamaz; "mahalli, milli bir yol"u ancak zamanla bulacaklardır şeklindeki sözleri ilginçtir.[43] Keza 1919'da yani işgal yıllarında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde "Salon 1335" adıyla açılan sergi bir Türk ressamları sergisidir. Dönemin **Tasvir-i Efkâr** gazetesinde sergi bağlamında yazılan şu sözler, yine milliyetçi kaygılarla Türk ressamları destekleme niyetine sahiptir:

> "Uğradığımız felaket-i milliyeye ve hiçbir taraftan maddî, manevî en küçük bir teşvik ve muavenet [yardım] bile görmemekte olmalarına rağmen yürekleri endişe-i sanat [sanat kaygısı] ve arzu-i terakki [yükselme arzusu] ile çırpınan sanatkârlarımız sene-i sabıkaya [geçen seneye] nisbetle daha müterakki [gelişmiş] bir sergi vücuda getirmelerinden dolayı her türlü takdirâta [bihakkın/hakkıyla/gerçekten] layıktırlar."[44]

20. yüzyılın başında milliyetçilik-ulusçuluk ekseninde artan sesler özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında yükselmiş, işgal yılları ve ardından Kurtuluş Savaşı'yla adeta diğer sesleri bastırmıştır. İlk bölümde detaylı şekilde tartışıldığı gibi, Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması süreci hem bir kopuş hem de bir devamlılık olarak okunabilir. Başta Fransa olmak üzere modern çağın başlıca siyasi formu olan cumhuriyet ile kurulan ulusal devletler, ulusal sanat yaratmak için devlet politikaları oluşturmuşlardır. Türkiye Cumhuriyeti ile de Batılı cumhuriyet sistemi örnek alınarak modern devlet geleneği benimsenmiş ve siyaset, hukuk ile ekonomi gibi temel alanlarda Osmanlı'nın Batılılaşma politikası sürdürülmüştür. Buna eğitim, bilim, günlük yaşam, alışkanlıklar ve elbette sanat da

[42] Sezer Tansuğ, "Pera'dan Şişli'ye", Sanat Çevresi eki broşür (Bizon), Şubat 1991'den aktaran bkz. Sezer Tansuğ (Haz.), **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994, s. 36.
[43] Nazmi Ziya, **Yeni Mecmua**, S. 8, 30 Ağustos 1917'den aktaran bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 26.
[44] Tasvir-i Efkâr, 25 Temmuz 1919'dan aktaran bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 30.

dâhil edilmiştir. Sanatçıları destekleyerek sanatı sarayın sınırlı çevresinden çıkarıp toplumsal yaygınlığa kavuşturma amacı başta gelir. Kamusal düzeyde görünür kılınan modernleşmenin sanat alanından imgelerle görselleştirilmesi, Cumhuriyet'in kurulmasıyla sürdürülür. 1923 ve sonraki yaklaşık on yıllık dönemde, devletin modernleşmenin gereği olarak görüp desteklemesi dışında sanata dair planlı bir politikadan söz etmek zordur. Bu erken dönem sanatına, Osmanlı'nın son dönemindeki milliyetçilik fikirleri eşliğinde bakılmalıdır. Amaç bir ulus yaratmaktır ve yöntem de modern ile milli olanı birleştirmeye çalışmak, yani milli olan bir "yeni" yaratırken moderni de millileştirmek şeklinde okunabilir.

> "İstanbul'un işgal edilmesinden rahatsız olan birçok Türk sanatçı ve mimar Mustafa Kemal'in milliyetçi davasıyla özdeşleşti, hatta bazıları İstiklal Savaşı'na aktif olarak katıldı."
>
> "Jön Türk döneminde askeri okullarda yetişmiş olan (ve hâlâ 'asker ressamlar' olarak bilinen) bir dizi Türk sanatçısının, Çanakkale savunması ve İstiklal Savaşı'ndan sahneleri canlandıran resimleri, resmi cumhuriyet sanatının gözde eserleri arasındaydı. Mustafa Kemal'in ve İstiklal Savaşı'nın diğer kahramanlarının en iyi portrelerinden bazılarının, 1914 kuşağının üyeleri tarafından yapılmış olması da, imparatorluğun son yılları ile cumhuriyetin ilk yılları arasındaki sürekliliğin bir başka örneğidir."[45]

Keza Elif Naci de Cumhuriyet'in ilanından sanatçının nasıl etkilendiğini şu sözlerle vurgular:

> "… 1925 senesi [1923'ü kastediyor] Türk plastik sanatlarının rönesansı olmuştur. Birgün Türk resminin mukadderatını [kaderini] çizen eller, fırçalarını cümhuriyetle [Cumhuriyet'le] beraber harekete geçirdiler. O zaman her biri Sanayii Nefise talebesi olarak çalışan bu çocukları 1923'te taze bir enerji ile cesaretlenmiş, eskilerin karşısında cephe almış olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski ve yeni kavgası bu tarihten başlar."[46]

Dönemin fikrî altyapısı, II. Meşrutiyet'te yetişmiş bir kuşak tarafından Cumhuriyet dönemine taşınan Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık ve Batıcılık ekseninde oluşmuştur. Zaman içinde Osmanlıcılık, Türkçülük düşüncesiyle önemini

---

[45] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 51, 333.
[46] Elif Naci, "1923 Den 1928 E Kadar Türkiye'de Plâstik Sanatlar", **Ülkü Halkevleri Dergisi**, S. 69, C. XII, İkinciteşrin 1938, s. 245.

yitirmiş ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla kaybolmuş; İslamcılık, 1924'te hilafetin kaldırılmasıyla geri plana itilmiş; Batıcılık, modernleşme ya da çağdaşlaşma olarak formüle edilerek ve Türkçülük de milliyetçilik-ulusçuluk şeklini alarak sürdürülmüştür. Daha önceki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklandığı gibi modernleşme başat unsurdur.

Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde sanatın ne ölçüde müdahaleyle ne ölçüde kendiliğinden değiştiğine dair sorduğumuz soruları Cumhuriyet Türkiye'si için de sormamız gerekir. Eric Hobsbawm, "icat" ile "kendiliğinden ortaya çıkma" arasındaki ilişkinin, planlama ile gelişme arasındaki ilişki olduğunu söyler ve modern devletlerin ulus inşasındaki planlarına işaret eder.[47] Cumhuriyet döneminde resim sanatının Batılılaşma ile kendiliğinden bir gelişim çizgisine otursa da aslında detaylı incelendiğinde gelişme yönünün devletin kültür-sanat politikaları bağlamında planlı bir müdahaleye göre çizildiği yani icat edildiği görülecektir. Hatta Cumhuriyet'in Osmanlı'dan kültürel alanda en önemli farklılığının belirli bir kültür-sanat politikası oluşturup uygulaması olduğu söylenebilir.

Osmanlı'nın padişahın kişiliğinde ortaya çıkan Batılılaşma merakıyla sanata olan ilginin "yukarıdan" olduğu belirtilmişti. Cumhuriyet dönemi de bu bakımdan benzer özelliktedir. Modernleşme çabaları içindeki Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının kültür-sanat üretimlerini de bu doğrultuda şekillendirmek konusunda net bir tavır aldığı ortadadır. Ekonomik sistemin yerleşmesinin güçlükleriyle karşılaştırıldığında, düşüncelerin dolaşımı ve etkileşiminin daha hızlı olduğunun fark edilmesi üzerine sanatın da dâhil olduğu "üstyapısal" değişimler, Cumhuriyet dönemi boyunca çarpıcı biçimde görünürlük kazanmıştır.[48] Dolayısıyla muasır medeniyet seviyesine erişmek amacı, "halk için halka rağmen" gerçekleştirilen reformlar ile ve yukarıdan aşağıya doğru şekillenir. Mustafa Kemal'in 6 Temmuz

[47] Eric Hobsbawm, "Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 355.
[48] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. V, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1300.

1918 tarihinde bir akşam yemeği sohbetinde, Batılı yaşam biçiminin hayata geçmesinin zorluğu hakkındaki bir sohbet üzerine şu söyledikleri önemlidir:

> "… Zira, ben, bazıları gibi efkâr-ı avâmı [halkın alt kesiminin fikirlerini], efkâr-ı ulemâyı [alimlerin fikirlerini] yavaş yavaş benim tasavvuratım derecesinde tasavvur ve tefekkür etmeğe [zihinde canlandırmaya ve düşünmeye] alıştırmak suretiyle bu işin yapılacağını kabul etmiyor ve böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor. Neden, ben, bu kadar senelik tahsil-i âli [yüksek öğrenim] gördükten, hayat-ı medeniye ve ictimaiyeyi [medeniyet ve toplum hayatını] tetkik ve hürriyeti tezevvuk [hürriyet zevki] için sarf-ı hayat [hayatı geçirdikten] ve evkat ettikten [zaman harcadıktan] sonra, avâm mertebesine [alt tabaka seviyesine] ineyim. Onları kendi mertebeme [dereceme] çıkarayım, ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar."[49]

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte yöntemi yukarıdan aşağıya, amacı aydınlanmacı bir kaygıyla toplumu muasır medeniyet seviyesine çıkarmak olan devletin sanat politikalarını detaylı şekilde ele almak gerekir. Çünkü yeni bir ulus kurma amacındaki iktidar, biçimini ve sınırlarını çizdiği bir yüksek kültürün toplumun tümüne yayılması için uğraşacaktır. Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" başlıklı makalesinde, 1950'ye kadarki Cumhuriyet dönemini 1923-38 ile 1939-50 arası olmak üzere ikiye ayırır. Ayrıca bu ilk dönemler izlenen kültürel politikaların, Kemalizm'in kurucu yapısal öğesi ve tinsel düzlemdeki görüntüsü olduğunu belirtir.

> "Başka bir deyişle, Kemalist siyasal sistemle bu kültürel politikalar arasında hem bir tamamlayıcılık ilişkisi hem de bir temsil ilişkisi vardır: Siyasal sistem, tümüyle –hatta büyük kısmıyla– bu kültürel politikalara indirgenemez, onları aşan, onlarla çelişen başka öğeleri vardır; ama sistemin kendini düşünme, hissetme ve sunma tarzını bu politikalar belirlemiştir." [50]

Koçak, birinci evrenin Osmanlı'nın son döneminde etkili olan Ziya Gökalp'in hars-medeniyet formülüyle özetlenebileceğini söyler. Gökalp'e göre hars yani kültür ulusaldır fakat bunu işlemek gerekir ve Batılı medeniyet de burada devreye girer. Gökalp'in evrensel sayılan Avrupa medeniyetinin olumlu etkisini almak yönündeki isteği Türk toplumu üzerindeki Doğulu felsefi, estetik, ahlaki zevkleri yıkmak

---

[49] Kaynak vermeden alıntılayan Levent Köker, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 172.

[50] Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 370-371.

amacını da içermektedir. Ona göre mevcut Doğulu etki yerine Batı medeniyeti kendisi geçmeye kalkıştığında ise bunun sonuçları yine zararlı olacaktır. Bu fikirlerden hareketle özellikle 1930'lu yıllarda eski-yeni ve yerellik-evrensellik çatışması ortaya çıkmıştır. Örneğin CHP'nin 1935 tarihli Parti Programı'nda, müzik konusundaki beklentileri ifade eden şu sözler, resim sanatında da temel anlayışı belli eder:

> "Sadece teknik, sadece usul arsıulusal olacak, ruh ve ritm Türklüğünü derhal belli eden bir karakter ve orjinaliteye mali bulunacaktır."
> "Teknik beynelminel, ruh Türk; usul beynelminel, üslub Türk."[51]

Ancak ne erken dönemde var olan ne de 1930'lu yıllarda yükselen milliyetçi vurgu ile yönelim Batılılaşma karşıtı olarak görülmelidir. Batı modelli modernleşme amacı birincildir, fakat öncelikle söylemdeki Batı vurgusu kaldırılarak yerellik öne çıkarılmış, ardından bir yöntem olarak Batı'dan biçimsel ya da teknik olanı alma öne sürülmüştür. Sanat üretimi için de biçimde Batılı yani çağdaş olma, içerikte-konuda yerel yani milli-ulusal olma yönünde fikirler ortaya atılır. Ulusal kültür-sanat yaratma yönündeki bu görece dışa "kapalı" tavır, aslında çağdaşlaşma amacıyla çelişir gibi görünmektedir. Koçak'ın da vurguladığı gibi, özle biçimin, malzemeyle yöntemin, (ulusal) içerikle (evrensel) tekniğin böyle mutlak biçimde birbirinden ayrılması, "Gökalp'in esinlendiği pozitivist sosyoloji açısından bile bir karikatür"dür.[52]

Cumhuriyet'in ilk yıllarına dair dönemselleştirme konusunda farklı yaklaşımlar vardır. Örneğin Semra Germaner, 1927-1950 arasını modernin ilk dönemi olarak değerlendirir.[53] Öte yandan genellikle 1923-1933, 1933-1940 ile

---

[51] CHP 1935, s. 38'den aktaran bkz. Neşe G. Yeşilkaya, **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 88.

[52] Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 377. Öte yandan biçimde Batılı içerikte yerli-milli olma eğilimi 1940'lı yıllarda daha tipik haline ulaşmış ve bu anlayıştaki üretimler artmıştır.

[53] Semra Germaner: "Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 3. Germaner'in bu fikirlerini katalog metni olarak yazdığı Modern ve Ötesi sergisi de sergileme yöntemleri, yer verilen sanatçılar ve elbette küratörlerin görüşleri ile açıldığı 2007 yılında büyük tartışmalara neden olmuştur. Sergi dolayısıyla modern Türk sanatının nasıl tanımlanabileceği, nasıl dönemlere ayrılabileceği, hangi

1940-1950 arası olmak üzere erken Cumhuriyet dönemini aşağı yukarı onar yıllık üç periyoda ayırarak ele almak yaygın bir yaklaşımdır. Kuşkusuz bunda, sanatın kendi dinamikleri etkilidir. Erken dönem olarak kabul edilen ve Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı olan 1933'e kadarki dönemde devletin sanata müdahalesi genellikle "destek vermek" şeklinde olur. Mustafa Kemal önderliğinde kurulan Cumhuriyet'in daha sonra Kemalizm olarak tanımlanacak ideolojisine göre "imtiyazsız kaynaşmış bir toplum" oluşturma düşüncesi, kültür-sanat politikalarını da belirlemiştir. Devletin bekasının esas olduğu bu anlayışa göre meslekleşme önemlidir ve sanatçı örgütlerinin kurulması da bu bağlamda önem kazanmıştır. Öte yandan eğitim ve kültür alanlarında reform yapmak üzere uzman görüşüne başvurulmak istenmiş ve Maarif Vekilliği'nin öncülüğünde Türkiye'ye yabancı uzmanlar davet edilmiştir. Bu isimlerden 1924'te gelen ABD'li Profesör John Dewey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni gezip ihtiyaçları söylemesi,[54] devletin sanatı da içeren reformist politikasının erken örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca ilk ve ortaöğretim programları düzenlenirken resmin zorunlu dersler arasına konulması ya da Mustafa Kemal'in kendi resimlerinin devlet dairelerine asılmasını istemesi[55] de sanatın yaygınlık kazanması doğrultusundaki girişimlerdir.

Bu dönemde devlet, yurtdışına öğrenci göndermekten açılacak sergilere mekân sağlamaya varan destekleyici bir politika içindedir. Hatta Müstakiller'in 15 Ekim 1929 tarihinde İstanbul Türkocağı'ndaki sergilerinin Maarif Vekili Cemal Hüsnü Bey tarafından açılması gibi, politikacıların sergilere bizzat katılıp açılış yaptıkları örnekler ile devlet, kurumsal olduğu kadar manevi desteğe de varan bir politika güder. Murat Belge bu tavrı, örneğin İttihat ve Terakki'nin savaş yıllarında toplumda ve orduda milli duyguları coşturacak bir edebiyat başlatmak için maddi

---

sanatçıların bu dönemlendirmede nasıl yer alacağı gibi sorular ortaya atılarak farklı görüşler ekseninde tartışma sürdürülmüştür.

[54] John Dewey, **Türkiye Maarifi Hakkında Rapor**, Maarif Vekilliği Ana Programa Hazırlıklar, Seri: B, No: 1, İstanbul, Devlet Basımevi, 1939, s. 36 (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/eyayin/GAZETELER/WEB/KUTUPHANEDE%20BULUNAN%20DIJITAL%20KAYNAKLAR/KITAPLAR/DIGER%20YAYINLAR/197000571%20TURKIYE%20MAARIFI%20HAKKINDA%20RAPOR%20(JOHN%20DEWEY)/0000_0000%20TURKIYE%20MAARIFI%20HAKKINDA%20RAPOR%20(JOHN%20DEWEY).pdf, (Erişim tarihi: 24.12.2016).

[55] Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, 5. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, Ekim 2005, s. 281.

desteği de içeren girişimiyle kıyasladıktan sonra yine edebiyatı merkeze alır ve sanatı da dâhil ederek şunları söyler:

> "Cumhuriyet döneminde benzer bir girişim, sistematik bir 'güdülenme' çabası görmeyiz. …
> Cumhuriyet zaten yazarlar, sanatçılar için heyecan verici bir yeni dönemdi. Yani bir zorlama veya dışsal teşvikten çok, kendi içlerinden gelen bir bağıtlanma duygusuyla, rejime ve ülkeye yararı olması umuduyla bazı şeyler yazdılar."[56]

Çağının insanı sanatçının, yaşadığı toplumsallığın gereğini farkındalıksız yerine getiriyor olması yani kurgulanan bir ideolojik toplumsallığın sanatçının kişiliği ile görünür hale gelmesi elbette mümkündür; ancak, yine de Belge'nin sistematik güdülenmenin hiç yaşanmadığı şeklindeki yorumu, diğer üretim alanları bir yana, resim sanatı söz konusu olduğunda tartışılır. Örneğin 1923 yılında açılan 7. Galatasaray sergisinde Atatürk'ü temsilen Hamdullah Suphi Bey'in bulunması ve sanatçılardan ulusal konuları ele almalarını istemesi, "zorlama" ya da "dışsal teşvik" gibi görülmelidir. Keza 1924'teki bir sonraki sergide böylece ulusal konulara ağırlık verilmiş ve yapıtların pek çoğu resmî kurumlar tarafından satın alınmıştır.[57] Üstelik bu yıldan itibaren Galatasaray Sergileri Ankara'ya, Ankara Sergileri adıyla taşınmaya başlanır.[58] Belli ki zaman zaman üslupta açıkça kendisini gösteren yönlendirme genel anlamda sürece dâhil bir yöntem olmuştur. Necmi Sönmez ise dönemin imkânlarının sınırlılığına dikkat çeker ve özellikle devletin hayata geçirdiği organizasyonları kastederek sanatçıların pek de seçme şansları olmadığını vurgular:

> "Anadolu'da resim öğretmenliği dışında sanatçılara fazla bir çalışma fırsatı sunamayan devlet, en azından geliştirdiği projelerle bu alanda bir hamle yapmayı hedeflerken, beklentilerini bir emir gibi değil, durumun gerektirdiği 'Modernist Proje'nin savunuculuğu olarak tanımladığı için sanatçılar da pek fazla sorgulamadan bu alanda kendilerinden bekleneni yerine getirdiler." [59]

---

[56] Murat Belge, **Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 737.
[57] Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007, s. 44.
[58] Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 158.
[59] Necmi Sönmez, "Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 871.

Aydın ya da entelektüel bireyin "bağımsızlığı" tartışmalı bir konudur. Örneğin Marksist düşünür Antonio Gramsci'nin de işaret ettiği gibi aydın, sınıf ilişkilerinin dışında, bütünüyle bağımsız bilgi ve bilim yayıcı kişi değildir. Gramsci, aydınların egemen sınıfa organik bağlarla bağlı olduklarını, hatta bu bağın aydınlar da temsil ettikleri sınıftan geliyorlarsa daha sıkı olduğunu söylemektedir.[60] Dolayısıyla Osmanlı'dan devralınan miras ile hesaplaşma ve "yeni"yi tanımlama noktasında sorunlar yaşayan politik sistemin bir sonucu olarak, üretilen ve yayılmak istenen kültürel yapıya sahip olanlar, Cumhuriyet döneminin seçkinleri yani aydınlar olmuştur. Başka bir deyişle, Batılılık, kültürel seçkinliğin ölçütü haline gelmiştir.[61] Gramsci'nin "organik aydın" tanımı ise Osmanlı'dan çok Cumhuriyet döneminin resmî ideolojisiyle sorunsuz ilişkisi olan aydın ve sanatçılar için daha uygun bir tanım olabilir. Öte yandan kapitalist ekonominin, sanayileşmenin ve üretim ilişkilerine göre sınıfların Batılı ülkelerdeki gibi olmadığı Türkiye'de, aydın kesim ile ilgili Batı'ya bakarak yapılabilecek yorumlar daima tartışmaya açık olacaktır elbette. Batı'daki gibi, eski aydın tipinin aksine yükselmekte olan bir sınıfa yani kapitalizmin burjuvazisine bağlı, hem ekonomik hem de toplumsal ve siyasal kesimde benzer ve kendi işlevinin bilincinde bir profilin[62] Kemalist ideoloji tarafından ancak zaman içinde yaratıldığı söylenebilir. Üstelik sanatçılara bakacak olursak, bu süreçte çağdaş bir kimlik geliştirmek amacıyla sadece sanatlarını değil, giyim-kuşam, yeme-içme tercihlerinden, klasik Batı müziğine düşkünlüğe kadar yaşam biçimlerini de Batılılaştırmak istemelerinin,[63] yine mevcut siyasal yönelime sağladıkları uyuma işaret ettiği saptanabilecektir. Elbette bu siyasal yönelim artık bir tercih değil, girilen ve hızla ilerlenen bir yoldur.

---

[60] Lusin Bağla, "Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu", **Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, S. 23, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1977, s. 84. Ayrıca Gramsci'yle birlikte başka düşünürlerin de fikirlerini ele alan ve özellikle "aydın" ile "entelektüel" ayrımı yapan değerli bir çalışma için bkz. Edward Said, **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev. Tuncay Birkan, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1995.

[61] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1299.

[62] Lusin Bağla, "Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu", **Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, S. 23, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1977, s. 84.

[63] Semra Germaner: "Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 6.

Sanatçının toplum dışı bir varlık olmaması, herkes gibi bu yapının içinden beslenmesi nedeniyle toplumun kültür ve değer yargılarına bağlı olduğunu söyleyen Mustafa Cezar, bundan dolayı sanat için sınır oluşturan veya ona hükmeden şeyin devlet otoritesi değil bu kültürel yapı ve ona bağlı değer yargıları olduğunu iddia eder.[64] Cezar'a göre Batılılaşma üsttendir; ancak, eylemi halka bağlı oluşumlarda, yönetici üst kadro elemanları kadar hatta onlardan çok daha fazla ölçüde hazırlayıcı fikirler aydınlardan, halktan veya halkın davranışından gelecektir.[65] Oysa Cezar, yukarıda Gramsci'nin fikirleri özelinde açıklanan bağımlı ilişkiyi göz ardı eder ve aydınlar sayesinde halkın yine yukarıdan örgütlendiği noktasını atlar. Cezar'ın sözlerinin bir açıdan haklılık payı da vardır. Ne toplum ne de toplumsal üretimler, kâğıt üzerinde çizilip şekil verilebilecek monolit [bütün, yekpare] yapılar değildir. Yönlendirme, teşvik, yasak… Bu ve benzeri yukarıdan yaptırımların geçerlilikleri-süreklilikleri elbette her dönem tartışılabilir. Burada meselenin düğümlendiği yer, sanatçının inisiyatif kullanabilme yetisidir aslında ve bu da sanatçı kişiliği hatta etkinlik ve dönem bağlamında tartışmaya açık, genellenemeyecek bir olgu gibi durmaktadır.

1930'lu yıllar, pek çok reformun yanı sıra özellikle cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılık (devrimcilik) ilkelerinin 1931 CHP programında benimsenmesiyle sistemin kendisini daha açık olarak ortaya koyduğu dönem olmuştur. CHP'nin bu altı okundan biri olan devletçilik ilkesinin de gösterdiği gibi, Cumhuriyet döneminde savaşlarla, zorluklarla kurulmuş bir ülkenin ve devletin varlığına karşı toplumsal duyarlılık amaçlandığı ortadadır. Dolayısıyla edebiyatçılar ya da sanatçılar, aydın olarak kabul edilen kesim açısından yapılacak tartışmaya bu durum gözetilerek yaklaşılmalıdır. Murat Belge de aydın profiline dair, Necmi Sönmez'in sanatçının seçeneksizliğinin altını çizdiği sözlerini hatırlatan ve söz konusu inisiyatif kullanabilme yetisini sorgulatan şekilde şunları söyler:

[64] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 17.
[65] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 410.

> "Aydın olabilmenin temel koşulu olan bilgilenmenin tekeli devletin elinde olduğu gibi, aydın nitelikleri kazanmış bir bireyin devlet dışında geçimini sağlamasına imkân verecek toplumsal bir yapılaşma yoktu. Böylece muhalif aydın bile kendini her zaman devletin içinde, onun bir parçası olarak gördü. Davranışında olduğu gibi düşüncelerinde de devlet resmiyetinin dışına çıkamadı. Özellikle de, halk kitleleriyle ilişkisinde bir farklılık geliştiremedi." [66]

Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı olan 1933'te Mustafa Kemal'in halka hitaben yaptığı ve tarihe 10. Yıl Nutku olarak geçen konuşma, bir nevi "icraatları gözden geçirme" ve "geleceğe dair yeni ödevleri belirleme" metni niteliğindedir. Mustafa Kemal'in sanata yaptığı vurgu da önemlidir:

> "(…) Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim [belirtmeliyim] ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fıtrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek [geliştirmek], millî ülkümüzdür."[67]

Bu sözlerdeki güzel sanatlar sevgisiyle milli birlik duygusunun birlikte düşünülmesi önemli bir ayrıntıdır. Artık ikisini de her tür yöntemle geliştirmek, hem devletin hem toplumun önüne milli bir ülkü olarak, adeta görev gibi konmaktadır. Örneğin Ali Sami Boyar milli sanatın nasıl olması gerektiğini tartıştığı makalesinde "Şimdi inkılâp bizden vazife bekliyor" der.[68] Veya bir başka makalede, Mustafa Kemal'in Onuncu Yıl Nutku'na gönderme yaparak "Güzel sanatları inkişaf ettirmeğe [geliştirmeye] ve inkılâba maletmeğe çalışmak da artık millî vazifelerimizden biri oldu" diyerek aslında sanatçının kendisine çıkardığı rolü özetler.[69] Dolayısıyla 1930'lu yıllarda "milliyetçilik" daha görünür olmaya başlamış, başka bir ifadeyle milli-ulusal kültür inşa edilirken milliyetçilik vurgusu giderek artmış ve sanat da bunu gerçekleştirmenin bir aracı gibi düşünülmüştür.[70] Osmanlı ve İslam geçmişini

---

[66] Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1295.
[67] Mustafa Kemal Atatürk, "10. Yıl Söylevi" (29. X. 1933), **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, C. II, 5. bs., Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 318.
[68] Ressam Ali Sami (Boyar), "Türk İnkılâbının Beklediği Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 2, S. 10, İkinciteşrin 1933, s. 306.
[69] Ressam Ali Sami (Boyar), "Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 3, S. 17, Temmuz 1934, s. 359
[70] Kağan Güner, modern Türk sanatı üzerine yaptığı çalışmasında, Cumhuriyet'in 1931-38 yıllarını kapsayan kültür reformlarını ele alırken, sadece dil ve tarih alanının "Türk" sıfatını aldığına yani Türk

"medeniyet bakımından öteki"si ilan eden Cumhuriyet rejiminde liberal, kozmopolit ve bireyci Batılı imajı tehdit olarak algılayan fikirler de vardır. Özellikle 1930'ların ikinci yarısından itibaren sanatta, edebiyatta, mimaride "milli"cilik vurgulu temanın altındaki nedenlerden biri de budur. "Millî destanları yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, kendi öz benlik ve hayatımızı ilgilendiren" resimlerin destekleneceği belirtilir; "yalnızca tabiata sadakat değil, tabiata aykırılık ve serâzatlık [hürlük, serbestlik]" da cesaretlendirilir.[71]

Bir mirası devralan ancak ondan kopmaya çalışan yeni Cumhuriyet, değişime direnen halk "geri kalmışlık"la suçlanırken, görsel sanatların yanı sıra radyo ve basını da etkin şekilde kullanmıştır. Özellikle 1930'lu yıllardan itibaren söz konusu kopuş hem sanat alanında hem de geniş anlamda görsel kültürde sanat aracılığıyla mümkün kılınmak istenmiştir. İlk sergisini 1933 yılında açan d Grubu'nun kübist-konstrüktivist eğilimli çalışmaları doğrultusunda, 1920'lerin sonlarında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimleriyle başlayan tartışma gelişir, "biçimde-teknikte Batılı" olma gerekliliğine inanç pekişir ve Batı'yla eşzamanlı bir Modernizm'in ilk kez yakalandığı düşünülür. Böylece Cumhuriyet döneminde de özellikle d Grubu bağlamında bir modern sanat tartışması yapılır; hatta "Türk Modernizmi'nin ortaya çıktığı kritik dönem"in 1930'lar olduğu iddia edilir. Buna göre "Modern Türk sanatı, Batı modernizmiyle eleştirel diyalog halinde ve Rus modernizmiyle kol kola doğmuştur."[72] Kaan Güner, d Grubu'nu "avangard" olarak değerlendirdikten sonra şunları söyler:

Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun bu şekilde isimlendirildiğine, hiçbir kültür ve hatta siyasi kurumun "milli" kelimesini taşımadığına, Maarif Vekâleti'nin ise kültür reformlarının bir parçası olarak 1935 yılında Kültür Vekâleti adını aldığına dikkat çeker. Güner, özellikle belirtmese de dönemin genel tavrının "millici-milliyetçi" olduğu yönündeki okumaları-eleştirileri eleştirir görünmektedir. Dikkat çektiği isimlendirmeler ilginç olsa da, adeta dönemin her önde gelen siyasetçisinin, yazarının, ideoloğunun bu vurguyu defalarca tekrar ettiği göz önüne alındığında Güner'in iddia ettiği isimlendirmelerdeki "titizlik" anlamını yitirir. bkz. Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014, s. 29-30.

[71] Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940, Madde 36'dan aktaran bkz. Neşe G. Yeşilkaya, **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 93.

[72] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014, s. 30-31.

> "1930'lu yılların kültür politikalarına, devletin halkçı, ulusalcı, devrimci ilkeleri doğrultusunda sanata 'yeni' ve 'ulusal' bir yön verilmesine katkıda bulunan grup, Türkiye'nin dünyada o yıllarda avangard sanatın devlet tarafından benimsendiği tek ülke olması olgusunun ortaya çıkışına da hizmet etmiştir."[73]

Avangardın resmî ideoloji tarafından desteklenmesiyle artık avangard olmayacağı tartışması bir yana, Güner d Grubu'nun esas aldığı Kübizm'i "Batılı bir dönemsel akım olarak" değerlendiren görüşü oryantalist olmakla suçlar. Öte yandan "modern resim" kabul edilen Kübizm ve Konstrüktüvizm akımlarına bağlılığıyla, bu akımların isimlerini kendisine sıfat olarak alan d Grubu, aslında tıpkı onlar gibi salt "modern" değil, hem modern hem de "modernist" sayılmalıdır. Çünkü bu sanat biçimleri Modernizm'in "form için form" anlayışını taşır. Türk sanatında d Grubu özelinde doğadan, natüralist üsluptan kopmak, 1930'larda bir ihtiyaç gibi algılanan evrenselliğe ulaşmanın denendiği yöntemlerden biri olmuştur.

Her dönemsel akım ya da üslup gibi d Grubu'nu da önemli kılan şeyin, sadece üretimlerinin biçimsel karakteristiği değil, sanatlarının taşıdığı anlam ve belirli bir sınıf veya sosyal grubun amaçlarını, ideallerini somutlaştırma gayreti olduğunun bu noktada altı çizilmelidir. d Grubu ile sanatçının konumu da bu kez "yeni sanat" olarak formüle edilen anlayış bağlamında tartışılmıştır. Örneğin Ahmet Kamil Gören, d Grubu'nun ve aslında Cumhuriyet'in erken yıllarının diğer sanatçılarının da yönetim kadrolarıyla organik bir bağ içinde olduklarının, bu sanatçıların tasarlanan tüm sanatsal görüşleri uyguladıklarının söylenemeyeceğini belirtir. Gören, sanatçıların yaşadığı ortamdan etkilenerek resimler yaptığını ve kendi doğal akışı içinde bir konu repertuarının oluştuğunu sözlerine ekler.[74]

1930'lu yılların Türkiye'sindeki görsel kültürü anlamak için yine Batı'yla kurulan ilişkiye bakmak gerekmektedir. Elbette Türkiye'de topyekûn bir sistem değişikliğiyle pek çok şey farklılaşırken Avrupa da sabit kalmamıştır. Faşist totaliter rejimler 1930'lu yıllarda yükseliştedir. Cumhuriyet'in bu totaliter rejimlerin en öne

[73] Kağan Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014, s. 205.
[74] "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları" (tartışma metni), Katılanlar Ahmet Oktay (Mod.), Ahmet Kamil Gören, Arzu Öztürkmen, Uğur Tanyeli, **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 82.

çıkan ikisi, İtalya ve Almanya ile o dönemden beri tartışmalı ilişkileri vardır ve bu ilişkilerin kültür-sanat politikalarına yansıdığı da oldukça açıktır. Özellikle devletin amaçladığı milli kimlik oluşumunda simge ve sembollere atfedilen önemi bu noktada tekrar hatırlamak gerekir. Tıpkı Osmanlı'nın son döneminde bir millet, bir ulus yaratmak için simge-sembol oluşturmaya, törenselliğe, bayrak, para, marş gibi öğelere ne kadar önem verildiyse, 1930'lardaki birlik ve beraberlik içgüdülerine sahip ulus inşa etme amacıyla simge üretmeye de bir o kadar önem verilmiştir. Tarih boyu toplumlar propaganda ile manipüle edilmişlerdir ve simgeler propagandanın biricik aracı olmuştur. Nilüfer Öndin şu önemli noktaya dikkat çeker:

> "Devrimsel ivme alan toplumların zorunlu koşulu olan ortak erek, ideolojinin düşünsel planda kurduğu düzenin yaşamsallaşması için sanata da siyasal-pratik misyon yükler. İdeolojiye koşut olarak hareket eden sanat, siyasal erkin yeni kültürel değerlerini telkin etmesiyle hem bir propaganda aracı olur hem de didaktik nitelik kazanır."[75]

Öte yandan propagandanın totalitarizm ile bağdaştırılması, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'na yol açacak, başı Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği'nin çektiği iktidarların kültür-sanat siyasetleri ile olmuştur.[76] Bu doğrultuda yapılan pek çok çalışmada araştırmacılar farklı coğrafyalardaki farklı totaliter rejimlerin aynı propagandist dile sahip olduklarını tespit ederler. Bu isimlerden biri olan Wolfgang Schivelbusch, Harold Lasswell'e atıfla, propagandanın tanımını kalabalıkların davranışlarının şiddet, rüşvet veya boykot yerine simgelerle (kelimeler, resimler, müzik) manipüle edilmesi olarak aktarır.[77]

Ali Sami Boyar'ın "Propaganda ve Resim" başlıklı makalesinde, Türk sanatında propagandanın makullüğü ve hatta gerekliliğini anlatması bu noktada dikkat çeker:

---

[75] Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatı'nın İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 157, İstanbul, Kasım 2003, s. 10.
[76] Konuyla ilgili değerli bir çalışma için bkz. Toby Clark, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
[77] Wolfgang Schivelbusch, **Uzak Akrabalar: Faşizm, Nasyonalsosyalizm, New Deal 1933-1939**, Çev. Muhammet Metin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 96.

> "Devlet elinde teşkilatlanan propaganda yavaş yavaş bir halk terbiyesi şeklini almaktadır.
> … resim, her memlekette tercümansız konuşmasını ve her eve, her yurda kolayca sokulabilmesini bildiğinden en çok işe yarıyan [yarayan] propaganda vasıtalarından biri olmuştur."[78]

CHP tarafından 1933'ten itibaren her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim günü Ankara'da bir İnkılâp Sergisi düzenlenmesi de dönemin iktidarının sanattan beklentilerini en tipik biçimde gösterir. Sergiler etrafında yapılan tartışmalar, dönemin atmosferi hakkında dolaysız bir anlatıma sahiptir. İlki bizzat Mustafa Kemal'in kendisi tarafından açılan İnkılâp Sergileri'den Maarif Vekâleti'nin resim almasıyla bir koleksiyon oluşturulmaya çalışılması, sanatın planlı şekilde desteklendiğini gösterir. Sanatçılardan inkılâp temalı resimler üretmeleri beklenmesi meselenin en tartışmalı boyutudur. Sanatçılar bu çağrıya uymuş ve sergilere sunulmak üzere savaş olgusunu idealize eden kahramanlık öyküleri yapmışlardır. Zaten dönemin atmosferinde kendisine bir misyon biçilmiş olan sanatçı, devletin ideolojisi doğrultusunda üretmeye güdülenmiştir. Ancak sanatçılar arasında eserin inkılâpçı olması için illa inkılâp konularını resmetmesi gerekmediği yönünde tartışmalar çıkması, zaman zaman serbest konular da çalışmalarıyla sonuçlanmıştır. Öte yandan Semra Germaner şunları söyler:

> "… Ancak, bir kültür devrimi gerçekleştirmiş olan Türkiye'de, örneklerine 1930'ların Almanya'sında ya da Sovyetler Birliği'nde rastlanan türden güdümlü bir sanatın uygulandığından ya da bir modernizm karşıtlığından ve yasaklamalardan söz edilemez."[79]

Bu iddiadaki gibi Almanya ya da Sovyetler Birliği ile Türkiye'yi "güdümlü sanat"ın varlığı açısından karşılaştırmak bu çalışmanın konusu dışındadır. En çok hangi devletin sanatı ne ölçüde manipüle ettiği tartışması bir yana, bu devletler ile sıkı ilişki içinde olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kültür-sanat politikası, sanat üzerinde bir tahakküme itirazsız imza atmıştır. Üstelik Germaner yine aynı yerde, 1920'lerden İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde, Batı Modernizmi ile

[78] Ali Sami (Boyar), "Propaganda ve Resim", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 4, S. 19, Eylül 1934, s. 46.
[79] Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 18.

Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel değişim arasında zamansal bir koşutluğun söz konusu olduğunu söylemektedir.[80] Öte yandan Germaner'in "Modernizm karşıtlığı ya da yasaklama" olmadığı yönündeki sözleri de tartışmaya açıktır. Örneğin Elif Naci'nin 1931 tarihli İstanbul sergilerinden sonra Müstakiller'e yönelttiği "Cazbandın sesi sinmiş alacalı duvarlara asılı tuvaller"in Türkçe konuşmadıkları şeklindeki eleştirisi oldukça sert bir üsluba sahiptir.

> "Resmin eskisi, yenisi, klâsiki, moderni olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki, mahallî olsun, elverir ki, samimî olsun. Sanat eseri, mensup olduğu milletin damğasını [damgasını] taşısın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler, Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorla[r], vatandaş Türkçe konuşalım."[81]

Bu yöndeki serzenişleri ile elbette kanuni bir yasaklama olmasa da üretilenleri yönlendirmeye dönük bir baskı ortamının oluşturulmaya çalışıldığı ortadadır. Öte yandan Necmi Sönmez'in dönemin anlayışını "güdümlü sanat" bağlamında tartıştığı şu sözleri, önce sanatı adeta mahkûm etmeye, sonra daha insaflı davranarak dönemin koşullarıyla birlikte anlamaya yöneliktir:

> "Modern Türk sanatı 1923-1945 döneminde, modern Türk devletinin yüceltilmesine, koşulsuz bir biçimde hizmet ettiği, hangi taraftan olursa olsun siyasî iktidarın güdümünde kendisinden bekleneni yerine getirdiği için güdük, tekdüze bir görünüme sahiptir."
> "… Ancak kelimenin tam anlamıyla 'angaje' [bağlantılı/bağlı] sanat yorumunun ürünü olan bu çalışmaların yüklü oldukları 'pathos'u [dokunaklı özelliği] sadece 'güdümlü' olarak yorumlamak yeterli değildir. Bu resimlerde, heykellerde gözlemlenen samimiyet, sanatçıların sıradan bir 'sipariş işi' değil, kendilerinin de inandıkları, arkasında durdukları Cumhuriyet ideallerine olan bağlılıklarını dile getirir."[82]

---

[80] Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 8.

[81] Elif Naci şu kaynakta, 1931 yılında yazdığı yazıdan bu sözleri alıntılayarak yazıyla dostlarını gücendirdiğini de belirtir. bkz. Elif Naci, **On Yılda Resim: 1923-1933**, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933 yayınının tıpkı basımı, **Yetmiş Beşinci Yıl'a Armağan**, Bilim ve Sanat Galerisi, 1998, s. 26. Naci'nin d Grubu'na katıldıktan sonra bu kez kendisinin başka eleştirmen ve sanatçılar tarafından aynı şekilde ülke gerçeğine yabancı olmakla eleştirilmesi ise oldukça ironiktir.

[82] Necmi Sönmez, "Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 870, 872.

Devletler kendi propagandalarını daima "eğitim" ve "bilgilendirme" olarak görmüştür.[83] Cumhuriyet döneminde de halkı eğitmenin en önemli kurumlarının başında kuşkusuz Halkevleri gelir ve milli bir kültür inşa etme doğrultusunda bu kurumların en önemli işlevi "kültür telkini" olmuştur. CHP'nin 1935 yılındaki parti programında bu açıkça dile getirilir.

> "Halkın sade kafasını fethetmek için bile kalbini fethetmekten işe başlamak lazım olduğu zaten malum bir şeydi ve kalbin güzel sanatlarla fethedilebileceği bütün dünya tecrübeleriyle meydanda duruyordu. Sanat ilk defa kurstan geçecek sonra mürebbi [eğitici] olacaktı. Güzel sanatlara Halkevleri çalışmalarında büyük bir yer ayırmak icabediyordu."
> "Kulağın ve gözün yetişmek ve telkin edilmek için en iyi en tesirli vasıtalar olduğu meydanda idi; bunlara doğrudan doğruya hitap eden, uluslararası bir dil sayılabilen resim, musiki, mimarî ve heykeltıraşlık, bu itibarla en çok üzerinde durulmaya değer sanat şubeleri ve telkin unsurları idi."[84]

1932 yılında açılarak faaliyete giren Halkevleri, bünyesinde pek çok farklı şubeyi barındırmıştır. Bunlardan, öz Türkçe kaygısıyla "Ar Şubesi" adı verilen güzel sanatlar şubesi, devletin "mürebbi" yani eğitici özelliğe sahip gördüğü sanatı araçsallaştırarak toplumu arzulanan şekilde eğitmeyi benimsediği en önemli ayaklardan biridir. Bu şube, "… müzik, resim, heykelcilik, mimarlık gibi alanlarda bezeksel sanatlar vesairede artist veya amatör unsurları bir araya toplar, genç kapasiteleri korur ve gelişmelerinde çalışır."[85] Öte yandan Halkevleri sadece yetenek sahibi gençleri keşfetmenin ve sanat aracılığıyla eğitmenin kurumları olmakla kalmaz, hem amatörler hem de profesyonel sergiler için birer mekân olur. Halkevleri, Yurt Gezileri esnasındaki en önemli sergi duraklarındandır. Dolayısıyla Halkevleri'nde oluşturulan çalışma gruplarından biri de sergi grubu olmuş, bu grup ressam, heykeltıraş ve diğer sanat dallarındaki eserlerin Halkevi binalarında sergilenmesine yardım etmiştir.

---

[83] Wolfgang Schivelbusch, **Uzak Akrabalar: Faşizm, Nasyonalsosyalizm, New Deal 1933-1939**, Çev. Muhammet Metin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 88.
[84] CHP 1935 Parti Programı, s. 14 ve s. 36'dan aktaran; Neşe G. Yeşilkaya, **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 86.
[85] CHP Halkevleri Öğreneği, 1938, Madde 39'u aktaran: Neşe G. Yeşilkaya, **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 77.

1938-1943 yılları arasında CHP tarafından düzenlenen ve Halkevleri aracılığıyla yürütülen Yurt Gezileri, Cumhuriyet tarihinde devletin sanatçı ile kurduğu ilişkide özgün bir örnek olarak karşımızda durur. Her yıl on ressamı yurdun farklı yerlerine gönderip buralarda bir ilâ birkaç ay arası kalarak çalışmalarını sağlamak, "herhangi bir sınırlandırmaya uyma zorunluluğu olmadan, serbestçe resim yapmalarına, daha sonra gerçekleştirmeyi düşünebilecekleri tablolar için malzeme toplamalarına olanak sağlanıyordu" şeklinde açıklanır.[86] 27 Temmuz 1938 tarihli gazeteler, CHP'nin Yurt Gezileri için aldığı kararı paylaşır. Bura göre CHP "yurdun güzelliklerini yerinde tesbit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak" amacındadır.[87] Bu etkinliğe ne kadar büyük önem verildiği, gezilerin İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda sürmesinden anlaşılabilir. Ulusal kaygıların ön planda olduğu bir dönemde sanatçıların bu amaç doğrultusunda kendilerinden beklenen öncü misyonlarının farkında olmaları, bu doğrultuda hareket etmeleri amaçlananlar arasındadır. Şu ilkokul şarkısındaki gibi, gidilmese de görülmese de "orada var olan o köy"ün "bize ait olduğu"[88] inancı yaygınlaştırılmaya, üzerinde yaşanan toprağın Türk ulusuna ait olduğu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kanıtlanmaya çalışılmış ve böylece "ülke"nin, her köşesi bir bütünü teşkil eden "yurt" olarak algılanması istenmiştir.

Devletin amaçlarından birinin sanatçıların halkla, böylece halkın da sanatçıyla temasını sağlamak olduğu ortadadır. Batı'yla sıkı ilişki içindeki İstanbul hâlâ pek çok şey gibi sanatın da merkezidir ve ulusal kaygılar ağır basarken İstanbul merkezli olma durumu değiştirilmeye, halkın aydınlanması amacı için elzem görülen kültür-sanat Anadolu'ya taşınmaya çalışılmaktadır. Başkent seçilen Ankara'nın yeniden yapılandırılması ve hatta bu süreçte mimaride modernleşmenin yerel

[86] Turan Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 8.
[87] "CHP Genyönkurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı", **Ulus**, 28 Temmuz 1938'den aktaran bkz. Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 21.
[88] "Orada Bir Köy Var Uzakta" Ahmet Kutsi Tecer'in 1941 yılında kaleme aldığı bir şiirdir. Şiirin yazılış hikayesi ile ilgili olarak bkz. Işık Kansu, "Orada Bir Köy Var", **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Eylül 2015, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/361185/Orda_bir_koy_var.html, (Erişim tarihi: 24.05.2017).

formlarının üretilmeye çalışılması, Köy Enstitüleri ya da Halkevleri'nin de işaret ettiği, yine İstanbul merkezliliğin dışına çıkma isteğini gösterir. Erken bir tarihte, 1924 yılında düzenlenen Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi'nde (6. Galatasaray Sergisi) birçok sanatçının konu olarak Ankara'yı seçmesi ve sergideki eserlerin önemli bir kısmının resmî kurumlarca satın alınması[89] yine bu duruma bir örnektir.

Yurt Gezileri'ni "milli sanat" oluşturma gayreti çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Keza gezileri ortaya çıkaracak amaçlar doğrultusunda, "bize ait" olacak resmin de "bizi" konu alması isteği bulunmaktadır. Ressam Ali Sami (Boyar) **Ülkü** dergisinde çıkan yazılarında milli sanat ihtiyacını vurgulamayı ve bunun nasıl olacağını tartışmayı adeta görev bilmiştir. 1933 yılında şunları söyler:

> "Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evel [evvel] millî destanlarımızı okuyacak ve millî mefahirimizi [iftar edilecek şeyleri] tesbit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lâzımdır."[90]

Yine **Ülkü** dergisinde, 1935 yılında Halkevleri Müfettişi olarak görevlendirilerek yurdu dolaşan Behçet Kemal (Çağlar) imzasıyla aynı tarihte yayımlanan yazıda, sanatçının ancak onu çağıran inkılâbın sesini dinlerse iyi düşünceler, yüksek görüşler ve ince duyguların yanında hayat ve hakikatle yakından temas etmesinin verdiği erlik, kahramanlık, filozofluk yetilerini de kazanabileceği söylenmektedir. Bu sözler, dönemin genel anlayışının özeti gibidir. Şöyle devam eder:

> "Sanat, cemiyet içindir. Bizim gibi inkılap memleketlerinde, sanat, ne olursa olsun, inkılabın emrine girmeyi bir gönül zevki, bir vicdan borcu, bir yaşama çaresi bilmelidir… Zaten büyük sanat, böyle zamanlarda, halka vereceği en büyük heyecanı, halktan dinliyeceği [dinleyeceği] en büyük ilhamı, başka hangi kaynaktan alabilir ki! Fakat inkılâb emrine girerken: Sanat, 'gönüllü' olmalıdır! Bazı inkılap hareketlerinin halka tam mal olması, halkın ruhuna tam sinmesi için, sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi lazımdır. Yeni duyguları halkın gönlüne, yeni görüşleri halkın gözü önüne sanat koyacak.

[89] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 46.
[90] "Ressam" Ali Sami (Boyar), "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 1, S. 5, Haziran 1933, s. 399.

…
Sanat, gönüllü olarak inkılâbın emrine girmelidir! Ve bu sırada bu bir 'farzı kifaye' [yeter miktarda olma durumu] değildir; her sanatkârın boynuna borçtur."[91]

Daha önce belirtildiği gibi, özellikle Almanya'da nasyonal sosyalizm, İtalya'da faşizm ve Sovyetler Birliği'nde Stalinci sosyalizm yükselişteyken sanatsal kaygıları geriye atıp propagandist bir amaca yöneldikleri, 1930'lu yıllarda CHP'nin kültür-sanat politikaları bağlamında da benzerlikler bulunduğu hatta bu ülkeler örnek alındığı ve buralardan sanatçı davet edildiği için, söz konusu durum Yurt Gezileri bağlamında da tartışmaya açılmalıdır. Örneğin 1934 yılı sonlarında Cumhuriyet döneminin ilk yabancı sergisi olarak gerçekleşen Sovyet resim sergisi, sanat alanında Rus kültürüyle alışverişin mevcut olduğunu işaret eden ilginç bir örnektir. Sovyet yönetiminin de yurdu ve halkı tanımaları için sanatçıları yurt gezilerine gönderme ve destekleme tutumunun CHP tarafından düzenlenen Yurt Gezileri'ne fikir vermiş olabileceği iddialar arasındadır.[92] İsmail Hakkı Tonguç da Sovyet sanatçıların Ankara'da açtıkları resim sergisinin "modern talim ve terbiyenin en mühim gayelerinden biri" olan "insanlara sanat terbiyesi vermek" amacına hizmet edici olduğunu söylemektedir.[93]

1930'ların sonunda, doğadan koparak atölyeye kapanan sanatçıların Yurt Gezileri'yle yeniden doğaya dönmeleri, figür resmini geri plana alarak çoğunlukla kır ve kent peyzajları çalışmaları ilginçtir. Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Cemal Tollu ve Eşref Üren gibi sanatçılardan örnekler vererek "Resim sanatımız Yurt Gezileri'nden sonra daha içtenlikli, zorlamasız, gerçekçi konularla zenginleşmiştir"[94] dese de Erol'un bahsettiği ölçüde bir zenginleşmenin yaşanıp yaşanmadığı tartışmalı bir konudur. Sanatı devrimlerinin "taşıyıcısı" olarak gören bir anlayışın ürettiği Yurt Gezileri dolayısıyla projelerin niteliği, siyasal iktidarın

[91] Behçet Kemal (Çağlar), "Gönüllü Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, 4. cilt, sayı 23, 2. Kanun 1935, s. 336.
[92] Esin Yarar, **Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Ankara Eylül 1987, s. 148 (s. 220'deki dipnot.)
[93] İsmail Hakkı Tonguç, "Sovyet Sanatkârları Resim Sergisi", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 4, S. 24, Şubat 1935, s. 444-446.
[94] Turan Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 12.

"yaratıcı düşünce" üzerindeki "iyi niyetli etkisi" ya da büyük amaçlar uğruna girişilen bu sanat seferberliği bağlamında eleştiri ve itiraz hakkının ortadan kalkması gibi konularda pek çok tartışma açılabilir. Bu gezileri dönemin sınırlı ortamında bir fırsat gibi değerlendiren görüşler de vardır; ancak, doğru bir değerlendirme için eleştirel mesafeyi korumak gerekmektedir. Ahmet Kamil Gören, dönemin sanat ortamında Yurt Gezileri'nin önemine şu sözlerle değinir:

> "Bu dönem sanatçıları için açık havada, doğada çalışmak, izlenimci gözlem artık bitmiştir. Sanatçılar atölyelere kapanıp adeta laboratuvar deneyi yapar gibi resim düşünmeye başlamışlar. Ancak, tam böyle bir ortamda 1938'de birdenbire CHP'nin planladığı Yurt Gezileri ve Sergileri projesi gündeme geliyor. Kavramlarla, düşünceyle resim yapma anlayışı içindeki sanatçıların, bir anda bu atmosferin dışına çıkıp, yurdun çeşitli köşelerine giderek doğaya, açık havaya açılmalarının bu sanatçılar için bir ikilem yarattığını düşünüyorum. Bu belki resim tekniklerinde önemli bir değişime yol açmıyor; ama, onların zorunlu olarak köy, kasaba, kent gibi çalışmalarda yeniden natüralist anlayışla bir hesaplaşma içine girdiklerini sanıyorum."[95]

Necmi Sönmez ise gezilere katılan kırk sekiz ressamın ürettiği birkaç örnek dışında gittikleri yerlerdeki gözlemlerini kullanmamalarına değinir. "Yurt Gezileri" programına katılan sanatçıların da "masum" manzara resimleri yaparak kendilerine yüklenen milli vazifeyi "uslu" bir şekilde yerine getirdiklerini söyler. Sönmez, gezilere katılan sanatçılara hangi temaları çalışacakları önceden saptanarak verilmemiş olsa da ortaya çıkan sonucun bir tür "Anadolu pitoreski" olmasına dikkat çeker.[96]

---

[95] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları" (tartışma metni), Katılanlar Ahmet Oktay (Mod.), Ahmet Kamil Gören, Arzu Öztürkmen, Uğur Tanyeli, **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 95.

[96] Necmi Sönmez, "Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 873. Sönmez ayrıca Yurt Gezileri'nde toplanan altı yüz yetmiş beş resmin on beş tanesinin bile günümüze ulaşmamış olmasına dikkat çeker. Dolayısıyla sayısı aslında 700'e yaklaşan resimlerden günümüze çok az kalması, yani bu resimlerin hepsini görüp değerlendiremiyor olmamız, Sönmez'in, sanatçıların gittikleri yerdeki gözlemlerini kullanmayarak "masum" manzara resimleri yaptıkları yönündeki yorumunu tartışılabilir kılar. Keza Murat Ural da konuyla ilgili detaylı çalışmasında, Yurt Gezileri'ne katılan sanatçıların seçtikleri konular üzerinde durur. Ural'ın aktardığı bilgilere göre portreler, çalışan köylüler ya da fabrika görünümleri gibi kalkınma temalı resimlerin çalışıldığı ancak kent ve kır manzaralarının daima çoğunlukta olduğu da ortadadır. bkz. Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 39-53.

Söz konusu dönem için ister Yurt Gezileri ister başka etkinlikler bağlamında sanatçı-devlet ilişkisini tartışarak sanatın aleyhine bir sonuca ulaşmak, aslında bugünün değerleriyle varılabilecek bir yargıdır. Oysa dönemi kendi tarihsel koşulları içinde değerlendirmek gerekir. Örneğin konuyla ilgili değerli çalışmasında Murat Ural, Yurt Gezileri'nin amaçları, organizasyon yapısı, sanatçıların yaklaşımları, geziler ve gezilerde üretilen eserlerin sergilendiği Yurt Gezisi Sergileri bağlamında getirilen eleştirileri masaya yatırarak devlet-sanatçı ilişkisini, Batılı çağdaşlarıyla karşılaştırarak tartışır. Ural, gezilere katılan 48 ressamın büyük bir bölümünün devlet memuru olduğuna, aralarında CHP'nin çeşitli kurullarında, Halkevleri'nde çalışanlar bulunduğuna dikkat çekerek bu sanatçılar için CHP'nin isteklerinin emir niteliği taşıdığına dikkat çeker.[97] Öte yandan dönemin sanatçılar açısından imkânsızlıkları ve yine kendilerini sanat ile ulusal davanın bir parçası olarak görmeleri, gezilere gönüllü hatta coşkuyla katılmalarını da sağlamıştır. Murat Ural'ın Eşref Üren örneğini vererek Yurt Gezileri'ne katılan sanatçılar için kullandığı "bir gönüllünün romantik ve devrimci heyecanı" nitelemesi de bunu işaret eder.[98] Sanatçılar cephesinde, devlet politikalarına bağlılık ya da devletin sunduğu imkânlara duyulan ihtiyaç, altında yatan sebep ne olursa olsun, devletin sanata dair rolünün henüz bir sorun olarak algılanmadığı ortadadır.

Öte yandan hem gerçekleştiği dönemde hem de günümüze kadarki süreçte tartışmalı bir diğer etkinlik, daha önce de bahsedildiği gibi İnkılâp Sergileri olmuştur. Murat Ural, devletin milli sanatın oluşturulması adına beklentisinin yüksek olduğu ve müdahaleci bir tavrın görülebildiği İnkılâp Sergileri'nin o dönem yapılan çeşitli eleştiriler sonucunda bitirilmesini, Batılı totaliter rejimlerin sanat anlayışından farklılaşma olarak yorumlar.[99] Talimatlar ile doğrudan değil, resmî yayın organlarında çıkan yazılarla ya da jüri sistemiyle dolaylı bir yönlendirmenin yapıldığını saptayabileceğimiz Yurt Gezileri ve Devlet Resim Heykel Sergileri bağlamında devlet-sanat ilişkisine dair Ural'ın şu sözleri önemlidir:

[97] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 23.
[98] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 25.
[99] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 27-28.

> "Sanatçılar devletle ilişkilerinde 'yüzde yüz özgür' olmasalar, resmi söylemlere ters düşmemek, eleştirel bir konumda olmamak gibi sınırlamalar içinde bulunsalar da Yurt Gezileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde uygulanan yöntemler Avrupa'daki 'Parti sanatçıları'dan daha geniş bir özgürlüğe sahip olduklarını gösteriyor. Burada yönetimin eleştiri istememekle birlikte, açık bir şekilde övgü de beklemediğini [beklemediği], sanatçıdan yalnızca 'sanatını en iyi yapmak' gibi idealist sayılabilecek bir istekte bulunduğu dikkate alınmalıdır. Bu gibi özellikleri nedeniyle İkinci Dünya Savaşı öncesi Türkiye'de devlet-sanat-sanatçı ilişkisinin tek partili yönetim koşullarında, benzerlerinden temelde ayrılan özgün boyutlar içerdiği söylenebilir."[100]

Müstakiller'in 3 Şubat 1941 tarihli ve İstanbul Belediye Yüksek Makamı'na sergi salonu kiralamak için yazdıkları yazının bir bölümü, sanatçıların dönemin imkânsızlıklarında sanat faaliyetlerinde bulunabilmek için nasıl çalıştıklarını gösterirken, beklentilerin de ne yönde olduğunu, kendilerine nasıl bir misyon biçtiklerini de ilk ağızdan verir. Buna göre "memlekette sanatkar yetişmesi ve sanat kültürünün yükselmesi milli bir dava"dır.

> "Sanat kültürümüzün geriliği ve içtimai [toplumsal] şartlarının kifayetsizliği [yetersizliği] yüzünden Türk artistleri hayatlarını aykırı meslekler tutarak kazanmakta ve bu mesleklerden arta kalan zaman, ve kazançlarilede malzeme temin ederek sanata çalışmaktadırlar. Bu yük pek ağırdır. Tahammül için sarfedilen gayret de milli sanatımızın yaşaması uğrunda ferdin yapabileceği azami fedakarlıktır. Fakat, Türk artistleri bununla da iktifa etmiyorlar. Bütün maddi zaruretleri yüklenip ezilerek sanat propagandası da yapıyorlar. Eğer, memleketimizde sanatkar yetişmesi ve sanat kültürünün yükselmesi milli bir dava değildir de bizim faaliyetimiz beyhude ise birliğimizi kapatıp emelimizden vazgeçelim. Yok eğer bizim varlığımız ve gayretimiz bir ihtiyaç ise de müessesenizin elinden gelen yardımı yapması milli bir zarurettir." [101]

Orhan Koçak, bahsedilen erken Cumhuriyet dönemselleştirmesinde 1939-50 arası ikinci evrenin Ziya Gökalp ile Hasan Âli Yücel'in fikirlerinin birlikte benimsendiği dönem olduğunu söylemiştir. 1938'in son günlerinde Maarif Vekili (Milli Eğitim Bakanı) olan Hasan Âli Yücel'in hem devlet adamı olarak yaptıkları hem de bir düşün adamı olarak fikirleri ve yazdıkları önemlidir. Bu görevi yürüttüğü

[100] Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi'nde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 31-32.
[101] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 42-43.

yıllarda çok sayıda etkinlikte olduğu gibi sergi açılış ve kapanışlarında da konuşur.[102] Yücel'in henüz 1937 yılında **Ar** dergisinin yaptığı bir araştırmada söylediği şu sözler ise sanat-devlet ilişkisine daha mesafeli durulacağının bir işareti gibidir:

> "Cumhuriyet Halk Partisi'nin anladığı ve anlattığı 'Souple' [yumuşak] manada sanatın da devletleştirilmesi lüzumuna inanıyorum. Eğer prensipte bu 'souplesse' [esneklik] olmasa idi, yani ferdin şahsiyetinin inkişafına [gelişmesine] mani olacak kayıtlar koymuş ve onu elini ayağını kösteklemiş bir devletçilik prensibi ileri sürülse idi, bunu sanat için çok muzir [muzır-zararlı] görürdüm. Çünkü sanat, hürriyet isteyen bir dimağ çalışmasıdır. Sanatın özü yaratıcılıktır. Yaratma hareketinden daha çok hürriyete muhtaç ne olabilir?"[103]

Tüm bu sözler üzerine sonuç olarak, Modernizm'in her şeyden önce bir formel-biçimsel söylem olarak yerleşmesinde, bu dönemdeki yoğun görsel malzeme kullanımının önemli bir rol oynadığı, bir çeşit "görsel Cumhuriyet kültürü" oluşturduğu[104] söylenebilir. Mustafa Kemal, plastik sanatlara dair devletin benimseyeceği sistematik programı bizzat işaret etmiştir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla ülke dışına yönelik bir imaj yaratma çabası sonucu asriliğin-medeniliğin gösterilme isteği de Batı'ya kabul ettirilmesi gereken ve adeta kabul edilmezse hiç olmamış varsayılacak özellikler gibi algılanmıştır. Tamamen imge ve simgelere dayanan, sanata da başta bu kaygılar ile eğilmeyi getiren yaklaşım aslında tüm Batılılaşma döneminde var olmuştur; ancak, Cumhuriyet Türkiye'sinin özellikle 1930'lu yıllarında en üst seviyeye ulaşmıştır. Temsilin gücüne duyulan inançla birlikte biçimin içeriği dönüştürebileceği varsayımının hep var olduğuna değinen Sibel Bozdoğan, 1930'lardaki Kemalist programın benzersiz yanının ise, şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılan haddinden fazla zaman ve enerji ile cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılması

---

[102] Yücel'in 1939-1946 yılları arasında sergiler vesilesiyle yaptığı konuşmalar şöyle sıralanabilir: On Yıllık Neşriyat Sergisi, Halkevi Resim Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara Sergievi'nde açılan İngilizce Kitaplar Sergisi, Gazi Üniversitesi Resim-İş Bölümü Sergisi'nin açılışları. Yücel ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nin 60. Yıldönümü Töreni'nde de konuşmuştur. bkz. Halise Karaaslan Şanlı, **Hasan Âli Yücel Konuşmaları: Ulusal Kimlik İnşası ve Politik Retorik**, 1. bs., Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2012, s. 21.

[103] **Ar**, S. 2, 1937, s. 2-3'ten aktaran bkz. "Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 9.

[104] Sibel Bozdoğan, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 141.

olduğunu söyler.[105] Dolayısıyla Osmanlı'dan beri Batılılaşma-modernleşme projesinin başat unsuru olan sanat, Cumhuriyet döneminde devrimlerin mesajlarını taşımanın yanı sıra bir "ulusal bilinç" oluşturma amacında da programlı biçimde devreye sokulmuştur.

[105] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 74.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL TEMSİLDE BATILILAŞMA-MODERNLEŞME

Tezin ilk iki bölümünde Osmanlı-Türk sanatının, Batılılaşma-modernleşme adına ilk adımları kurumsal düzeyde atılan ve zamanla toplumsallaşan çeşitli gelişmeler doğrultusunda izi sürülürken, geleneksel formlardan Batı tarzı formlara uygun sanat üretmeye geçildiği, bir adım sonra içeriğin de değiştiği ve sonuçta olgusal bir değişimin gerçekleştiği saptanmaya çalışılmıştır. Bu anlatımda algı değişimi saptanmaya çalışılırken ayrıca sanatta Batılılaşma-modernleşme tarihi süresince biçimsel öykünme doğrultusunda "geleneksel" sanatlardan kopma ve natüralist tarzda üretime geçilmesi girişimi gözetilmiş, daha doğru bir ifadeyle natüralist kaygı vurgulanmıştır. Gerek askeri okullarda teknik düzeyde resim eğitimi almaya başlayarak daha sonra akademik sanat eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ilk kuşak asker ressamların, gerekse Osman Hamdi, Şeker Ahmed ve Süleyman Seyyid'in oluşturduğu kuşağın Batılı resmin Türkiye'deki en erken üretimleri, natüralizmi amaçlama gayretiyle teknik çabalar barındırır. Birincil kaygı doğayı taklit etmek, mimetik sanat yapmaktır. Bu noktada sanat tarihi yazımında çoğunlukla söz konusu natüralist amaç anlatılmış, sanatçıların konu seçimi yani içerikle ilgili değişen algı ve tercihleri genellikle önemini yitirmiş ve sanatçının neyi neden resmettiği üzerinde pek durulmamıştır. Bunun nedenlerinin başında kuşkusuz natüralist bir kaygıyla Batılı teknik anlayışta çalışan ilk ressamların çoğunlukla figürsüz manzaralar resmetmiş olmaları yatmaktadır.

Önceki bölümde de açıklandığı gibi, Türk sanatında modern resmi gerçekleştirme çabası, başlangıçta amaçlanan natüralist bir teknik kaygıyla sınırlı kalmamıştır ve böyle olduğu şeklinde de değerlendirilmemelidir. Modern sanat, biçimsel olduğu kadar içeriksel kaygılarla da şekillenen bir sanat anlayışının karşılığıdır. İçerik ise sadece konu tercihi ile açıklanamaz. Resmin muhtevası yani içeriği, resmin konusunu, dolayısıyla sanatçının konu tercihini, mekân, zaman ve figür anlayışını, vermek istediği duygu ve düşünceyi, ayrıca bunları nasıl vermeyi tercih ettiğini işaret eden bir bütün anlamına gelir. Resmin içeriği genel anlamda

görme kültürüne dâhildir ve sadece kişisel yani sanatçıya özgü değil, dönemsel dolayısıyla toplumsal bir değişime dair de olguları barındırır. Bu noktadan hareketle, modernleşme sürecinde yaratılmak istenen modern Türk resim örneklerine dair bir içerik okuması yapmak, bakışı pek çok farklı şeye yönlendirerek eserin tüm bu farklı bağlamlar doğrultusunda anlam kazanması ve ancak böylece her yönüyle anlaşılmasında kilit öneme sahiptir.

Öte yandan, Türk resminin erken dönemlerinden itibaren sanatçıların az sayıda portre ve yine görece az sayıda ölüdoğanın yanı sıra çokça manzara resmi çalışmaları, zaman içinde hatta Cumhuriyet'in kurulmasından yani resimde figürün Osmanlı dönemine göre toplum nezdinde normalleşmesinden sonra bile bunu sürdürmeleri neticesinde, hem konu benzerliği hem de manzara resminin kendi içindeki sınırlılığı söz konusu olduğunda içerik okuması yapmak zorlaşmaktadır. Peki, 19. yüzyıl boyunca Osman Hamdi Bey dışında sanatçıların çoğunlukla manzara resmetmelerinin nedenleri neler olabilir?

Manzara türünün Batı resminde ortaya çıkması ve gelişmesi ile Osmanlı'daki öyküsü oldukça farklıdır. 19. yüzyıl boyunca çalışan Müslüman-Türk ressamların İstanbul'dan manzaralar ve mimari betimlemelere yoğunlaşırken resmedilen manzaranın içinde bile olsa insan figürüne yer vermekten kaçınmaları, bu sanatçıların figür üzerinde eğitim görmemeleri kadar İslam sanatındaki figür yasağının etkisiyle de açıklanabilir elbette. Sanatçıların Osmanlı sanatının geleneksel kurallarından kurtulamamaları, belki de kurtulmayı henüz düşünmemeleri gerçeği bu noktada hatırlanmalıdır. Aslında sanat tarihi bize, Tanzimat döneminde resim sanatına karşı olan görüşlerin değişime uğramaya başladığını gösterir. Örneğin dönemin aydınlarından Ali Suavi "İslâmiyet puta tapmayı kaldırmak için heykeli yasak etmiştir. Resme karşı hiçbir ayet ve hadis yoktur. Peygamberin resmi bile yapılabilir"[1] der; ancak, değişim tahmin edildiği kadar hızlı olmamıştır. Osmanlı Batılılaşması'nın insanın dünyayla olan ilişkisini değiştirmesi yani "Batılılaşmış

[1] Neşet Halit Atay, **Kendi İfadesine Göre Ali Suavi**, İstanbul, C. 3, S. 25, 1 Aralık 1944; S. 33, Nisan 1945 (8 tefrika)'den aktaran bkz. Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 7. bs., Ülken Yayınları, 2001, s. 83-84.

bireyler" yaratması zaman alacaktır. Öte yandan Osmanlı ressamları, içinden geldikleri figür resmine kapalı kültürün muhakemesi gereği belki de tabiatı bir "uhrevi âlem" olarak görmüş, "kutsal olanın ve yeryüzü sahibinin bir yansıması" saymıştır.[2] Keza John Berger'ın Şeker Ahmed Paşa'nın "Ormanda Oduncu" resmiyle ilgili sözleri, gördüğü perspektif hatalarının aslında hata değil, Paris'te eğitim almış Osmanlı mensubu bir sanatçının iki karşıt görme biçimini uzlaştırma çabası olduğunu söylemesi de bunu işaret etmez mi? Çünkü Şeker Ahmed'in ormanı fiziksel değil tinsel bir mekândır ve "Şeker Ahmed Paşa bir tekniği değil bir varlıkbilimi (ontolojiyi) değiştir"mektedir artık.[3] Ancak Türk sanat tarihinde henüz Şeker Ahmed Paşa'dan başka, manzara resmini ele alma tarzıyla bu şekilde iki karşıt görüşü uzlaştırma çabasında olan bir isimden daha söz edilemez. Dolayısıyla Türk resminde modernleşme olarak adlandırdığımız değişimi izleyebilmek için figürlü resimlere bakmak gerekecektir.

Yine 19. yüzyıl yani Batılılaşan Türk resminin erken döneminde üreten sanatçıların resim eğitimi aldıkları hem İstanbul'a gelen yabancı ressamlar hem de kendileri Paris'e giderek atölyelerinde çalıştıkları Batılı ressamlar, 19. yüzyıl modern resmini yadsıyan Akademik geleneğe mensupturlar. Elbette Batılı Akademik resim anlayışında figür başlıca unsurlardandır; ancak, Rönesans'tan itibaren bağımsız bir tür olan klasik manzara resminin varlığı da sürmektedir. Bu durum, kuşkusuz konu seçiminde de Türk sanatçıları etkilemiş ve onların algılarını, yaşadıkları çağın dinamiklerine değil, Akademik anlamda "güzel"i amaçlayan bir anlayışla klasik manzara resmine açmış olmalıdır. Öte yandan bu, elimizde oldukça sınırlı bilgi bulunan ilk kuşak sanatçılar ve üretimleri için söylenebilir. İkinci kuşak sanatçılardan Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid ise daha izlenimci bir tarzda manzaralar üretmişler, 1914 Kuşağı ve sonrasında manzara resminden vazgeçmeyen sanatçılar ise farklı üsluplardan beslenen daha özgün tarzlar geliştirmeye çabalamışlardır.

[2] Hasan Bülent Kahraman, "Bir Görselliğin Serüvenli Tarihine Notlar", **Geçmiş ve Gelecek**, Ed.Esin Eşkinat, İstanbul Modern Yayınları, 2013, s. 29.
[3] John Berger, "Şeker Ahmed ve Orman", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907,** Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2008, s. 221-225.

Resimde figür içeriği zenginleştirir, konuyu çeşitlendirir ve resmi izleyen göze farklı hikâyeler sunarken anlam olanaklarını çoğaltır. Anlatımın yani resmin içeriğinin çeşitlenmesi ile epistomolojik (bilgikuramsal) bir değişim mümkün olur; sanatçının ya da resmin konjonktürel bağlamı doğrultusunda söz sahibi kimsenin anlatım kaygısı öne çıkar; anlatılmak istenen hatta belki de verilmesi amaçlanan bir öğreti ihtimali söz konusu olur. Dolayısıyla tez çalışmasının bu üçüncü bölümünde Türk resminden, gerek resmin türü gerekse farklı bağlamlarda yaptığı göndermeler dikkate alınarak seçilen figürlü resimler ile Türk sanatında modernleşme tarihinin izi sürülecektir.

Kuşkusuz görsel imgenin yokluğu, uzun yıllar aşılamayan toplumsal tabuları işaret eder. Bazı aktarılanlar, sanatın kurumsallaşması adına önemli adımlar atılırken bile bu gelişmelerin ne derece ayrıksı olduğunu anlamak açısından önemlidir. Örneğin 1901 doğumlu Malik Aksel, babası eski Düyun-ı Umumiye memurlarından Mehmet Şevket Aksel'in çocukluğunda gördüklerini aktarır. Buna göre Topkapı Sarayı arkasında bir talebenin resim yaparken yakalanması üzerine Tekirdağ açıklarına götürülüp ayaklarına zincir vurularak denize atıldığını işitmiş, birkaç kez iftiralara kurban gidip sürülenler olmuş, bir başka öğrenci Beylerbeyi Sarayı'nın resmini yaptığı için tutulmuştur.[4]

Bir diğer dikkat çeken nokta, Paris'e giden sanatçıların figürle karşılaştıklarında yaşadıkları zorluklardır. Özellikle çıplak modelden anatomik etüdler çalışırken sorunlar yaşarlar. Örneğin Feyhaman Duran, Académie des Beaux-Arts'ta model karşısında nasıl zorlandığını, çizimini beğenmeyip kâğıdını yırttığını, ikinci kâğıtta da aynı sonucu alınca modelin belden aşağısını yapmamayı tercih ettiğini anlatır.[5] Figür resmi yapmakta ısrar etmek, Halil Paşa'nın şu sözlerinde açıkça görüldüğü gibi, tarih 1900'lü yıllara vardığında bile toplumsal ezberlerle mücadele etmek anlamına gelmektedir:

[4] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 34-35.
[5] Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 46.

> "… O zamanlar resim yapmak, Avrupa ile sanat nâmına olsun muhabere etmek [haberleşmek], günah ve memnu [yasaklanmış] 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 [nefiy-nefy kastedilmiş olmalıdır: sürgün ediliyordum]. Fakat bereket versin bir tesadüf eseri olarak saraya bu tablo diye başka bir tablonun gönderilmesi yüzünden kurtuldum. Bir defa da Çengelköyünde bir bayram namazında bir hoca va'z ederken resme, resim yapanlara karşı tecavüzlerde bulundu, tanıyanların nazarları altında idim. Bu yüzden insan resmi olan tablolarımı bile satmazdım. Neler gördüm."[6]

Yaşanan toplumsal dönüşüm sonucu figür resminde ısrar eden sanatçılar ile zaman içinde tabular yerini normalleşmeye bırakacaktır. Ancak yine de İstanbul ile sınırlı bir görece özgürlük ortamı vardır. Ressam Ali Sami Boyar bir makalesinde Cumhuriyet'in ilanından sonra köy okullarında resim dersleri olması gerektiğini söylerken bu görüşünü halkın cehaletini anlatarak savunur. Boyar'ın aktardığı gözlemleri, 1923 sonrasında büyük kentler dışında yaşayan fakir, eğitimsiz halkın resim ve hatta imgeye karşı tavrına –belki abartılı olsa da– dikkat çekmesi açısından önemlidir.

> "Köylünün eline ne bir resimli gazete, ne de matbu renkli bir resim geçebilirdi. Hele insan resmi olan eve, melâike giremez diye kibrit kutularının üstündeki resimleri bile kazırlardı!.
> …
> Bir gün, bir köylü kadın olan hizmetçimize senelerden beri içinde yaşadığı ailemizin efradından birinin fotografisini göstererek, 'bu kim?' diye sordum. Ben, resmi, eline, doğru olarak verdiğim halde o, baş aşağı çevirerek baktı; nihayet 'keçi resmi!' diye cevap verdi!... …
> Gene bir gün, baştan görünen bir vapur resmi yapıyordum. Resmimle alâkadar olan bir köylü erkek, yaptığım şeyin ne olduğunu, bana sordu: Ben de, ona: 'Sen söyle bakalım, bu ne resmi?' dedim. 'Onu bilmiyecek nevar! [bilmeyecek ne var] İşte, koskoca bir davar resmi!' cevabını vermezmi! [vermez mi] Resmin ufkunda bir takım yelkenliler vardı; 'ya bunlar nedir?' dedim. 'Onlar da tavuklar, piliçler beyim' dedi, ve işin içinden çıktı."[7]

---

[6] Anonim, "Ressam Halil Paşa Hayatını-Eserlerini Anlatıyor", **Hakimiyet-i Milliye Gazetesi** (Gazete Kupürü)'nden aktaran bkz. Gül İrepoğlu, **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986, s. 30-32.

[7] Ressam Ali Sami (Boyar), "Köy Mekteplerinde Resim Dersleri", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 2, S. 12, İkincikânun 1934, s. 463-464. Boyar devamında fotoğraf ve resmi bir bebeğe gösterdiğini, bu kez doğru cevabı aldığını söyler. Hikâyeler abartılı gelebilir, ancak dönemin anlayışına dair birer bulgu olarak kabul edilmelidir. Ayrıca Boyar, köylülerin bu durumunun "tabiat ve yaratılış mahrumiyeti" ile ilgisi olmadığını söyleyerek eğitimin gerekliliğini vurgulamaktadır.

Özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür eğitimi alan 1914 Kuşağı sanatçılarıyla birlikte figür yer alan resim örnekleri artmıştır. Ancak yine de uzun yıllar sanatçıların ağırlıklı olarak manzara üretmeleri, bu türden kolay kolay vazgeçmemeleri değişimin zorluğuna dair bir kanıttır. Örneğin Güzel Sanatlar Birliği'nin 1929 yılı Mayıs ayında Ankara'da açtığı altıncı serginin kataloğundan anladığımıza göre sergide yer alan 208 tablonun 178 adedi Boğaz, Ada manzaraları, çoğu çiçek resmeden natürmortlar ayrıca Bursa, Paris ve Mısır manzaraları olmuştur.[8] Dolayısıyla Batılılaşma-modernleşme sürecinin sanattaki imgesel izdüşümüne bakarak üretimi dönemin toplumsallığı bağlamında anlamaya ve açıklamaya çalışmak kendi içinde sakıncalar barındırır. Konu sınırlılığı bu sakıncaların başında gelir gibi görünmektedir; ancak, bir başka açıdan ise "bir hikâyeyi anlatan" resim o kadar azdır ki bu onları özel-ayrıksı ve haliyle anlamlı kılar.

Elbette bir resmi yorumlamak onun hikâye kurgusunu anlamaya indirgenemez. Bu tez çalışmasında amaçlandığı gibi figürler, figürlerin aralarındaki ilişki, duruş, tavır ve giysileri ya da çıplaklıkları; mekânın niteliği ve nasıl temsil edildiği ya da mekândaki dekorasyon unsurlarına kadar pek çok imge dikkate alınarak, bu imgelerin hangi sanatçı tarafından, ne zaman ve hangi toplumsal koşullarda üretildiği saptanarak yoruma ulaşılabilir. Yukarıda tartışıldığı gibi neden ağırlıklı olarak manzara resmi yapıldığı, konu seçiminin neden sınırlı kaldığı da söz konusu okumanın bir parçasıdır. Toplumsal pratiklere doğru indikçe, toplumsal teorilere, soyutlamalara doğru gidilir; yani olay ve olgulara yukarıdan kuşbakışı bakmak her şeyi görmeyi sağlayan ve teoriyi kolaylaştıran bir yöntem gibi görünse de toplumsal pratiklerin derinlerine inmek, ayrıntı gibi görünenleri anlamaya çalışmak, kuramın inşası için daha önemlidir. Genelleme yaparak değil, istisnaların peşinden koşarak tarihi ve sanatı anlamak, yorumlamak gereklidir. Sanatçıların çalışmalarının esas alınacağı bu bölümde amaç dönemsel olarak hangi konuların seçilerek resmedildiği çerçevesinden genel bir analiz yapmak değildir. Dönemlere ve eğilimlere göre üretimlerin nasıl şekillendiği bir başka çalışmanın konusu olabilir. Bu

[8] Turan Erol, "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 16.

bölümde ise tek tek seçilen örneklerden yani görsel imgelerin kendisinden yola çıkılacaktır. Sanatçıların üretimdeki tercihlerinin öznel ve toplumsal nedenlerine ulaşılmaya çalışılırken "temsil" probleminin de tartışılması amaçlanmaktadır. Feminist sanat tarihi yazımının önde gelen kuramcılarından Griselda Pollock'un kadın ressamlar bağlamında eseri anlama ve yorumlamaya dair şu önerisi oldukça önemlidir:

> "Resmi yapan kadının kendisi hem ruhsal hem de sosyal düzlemlerde yaşanan, mekansal olarak örgütlenmiş bir sosyal yapı çerçevesinde şekillenir. Resmin üretildiği noktadaki bakış açısı, bir ölçüde, resmin tüketildiği noktadaki seyircinin bakma konumunu belirler. Bu bakış açısı ne soyut ne de tümüyle kişiseldir; ideolojik ve tarihsel olarak inşa edilmiştir. Onu yeniden yaratmak sanat tarihçisinin işidir; çünkü tarihsel uğrağı dışında bu bakış açısının benimsenmesi sağlanamaz."[9]

3.1. Sarayda Yaşam: "Sandığınız Gibi Değil"

Türkiye'nin modernleşme tarihi, "Batılı gibi olmak" isteğiyle örtüşürken bu istek "Batılı gibi görünmek" şeklinde hayata geçer. Batı'da ekonomik sistemin değişmesiyle üretim ilişkilerinde yaşanan değişim Osmanlı'da ideolojik, kültürel bir değişim olarak algılanır. Böylece Tanzimat döneminden itibaren Batılı yaşam tarzı keşfedilir ve benimsenir. Batılılaşma hamlesinin lokomotifi saray olduğu için de en erken değişimler buradan başlamıştır.

Sanatın Batılılaşmasında sarayın üstlendiği önemli rol, kültürel anlamda Batılılaşma isteğiyle de örtüşmektedir. "Türk Modernleşmesi" bölümünde detaylı olarak açıklandığı gibi, Türk resminin Batılılaşması öyküsünde yüz yılı aşkın bir süre boyunca sultanların ve sarayın etkisi başat olmuştur. Yabancı sanatçıları davet edip desteklemekten kendi suretini resmettirip çoğaltarak dağıtmaya, sarayda bir resim koleksiyonu oluşturmaktan sanatçı yetiştirme amaçlı Akademi kurulmasına varan süreçte bizzat sultanın ya da şehzadenin kendisinin resim yapması mümkün hale gelmiş, dini ve toplumsal kaygılarla kültürel olarak uzak kalınan Batılı sanat, Osmanlı sarayına girmiş, hatta saraylı olmuştur. Burada altı çizilmesi gereken nokta,

[9] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 210.

tek tek atılımların, yeniliklerin ötesinde, sanata yaklaşımda kendini açıkça belli eden bir görüş farklılığının, dünyanın algılanması ve imgesinin üretilmesi konusunda tavır değişiminin meydana gelmiş olmasıdır.

Mustafa Cezar, Sultan Abdülaziz'in resim yaptığını söyler ve hatta dönemin bir gazete haberine dayandırarak sultanın resim yapmasının sır olmadığı, aksine bundan gururla bahsedildiği bilgisini verir.[10] Ancak Osmanlı hanedanında "ressam" sıfatını Sultan Abdülaziz değil, ortanca oğlu olan son veliaht (1918-1922) ve son halife (1922-1924) Abdülmecid Efendi almalıdır elbette. 1876-1909 yılları arasında hüküm süren Sultan II. Abdülhamid döneminde yolculuk yapmasına ve siyasete katılmasına izin verilmeyen Abdülmecid, kültür ve sanat ile ilgilenerek yani okuyarak ve resim yaparak yaşamını geçirmiştir. Şehzade/Halife Abdülmecid, hem İslami kimliği yanında ressam olması hem de değerli çalışmaları özelinde Türk resim tarihinde çok önemli bir isim olarak karşımıza çıkar.

Resim 1: Abdülmecid Efendi, *Avluda Kadınlar*, 1899,
tuval üzerine yağlıboya, 117x177 cm, (özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Alif Art, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi**,
6 Ekim 2013, Lot no: 480

[10] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 156-158.

Sanat tarihinde uzun yıllar bilinmeyen resim ilk kez Hamit Kınaytürk tarafından Eylül 1990 tarihli Sanat Çevresi dergisinin kapağında yer almış,[11] Şehzade (Halife) Abdülmecid Efendi'ye[12] ait olduğu açıklanmıştır.

> "Bu sayıdaki SANAT ÇEVRESİ'nin kapağında gördüğümüz ve ilk defa yayınlanmakta bulunan 'Avluda Kadınlar' adlı eser, Şehzade Abdülmecit'in, döneminin ne denli aydın bir kişisi olduğunu var gücü ile kanıtlamaktadır. 1899 tarihini taşıyan bu resim sanatçının 31 yaşında yaptığı mükemmel bir kompozisyondur."[13]

Öte yandan Sezer Tansuğ, sanatçı hakkında aynı sayıda "Şehzade Abdülmecit Efendi'nin İlgi Çekici Ressam Kişiliği" başlıklı genel bağlamda bir yazı yazmış ve muhtemelen habersiz olması nedeniyle bu resimden bahsetmemiştir.[14] Beşir Ayvazoğlu da önce resmin Abdülmecid Efendi'ye ait olmadığını, büyük ihtimalle Gustave Boulanger'ye veya onu ustaca taklit eden başka bir ressama ait olması gerektiğini söylemiştir.[15] Oysa resmin sağ alt köşesinde, havuzdaki suyun üzerine gelen kısımda Abdülmecid Efendi'nin tuğra şeklindeki imzası görülebilmektedir. Resim ona aittir fakat hem sanatçının kendi sanat çizgisinde hem de dönemi açısından ayrıksı bir örnek olması nedeniyle hakkındaki tartışmalar devam eder.

"Avluda Kadınlar", tekniği, konu seçimi ve kompozisyon anlayışıyla oryantalist üsluba dâhil edilebilir özelliktedir. Oryantalist ressamların çoğu kez ele aldığı, egzotik meraka uygun, fantezi ürünü olarak gerçekleştirilmiş harem

---

[11] Eylül 1990 tarihli Sanat Çevresi dergisinin kapağı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 7).

[12] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[13] Hamit Kınaytürk, "Yüzyıl Öncesinin Aydın Bir Ressamı: Şehzade Abdülmecit", **Sanat Çevresi**, S. 143, Eylül 1990, s. 3.

[14] Sezer Tansuğ, "Şehzade Abdülmecit Efendi'nin İlgi Çekici Ressam Kişiliği", **Sanat Çevresi**, S. 143, Eylül 1990, s. 4-6.

[15] Beşir Ayvazoğlu, "Halife Abdülmecid Aptal Mıdır?", 10.10.2013, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/kultur/halife-abdulmecid-aptal-midir-1154982/, (Erişim tarihi: 18.03.2017). Öte yandan Ayvazoğlu **Türk Edebiyatı** dergisinin Genel Yayın Yönetmeni iken imzasız yayınlanan bir yazıda, Abdülmecid'in yaptığı bütün resimlerin fotoğraflarını çektirerek bir albümde topladığı, bu albümün Dolmabahçe Sarayı'ndaki Abdülmecid Efendi Kütüphanesi'nde (Envanter 11/1244) bulunduğu bilgisi yer almış ve albümden "Avluda Kadınlar" tablosunun fotoğrafını da paylaşmıştır. bkz. Gülsen Sevinç Kaya, Ümit Kılınç, "Hânedan'dan Baba-Oğul İki Ressam: Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Yıl 41, S. 482, İstanbul, Aralık 2013, s. 14-19; Gülsen Sevinç Kaya, Ümit Kılınç, "Abdülmecid Efendi'nin 'Albüm'ünden", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Yıl 41, S. 482, İstanbul, Aralık 2013, s. 20-21.

sahnelerinden biri gibidir.[16] Hatta bir saray terası ya da avlusu gibi görünen, havuzu, arkada sütunları bulunan, mermer olması muhtemel zemini, oturma yerleri ve korkuluklarıyla bu açıkhava mekânı, Jean-Léon Gérôme'un "La Terrasse du Sérail" (Sarayın Terası) ve Gustave Boulanger'nin "Le Harem du Palais" (Sarayda Harem) gibi resimlerini andırır.[17] Örneğin Gérôme bu resimde Abdullah Biraderlerin fotoğraflarından faydalanarak haremi iç mekândan dışarıya, Topkapı Sarayı Revan Köşkü'nün önündeki büyük fıskiyeli mermer havuz başına taşımış ve tipik bir oryantalist sahne yaratmıştır.[18] Dolayısıyla resim, Batılılaşmaya inanmış, Batılı eğitimden geçmiş ve resme gönül vermiş bir entelektüel olarak Abdülmecid Efendi'nin tıpkı Osman Hamdi Bey gibi oryantalist merakla çalışarak ortaya koyduğu bir örnektir. Sonradan bu üslubu sürdürmeyecek olsa bile, kendi adına bir resim denemesi yaptığı açıktır.

"Avluda Kadınlar" ismini taşısa da konuyla ilgili köşe yazısında Murat Bardakçı'dan resmin Abdülmecid'in torunları tarafından "Harem" ismi ile bilindiği ve hatta ondan "Büyükbabamızın Harem'i" diye bahsettiklerini öğreniriz.[19] Sanatçıyla ilgili çalışmasında Eylem Yağbasan resmin Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan ve yine Gustave Boulanger'ye ait olan "Pompei'nin İç Görünümü" (Pompei'den İç Görünüm) resmiyle benzerliğine dikkat çeker.[20]

> "Nitekim, iki resmin de merkezine gölgelik işlevi gören bir örtü yerleştirilmiştir. İnce, uzun biçimde gösterilen figürlerin üzerinde bulunan kıyafetlerin, aynı

[16] Oryantalist ressamların Harem sahneleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 148-187.
[17] Jean-Léon Gérôme'un "La Terrasse du Sérail" (Sarayın Terası) ve Gustave Boulanger'nin "Le Harem du Palais" (Sarayda Harem)" resimleri için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 8, 9).
[18] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 151-152.
[19] Murat Bardakçı, "Yine O Malum Tablo", **Habertürk Gazetesi**, 11 Ekim 2013, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/884976-yine-o-malum-tablo, (Erişim tarihi: 09.08.2016).
[20] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 97. Gustave Boulanger'nin "Pompei'den İç Görünüm" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 10).

yaklaşımda ele alınması dikkat çeker. Ayrıca, iki resimde de havuz benzer şekilde düzenlenmiştir."[21]

Ancak "Avluda Kadınlar" ile benzerlikler bulunan "Pompei'nin İç Görünümü" resminde figürler giyinik; Gérôme'un "Sarayın Terası" resminde ise figürleri tamamen çıplakken, Abdülmecid'in figürleri yarı çıplak gösterilmiştir. Kompozisyon şemasında sol tarafta ortada oturan, tek omuzdan bağlı örtüsü sol göğsünü açıkta bırakan ve elinde dönemin modası yelpazesiyle ayaklarını uzatmış rahat bir pozisyonda oturan kadın, gözde bir cariye gibidir.[22] Yanında bulunan ve ilk bakışta, oryantalist resimde genellikle siyahi gösterilen Haremağası olduğu sanılan figür ise aslında bir kadındır ve cariye onunla konuşur pozisyonda hatta sol elini ona doğru uzatmış haldedir. Diğer yanındaki görece sert hatlarından genç bir erkek olduğu anlaşılan tamamen çıplak, sırttan gördüğümüz figür yelpaze sallamaktadır. Bu üç figürün resme bakana göre sağında ayakta duran ve birinin üstü çıplak olan iki kadın figürü birbirleriyle konuşur ya da oturan figürlerin konuşmalarını dinler gibi görünür. En sağda yere çömelmiş, giysi parçaları olması muhtemel sarı ve beyaz iki örtüye tutunan figür ile onun yanında, sanki o an kalkmış ya da hızlıca hareket etmiş, küçük bir örtüyle cinsel organını kapatmaya çalışan figürün dikkatleri de soldaki oturan gruba dönüktür.

Ressamının kimliği, resmi eşine rastlanmayan bir anlam üretme dizgesine oturtur. Çünkü tekrar etmek gerekirse ressam, bizzat sarayda yaşayan, saltanatın sürmesi durumunda sultan olması beklenen Abdülmecid Efendi'dir. Her ne kadar resim 1899 tarihli ise ve Abdülmecid Efendi 1918-1922 yılları arasında dört yıl "veliaht", 18 Kasım 1922-3 Mart 1924 tarihleri arasında da yaklaşık on beş ay

[21] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 97-98.

[22] Yağbasan çalışmasında bu figürün sultan olabileceğini belirtse de Bardakçı'nın "…Neslişah Osmanoğlu [torunu], üstelik Halife'nin tablosunda görünen saray kadınlarının bazılarını bizzat tanımış ve 1930'lu senelerde artık yaşlı birer hanım olan o saray kadınlarından bazıları ile beraber yaşamıştı..." sözlerinden bu figürün sultan olamayacağı sonucunu çıkarırız. bkz. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 98; Murat Bardakçı, "Yine O Malum Tablo", **Habertürk Gazetesi**, 11 Ekim 2013, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/884976-yine-o-malum-tablo, (Erişim tarihi: 09.08.2016).

"halife" unvanlarını taşıyacak olsa da ortada kaçınılmaz şekilde ironik bir durum vardır. Yüzlerce yıl natüralist figüre sahip resmin tabu sayıldığı ülkede sarayda doğup yetişmiş biri olarak Abdülmecid Efendi'nin şehzadelik döneminde yaptığı bu resim bir ilk ve tektir. Resim, Batılı tarzdaki resim tarihimizde çıplak figüre yer veren oldukça erken bir örnek olmasıyla ise ayrıca önemlidir.

Sanatçının konumu gereği çıplaklarını modelden çalışarak yapmasının zor olduğu tahmin edilebilir. Zaten Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de henüz çıplak modelden çalışmanın imkânı yoktur. Murat Bardakçı sanatçı ve resim hakkındaki tartışmalara değindiği yazısında, Abdülmecid Efendi'nin ortaya çıkmamış benzer başka çizimleri de olduğunu belirtir. Bardakçı, Abdülmecid'in halifelik unvanının bu resim bağlamında gündeme getirilmesine cevaben ise "makamını değil, sadece kendisini bağlar" der ve devam eder:

> "Dolayısı ile bugün 'İslâm Halifesi'nin bile nü tablosu var, siz hâlâ nerelerdesiniz?' deyip nü resim yapmayı entellektüelliğin ve çağdaşlığın ölçüsü gibi göstermek ne kadar yanlış ise, 'Koskoca bir İslâm Halifesi böyle iş eder mi? Bu resim ona ait olamaz!' gibisinden mesnedsiz şekilde sanat zaptiyeliğine soyunmak da o derece hatâdır."[23]

Nü yapmak entelektüelliğin bir göstergesi sayılmaz elbette, ama nü yapmaya cesaret etmek, toplumsal kalıpların dışında hareket etmek, çağını aşan bir harekettir. Üstelik bunu saraylı biri, saltanat sürse padişah olacak bir şehzade yapar. Şöyle de düşünülebilir: Belki de ancak o yapabilir zaten.

Resmin, saraylı birinin bakışıyla saray yaşamını içeriden belgelediği düşünülebilir. Oysa Abdülmecid Efendi, oryantalist anlayışla aslında hayali bir sahne canlandırmıştır. Abdülmecid Efendi oryantalizmin etkisinde kalmış olsa da, mahremi göstermekten çekinmeyen modernist-Batılı bir tavırla hareket ederek bu resmi gerçekleştirmiştir. Ressamın kendisini bu resmi yapmasına iten nedenler bakıştaki yani algıdaki değişimdir. Abdülmecid Efendi dönemin Batılı eğitim almış, Arapça ve

[23] Murat Bardakçı, "Yine O Malum Tablo", Habertürk, 11 Ekim 2013, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/884976-yine-o-malum-tablo, (Erişim tarihi: 09.08.2016).

Farsçadan sonra Fransızca, Almanca, İngilizce öğrenmiş, entelektüel ilgilere sahip önde gelen bir üyesidir. Tarih ve edebiyat ilgisi, yazar ve şairliği yanında ressamlığı da onu dönemin Batılı aydınlarından biri yapar. Böylece dönemin en renkli simalarından biri haline gelen Abdülmecid hatta "demokrat prens" diye anılmıştır.[24] Öte yandan siyasi karışıklık içinde bir devlet adamı olarak eleştirilmiştir. Niyazi Berkes'in şu sözleri, Abdülmecid'in sempatik karakterinin vurgulanmasının, dikkatleri onun halifeliğine çekerek, bu durumu Mustafa Kemal'in cumhurbaşkanlığı karşısında bir koz olarak kullanmak amacı taşıdığını iddia eder:

> "… Politikacı halifeciler alafranga bir artist şehzade iken halife olunca sakal bırakarak sarık saran, verdiği beyanlarla bir din adamı çabası içinde konuşmaya başlayan Abdülmecit Efendi'yi yanıltacak bir çevre ve hava yaratma işine de girişmişlerdi. …
> … Geleneksel Cuma Selâmlıkları yapılıyor, resimli dergilerde halifenin yeni sakalıyla yakışıklı resimleri çıkıyor; güzel kızı Dürrüşehvar Sultan herkesin sevgilisi oluyordu. Bir yandan halifenin modern kişiliği, ressamlığı, sanatçılığı belirtilirken, öte yandan da iç ve dış Müslüman halkın gerçek din başkanı olduğu gösteriliyordu. …"[25]

Berkes'in sert üslupla eleştirdiği bu durumu tartışabilmek için dönemin koşulları ve yazılanlar ile söylenenlerine daha yakından bakmak gerekmektedir. Üstelik ülke tarihinde bu derece önemli bir kişinin –öyle olmasaydı bile– karakteri ya da samimiyetini tartışmak, hangi açıdan bakarsak bakalım doğru ve bilimsel bir yöntem olmaz. Ancak burada bizi ilgilendiren, Abdülmecid Efendi'nin, doğal olarak üstlenmiş olduğu büyük tarihsel misyonlar yanında Osmanlı sarayında artık geleneğe dönüşmüş olan Batılılaşmacı tavırdan vazgeçmemiş ve yaşamıyla da Batılı tarzdan yana biri olmasıdır.

"Avluda Kadınlar" resmi, Batılı bir oryantalist tarafından yapılmış gibidir; gerçeğin hiç de böyle olmadığını en iyi bilen Saraylı bir ressamın kendisine, kendi yaşamına Batı'dan bakmasının ürünüdür. Abdülmecid Efendi, 1900'lerin başından itibaren üslubunu oturtmak üzere çalışmış, oryantalist tarzdan uzaklaşmıştır.

---

[24] Farklı kaynaklara atıfla Eylem Yağbasan, "Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 30.

[25] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004, s. 511.

"Haremde Beethoven" ya da "Haremde Goethe" gibi "Avluda Kadınlar"dan çok farklı bir bakış açısıyla yaptığı başyapıt niteliğindeki çalışmaları, saray içi yaşamın gösterilme arzusunu, bu kez tartışmasız biçimde ve doğrudan gözler önüne serer.

Resim 2: Abdülmecid Efendi, *Haremde Beethoven*, (yakl. 1910/1917), tuval üzerine yağlıboya, 154x211 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 87.

Osmanlı toplumunun eğlence anlayışı değişirken klasik Batı müziği dinlemek, tiyatro ve opera izlemek, resim ve heykele ilgi duymak, elbette yine başta saray çevresinin sonra da toplumun ileri gelenlerinin zevki haline gelmiştir. II. Mahmud döneminde pek çok alan gibi müzikte de yapılmaya başlanan reformlar sürmüş,[26] Harem dairesine Batı müziği ilk kez Sultan Abdülmecid döneminde girmiştir. Kendisi de piyano çalan Sultan fasıl heyetini korumuş, ayrıca kızlardan oluşan bir harem bandosu kurdurmuştur.[27] 1850 yılında Sultan Abdülmecid'in sarayında dünyaya gelen ve babası sultanın hekimbaşılığını yapan şair, besteci ve yazar Leyla Saz, saraydaki meşkhaneden şöyle bahseder:

[26] Tablodan yola çıkarak müzikte Batılılaşma amacıyla yapılan reformlar hakkında bkz. Emre Aracı, "Beethoven Tutkunu Bir Halife: Osmanlı Sarayı'nda Batı Müziği ve Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 113-122.

[27] Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 160.

> "Çırağan ve Dolmabahçe saraylarında Mabeyn'e yakın dairenin zemin katı meşkhane idi. Meşkhane nöbetçileri, haremağaları ve muallimleri o yoldan girer, talebeler de meşkhanede bulunurdu. …
> Haftada iki gün bando ve orkestra takımı, bir gün de ince ve kaba saz takımı sıra geçer, yani prova yapar, cumaları tatildir.
> Rakkaseler, sazlarının günlerinde diğer bir odada meşk alır, sıra günleri sofada beraber oynarlardı. Garp musikisi notalı, müsikimiz de notasız öğrenilirdi."[28]

Öte yandan Batı müziğine ilgisi olan Şehzade Abdülmecid'in de Bağlarbaşı'ndaki köşkte kendisi, eşleri ve maiyetindeki kişilerden oluşan aile orkestrası ile akşamları müzik toplantıları düzenlediği bilinmektedir. Abdülmecid'in eski Seresvapçısı [Abdülmecid'in giysilerini hazırlayan ve saklayan esvapçıların başı] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecidin Sarayında Neler Gördüm?" makalesinde, Şehzade'nin özellikle Batı müziğine ilgisi olduğunu, hatta kendisinin viyolonsel, eşlerinin de farklı müzik aletleri çaldığını ve bazı akşamlar yemeklerden sonra birlikte çaldıklarını öğreniriz.[29] Keza köşkü ziyaret eden şair Nigar Hanım'ın 8 Kasım 1917 tarihli güncesinde de şunlar yazar:

> "Her gece, Prens'in kıymetli tabloları arasında piyano, çift keman, çift alto, iki viyolonselden ibaret musiki heyetini dinleyerek –ki sanatkârlar, Prens ve Refikası ve nöbetle altı kalfadan müteşekkildir– ruhani bir coşkunluk içinde vakit geçirdim."[30]

Daha önce mekân saray sanıldığı için "Sarayda Beethoven" adıyla bilinen ancak Abdülmecid'in köşkünün harem dairesi olduğu anlaşılan ve "Haremde Beethoven"[31] olarak isimlendirilen bu tabloda da bir Beethoven dinletisi

---

[28] Sadi Borak, **Harem'in İç Yüzü: Leyla Saz'ın Anıları**, 1. bs., İstanbul, Kırmızı Beyaz Yayınları, Eylül 2004, s. 48, 93-94.

[29] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. 2, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 824.

[30] Şair Nigar, **Hayatımın Hikayesi**, İstanbul, Ekin Basımevi, 1959, s. 86'dan aktaran bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s. 184.

[31] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 139-140. Tablo Viyana Sergisi'nde de "Haremde" başlığıyla kullanılmıştır. bkz. Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Yay.Haz. Ahmet Kamil Gören, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 70. Nalan Yılmaz da resimdeki mekanı "köşkün zemin kat sofası" diye tanımlar. bkz. Nalan Yılmaz, "Abdülmecid Efendi Köşkü ve Hüseyin Avni Lifij'in Resmi", (Çevrimiçi) http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=1268&bhcp=1, (Erişim tarihi: 24.02.2017). Abdülmecid Efendi, babası Sultan Abdülaziz'in ölümü üzerine 1876'dan itibaren Feriye Sarayı'nda yaşamaya başlamış, eğitimini Yıldız Sarayı'nda almış,

resmedilmiştir. Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri" başlıklı çalışmasında kompozisyonu şöyle tanımlar:

> "Resim bir grup resmidir. Resme, resim yüzeyine diagonal olarak yerleştirilmiş olan bir kanepe üzerinde yer alan kenarı hafifiçe dışarıya doğru kıvrılarak astarı görünen bir tören paltosu ve üzerinde yarısından fazlası resmin sınırları tarafından kesilen bir tören kılıcıyla girilmektedir. Aynı kanepe üzerinde bacak bacak üzerine atmış olarak, profilden ve resme diagonal konumda, oturan ve karşısında keman çalan hanımı izleyen, büyük tören üniforması içinde Şehzade Abdülmecid Efendi yer almaktadır. Abdülmecid Efendi'nin ayakları altında yerde üstüste birkaç nota kitabının en üstte duranının kapağında Beethoven II yazısı okunmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin hemen yanında mermer bir kaide üzerinde beyaz mermerden ya da alçıdan bir Beethoven büstü bulunmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin karşısında, bir tabure üzerinde oturduğu anlaşılan keman çalan kadın cepheden betimlenmiştir ve üzerinde diğer figürlerde olduğu gibi dönemin modasını yansıtan şık ama sade kıyafetler bulunmaktadır. Bu kadının karşısında iki adet üç ayaklı nota sehpası vardır. Bu sehpalardan biri keman çalan kadına diğeri resmin solunda viyolonsel çalan genç erkek figürüne dönüktür. Bu genç erkek figürü profilden betimlenmiştir ve dikkatle nota kağıdına bakmaktadır. Barok üslupta bir iskemle üzerinde oturan bu genç erkek figürünün arkasında, iskemleye yaslanmış olan öndeki profilden yanındaki cepheden gösterilmiş, beyaz elbiseli, ayakta duran iki genç kız figüründen öndeki dikkatle müziği dinler, diğeri ise ellerini üzerinde birleştirdiği iskemleye başını yaslayarak müziğin akışına kendini kaptırmış bir şekilde resmedilmiştir. Resmin ortasında arka

---

Sultan II. Abdülhamid tarafından 1895 yılında kendisine Bağlarbaşı'ndaki köşk hediye edilince kışın Ortaköy Feriye Sarayı, yazın Bağlarbaşı'ndaki köşkte yaşamıştır. 1922'de halife olunca ise Dolmabahçe Sarayı'na taşınmış ancak yine köşküyle bağı kopmamıştır. bkz. Eylem Yağbasan, **Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Şubat 2004, s. 60-62. Öte yandan Celâl Esad Arseven resmi "Sarayda Bir Aile Toplantısı" adıyla verir. bkz. Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, t.y., s. 157. Eylem Yağbasan ise Avni Lifij'in 1922 yılında bir gazetede çıkan yazısına dayanarak resmin adının "Haremde Beethoven/Ahenk" olduğunu belirtir. bkz. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 94. Ancak aynı kaynağın sayfa 180-181'deki örneğinin künyesinde ise resmin adı bu kez "Sarayda Beethoven" olarak geçmektedir.

Resmin üzerinde tarih bulunmaz ancak şu kaynakta 1915 yılı verilir: bkz. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 87. Öte yandan Aykut Gürçağlar mekândan ve Abdülmecid'in burada yaşadığı yıllardan yola çıkarak resmin tarihi için 1910'lu yılları işaret eder. bkz. Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası, Kasım 2000, s. 140. Ahmet Kamil Gören ise resmin tarihi olarak 1917 yılını vermektedir. Ancak aynı yerde resimaltı bilgisinde 1915 tarihi kullanılmıştır. bkz. Ahmet Kamil Gören, "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek", **Sanat Dünyamız**, S. 93, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2004, s. 38-39. Ahmet Kamil Gören, hazırlamakta olduğu Türk Ressamları Ansiklopedisi çalışmaları sırasında Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" tabloları için yaklaşık 1910-1917 tarih aralığını kullanmıştır. Bu bilgi kendisiyle 22 Nisan 2017 Cumartesi günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

> planda sola doğru, resme diagonal olarak konulmuş bir piyanoyu çalan kadının başı cepheden gövdesi ise profilden gösterilmiştir. Bu kadın da bir yandan önündeki notalara bakmakta diğer yandan Abdülmecid Efendi'yi izlemektedir. Resmin sol arka planında oturur durumda olan kadın figürü cepheden büst olarak gösterilmiştir ve seyirciye doğru bakmaktadır. Figürler piramidal olarak, kompozisyon içinde üçlü ve ikili gruplar halinde yerleştirilmişlerdir. Sanatçı nesneleri betimlerken, ince ve gizli fırça vuruşlarıyla ayrıntıları sergiler bir şekilde çalışmıştır. Bu açıdan resimde fotografik realist bir yaklaşım hakimdir."[32]

Gürçağlar, resimdeki figürlerin Abdülmecid Efendi'nin haremindeki hanımlar olabileceğini belirtir. Abdülmecid'in karşısında keman çalan kadının Şehsuvar Hanım olduğunu, piyanoyu da asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın'ın çaldığını biliriz.[33] Mekânın solunda, ayakta duran iki genç kadından öndeki Abdülmecid'in diğer eşi Mehisti Kadınefendi'dir, diğer iki kadının kimliği ise bilinmez.[34] Sanatçı, viyolonsel çalan ve aslında bir kadın olan Behruze Kalfa'yı[35] daha sonra genç bir erkeğe dönüştürmüştür. Bunu neden yaptığı üzerine düşünüldüğünde akla, Batılı bakışın kodlandığı harem sahnesini değiştirmek için mekânı kadın ve erkeklerin birlikte bulunabildiği bir yere dönüştürmek amacını taşıdığı gelebilir.[36] Christine Peltre, 1910 yılında Abdülmecid Efendi tarafından köşküne davet edilen Pierre Loti'nin haremde viyolonsel çalan ve Bach yorumlayan prensesi anlattığı, bu görüntüyü Avrupalıların önyargılarıyla karşılaştırdığı 1921 tarihli **Suprêmes visions d'Orient** kitabına dikkat çekerek Loti'den şu alıntıyı yapar:

> "Türkler konusunda bilindiği gibi pek bilgisiz olan çoğu Fransız'ın gözünde, sadece bu (harem) kelimesi muhtemelen hâlâ çok sayıda şalvarlı ve işlemeli başlıklı

---

[32] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 138-139.

[33] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 824; Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve "Harem'de Beethoven"in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 139.

[34] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 139.

[35] İsmail Baykal Firuze kalfanın kontrbas çaldığını söyler. bkz. "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 824.

[36] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 72.

> cağriyeleri [cariyeleri] çağrıştırıyordur. Bizdeki bu bilinen imajları silmek için acaba daha kaç yıl gerekecektir?"[37]

Arkada, ortada mermer kaide üzerinde görülen Sultan Abdülaziz'in İngiliz heykeltıraş C.F.Fuller tarafından yapılan at üzerinde bronz döküm heykeli, sağda duran Beethoven büstü, duvarda romantik etkili manzara resmi… Şehzade Abdülmecid'in harem içindeki yaşamını dışa açan ya da dışarının gözünü harem yaşamına yönelten bu yapıt, mekânın kurgulanışı, kullanılan mobilya ve aksesuarlar, kadınların hal ve tavırları ile giyinişleri, yapılan müziğin Batılı referanslarıyla Doğu'nun alışıldık harem görüntüsünün oldukça dışındadır. İsmail Baykal'ın aynı makalesindeki bir anekdottan mekânın bizzat Abdülmecid tarafından kurgulandığını öğreniriz. Baykal, saray hizmetlilerinin resim çalışmalarını yanlışlıkla tahrip etmeleri ve Abdülmecid Efendi'nin buna verdiği tepkiyi aktardıktan sonra şöyle devam eder:

> "Diğer canını sıkacak bir hâdise de musiki çalan bir heyeti tasvir eden tablo üzerinde çalıştığı sırada mevzua göre bazı eşyanın dağınık bir halde ve kendi istediği şekilde tertiplenmiş ve ertesi günü çalışmak üzere olduğu gibi bırakılan bu malzeme, yine hademe tarafından bilmiyerek toplanmış, devşirilmiş, kaldırılmış görünce, kızmakla beraber bir dereceye kadar tamiri kolay olan bu vaziyetten sonra bir daha katiyen yazı ve resim odalarına hademelerin el sürmemeleri hakkında sıkı tenbihat yapılması emrini vermişlerdi."[38]

Dolmabahçe Sarayı'nda yapılan araştırmalarda saptanan bir iç mekân eskizinin de bu resme ait olduğu sanılmaktadır. Eskizde çeşitli eşyalar, resmin konusuna uygun şekilde düzenlenmiş, bir mekân kurgusu yaratılmıştır.[39] Artık burada Harem'e dair Peltre'in işaret ettiği önyargılara sahip oryantalist klişeler görülmez. Batılı bir Saray yaşamı Batılı bir Saray mimarisini getirmiştir ve "yüksek tavanları taşıyan Magrip-Elhamra üslubundaki sütunlar"dan başka Doğu'ya referans veren herhangi bir unsur yoktur; aksine, tüm ayrıntılar "Batı'ya referans veren ve

---

[37] Pierre Loti, **Suprêmes visions d'Orient**'ten aktaran bkz. Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, Mart 2015, s. 107.

[38] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 824.

[39] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 86.

alegorik amaçla kullanılmış"[40] ve Abdülmecid Efendi tarafından, bahsedildiği gibi titizlikle kurgulanmış unsurlardır. Kompozisyondaki sanat eserlerinin hepsi, anlatılan müzik dinletisi ile birlikte, saraylı yaşamın sıradanı haline gelmiş, hiçbir unsurun göze batmadığı, artık Batılı olmuş, adeta hep öyleymiş izlenimi veren bir duruma işaret eder. Sahne, resim, heykel ve müziğin bir araya geldiği, Batılılaşmanın ölçüsü, derecesi ya da yönteminin artık sorgulanmadığı bir sanat aşkı alegorisi gibidir. İsmail Baykal'ın, "Mecit Efendi oldukça güzel resim yapar ve yaptığı her tablonun birer mana ifade etmesine çok dikkat ederdi"[41] şeklindeki sözleri de ressamın ürettikleriyle bir anlatım çabası içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Hasan Bülent Kahraman bu resmin "zihniyeti itibarıyla Oksidentalist ama yaklaşımı, yöntemi, kaynakları bakımından Oryantalist" olduğunu söyler. Çünkü ona göre sanatçı kendisini "Eski Doğu"nun bir parçası olarak görür ve gösterirken toplumunu Doğulu görmektedir ve ona Batı'dan bakmaktadır, yani burada bir içselleştirilmiş oryantalizm söz konusudur.[42] Kahraman'ın sözleri bağlamında bu kompozisyonu, oryantalist olduğu kuşku götürmez "Avluda Kadınlar" resmi ile birlikte düşünmemiz gerekir. Peki, "Avluda Kadınlar" ile Doğu'ya Batılı gözüyle bakan bir ressam, burada neden kendisinin de içinde bulunduğu Batılı bir sahne yaratmak istemiş olabilir o halde? Resimdeki her tür detay Batılı bir imge dolayısıyla birer simge niteliğindedir artık. Birbirinin tam zıttı bakış açısıyla yapılan bu iki resim ile sanatçının aynı oryantalist kaygılara sahip olduğu iddia edilebilir mi? Buna katılmak pek mümkün görünmez. Üstelik bir resim ya da üretilmiş başka bir ürüne "kendine oryantalist" diyebilmek, yüz yılı aşkın süredir Batılılaşma gayreti içinde olan bir toplumsal pratiği görmezden gelmek ya da Batılılaşma sürecinin kendisini

---

[40] Aykut Gürçağlar, "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 140.

[41] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 823.

[42] Burada Kahraman Oksidentalizm'i Batı'ya duyulan üstünkörü hayranlık anlamıyla kullanmış olmalıdır. Hasan Bülent Kahraman, "Bir Görselliğin Serüvenli Tarihine Notlar", **Geçmiş ve Gelecek**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Yayınları, 2013, s. 35-40. Kahraman aynı yerde Cumhuriyet dönemi ressamlarının ise doğrudan kendi toplumlarını yorumlarken hem bu kültürden olduklarını söyledikleri hem de içinde yaşadıkları toplumu bir Doğu toplumu olarak gördüklerini belirtir. Oksidentalizm ise esas itibarıyla 1930'larda, "Türkiye'nin Avrupai yüzünü" göstermeye çalışan sanatçıların tavrında gizlidir. age, s. 42. Kahraman bu fikirlerini Nazmi Ziya'nın "Taksim Meydanı" resmi örneğini vererek tekrar ettiği için bu tartışmalara sonraki sayfalarda yer verilmiştir.

"Oksidentalizm" ve her tür Batılı temsili "oryantalizm" dâhilinde görmek demektir. Oysa Doğu ile Batı'nın Türkiye kadar kendine özgü biçimde bir araya geldiği bir coğrafyada her türlü üretim için dile getirilebilecek bu söylem, fazlasıyla kolaycı bir yorum olur.

Dolayısıyla kendisi, hanımları ve maiyetindekiler ile bir orkestra oluşturmuş olan Abdülmecid'in tam da kemikleşmiş Batılı oryantalist algıyı kırmak için bu resmi gerçekleştirmiş olabileceğini düşünebiliriz. İsmail Baykal'ın, bir gece köşkün salonunda konser düzenleyen Abdülmecid Efendi'nin piyano odası önüne paravan koydurarak içeride kadın orkestranın müzik icra ederken kendisinin de ara sıra elinde viyolonselle yanlarına gelerek çaldığını aktarması dikkat çekicidir.[43] Batılı bir orkestra kuracak ve erkek misafirlerine dinleti verecek kadar Batılı, bu dinletiyi bir paravan arkasında yapacak kadar Doğulu... Ayrıca böylesi bir dinletinin yağlıboya resmini yapacak kadar Batılı… Bu iç içe geçen nitelemeler, dönemin ve dönemi açısından ressamın konumunu, bir nevi kültürel bakımdan aradalığını işaret eder. "Arada olmak" pejoratif (küçümseyici, kötüleyici) anlamda anlaşılmamalı, aksine kültürel bir zenginliği çağrıştırmalıdır. Baskın unsurların Doğuluyken artık Batılı olmaya başladığı kültürel bir dönüşümün bu safhasında "yeni" olanı arzulamak, ancak aşılamayan çekincelerden ya da sahip olduğu gelenekten ötürü hem yaşamda hem de onun temsilinde "eski"yi sürdürmektir resimde gördüğümüz. Öte yandan tablonun nerede sergilendiği, kimlerin bakışına sunulduğu da önem kazanır. 1918 yılındaki Viyana Sergisi'nde yer alan "Harem'de Beethoven"ın, örneğin Şişli Atölyesi'nin kurulmasına yol açan doğrudan propagandist amaçlarla yapıldığı belki iddia edilemez; ancak, devletin önde gelen bir figürünün fırçasından dönemin uluslararası imaj kaygısı çerçevesinde yaratılmış olabileceği oldukça akla yatkın bir seçenektir.

[43] İsmail Baykal, "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 824.

Resim 3: Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe*, (yakl. 1910-1917),
tuval üzerine yağlıboya, 132x173 cm, (Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi).

Kaynak: (Ed.) Zeynep Yasa Yaman, **Ankara Resim Heykel Müzesi**,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi, Ankara, 2012, s. 131.

Abdülmecid Efendi tarafından "Harem'de Beethoven"dan hemen sonra yapıldığı tahmin edilen "Haremde Goethe"[44] resmi, hem teknik hem de temsil kaygıları bakımından oldukça benzer olduğu için iki resmi birlikte düşünmek gerekir.

Ahmet Kâmil Gören kompozisyonu şöyle açıklar:

> "…Haremde Goethe adlı çalışmasında, duvara yakın bir kanepe üzerinde uzanmış durumda, sağ elinde 1749-1832 yılları arasında yaşamış olan ünlü Alman şair Johan Wolfgang von Goethe'nin bir kitabını tutarken; sol eliyle de boynundaki inci gerdanlığı tutmaktadır. Oldukça rahat bir poz içinde görülen güzel genç kızın, önü göğüs hizasına kadar açık 'V' yaka elbisesi, kavuniçi bir kumaştan üretilmiş; yaka, kol ve bel kısmına ince bir dantel olduğu izlenimi veren bir kumaş eklenmiştir. Tabloya diagonal bir biçimde yerleştirilmiş olan figürün yüz ifadesi ustaca yansıtılmıştır. Işığın, özellikle genç kızın göğüs ve baş kısmını öne çıkaracak bir biçimde düşürüldüğü dikkat çekmektedir. Odanın dekorunu tamamlayan öğeler içinde arkada (olasılıkla) bir duvar halısı, kanepenin sağ tarafında üstünde gülabdan veya benzeri bir cam eşya, yerde de kırmızıya çalan tüylü bir örtü üzerinde gri bir hayvan postu bulunmaktadır. "[45]

[44] Tıpkı "Haremde Beethoven" gibi bu resimde de tarih bulunmaz ancak Eylem Yağbasan, Avni Lifij'in 1922 yılında bir gazetede çıkan yazısına dayanarak 1917 yılını verir. Bu tarih pek çok farklı kaynakta tekrar eder. Resmin adı için de "Haremde Goethe/Mütâlaa" denir. bkz. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 94.

[45] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Yay.Haz. Ahmet Kamil Gören, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 83.

Resimdeki genç kadının Halife Abdülmecid Efendi'nin kızı Dürrüşehvar Sultan olabileceği düşünülse de sanatçıyla ilgili çalışmasında Eylem Yağbasan, resim yapıldığında Dürrüşehvar Sultan'ın henüz üç yaşında olduğunu belirtir. Kadının yüzü Ömer Faruk Efendi'ye benzetilir; buradan da resimdeki figürün onun annesi yani Şehsuvar Kadınefendi olabileceği akla gelebilir. Ancak Yağbasan buna itiraz eder ve Şehsuvar Kadınefendi'yle oğlu Ömer Faruk Efendi'yi model alan Abdülmecid'in ikisinin özelliklerini taşıyan idealize bir figür yarattığını söyler.[46] Dolayısıyla resim bir modelin boy portresi olmaktan çıkar ve daha detaylı bir okumayı gerektirir.

"Haremde Goethe"de "Haremde Beethoven"a kıyasla daha dar bir resim alanı kullanıldığı için mekâna dair doğrudan ipucu bulunmaz; ancak, genç bir kadının yani mahremin gösterilmesiyle mekânın yine Abdülmecid'in Bağlarbaşı'ndaki köşkü olduğu iddia edilebilir. Mobilyalar Osmanlı'nın son döneminde Saray'da gerçekleşen değişimin izlerini taşır. Batılılaşma ile başta Saray olmak üzere hayat tarzında oluşan keskin değişim, dekorasyonda ve elbette mobilyalarda rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Mimari ve estetik kültürün Batılılaşmasıyla birlikte siyasal yapının değişmesi, hem yönetim hem de birer yaşam alanı olan son dönem Osmanlı saraylarında biçimsel ve işlevsel değişimi getirmiş, yeni bir dekorasyon anlayışını gerekli kılmıştır. Böylece kısa süre içinde mobilyalar sedirden sandalye ve koltuğa, sekiden kanepeye, tabladan masaya evrilmiştir. Ürünler başta Fransa olmak üzere Avrupa'dan alınırken zamanla İstanbul'da da bu eşyaları bulmak mümkün olmuştur. Dönemin satın alma ya da sipariş verme amacıyla üretilmiş mobilya kataloğu işlevine sahip büyük boy resimli kitaplarının Abdülmecid Efendi tarafından alındığı ve bu kataloglardaki çizimlerden bazılarının bugün Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan mobilya örnekleri olduğu bilinmektedir.[47] Dolayısıyla resimde göze çarpan başlıca mobilya olan tek kenarlı koltuğun [Josephine koltuk olarak bilinir] örneklerine söz edilen eşya kataloglarında ve Dolmabahçe Sarayı mobilyaları arasında rastlanır.

[46] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 70-71. Yağbasan ayrıca Abdülmecid Efendi'nin torunu Neslişah Osmanoğlu ile yaptığı görüşmede kendisinin resimdeki figürün babaannesi Şehsuvar Kadın'a benzemediğini söylediğini ekler.

[47] İlona Baytar, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 24, 2015, s. 4-6, 19-20; .

Ancak dönemin saray dekorasyonunun genel anlamda değişmesi nedeniyle mekânın Dolmabahçe Sarayı olacağını iddia etmek mümkün değildir.

Osmanlı haremine ilişkin anılarını yazan Leyla Saz, harem yaşamında örneğin şehzade eşlerinin sokağa seyrek çıktıkları, sofalarda ve bahçelerde çok gezinmedikleri, odalarında okumakla ve küçük elişleriyle vakit geçirdiklerini; büyük kalfaların vazifelerini yapmaya yeter derecede okuryazar oldukları, kadınefendilerin ise tarih, özellikle de Osmanlı tarihi üzerine kitaplar, Kur'an ve gazete okudukları, piyano çaldıkları, eski oyunlardan domino, peçiç, tavla oyunlarıyla ve birbirlerine gidip konuşmakla vakit geçirdiklerini söyler.[48] Harem olduğunu düşündüğümüz mekânda, saçı ve giysileriyle tamamen Batılı görünen yarı uzanır haldeki kadın ise, Goethe'nin **Faust**'unu yabancı dilden okumaktadır. Resim dikkatle incelendiğinde kitabın üzerindeki "Goethe's" ve kadının başparmağının geldiği satırda da "Faust" okunabilmektedir. Hatta kitabın kapağında ortadaki satırda "From the German" yazması dolayısıyla kitabın İngilizce baskısı olma ihtimali büyüktür. Peki, Abdülmecid Efendi'nin resimdeki kadına bu kitabı okutmasının özel bir nedeni olabilir mi? Yani Goethe'nin **Faust**'u resimde tesadüfen, dönemin moda edebiyat ürünlerinden biri olduğu için mi yoksa özel bir anlam, bir kasıt taşıdığı için mi yer almaktadır? Resmetmek için mekânları titizlikle kurguladığını bildiğimiz Abdülmecid Efendi'nin bir nesneyi tesadüfen kullandığı ihtimalini baştan eleyebiliriz. O halde kitap üzerine daha detaylı düşünmek gerekir.

Anonim bir karakter olarak Faust'un hikâyesi Goethe'den önce edebiyatta yer almıştır; ancak, elbette onun eseriyle büyük çıkışını yapar bu karakter. Goethe **Faust** üzerinde çalışmaya 1770'de, yirmi bir yaşındayken başlamış, yapıtın tamamlandığına ise 1831'de seksen iki yaşına geldiğinde ikna olmuştur. Eser **Faust I** ve **Faust II** olarak 1806 ve 1808 tarihlerinde yayınlanmışsa da tamamlanmış hali yazarının ölümünden sonra okuyucuya sunulmuştur.[49] "İthaf" bölümü Türkçeye 1904 yılında

[48] Sadi Borak, **Harem'in İç Yüzü: Leyla Saz'ın Anıları**, 1. bs., İstanbul, Kırmızı Beyaz Yayınları, Eylül 2004, s. 48, 105-106.
[49] Nedret Pınar, **1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 1984, s. 37, 50-51; Marshall

çevrilen kitabın tam çevirisi ise 1926 yılında yapılmıştır.[50] Yani resmin yapıldığı yıllarda kitabın Osmanlıca çevirisi henüz bulunmamaktadır. Ancak çevirisi yapılmış olsa da sanatçı resme bu çeviri kitabı mı dâhil ederdi, bilemeyiz...

Modernizm üzerine çalışmalarıyla bilinen Marshall Berman, "Modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri olmuştur" der.[51] Faust, kendisini dünyadan soyutlamış, tüm zamanını odasında geçiren entelektüel bir karakterdir ve artık dış dünyayla ilişki kurma amacındadır. Durgun bir toplum içinde dinamik bir kültürün taşıyıcısıdır ve Berman'ın "gelişme arzusu" diye adlandırdığı güdüye sahiptir. Duyduğu bu arzuyu Şeytan'a açıklamaya çalışır; ancak, bu o kadar da kolay değildir.[52] Artık geçmişiyle bağlarını koparma vakti gelmiştir. Eski ile yeni, Faust karakteri özelinde karşı karşıya gelmiştir. Parçalı bir kişiliğe sahiptir; içinde iki ruhun yaşadığını söyler.[53]

> "Goethe'nin ele aldığı Faust versiyonunda dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır. Goethe'nin *Faust*'u, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder."[54]

Bir Alman efsanesi olan hikâyenin insanoğlu tarafından yüzlerce yıldır aktarılan lirik anlatımı Goethe'nin zengin metaforik diliyle birleşince Faust, modern olana dair derin anlam katmanları taşıyan bir eser olarak ortaya çıkar. Berman'ın da yukarıdaki alıntıda vurguladığı gibi, değişen dünyanın, modern bir dünya sisteminin ortaya çıkmasının ifadesidir. Ona dair her türlü imgesel gönderme, bu anlamın içine dâhil olur. Haliyle Abdülmecid Efendi'nin resminde Goethe'nin **Faust**'uyla

---

Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 47.

[50] Nedret Pınar, **1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 1984, s. 37, 50-51.

[51] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 45.

[52] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 48.

[53] Johann Wolfgang von Goethe, **Faust**, Çev. İclal Cankorel, 5. bs., Doğu Batı Yayınları, Kasım 2016, s. 64.

[54] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 48.

karşılaşmamız, yorumu zenginleştiren pek çok anlam kapısı açar önümüzde. Eski ile yeni mi karşılaşmaktadır? Ya da Batı ile Doğu?.. Kitabı okumakta olan kadının bu "yeni" içindeki rolü mü vurgulanmaktadır? Değişimin, yeniliğin kaçınılmazlığı, döneminde pek çok itirazla karşılaşmış, taşıdığı "saraylı olma yükü"nü en sevdiği resim diline adeta kaçarak savuşturmuş bir karakterin açık ama gizli bir anlatımı mıdır bu resim?

İyi derece Fransızca, Almanca ve İngilizce bilen[55] Abdülmecid Efendi'nin entelektüel bir kişiliğe sahip olduğu ve Dolmabahçe Sarayı Hünkâr Dairesi'nin sofasında yurt içi ve yurt dışındaki yayınevlerinden satın aldığı eserlerden oluşan 11.714 parçalık kitap koleksiyonu bulunduğunu bildiğimizde,[56] bir Goethe okuması betimleyen ressamın kendisinin de kitabı okumuş olmasından neredeyse kuşku duymayız. Bir toplumsallığın değişimini kadın figürü özelinde resmeden Abdülmecid Efendi, kadının elindeki **Faust** ile resmin anlatmak istediklerini bir kez daha vurgular.

Sahneyi yorumlamak, odadaki diğer dekorasyon unsurlarına da dikkat etmeyi gerektirir. Örneğin arkada göbekli bir Türk halısı ve üzerinde fotoğrafa benzer bir portre dikkati çeker. Bugün böyle bir asma yöntemi pek kullanışlı görünmese de örneğin Halil Paşa'nın "Ressam Kız ve Atölyesi" resminde ya da döneme dair bazı fotoğraflarda da benzer şekilde duvarda yer alan halı-kilim üzerine resim-fotoğraf asma yöntemine rastlanır. Küçük çerçeve içindeki figürün siyah-beyaz gösterilmesi, fotoğraf olma ihtimalini arttırır. Kimin fotoğrafı olabilir bu? Fesli hatta bıyık ve sakallı bir erkek olduğu anlaşılan, detayları silikleştirilmiş bu kişi bir sultan portresi midir? Resmin yapıldığı yıllarda sultan olan V. Mehmed mi, 1918-20 arasında sultan olan VI Mehmed yani Vahdeddin mi yoksa şehzadelerden biri midir? Veya Abdülmecid'in kendisinin ya da babasının portre fotoğrafı mıdır? Henüz 8 yaşında bir çocukken babası Sultan Abdülaziz'in ölümünden etkilendiğini bildiğimiz

[55] Eylem Yağbasan, **Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Şubat 2004, s. 63.
[56] Anonim, (Çevrimiçi) http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Collections.aspx?KoleksiyonId=7, (Erişim tarihi: 12.03.2017).

Abdülmecid'in ona bir saygı duruşu mudur bu fotoğraf? Üstelik birkaç fırça darbesiyle betimlenen silik imgeye dikkatle bakıldığında, Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında İngiltere'de çekilen fotoğrafında üzerindeki giysi ve yakasındaki beyazlığın resimdeki fotoğrafta betimleneni oldukça andırdığı görülebilir.[57] O halde fotoğraf, birtakım çekinceler nedeniyle mi silik bir suret olarak resimde yer alır? Tüm bu soruların cevabı kesin olarak verilemez ve yoruma açıktır. Kompozisyonda pek çok detay bulunsa ve kadın figürü ilk bakışta tüm dikkatleri üzerine çekse de bu fotoğraf, resmin ortasında, merkezin biraz üzerindedir. Dolayısıyla kadının yüzüyle hemen hemen aynı çizgide ve hatta resmin daha ortası yani merkezinde bulunması nedeniyle açıkça vurgulanır ve bu da merakı arttırır.

Resmin sol üst köşesinde Abdülmecid Efendi'nin tuğrayı andıran ve kırmızı ile atılmış imzası bulunurken, sağ üst köşede ve sağ tarafı resmin sınırları dışında olduğu için kesilmiş bir hat levha dikkati çeker. Levhada Farsça "Mûr der hâne-i hod hükm-i Süleyman dâred" yani "Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır" yazmaktadır.[58] Hat levhalarda yaygın kullanıldığı anlaşılan bu özlü sözün Kur'an'ın Neml Suresi'nden kaynaklandığı tahmin edilir. Surede Hz. Süleyman karıncalar bulunan bir vadiden geçerken dişi bir karınca diğerlerine, Süleyman ve ordusunun farkına varmadan onları ezmemesi için evlerine gitmelerini salık verir. Bunun üzerine Hz. Süleyman Allah'a şükreder.[59] Kral olan ve Kur'an'da nebi [peygamber] olarak kabul edilen Süleyman dünyada hükümran ise karınca da kendi evinde hükümrandır. Tıpkı resimdeki kadının o anda mekânın-haremin hükümranı olması, hatta anlamı daha da derinleştirirsek, Osmanlı'da yüzlerce yıldır adeta görünmeyen bir varlık olan kadın figürünün toplumsal öneminin giderek artması gibi…

[57] Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında İngiltere'de çekilen bir fotoğrafı için bkz. Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 67.

[58] İlkay Canan Okkalı, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s. 258. Ayrıca Orhan Altuğ ile 31.03.2017 tarihli görüşmede de yazı aynı şekilde okunmuştur.

[59] Hasan Basri Çantay, **Kur'ân Meâli: Kur'ân-ı Hakîm ve Meâl-i Kerîm**, 2. bs., İstanbul, Bilimevi Basın Yayın, 2008, s. 378.

Sehpa üzerindeki mektuplar, tıpkı elindeki kitap gibi kadının dışarıdaki dünyayla bağını vurgular. Zeynep Yasa Yaman, kadının entelektüel görünümüyle Jacques Louis David'in "Mme Récamier" gibi Batı resmindeki kadın imgesinden oldukça farklı olduğunu vurgular.[60] Bu doğrudur; resim, Batı sanat tarihindeki uzanan kadın resimlerinden farklıdır. "Haremde Goethe"de kadının entelektüel, modern görünümlü, kendine güvenen, görece özgür bir bireyi çağrıştıran temsili söz konusudur. Öte yandan Abdülmecid Efendi'nin kadın konusundaki fikirlerini doğrudan öğrenebileceğimiz bir röportajı bulunmaktadır. İkinci Meşrutiyet dönemi kadın dergilerinden **İnci**'nin 1919 tarihli 9. sayısında, dergiyi yayın hayatına geçiren gazeteci Sedat Simavi'nin (1896-1953) yaptığı röportajda Şehzade Abdülmecid, kadına genel anlamda verilmesi gereken öneme değinir. Kadının çok değerli ve öncelikli olduğunu, kabiliyet ve zekâsının her şeyin üstesinden geleceğini belirtirken öte yandan bir anne, eş ve ailenin temel direği olduğunu da vurgular.[61]

Söz konusu röportajın tümünde, Abdülmecid Efendi'nin inandığı Batılılaşmanın gereklerine uyma amacı doğrultusunda kadına karşı eşitlikçi bir tavır gözetme gayreti hissedilirken bununla birlikte geleneksel ve dini kalıplardan kurtulamayışı da sözlerinden anlaşılır. Örneğin kadın eğitiminin öneminden bahsederken, bunun erkek eğitiminden farklı şekilde özellikle gelecek kuşağın iyiliği için gerektiğini söyler. Hemen sonra "millet kadını olmak" sözleriyle kadınların doktorluktan avukatlığı, ressamlıktan şairliğe pek çok alanda yetişebileceğini ekler. Fakat bunun da sınırlı sayıda kadına bahşedilen bir şey olduğuna değinir. Kadınların edebiyatla ilgilenmeleri gerektiğine inanırken, erkekleri taklit ederek yazmak yerine ince, nazik yazmaları gerektiğini ancak bu olmadığı için de şiir ve güzel söz söylemeyi kastederek konuşmalarını tercih ettiğini belirtir.[62] Sözlerinin genelinden birbiriyle çelişen iki anlayışı naifçe birleştirme çabası sezilir. Kadının toplumsal

[60] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 40-41

[61] Şehnaz Küçükkılınç, Feyza Öklü, "Sedat Simavi'nin Halife Abdülmecid Efendi ile Mülâkatı", **Milli Saraylar Dergisi**, S. 6, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul, 2010, s. 190-192.

[62] Şehnaz Küçükkılınç, Feyza Öklü, "Sedat Simavi'nin Halife Abdülmecid Efendi ile Mülâkatı", **Milli Saraylar Dergisi**, S. 6, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul, 2010, s. 192-194.

önemini anlamış, kabul etmiş ancak geleneksel kalıplara karşı da durmak istememiştir. "Harem'de Goethe", Abdülmecid Efendi'nin bu fikirlere sahip olduğunu saptadıktan sonra oldukça cesur bir temsil olarak durmaktadır.

"Harem'de Goethe" de tıpkı "Harem'de Beethoven" gibi 1918 yılı Viyana Sergisi'nde yer almıştır. Bu sergiden sonra ise ilginç bir gelişme yaşanır. **Berliner Tageblatts**'ın 5 Haziran 1918 tarihli sayısında "Die türkische Kunstausstellung in Wien" başlıklı bir yazı yazan Arnold Höllriegel, Osmanlı soyundan bir prensin büyük yağlıboya tablolar ile Alman kültürü için propaganda yapmasını şaşırtıcı bulduğunu yazar. Türk resim sanatı tarihinde ilk kez Ahmet Kamil Gören tarafından önce **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi** kitabında kısmen orijinal haliyle; daha sonra **Antik&Dekor** dergisinin 41. sayısında tam metnin çevirisi ve parantezler içinde çeşitli eklemelerle yayımlanmış olan bu metinde Abdülmecid Efendi ile ilgili tam olarak şunlar yazılmıştır:

> "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) …"[63]

Goethe kitabı dolayısıyla yazar bir Alman propagandası yapıldığı düşüncesine kapılmıştır anlaşılan. Oysa resim, Osmanlı modernleşmesinin adeta ispatı gibidir. Yani bir propagandadan söz edilecekse, bu Alman kültürü adına değil, Osmanlı'nın Batılı kültürünün propagandası olabilir ancak. Keza Avni Lifij de aynı niyeti vurgular:

> "… O tablolar bir müdafaanamedir. Batı'da Türk kadınının harem dairesinde, yumuşak bir sedirde bağdaş kurarak, sol elinde çubuk, sağ eli meyve sepetlerinde, tatlı çanaklarında sabahtan akşama kadar kurumaya yüz tutmuş bir ot hayatı sürdürdüğü bilinmektedir. Bütün bunların aksine, Türk kadını son çıkan bir kitabı bitirdikten sonra mülahazalara [düşüncelere] dalar, Beethoven'ın sonatından veya Wagner'in eserinden

[63] 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**, S. 41, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran, 1997, s. 117. Ayrıca bkz. Semra Germaner, Zeynep İnankur, **Oryantalistlerin İstanbul'u**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s. 184.

en güzide parçaları mükemmelen çalar ve dinletebilir. O tabular, işte bu gerçeği yâre [dosta] ağyare [ağyar: yabancılara, tanıdık olmayanlara] ispat emeliyle yapılmıştır."[64]

"Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" ile saraylı bir ressam, dönemin Şehzadesi ve geleceğin Halifesi, Batı'ya "Saray yaşamı artık sandığınız gibi değil" demekte, sarayın dışındaki değişimi de böylece vurgulamakta ve imgenin gücünden yararlanarak yeni bir yaşam biçimini çizmektedir.

3.2. Osmanlı'nın "Mahrem"inden Cumhuriyet'in "Vitrin"ine, Kadın İmgesinin Dönüşümü

Daha önce minyatür resminde temsil edilmekte olan kadın figürü, Batı tarzı yağlıboya resme geçiş sürecinde ortadan kaybolur. Resim eğitiminin askeri okullarla sınırlı olduğu bu süre boyunca çoğunlukla natürmort ve manzaralar yapılırken hem dini çekinceler hem de eğitim eksikliği nedeniyle insan figüründen uzak durulmuştur. Osmanlı'da Türk-Müslüman kadının toplumsal olarak zaten kapalı bir hayat sürmesi, Batılılaşma sürecinin erken döneminde resimde kadının temsil edilmesini imkânsız kılar. Bu aşamada figürle birlikte tek kadın figürünün de betimi aşağı yukarı yüz yıllık bir kesintiye uğramış, ancak Osman Hamdi'nin resimleri ve 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile birlikte Osmanlı resmine yeniden girmiştir. Zeynep İnankur, kadın temsilinin sanatta yer almadığı dönemin, kadının toplumsal bağlamda varlığının dönüşüm geçirdiği süre olmasına dikkat çeker: "İlginçtir ki kadın figürünün resim sanatından adeta silindiği bu yıllar Osmanlı kadını için bir dönüm noktası ve geçiş süreci olmuştur."[65] Kadın figürünün resimde tekrar ortaya çıktığı 19. yüzyıl sonunda hem temsil edilenin kendisi, hem de temsilin niteliği artık farklılaşmış durumdadır.

[64] Avni Lifij, "Dördüncü Resim Sergisi", **Vakit**, 4 Eylül 1922, 3'ten aktaran bkz. Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 94.

[65] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 203.

Resimde kadın temsilinin söz konusu süreçte değişimi, yine öncelikle Batılılaşmanın öncüsü Saray ve çevresi yüksek tabakadan kişiler çevresinde görülmeye başlanır. İlk bölümde açıklandığı gibi, Batılılaşma bir uygarlık değişimi olarak algılanmış ve en büyük değişim toplumsal yapıda hatta günlük hayatta yaşanırken Batılı olmak arzusu, Batılı gibi görünmek şeklinde tezahür etmiştir. Türk sanatçıların resimlerinde figürün ortaya çıkmasından da önce Saraylı kadınlar Batılı ressamlara, Batılı giysiler içinde poz vermeye başlar. Zeynep İnankur, Kırım Savaşı'ndan yani muhtemelen 1856'dan sonra bir saray görevlisinin eşinin portresini yapmak için İstanbul'a davet edilen Mrs. Walker'ın (Mary Adelaide Walker) **Sketches of Eastern Life and Scenery** adlı kitabında aktardıklarına dikkat çeker:

> "Abdülmecid'in kızlarından birinin, muhtemelen de Fatma Sultan'ın portresini yapan sanatçı Sultan'ın yalısında beş, altı ay kalmış, bu zaman zarfında sarayın alt kat odalarından biri bir resim atölyesine dönüştürülmüştü. Sultan'ın kaprisleri ve elbise, mücevher hatta mobilya zevkinin sık sık değişmesi yüzünden resim en az üç kez yeniden yapılmıştı. Walker'ın anlattığına göre kadın resimleri evdeki erkek hizmetkârlardan bile gizleniyordu. Dolayısıyla bu resimler ya karanlık bir dolaba saklanıyor ya da eğer çok büyükse ve oturma odalarından birinde kalacaksa çerçevenin üzerine bir perde çekiliyordu. … Sarayda kaldığı süre içinde harem kadınlarının Avrupai giysilerinin onlara hiç de yakışmadığını anlatan Walker taslak defterine onların geleneksel giysiler içindeki resimlerini yapmış ancak bu olay Sultan'a ihbar edildiğinde, Sultan bu desen defterindeki resimleri karalayarak ressama iade etmiş ve haremindeki kadınları bir daha bu giysiler içinde resmetmemesini rica etmiştir." [66]

Anlaşılacağı üzere, Batılılaşma ve Batılı yaşam tarzı toplumun her kesiminde eşit şekilde görülmez. Keza Osmanlı'da Avrupa modasını ilk takip edenler saraya ve üst sınıfa mensup Müslüman kadınlar olmuş, dolayısıyla kıyafetteki değişim ilk önce sarayda başlamış daha sonra üst sınıf ailelerde ve çok sonra da halkta görülmüştür. Batılı giyim önce eldiven, çorap gibi aksesuarlardaki değişimle kendini göstermiş, zamanla dış giyimi etkilemiştir. Batı modası kıyafetler ekonomik duruma göre ya giderek veya orada yaşayan yakınlar aracılığıyla Paris'ten getirtilmiş veya diktirilmiştir. Bu gelişmeler sonucu 19. yüzyılın sonunda ferace ve yaşmak zamanla kaybolmaya yüz yutmuş ve II. Abdülhamid döneminde feracenin yerini yeniden peçe

[66] Mrs. Walkers, **Sketches of Eastern Life and Scenery**, C. I, London: Chapman and Hall, 1886, s. 8-9, 15, 17-8, 311-312'den aktaran bkz. Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 205-206.

ve çarşaf almaya başlamıştır.[67] Üst sınıfa mensup kadınlar, tıpkı Saraylı öncüleri gibi zamanla Batılı giysiler içinde göründükleri resimlerini yani portrelerini de yaptırmışlardır. Gidebilecekleri bir yüksekokul olmaması nedeniyle evde eğitim alan, bir ya da birkaç yabancı dil öğrenen üst sınıf ailelerin kızlarıdır bunlar ve önemli bir kesimi oluşturarak modernleşme sürecinde faal bir role sahip olmuşlardır.[68]

Türk resminde kadının hem imge hem de imza olarak daha yaygın biçimde ortaya çıkması Batılılaşma ile eğitim ve yaşam alanında gerçekleşen pek çok aşamanın sonucudur ve bunun için 19. yüzyılın sonunu beklemek gerekecektir. Kuşkusuz 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Batılılaşması ile toplumsallaşma sürecinde olduğu gibi resimde kadın figürünün ortaya çıkmasında da Tanzimat ile atılan adımların payı büyüktür. Sokağa çıkılabilmesi, kıyafet konusundaki katı kuralların görece gevşemeye başlaması, açılan yeni eğitim kurumları yoluyla toplumsal yaşama katılmalarının sağlanması, hukuk alanındaki kazanımlar kadına yönelik başlıca yeniliklerdir. Artık 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde kadınlar ayrıcalıklar kazanmaya, kendini kanıtlamaya başlamışlardır. Yine de İstanbul'la sınırlı ayrıcalıklı bir sınıfa mensup kadınların değil, toplum genelinde her kesimden kadının somut bazı haklar elde etmesi önce 1908 yılında İkinci Meşrutiyet'in[69] ve daha sonra da 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla mümkün olacaktır.

Bu süreçte tek başına ya da birkaç kadının birlikte resimde görünür hale gelmesi ise öncelikle erkek ressamlar tarafından temsil edilmeleriyle mümkün olmuştur. 1914 yılında açılacak olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nden önce, kendi

---

[67] Ayten Sezer Arığ, "Türklerdeki Kıyafetin Kısa Tarihi", (Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-64-65-66/turklerdeki-kiyafetin-kisa-tarihi, (Erişim tarihi: 18.02.2017).

[68] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 204.

[69] Örneğin II. Meşrutiyet'in ilanından altı yıl sonra yayımlanan 6 Haziran 1914 tarihli **L'Illustration** dergisinin kapağı oldukça çarpıcıdır. Kapakta, arkalarında bir Türk bayrağı görünen, saçları biraz açıkta kalmış, dönemin değişen görünümünü temsil eden iki kadının yer aldığı fotoğraf ile altında "La Plus Extraordinaire des Revolutions Turques" (Olağanüstü Türk İhtilali) yazısı dikkat çeker. Kapak fotoğrafı, Hilal-i Ahmer Cemiyeti (bugünkü adıyla Türk Kızılayı) için yardım toplayan iki kadına aittir. Keza fotoğrafın altındaki yazı, bir alt satırda şöyle devam eder: "Düşen başörtüleri: Bir yardım satışı için yüzleri açılmış iki Osmanlı kadını." Söz konusu **L'Illustration** dergisi kapağı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 11).

çabalarıyla resim yapan birkaç öncü kadın ressama rastlanır; ancak, sayılarının azlığı ile tabiri caizse birer istisnadırlar. Dolayısıyla figür aşamasına geçen Türk resminde kadın temsillerinin çoğunlukla sayıca üstün olan erkekler tarafından gerçekleştirildiği ortadadır. Erkek ressam tarafından kadının betimlenmesi ise klasik sanat kanonunda yer alan "kadını güzellik nesnesi olarak görme" niyetiyle birlikte düşünülebilir. Çünkü Türk resminde kimi zaman "güzel" resim verdikleri için genellikle boydan portre olarak, kimi zaman da dış mekânda manzarayı güzelleştirici unsurlar olarak görürüz kadın figürlerini.[70]

Ekonomik sistemin, sınıfsal yapının, toplumsal varlığın değiştiği bir süreçte toplumsal cinsiyetlerin de konumlandırılışının önemini kavramak gerekir. Giyim-kuşam ile kadının hep bir simge olarak görülmesi, ahlak gibi konularda kadın özelinde ortaya çıkan önyargılar, kadın bedenine yüklenen anlamlar, erkek egemen bir dünyanın zihniyetini gösterir bize. Kadının sanattaki temsiliyeti her şeyden önce bu yüzden önemlidir. Batı'da da 19. yüzyıldan itibaren kadın imgesi toplumsal modernleşme dinamikleriyle birlikte düşünülmüş ve kurgulanmıştır. Dolayısıyla tıpkı siyasal yapıda değişimin kadın ile izinin sürülmesi gibi, Osmanlı ressamlarının da Batı sanatıyla kurmaya başladığı bağın temellerinden birini bunun oluşturduğu[71] yani kadın figürünün resme girmesiyle Türk sanatında Batılı anlamda bir adımın daha atılmasının amaçlandığı iddia edilebilir. Öte yandan, kadının toplumsal varlığının değişmesiyle sanatta da kaçınılmaz olarak yer aldığı daha açıklayıcıdır. Ancak Osmanlı'da Batılı tarzda Akademik sanat anlayış benimsenir ve kadının temsili klasik resim ölçütlerinden "güzellik" olgusuyla birlikte düşünülürken resimlerdeki örneğin "uzanan kadın" gibi kompozisyonların Batı'daki örneklerine benzemesi de tesadüf olmamalıdır.

Kadınlar sokakta, mesire yerlerinde ve bunun gibi kamusal alanlarda daha sık görülürken resimde de dış mekânlarda temsil edilmeye başlanmışlardır. Buna rağmen

[70] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 42.

[71] Ahu Antmen, "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 41.

kadınların yine de ağırlıklı şekilde kapalı ortamlarda, iç mekânlarda gösterilmesi anlamlıdır.[72] 19. yüzyıl modern resmi ve tarih yazımına odaklandığı makalesinde Griselda Pollock, kadın figürlerinin hem erkek hem de kadın ressamlar tarafından resimlenirken yer aldıkları mekânlara dair bir çözümleme yapar ve ortaya "kadınlık mekânları" tanımını atar. Bu ise, başlıca oturma odası, dikiş odası, mutfak gibi doğrudan temsil edilen, toplumsal cinsiyet ayrımı açısından kadınlara maledilen mekânlarla sınırlı değildir.

> "Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır. Bu mekânlar, görme ve görülmeyi içeren sosyal ilişkide yaşanan sosyal yer, görünürlük ve hareketlilik duygusunun ürünüdür. Bakmanın cinsel politikası çerçevesinde şekillenmiş olan bu öğeler, bakışın belirli bir sosyal örgütlenmesinin sınırlarını çizer, bu da cinsel farklılığın belirli bir sosyal düzenlemesini yerleştirir. Kadınlık, hem koşul hem de sonuçtur."[73]

Bu noktada John Berger'ın tezlerini hatırlamak gerekir. Berger, **Görme Biçimleri**'nde "kendinde saklı yetkelilik umuduna bağlı" yani yapamadıklarını da yapabilecek yetkede gibi davranan erkeğin varlığı ile "kendine karşı olan tutumu" tarafından belirlenen kadının varlığını karşılaştırır. "Erkekler *davrandıkları gibi*, kadınlarsa *göründükleri gibidirler*."[74] Buradan erkeklerin kadınları seyrettiği, kadınlarınsa kendi seyredilişlerini seyrettikleri sonucuna varan Berger, Avrupa resim tarihinde sürekli ele alınan çıplak kadın resmine bakar ve ardından uzanan kadın temasına gelir.

O halde ortaya şu soru atılabilir: Berger'ın işaret ettiği, Pollock'ın da "bakmanın cinsel politikası" dediği şeyi, kadını resmeden Osmanlı ressamlarının çalışmalarında arayabilir miyiz? Erkeğin bakıp gördüğü kadın figürü, izlendiğinin farkında olarak kendisini izleyen bir kadın mıdır? Örneğin kadınların çoğunlukla kapalı mekânlarda gösterilmesi, böylesi bir mahremiyetin işareti midir? Kadın,

---

[72] Ahu Antmen, "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 41.

[73] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 210-211.

[74] John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2002, s. 47.

Osmanlı'da mahrem olandır. Kökeni Arapça dinin kesin bir şekilde yasakladığı anlamındaki "haram" sözcüğünden gelen "mahrem", Osmanlı'da başkalarından saklanan, gizli anlamında özellikle kadınlar için kullanılan bir nitelemedir. Keza ilk anlamı herkesin girmesine izin verilmeyen, saygı gösterilmesi gereken yer olan harem de karılık, eşlik, zevcelik anlamında kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyetin net bir ayrıma tabi tutulduğu bir ülkede "erkek" ressamın kadını nasıl gördüğü ve nasıl gösterdiği, Abdülmecid Efendi'nin verilen örneklerindeki gibi değişime uğramaktadır. Bahsedilen, elbette sadece mekânsal bir harem değil mahremin temsilidir. Günümüzde, Osman Hamdi'nin 1880 tarihli "Haremden", "İki Müzisyen Kız", "Vazo Yerleştiren Kız" gibi kadını model alan birkaç oryantalist anlayıştaki resminden sonra bilinen en erken "mahrem"in temsil edildiği örneklerden biri 1894 tarihli çalışmasıyla Halil Paşa'ya aittir.

Resim 4: Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894,
tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 66.

Halil Paşa'nın[75] resminde genç bir kadın mavi örtülü bir kanepe ya da sedirde uzanmaktadır. Önünde sehpa üzerinde sürahi ve bir bardak su, başucunda salon palmiyesi olarak anılan bir bitki, yerde teki yan yatmış ev ayakkabıları, arkada duvarda dekoratif olarak kullanılmış bir yelpaze, sağ alt köşesi görünen çerçeveli bir

[75] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

resim, detaylı resmedilmek yerine eskizimsi haliyle bırakıldığı için derinliği-hacmi pek anlaşılmayan kavukluk olması muhtemel bir dekoratif raf ile üzerinde beyaz vazo ve içinde sarı çiçekler… Dengeli ve sakin bir iç mekân, mahrem alan yani ev vardır izleyicinin karşısında. Sanatçının geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirdiği, örneğin figürün içinde yer aldığı mekânın tıpkı bir minyatür gibi, sanki derinlik duygusundan yoksun gösterildiği saptanabilir.[76] Pollock'ın kadınlık mekânları tanımıyla örtüşen bir yerdir burası. Sol elini başına destek yapmış, gözleri uzaklara dalmış, ayakları çıplak, pembe elbisesinin eteği yere sarkan kadın, belli ki bu odada kendisini rahat hissetmektedir; çünkü oraya aittir ve ressam da bu ilişkiyi özellikle gösterir. Uzun saçları sağ omzundan topluca önüne düşer ve koltuğa bir su gibi yayılır. Giysisinin beline sarılı gibi duran beyaz-transparan kuşak işlevi gören örtü, sanki saçlarının devamıymış gibi uçlarından aşağı doğru sarkar.

Batılılaşma ile Müslüman kadınların tıpkı gayrimüslim hemcinsleri gibi kamusal alanda görünürlüğünün artmaya başladığı bir sürece girilse de bu görece özgürleşme ortamı II. Abdülhamid tarafından kesintiye uğratılmıştır. Padişah, kadınların hareket olanaklarını kısıtlamak ve giyim kuşamlarını yeniden düzenlemek için girişimlerde bulunmuş, dolayısıyla Müslüman kadının örtünmesiyle ilgili kurallar gevşemekteyken geri adım atılmıştır. Bu dönemde 1872'den başlayarak feracenin giyilmesi yasaklanırken yerini Suriye'den gelen çarşaf alır. Ancak bu kez 2 Nisan 1892'de çıkarılan bir emirle, hem çarşafın kadınlar tarafından vücut hatlarını belli edecek şekilde kullanılması hem de II. Abdülhamid'in güvenlik takıntısı nedeniyle çarşaf yasaklanmıştır.[77] Resmin yapıldığı yıl, çarşafın yasaklandığı emrin sonrasına rastlasa da özellikle yüz, el ve ayakların örtülü olması konusunda sıkı kurallar hâlâ sürmektedir. Öte yandan toplumsal bir dönüşüm başlamıştır artık ve yavaşlasa veya kesintiye uğrasa da sürecin geri dönüşü yoktur. Örneğin daha sonra çıkacak bazı dergilerle birlikte kadınların moda olgusunu benimsenmesi, zamanla

[76] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2014, s. 26.

[77] Sultan Abdülhamid'in emri ile 2 Nisan 1892'de Bâbıâlî'ye gönderilen yazı için bkz. Murat Bardakçı, "Abdulhamit 'Çarşaflı Terörist'te haklı çıktı", **Habertürk**, 28 Şubat 2016, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1202055-abdulhamit-carsafli-teroristte-hakli-cikti, (Erişim tarihi: 15.04.2017).

hem iç hem de dış mekânlarda giyim kuşamı dini bir buyruk olan örtünme zorunluluğu olmaktan çıkarıp bir çeşit süslenme biçimine dönüştürecektir.[78]

Resmin yapıldığı yıl yasaklar yinelenirken diğer tarafta kadınlar yasakları gevşetmektedir; ancak, esasında bu gevşeme muhtemelen sokakta değil, daha çok özel hayatta mümkün olabilmiştir. Örtünme ile ilgili söz konusu gerilimli durum düşünüldüğünde uzanan kadının bedeninin önüne doğru düşen transparan kumaşın da işlevsel bir örtü değil dekoratif bir giysi parçası olması muhtemel görünür. Üstelik resim sanatında figür bile henüz yeni yeni uygulanırken kadının bu örtüsüz hatta ayakları çıplak hali, dönemi açısından oldukça yenilikçi ve cesur sayılabilecek, tabuları yıkan bir tavra işaret eder.

19. yüzyılın sonları, Osmanlı'da fotoğraf ve günlük yaşama bolca giren örnekleriyle kartpostal üretiminde adeta patlama yaşanan bir dönem olmuştur. Gayrimüslim kadınların kurgulanmış fotoğrafları yaygın olarak görülürken Türk-Müslüman kadın gibi gösterilen figürler için de çoğunlukla gayrimüslimlerin poz verdiği bilinir.[79] Edhem Eldem *dame turque* yani Türk hanımı anlamına gelen, geleneksel Doğulu giysiler giymiş bu kadınların yer aldığı kartpostal modasının poz kalıbıyla ilgili "Şark kıyafetine bürünmüş, genellikle yüzünün alt bölümü çok ince bir tülle güya kapatılmış, yanında bir nargileyle yumuşak bir koltuğa uzanmış genel bir kadın görüntüsü" açıklamasını yapar.[80] Dönemin bu tipteki kartpostal modası örneklerine bakıldığında "Uzanan Kadın"ın pozu ile benzerlik dikkat çeker. Konuyla ilgili çalışmasında Christine Peltre de şunları söyler:

> "Kartpostallar, Batı'nın hayallerine kök salmış olan bu sahnelerin bir tür yankısı olmaktadır. Orada keyfin ve egzotik ayrıntıların ortasında halıyla kaplı bir divan üzerinde yatan kadının umursamazlığını görürüz.

[78] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 116-117.
[79] Detaylı bilgi için bkz. Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 106-153.
[80] Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 110.

> Bu tür büyüleyici şeyler sadece Avrupalılara özel de değildir. Örneğin, tuval ya da kartpostallardaki cariyeleri anımsatan ve bir köşede aynı palmiye demetini tasvir eden Uzanmış Kadın adlı tablosunda Türk ressam Halil Paşa da bunlardan etkilenmiştir."[81]

Peltre'in kitabında yer verdiği kartpostal örneği[82] ile Halil Paşa'nın resmindeki kadının pozunun benzerliği gerçekten dikkat çekicidir. Ancak "Uzanan Kadın" ile karşımızda Batılı göz için yapılmış oryantalist bir imge değil, aynı kodlardan yola çıkıp bu kez onları tersine çevirerek oluşturulmuş, adeta yerli bakışa sunulmuş Batılı bir kadın betimi vardır.

Sezer Tansuğ, resimdeki kadının olasılıkla ressamın eşi Aliye Hanım olduğunu söyler ve kadının başını eline dayamış olarak yatışının bile herhangi bir sensüaliteden [*sensualité*: şehvet, kösnüllük] uzak kalındığını gösterdiğini belirtir.[83] Tansuğ'un, figürün kimliğiyle ilgili yoruma, Batı sanat tarihinde uzanan kadın olarak Venüs sahnelerinin pek çoğundaki pozun aksine "iffetli" pozu itibarıyla mı vardığını bilemeyiz. Eğer öyleyse ve Tansuğ'un söz ettiği "sensüalite"yi şehvetle ilgili olma durumu olarak anlarsak, bu tartışmalı bir yorumdur. Çünkü, yukarıda da açıklandığı gibi, resmin yapıldığı tarih itibarıyla düşünüldüğünde, katı örtünme kuralları açısından bakılırsa açık saç, çıplak ayak ve rahat bir yatma pozisyonu, mahremiyete dair mekânın da destekleyici etkisiyle birleşirse figürü temsil özellikleri bakımından değil, dönemsel bakış açısından kolaylıkla erotik kılabilir. Tansuğ'un "romantik bir içeriğin sınırını aşmayan" sözleriyle değerlendirdiği resimlerden biri olan "Uzanan Kadın"[84] dalgın bakışı ve özel bir anlam çıkarılamayacak nötrlükteki yüz ifadesiyle bugünün gözlerine "normal" görünür; ancak yapıldığı tarih olan 1894 yılı için bunu söylemek o kadar kolay değildir. Üstelik Berger'ın izlendiğinin farkında olan, kendisini erkeğin gözünden izleyen ve ona göre kurgulayan Batılı resimlerdeki kadın figürlerinin sahip olduklarından uzak bir ifade vardır karşımızda. Kadının hasta veya

[81] Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, Mart 2015, s. 89-91.
[82] Christine Peltre'in bahsettiği kartpostal örneği için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 12).
[83] Sezer Tansuğ (Haz.), **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994, s. 38.
[84] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, s. 139.

yorgun izlenimi verdiği de yapılan yorumlar arasında olsa bile,[85] dalgın ifadesinin pozun işaret ettiği rahatlığın bir sonucu olduğu daha makul bir açıklama gibi durmaktadır.

Önder Şenyapılı, kadının Halil Paşa'nın eşi ve o sıralar 16 yaşında olan Aliye Hanım olduğunu kesin bir dille belirtir.[86] Aliye Hanım, Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşidir ve Batılı aile yapısından gelen Müslüman bir Türk kadınıdır. Dolayısıyla Halil Paşa'nın çarşafsız, peçesiz "Uzanan Kadın"ı ile temsil edilen, mahremin bizzat kendisidir. Bu da, resmin sergilenmek üzere değil, kişisel ilgiler doğrultusunda yapıldığı savını akla getirir ve zaten o dönem sergilendiğine dair bir bilgi de yoktur elimizde. Hatta Ahu Antmen, Halil Paşa'nın bu resmi yaptığı yıllarda onu evinin dışında teşhir etmeyi büyük olasılıkla aklından bile geçirmediğini söyler.[87] Öte yandan "Uzanan Kadın"ın kim tarafından görüldüğünü, örneğin evde rahatlıkla sergilenip sergilenmediği, Halil Paşa'nın yakın çevresinin dahi görüp görmediğini bilemeyiz. Ancak eğer görüldüyse, resmin sonraki yıllarda ortaya çıkacak çıplak kompozisyonların öncüsü olma ihtimali, sadece ressamının böyle bir kompozisyonu üretme cesareti düşünüldüğünde bile akılda tutulması gereken bir noktadır.

Resimle ilgili ayrıntılı makalesinde Antmen, kompozisyonun tuvale yapılmış olması ve tek başına bir kadın figürünü ele alması açısından İslam'a değil Batı'ya, kadının kıyafetinden ve mekânın özelliklerinden de anlaşılabileceği gibi geleneksele değil moderne, özel bir anı ve alanı teşhir etmesi açısından da mahreme değil namahreme yöneldiğini belirtir.[88] Bu yoruma göre mahrem temsil edilmiştir, ama temsil edildiği andan itibaren artık mahrem sayılmaz. Böylece, görsel imgenin

---

[85] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 67.

[86] Önder Şenyapılı, **Ressamlar ve Kadınları**, 1. bs., Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları-METU Press, Nisan 2003, s. 111; ayrıca bkz. Önder Şenyapılı, "Batı Tarzı Türk Resminde Eş Portreleri", **Antik&Dekor**, S. 61, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran 2000, s. 108.

[87] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2014, s. 31.

[88] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2014, s. 28.

yaygınlaşması temsil sınırlarını genişletirken "mahrem"in tanımı da değişecektir; tıpkı toplumsal konumlarıyla kadın ve erkeğin değiştiği gibi…

Resim 5: Osman Hamdi Bey, *Yaratılış/Mihrab*, 1901,
tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, (özel koleksiyon).

Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs.,
İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 713.

Türk sanatındaki yeri tartışılmaz olan Osman Hamdi Bey'in[89] çalışmaları, sanatçının günümüzdeki artan popüleritesine koşut şekilde sayısız yoruma konu olmuştur. Osman Hamdi'nin başta "Kaplumbağa Terbiyecisi" (Kaplumbağalı Adam) olmak üzere resimleri, Batılılaşan Osmanlı'nın geleneksel kültürü ile çelişkilerine işaret ettiği şeklinde okunur genellikle. Bu yorumları ve Osman Hamdi'nin oryantalist olup olmadığı üzerine öne sürülen fikirleri tartışmaya açan Edhem Eldem, yorumların resimlerden değil Osman Hamdi'nin kişiliğinden kaynaklanarak yapılması nedeniyle çeşitli hatalar yapıldığını saptar. Eldem, genellikle yapılan "aşırı yorum"lara dikkat çeker ve okuma yöntemlerinin sorunlarına odaklanırken farklı tablolara değinir. Eldem'in yorumlarından varılan sonuç, Osman Hamdi'nin

[89] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

Batılılaşma sürecinin gerilimlerine işaret ettiği kesin olsa da bunun her resmi için geçerli olmayacağı şeklindedir.[90] Ancak oldukça ayrı bir yere konulabilecek çalışması, Osman Hamdi'nin "Kaplumbağa Terbiyecisi" gibi aşırı yorum yüklenen tablolarına kıyasla farklı, hatta aykırı ve oldukça reformist görünen "Mihrab" adıyla bilinen resmidir.

Resimde bir mihrapta rahle üzerinde oturan, ayaklarının altında pek çok yazma kitap bulunan, dönemin moda giysisi olan çarpıcı sarı renkteki üç etek entarisi, dönemi açısından cesur sayılabilecek dekoltesi ve şişmeye başlamış karnıyla hamile olduğu izlenimi yaratan bir kadın vardır. Kadının kenarları çiçek desenli giysisinin kollarında ve yakasında, bazen eteklerde de bulunabilen, bu giyim tarzının sona ermek üzere olduğunun bir göstergesi kabul edilen parçalar yer alır.[91] Kadının başında da elbisesiyle aynı renkte, dekoratif bir parça, belki bir yazma vardır.

Mekân olarak seçilen mihrabın 1907 yılında Konya Karaman İbrahim Bey İmareti'nden İstanbul'daki Eski Şark Eserleri Müzesi'ne getirilen, renkli sır tekniğindeki mihrap olduğu Belgin Demirsar tarafından saptanmıştır. Demirsar dolayısıyla Osman Hamdi Bey'in mihrabı fotoğraftan çalışmış olabileceğini söyler.[92] Model olarak kullanılan kadının kimliğine dair ise çeşitli yorumlar mevcuttur. Kadının ilk etapta Osman Hamdi Bey'in eşi Naile Hanım olabileceği akla gelirken Sezer Tansuğ modelden "bir Ermeni kızı"[93] diye söz etmektedir. Edhem Eldem ise figürün Osman Hamdi'nin kızı Leyla'ya benzediğini, ayrıca Leyla'nın 1 Mayıs 1902'de Nimet adındaki kızını dünyaya getirdiği için onun model olduğunu söyler.[94] Ancak daha sonra başka bir kaynakta, resmin Mayıs 1901 tarihli olduğu anlaşılınca bu ihtimalin ortadan kalktığını belirtir; çünkü Eldem resmin Mayıs 1901'de de

[90] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot**, S. 2, İstanbul, Kış-Bahar 2004, s. 43.
[91] Lâle Görünür, "Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri: Anıların Aynasında Moda", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Moda ve Sanat", S. 12, İstanbul, Kış 1998-1999, s. 91.
[92] Resimdeki kadının giysisi dâhil tüm eşya ve objeler hakkında detaylı bilgi için bkz. V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 119.
[93] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, s. 108.
[94] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 491.

sergilendiği bilgisine ulaşmıştır.[95] Elbette yine de kızı Leyla'yı hamile değilken model alarak onu hamile gibi göstermiş olma ihtimali düşünülebilir. Öte yandan, Osman Hamdi'nin "Mimozalı Kadın" resmindeki yüz tasviriyle bu resimdeki kadının yüz hatları, özellikle kaş-göz ve ağız yapısı oldukça benzemektedir. Ayrıca kadının Osman Hamdi tarafından yapılmış gençlik portreleri incelendiğinde, benzerlik şaşırtıcı derecede olur.[96] Dolayısıyla Osman Hamdi'nin, asıl ismi Marie Palyart olan ve sonradan Naile adını alan Fransız asıllı ikinci eşini[97] model alarak daha doğrusu ondan yola çıkarak genç bir kadın imgesi yaratmış olması muhtemeldir. Resmin alışılmış tarzda bir portre olmayışı, figürün kim olduğunun ötesinde nasıl göründüğü, neden orada olduğu hatta neyi temsil ettiği sorularını önemli hale getirir. Mekânın ve figürün betimlenişiyle kompozisyon şemasının kuruluşundaki tercihler, tabloyu daha ilk bakışta oldukça ayrıksı kılmaktadır. Kompozisyonu tanımlamaya dönük bu ilk izlenimden sonra "aykırı" sayılabilecek bir tablo olarak "Mihrab"ı anlamak, pek çok yorumun izini sürerek ve bu yorumlarda ortaya atılan bazı "saklı" göndermeleri tartışarak mümkün olabilir.

Rahlede oturan kadının ayaklarının altında, üstelik düzgünce konulmuş değil adeta saçılmış halde, açık ya da kapalı, Osmanlıca-Arapça yazıyla olduğu anlaşılan, mihrap ve rahlenin dini çağrışımları nedeniyle de Kur'an olma ihtimali akla gelen pek çok kitap bulunur. Oysa İslamiyet'te Kur'an'ın değil ayak altında, göğüs hizasının bile altında durmaması gerektiği, bunun caiz olmadığı ile ilgili buyruklar vardır. Böylesi bir temsilin aykırılığı nedeniyle kitaplar arasında Kur'an'ın yer almayabileceği düşünülse de[98] Belgin Demirsar, resimde buhurdanın hemen yanındaki geniş bordürlü cildin Topkapı Sarayı Kütüphanesi Emanet Hazine 145

[95] Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).
[96] Kadının ağız, çene, elmacık kemikleri ve göz yapısındaki benzerliğin açıkça görülebildiği bir örnek olan "Marie/Naile Portresi" için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 13).
[97] İlknur Alptekin, (Cenan Sarç ile röportaj) "Dedem Sevdiğini Resmedermiş", **Hürriyet Kelebek** eki 27 Şubat 1987, s. 3, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/23162, (Erişim tarihi: 25.11.2016); Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 212.
[98] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2007, s. 41.

numaralı Kur'an cildinin benzer bir örneğini tespit ederek bu ihtimali çürütür.[99] Demirsar buhurdanın (izleyiciye göre) sol yanındaki kitabı işaret ederken Edhem Eldem ise tabloda yer alan on beş kadar kitabın içinde açık olan birkaçının Kur'an olduğunun şüphe götürmediğini belirtir.[100] Eldem resimde başka kutsal kitaplar da saptar:

> "[Kur'an'dan] Başka kutsal kitaplar da var. Tezhibinden, şeklinden, Besmele'yi hafif görmemizden ötürü bunların en azından birinin Kuran olduğunu söyleyebiliyoruz. Beni çok şaşırtan kitap, Zerdüşt dininin kitabı Zend-i Avesta. Tespit edemediğim kitap, üzerinde Sakamuni olan. O da bir Budizm kitabı. Dolayısıyla belli ki Osman Hamdi bir şekilde bütün bu Doğu dinlerini bir kadının ayakları altında resmetmek istemiş."[101]

Resim hakkındaki tartışma böylece, yani kadının ayakları altındaki kutsal kitapların neden bulunduğu üzerine düşünülmesi ve tablonun adının anlaşılması ile daha da büyür. Tablo ilk kez 1901'de Berlin'de, ardından 1903'te Londra'da sergilenmiştir ve yine Eldem'in saptadığına göre, iki serginin de kataloğunda adı "Genèse" yani "Yaradılış"[102] olarak geçmiştir.[103] Resim, Mustafa Cezar tarafından 1971 yılında **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi** adlı eser yazılırken orijinal isimden habersiz olarak "Mihrab" adıyla anılmış ve böyle tanınmıştır.[104] "Yaratılış" adının Osman Hamdi tarafından verildiği öğrenildiğinde ise kasti bir anlam üretme, mesaj içerme iddiası kaçınılmaz olur. O halde Osman Hamdi'nin bu isim ile anlatmak istediği nedir? Eldem'e göre "Buradaki Yaratılış, Tanrı'nın yaratması değil, kadının bir can yaratması"dır ve Osman Hamdi kadınlığı annelik vurgusuyla dinin,

---

[99] V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 120.

[100] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 491.

[101] Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

[102] Ahmet Kamil Gören'e göre tablonun adının günümüz Türkçesinde "Yaradılış" yerine "Yaratılış" olarak kullanılması gerekmektedir. Çünkü "yaradılış" huy, karakter anlamına gelirken; "yaratılış" yaratılma işi anlamındadır. Bu bilgi Ahmet Kamil Gören ile 25 Mayıs 2017 Perşembe günü yapılan görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

[103] Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

[104] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 370.

dogmanın üzerinde bir yere koymak istemektedir.[105] Osman Hamdi'nin torunu Cenan Sarç da kadının hamile olduğunu ve dedesinin anneliği simgeleyen bir kadın resmederek "annelik her şeyin üzerindedir" demek istediğini söylemiştir.[106] Mustafa Cezar ise "kadınlık-analık olan ulvî bir gerçekliğin" simgesel yoldan anlatıldığını savunur.[107] Yoksa resmin amacı, başka bir kaynakta iddia edildiği üzere "Geleneksel inancın karşısında, belki de yanında, dünyevi güzellikleri de sevmek"[108] midir? Yine Eldem'in "Osman Hamdi'nin yegâne kör gözüm parmağına niteliğindeki resmi" diye bahsettiği, gerçekten de kutsal kitapları sakınmaksızın bir kadının ayakları altına seren "Mihrab" "…belirgin bir şekilde kadın ile İslam –veya genel anlamda din– arasında bir çatışmaya atıf yapmakta, bu çatışmada kadından–veya kadının 'özgürleşmesinden' yana bir tavır" mı sergilemektedir?[109] Üstelik kadın, camilerde Kâbe'nin yönünü tayin eden ve imama ayrılmış bölüm olan mihrapta, sırtı Kâbe'ye dönük şekilde, başı açık ve dekoltesiyle oturmaktadır. 20. yüzyılın ilk yılında gerçekleştirilmiş bu resim, çağın kehanetini yapmakta ve kadının artan toplumsal önemini işaret ederek alegorik bir dille kadını yeni bir odak olarak mı göstermek istemektedir?

Aykırı kompozisyonu dikkat çeken resim, tüm bu yönleriyle adeta "sakıncalı" kabul edilmeye başlanmıştır.[110] Mehmet Güleryüz şunları söyler:

---

[105] Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

[106] İlknur Alptekin, (Cenan Sarç ile röportaj) "Dedem Sevdiğini Resmedermiş", **Hürriyet Kelebek** eki 27 Şubat 1987, s. 3, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/23162, (Erişim tarihi: 25.11.2016).

[107] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 370.

[108] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2007, s. 41.

[109] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot**, S. 2, İstanbul, Kış-Bahar 2004, s. 52.

[110] Resmin sahibi koleksiyonerin bile tabloyu elinde tutmak istemediği; üstelik resmin el değiştirirken ortadan kaybolduğu bilinmektedir. Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016); Burhan Kum, "Osman Hamdi Bey'in Kayıp Tablosu: İktidarın Yaratılış'ı", **Evrensel Kültür**, 1 Mayıs 2015, (Çevrimiçi) http://evrenselkultur.com/2015/05/osman-hamdi-beyin-kayip-tablosu-iktidarin-yaratilisi/, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

> "… Onun giysili kadınları çıplaktır aslında. Daha doğru bir ifadeyle örtülü nüler [nü'ler] yapar Osman Hamdi. … Bu resim, hiç kuşkusuz Osman Hamdi'nin, Osmanlı toplumunun tabularını sorguladığının kanıtıdır ve bu yüzden, yaklaşık yüzyıl boyunca hiçbir yerde sergilenmesi mümkün olamamıştır. Adı bende saklı bir koleksiyoncunun evinde görmüştüm ilk kez; burada bile, tablonun alt bölümünü kapatan bir perdeyle sergileniyordu."[111]

Ressam Burhan Kum, resimle ilgili makalesinde "örtülü nü" yorumunu yaptıktan sonra başka bir noktaya varır; tabloyla Courbet'nin "L'Origine du Monde" resmi arasında bir bağlantı kurarak şu çarpıcı yorumu yapar:

> "… Osman Hamdi'nin cüretinin Courbet'nin 'ifşaatı'nı gölgede bıraktığını söyleyebiliriz. Courbet kadının bacaklarını açarak teşhir ettiği cinsel organını kılların arkasına gizlerken, Müslüman bir ülkede yaşadığını unutmayan Osman Hamdi 'teşhir'i sembolik bir yöntemle gerçekleştiriyor. Hamile kadının sarı elbisesinin iliklendiği yerde şişkin karnının üzerine getirdiği 'açıklık' aracılığıyla ustaca bir 'vajina' çağrışımı yaratarak en az ayaklar altına aldığı kutsal kitaplar kadar tabu yıkıcı bir tavır sergiliyor. … Üstelik resimdeki sembolizmi yer verdiği diğer unsurlarla bütüne yayarak yapıtın tamamına 'yedirmesini' de bilerek. Yaradılış'ın geometrik kurgusunun tam ortasında yer alan bu 'açıklık'la başlayan cinsellik çemberi resmin solunda yer alan (kör parmağım gözüne) 'fallik' mum ve öndeki buhurdan ile genişletildiği görülüyor. Mum 'akmış' ve sönmüş iken, Hıristiyanlıkta Meryem Ana'nın (rahim) simgesi olan kapalı buhurdanın dumanının kadına doğru tütmesi yaratma gücünün kesinlikle kadına ait olduğunu vurguluyor. Tablosunda gerek ayaklar altına serdiği kutsal kitaplar, gerekse Kâbe'ye sırtını dönmüş başı açık kadın aracılığıyla dini öğretilere karşı açık bir tavır sergileyen Hamdi Bey, 'müstehcenlik'in keskin sınırlarındaki gezintisini de sembolik gerçekçiliği son derece ustaca kullanarak 'örtülü' tutabilmeyi başarıyor."[112]

Osman Hamdi'nin örneğin "Mekkî Okuyucu/Mihrab Önünde Kuran Okuyan Adam" (1881),[113] "Bursa'da Yeşil Cami'de" (1890)[114] ya da "Bursa'da Türbe" (1881) gibi farklı resimlerinde de benzer, genellikle pirinçten ve üzeri yazılı şamdan ile sönük mum imgesine rastlarız. "Çocuklar Türbesinde Derviş" (1908), "Okuyan

---

[111] Mehmet Güleryüz, **Resmigeçit**, Yay.Haz. Ayşegül Sönmezay, 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2014, s. 119. Resmin günümüzde hangi koleksiyonda olduğunun bilinmemesi, söz konusu çekincelerin –belki de artarak– sürdüğünün kanıtı gibidir.

[112] Burhan Kum, "Osman Hamdi Bey'in Kayıp Tablosu: İktidarın Yaratılış'ı", **Evrensel Kültür**, 1 Mayıs 2015, (Çevrimiçi) http://evrenselkultur.com/2015/05/osman-hamdi-beyin-kayip-tablosu-iktidarin-yaratilisi/, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

[113] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 204.

[114] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 727.

Kadın" (yakl. 1890) veya "Okuyan Genç Emir" (1905)[115] resimlerinde ise yine sönmüş bir mumun bu kez küçük örnekleri ile karşılaşırız. Ayrıca Osmanlı'da camilerde mihrabın yanında aydınlatma amacıyla şamdan ve mumun yer aldığı bilinmektedir. Belgin Demirsar da "Yaratılış"taki şamdanın Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki 111 envanter numaralı örneğin bir benzeri olduğunu belirtir;[116] ancak, fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla bu örnek resimdekinden küçüktür.[117] Resimlerde şamdan ve mumun bu kadar büyük kullanılmış olması ilginç görünmektedir. Osman Hamdi'nin şamdan ile birlikte mumu, resimlerinin kompozisyonundaki teknik planlama sonucu etkiyi arttırmak için büyüttüğü düşünülebilir. Ancak Sébah et Joaillier stüdyosuna ait yaklaşık 1894 tarihli "Yeşil Türbe İçi" fotoğrafında, türbede hem küçük hem de –Osman Hamdi'nin resmettiği kadar büyük olmasa da– büyük şamdan ve mumlar bulunduğu görülür.[118] Bütün bu diğer örnekler ve döneme ait fotoğraf saptandığında, Burhan Kum'un "Yaratılış/Mihrab"daki mum imgesini "fallik nesne" olarak tarif ettiği sembolik anlam dizgesi zayıflar. Keza buhurdan da örneğin "Rahle Önünde Genç Kadın" (1879)[119] resminde yine yanar halde bulunur. Bunlar, Edhem Eldem'in de Osman Hamdi resimleri hakkında altını çizdiği "aşırı yorum" tuzağına Kum'un düştüğünü göstermektedir aslında.

Kadının ayaklarının altındaki kitaplar arasında saptanabilen bir İncil ve Tevrat olmamasına dikkat çeken Edhem Eldem, bunu Osman Hamdi'nin genellikle Doğulu temaları işlemesine bağlar.[120] Oğuz Haşlakoğlu ise bu görüşe katılmaz. Ona göre eğer Doğu'nun kutsal metinleriyle birlikte –aslında onların da "Doğulu" olduğunu belirterek– yerde İncil ve Tevrat da bulunsaydı eser, merkezine aldığı

[115] Sırasıyla resimlerin bulunduğu kaynak için bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 42, 161, 411, 412.
[116] V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 119.
[117] V. Belgin Demirsar, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 70.
[118] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 502. Ayrıca günümüzde kimi katedral ve kiliselerde de benzer mum ve şamdanlara rastlanabilmektedir.
[119] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 268.
[120] Perihan Özcan, (Edhem Eldem ile röportaj) "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/949321-osman-hamdi-beyin-mihrabi-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

hamile kadın figürü nedeniyle dinlerin kaynağına yönelik kadim ana tanrıça kültüne atıfta bulunan bir arkeolojik manifesto olarak anlaşılabilirdi.[121] Keza resmin anlamıyla ilgili sözü edilen kaynaklardaki yorumlar da bunu, yani kadının annelik vasfıyla inançlar üzerindeki evrensel yerini işaret etmektedir. Oysa Haşlakoğlu, yerde sadece Doğu kutsal metinlerinin bulunmasının, Doğu kültürünün tarih sahnesindeki yerini, rahledeki kadınla sembolize edilen Batı kültürüne bırakıyor oluşunun tümüyle alegorik bir ifadesi olduğunu belirtir. Haşlakoğlu şöyle devam eder:

> "… Ne var ki kadın figürünün son çözümlemede Osmanlı aidiyeti taşıyor olması, Batı karşısında tutunamayan Doğu'nun son büyük imparatorluğu Osmanlı'nın askeri zayıflamasının ve iktisadi bağımlılığının bir sonucu olarak bizatihi kültürel aidiyet sahnesinin de Tanzimat itibariyle artık doğudan batıya çevrilmekte olduğunu gösteren tarihsel bir tespit ve buna bağlı kaçınılmaz bir gelecek öngörüsünün ifadesidir. İşte Osman Hamdi'nin 'Yaratılış' resmi de altta yatan anlamını tarihsel esasta bir kültürel aidiyet sahnesi değişimini hamilelikle simgelediği bu durumdan alır."[122]

Kompozisyonun merkezini oluşturan kadın figürü, Osman Hamdi'nin Paris'te bir dönem yanında çalıştığını bildiğimiz Jean-Léon Gérôme'un 1890 tarihli "Tanagra" isimli heykeliyle çok benzer bir poza sahiptir.[123] Gérôme ile Osman Hamdi'nin yazışmalarında, sanatçının bu heykeli gördüğü ve beğendiğine dair bir bilgi bulunması, kompozisyon kuruluşundaki etkilenmeyi işaret eder niteliktedir.[124] Haşlakoğlu da resme dair bu etkilenmeden yola çıkarak yukarıdaki açıklamasını ilginç bir noktaya taşır:

> "Osman Hamdi'nin içinde bulunduğu dönemin gözde arkeolojik bulgularından olan 'terracotta' kadın heykel grubu, 1860'larda bulunduğu Yunanistan'daki yerin ismiyle 'Tanagra heykelcikleri' olarak anılıyor ve yine dönemin edebiyat eserlerinde bile yerini alarak Batı'da o dönem kadın için kullanılan zarafet ve güzellik simgesine dönüşüyor. Gérôme'un 'Tanagra' heykeli bu anlamda heykelciklerin kendisi değil, onların kadim dönemde yapıldığı ve sonra da bulunduğu yerleşim yerinin talih tanrıçası Tyche ile kişileştirilerek simgelenmiş hâli ve avuç içi açık biçimdeki elinde

[121] Oğuz Haşlakoğlu, "'Yaratılış'ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti", **Evrensel Kültür**, S. 291, İstanbul, Mart 2016, s. 84.
[122] Oğuz Haşlakoğlu, "'Yaratılış'ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti", **Evrensel Kültür**, S. 291, İstanbul, Mart 2016, s. 88.
[123] Jean-Léon Gérôme'un "Tanagra" heykeli için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 14).
[124] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 494.

de bunu ifade eden dans halinde küçük bir kadın heykelciği bulunduruyor. Asıl ilginç olanıysa heykelin oturduğu zeminin aslında bir arkeolojik kazı alanının yükseltilmesi olması ve heykelin hemen sol yanında da oturduğu bu yükseltmeye dayalı kazıda kullanılan bir kazmanın bulunması. Bu durum, Osman Hamdi'nin 'Yaratılış'ı yaparken, basit bir 'espri kopyası' mantığının çok ötesinde bir yaklaşımdan hareketle, bir arkeolog olarak bizzat kendi çalışma alanını resmin ana konusu haline getirdiğini gösteriyor. … 'Tanagra' heykeli Osman Hamdi'nin bu iki alanı [arkeoloji ve sanat] bir araya getirmesini sağlayan benzersiz bir esere ilham kaynağı oluyor. … Eserde Osman Hamdi'nin aynı zamanda tanrıça Tyche'yi Osmanlı kıyafeti içinde hamile olarak resmettiği düşünüldüğünde, bu durum, merkezdeki kadın figürünü son derece şaşırtıcı bir tarih ve kültürel aidiyet okumasının düğüm noktası haline getiriyor."[125]

Tablo, sanat ve memuriyet hayatının neredeyse tamamı Sultan II. Abdülhamid dönemine denk gelen Osman Hamdi tarafından yine istibdad döneminde yapılmış ve muhtemelen pek çok çalışması gibi üretildiği topraklarda sergilenmemiş ya da sergilenememiştir. Haşlakoğlu'nun koyduğu iç içe anlamlar dizgesi üzerine artık "Yaratılış"ı, tanrıça Tyche'yi Doğulu kutsal metinlerin üzerinde ve mihrapta resmetmesiyle bir alegori olarak algılamamız gerekir. Yani resim hem tarihsel dönüşümün bir alegorisi, hem sadece belli bir tarihsel dönemi değil günümüze de yansımaları olacak şekilde aidiyetlerin çeşitliğinin bir ifadesi, ayrıca Osman Hamdi'nin bir birey olarak kendi aidiyetini nerede gördüğüne dair ruhsal portresidir.[126] Böylece "Yaratılış" açık ya da örtük, temsil ettiği fikirler ile Doğu-Batı alegorisi niteliği kazanırken, Osman Hamdi'nin kişiliği özelinde içeriden –Doğulu– ve dışarıdan –Batılı– bir bakışla, Osmanlı'nın toplumsal bağlamda "mahremi"ni gözler önüne seren eşsiz bir yapıt haline gelir.

[125] Oğuz Haşlakoğlu, "'Yaratılış'ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti", **Evrensel Kültür**, S. 291, İstanbul, Mart 2016, s. 86-87.
[126] Oğuz Haşlakoğlu, "'Yaratılış'ın sırrı ya da kültür endüstrisinde sanatın üzerindeki koleksiyoncu vesayeti", **Evrensel Kültür**, S. 291, İstanbul, Mart 2016, s. 87.

Resim 6: Namık İsmail, *Düşünen Kadın/Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131x185 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 42.

Namık İsmail'in[127] "Sedirde Uzanan Kadın"[128] adlı resmi, kompozisyonun odağında yer alan, yarı uzanmış, gözlerini resme bakana dikmiş uzun siyah elbiseli, kısa saçlı, şapkalı, biraz bıkkın, mutsuz ve hatta umutsuz görünen genç kadın figürüyle nasıl değerlendirilmelidir? Sanatçı hakkındaki çalışmasında Zeynep Rona, Namık İsmail'in sanatın sanat olabilmesi için topluma yararlı olması, sanatçının toplumun isteklerini yerine getirmek için çalışması gerektiğine inandığını yazar.[129] O halde, toplumsal kaygıları kuvvetli bir sanatçının bu resminden nasıl bir beklenti duymamız, ne gibi bir fikir çıkarmamız gerekmektedir? Resmin yapıldığı 1917 yılının koşulları, sahneyi yorumlamayı ne ölçüde etkiler? Anlatmak istediği ya da temsil ettiği düşünce ve duyguya, resmin kendisinden hareket ederek ulaşmaya çalışırsak, koyu bir rengin egemen olduğu tabloda yüz bölgesine ustaca düşürülen

[127] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[128] Ahmet Kamil Gören, kendisiyle 25 Mayıs 2017 tarihinde yapmış olduğumuz görüşmede konuyla ilgili gerçekleştirdiği bazı yayınlarında resmin adının yanlış olarak "Düşünceler de Battı" şeklinde yer aldığını, doğrusunun ise Viyana Sergisi kataloğunda yazdığı gibi "In Gedanken Versunken/Düşüncelere Dalmış (Kadın)" ya da yer aldığı MSGSÜ-İRHM'deki adıyla "Sedirde Uzanan Kadın" olması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca Zeynep İnankur resmin adını "Sedirde Uzanan Kadın (Düşüncelere Dalmış)" şeklinde verir. İnankur 1917 tarihli tablonun tarihini ise 1914 olarak vermiştir. bkz. Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 207.

[129] Zeynep Rona, "Namık İsmail: Yaşamı ve Yapıtları", **Namık İsmail**, Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 32.

ışığın etkisi ile ifadesinin çok anlamlı olduğunu kabul edebileceğimiz[130] kadının neyi simgelediğini söyleyebiliriz? Modernlikle ilişki kuran ama geleneksel detaylara sahip, aldığı eğitim nedeniyle toplumun dışında kalmış, yalnızlaşan ve mutsuzlaşan bir kadın imgesi mi temsil edilmektedir?[131] Yoksa Namık İsmail'in kadın portrelerinin çoğunda olduğu öne sürülen "biraz yapmacıklı bir tavır, bir romantizm"[132] midir asıl söz konusu olan?

Sanatçının 1914 yılında Paris'ten döndükten sonra gerçekleştirdiği resim, 1919'da Almanya'ya gidip dönmesinin ardından değişecek üslubundan oldukça farklıdır. Namık İsmail'in ilk döneminin Empresyonizm, ikinci döneminin ise Alman Dada ve Secession ile Ekspresyozim'e yakın etkide olduğu[133] kabul edilse de, örneğin bu resimde hiçbir empresyonist yani izlenimci etki hissedilmez. Renk çeşitliliği bakımından daha dramatize, duygusal bir bakış, hatta şiirsellik ve düş gücünün egemen olduğu yönündeki yoruma katılabiliriz.[134] Daha sonra üslubu değişecek sanatçının bu erken dönem çalışması oldukça klasik tarzdadır. Dolayısıyla "Sedirde Uzanan Kadın", Nurullah Berk'in de işaret ettiği gibi, yöntemiyle klasik natüralist geleneğe bağlı ama fikirleriyle modern sanatın öncüsü niteliğindeki Alman Romantizmi'ni akla getirir. Sanatçının pek çok farklı kadın resminde olduğu gibi yine yalnız, adeta Alman romantiklerine özgü biçimde yaratılan mekân etkisi yani atmosfer ile bu yalnızlığı vurgulanan bir figür vardır izleyicinin karşısında.

1917 yılındaki İkinci Galatasaray Sergisi'nde "Tefekkür" [düşünme] adıyla sergilenen, Maarif Vekâleti tarafından ödüllendirilerek Elvâh-ı Nakşiye

---

[130] Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Yay.Haz. Ahmet Kamil Gören, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997, s. 119-121.

[131] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 42-43.

[132] Nurullah Berk, "Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 57.

[133] Zeynep Rona, "Namık İsmail: Yaşamı ve Yapıtları", **Namık İsmail**, Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 21.

[134] Zeynep Rona, "Namık İsmail: Yaşamı ve Yapıtları", **Namık İsmail**, Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 21.

Koleksiyonu'na dâhil edilen[135] resimden "Siyahlı Kadın" diye bahseden Nurullah Berk şunları söyler:

> "Jacque-Emile Blanche, La Gandara soyunda Avrupa'nın on dokuzuncu yüzyıl 'monden' [toplum yaşamıyla ilgili; yüksek sosyete yaşamını seven] ressamlarını hatırlatan bu portre, uzanmış kadının siyah giysisi egemenliğini çevreleyen ölgün sarıların bir başka senfonisi. Sedef kakmalı masanın üstündeki vazonun beyazıyla yüzün ve dekoltenin beyazlarında gereken 'kontrast'ı bulan iki yastığın grileriyle çevrenin sarımsı grisi bu yapıta çekici bir uyum vermektedir."[136]

"Sedirde Uzanan Kadın", Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ıyla benzer bir pozdadır. Resimdeki kadın "Molla Şefik'in kızı ve sanatçının müstakbel eşi Mediha Hanım" olabilir.[137] Zeynep İnankur "Osmanlı Resminde Kadın Figürü" başlıklı makalesinde, uzanan kadının yalnızca moda bir poz mu olduğunu yoksa bu ressamların bilinçli ya da bilinçsiz olarak hâlâ baş eğen, edilgen kadına özlem mi duydukları sorusunu ortaya atmıştır.[138] Çünkü Halil Paşa'nın resmi gibi uzanan kadın imgeleri oryantalist doğulu prototipe (ilk örneğe) yakındır. Erkek ressam tarafından temsil edilen kadının bu model-ressam ilişkisinde olduğu gibi toplumsal bağlamda da edilgen oluşu, oryantalist bir niyet gibi görülebilir. Ancak açıklandığı gibi, Halil Paşa'nın resmi doğrudan oryantalist bir hegemonik (baskın/üstün) ilişki biçiminin ötesinde farklı göndermelerle anlam katmanlarına sahiptir.

İki resim arasında benzerlikler kadar farklar da vardır. "Uzanan Kadın", dalgın duruşuyla dönemin oryantalist kartpostallarındaki "hülyalı Doğulu kadın" pozunu andırsa da "Sedirde Uzanan Kadın" doğrudan göz teması kurmasıyla o

---

[135] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 26-27.

[136] Nurullah Berk, "Namık İsmail", **Sanat Dünyamız**, Yıl 6, S.18, Ocak 1980, s. 44.

[137] Önder Şenyapılı, **Ressamlar ve Kadınları**, 1. bs., Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları-METU Press, Nisan 2003, s. 112; ayrıca bkz. Önder Şenyapılı, "Batı Tarzı Türk Resminde Eş Portreleri", **Antik&Dekor**, S. 61, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran 2000, s. 108. Aynı bilgiyi daha sonra kaynak göstermeden Zeynep İnankur da kullanmıştır. bkz. Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 207. Kadının Mediha Hanım olduğu çok kesin değildir ancak o olma ihtimali kuvvetli bir ihtimaldir. Mediha Hanım olsa bile Namık İsmail 1917 tarihli resmi yaparken ikili henüz evlenmemiştir, evlilikleri 1920'de gerçekleşecektir. Bu bilgi Ahmet Kamil Gören ile 25 Mayıs 2017 Perşembe günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

[138] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 207.

derece dalgın görünmez ve klasik oryantalist kalıptan ayrılır. Öte yandan bunun tek nedeni kadının bakışı değildir. Kadınlar aynı yöne doğru yatmıştır; ancak, Namık İsmail'in figürü yarı uzanır halde, ayakları giyinik daha derli toplu durur. Halil Paşa'nın resmindeki sehpa burada yerini sini gibi duran ama ayakları görünmeyen sehpaya bırakır, onun sağında mine işli yine bir sehpa daha yer alır. Diğer resimde duvarın solunda köşesi görülen bir tuval burada arka duvarı neredeyse kaplayan hat levhaya, sağ arkadaki salon çiçeği ise bu resimde bir kütüphaneye dönüşmüştür. Öte yandan Namık İsmail'in kompozisyonunda da, tıpkı Halil Paşa'nın tablosu gibi hem geleneksel-Doğulu hem de yenilikçi-Batılı referanslar bulunmaktadır. Örneğin kütüphane ile birlikte kadının giyim kuşamı da modernlikle kurduğu ilişkiyi işaret eder. Keza Zeynep İnankur'a göre, Avrupai giysileriyle birlikte kendinden emin hali, arkasında ona entelektüel bir hava kazandıran kitaplıkla daha farklı, etkin kişiliği yansıtan bir kadındır karşımızdaki.[139] Bu bağlamda değerlendirildiğinde Pelvanoğlu'nun sanatçının bu çalışmasından hareketle kadına dair, "Namık İsmail'in diğer resimlerindeki gibi yine eve ait bir süs eşyası niteliğinde görüldüğünün kanıtı"[140] şeklindeki yorumuna katılmak mümkün olmaz. Durağan, edilgen görünümüne karşılık resimdeki pek çok referansla kadın bir simgedir aslında; kendisi gibi olmanın, olabilmenin simgesidir.

Arkasındaki boyutuyla dikkat çeken celî ta'lîk besmele hat levhası gelenekseli işaret eder. Babası İsmail Zühtü Bey'in usta bir hattat olduğu[141] hatırlanırsa sanatçının kişisel olarak hat çalışmıyor olsa bile bu sanata aşina olduğu ortadadır. Ancak levhanın biraz silik bırakılmış olduğuna dikkat edildiğinde bu kafa karıştırıcı olabilir. Yere çok yakın dolayısıyla resim için kurgulanmış olabileceği düşünülen kanepe ya da sedir ile üzerindeki örtü ve yastıklar, yine Doğulu kültürün çağrışımlarına açıktır. Mehmet Ergüven de resimde kadının üzerine uzandığı eşyaya odaklanarak Doğu-Batı arasındaki gerilime dair bir okuma önerisi geliştirir. Ergüven,

[139] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 207.
[140] Burcu Pelvanoğlu, "Namık İsmail'in Sanatı, Sanata Bakışı, Eğitimciliği ve Yöneticiliği Üzerine", (Çevrimiçi) http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=670, (Erişim tarihi: 28.10.2016).
[141] Zeynep Rona, "Namık İsmail: Yaşamı ve Yapıtları", **Namık İsmail**, Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992, s. 18.

"Doğulu sedir" ile "Batılı kanepe"yi kültürel bir metafor olarak tartıştıktan sonra resimdeki eşyanın kimliğinin belirsizliğine dikkat çeker. Ona göre sedir, tıpkı kadının kendisi gibi metaforik bir boşluktadır.

> "… işlevsel açıdan öncelikle hizmet ilkesine göre tasarımlanmış olan sedir, çevresindeki diğer eşyalar ile kurduğu ilişkiden hareket ederek kanepeye yönelmiştir usulca. Ne var ki, kendisini aşıp, kanepenin organik bütünlüğüne ulaşması mümkün olmamıştır bir türlü.
> Buna göre, sedirdeki kadının böylesine ön plana çıkıp dikkat çekmesi sıradan bir rastlantı değildir; yaşadığı toplumda olduğu gibi, uzandığı yerde de boşluktadır o; sedir, Cumhuriyet öncesi Türk kadınının metaforudur bu resimde."[142]

Aykut Gürçağlar ise resmin içten içe Osman Hamdi Bey'e bir yanıt niteliği taşıdığını söylemektedir. Osman Hamdi'nin "Okuyan Emir" ve "Okuyan Kız" resimlerini hatırlatarak bunların da konu itibarıyla uzanan ve okuyan insan figürlerini gösterdiğini, ancak amacın sadece uzanan figür tasarlamak olmadığını belirtir. Gürçağlar, aynı gerekçelerle Osman Hamdi'nin oryantalist olmadığını iddia eden yorumculardan farklılaşarak onun "başka oryantalizmler"i göstermek amacında olduğunu söyler. Bu, daha önce de belirtildiği gibi tartışmalı bir konudur.[143] Gürçağlar, Osman Hamdi'nin bu tavrını Namık İsmail'de de bulur. Mekândaki hat levha, kitap dolu kitaplık, sehpalar, kahve fincanı vd. nesnelere dikkat çeken yazar şöyle devam eder:

> "… o dönemde tüm İstanbul evlerinde bulunabilecek nesnelerdir ve bir anakronizm yaratmak yerine güncel olanı, var olanı ve varlığıyla anlam kazananı gösterirken öznenin ruh durumunu onu çevreleyen nesnelerle destekleme yaklaşımı bir yenilik olarak Türk resmi içine girer ki bu da karşılığını Osman Hamdi Bey'in Oryantalizm'i tersine bir bakışla ele alarak yarattığı yenilikte yansımasını bulur."[144]

Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı için söylendiği gibi, Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın"ı da mahremin temsilidir; ancak, temsil edildiği andan itibaren artık mahrem sayılmaz. Yani görsel imgenin yaygınlaşması temsil sınırlarını

---

[142] Mehmet Ergüven: "Kanepe", **Türkiye'de Sanat**, S. 14, Mayıs-Ağustos 1994, s. 55.
[143] Osman Hamdi Bey'in "Yaratılış /Mihrab" resmi bağlamında açıklanmıştır. Detaylı bir tartışma için bkz. Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot**, S. 2, İstanbul, Kış-Bahar 2004, s. 39-67.
[144] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 118-119. Gürçağlar'ın dikkat çektiği mekânsal değişim, tezin "İçeride Gizli: Evdeki Yaşam Değişirken" başlıklı bölümünde ele alınacaktır.

genişletir ve toplumsal konumlarıyla kadın ve erkeğin değiştiği gibi "mahrem"in tanımı da değişir. Üstelik gözlerini izleyiciye dikmiş bakan kadın figürü ile sanat tarihinde kadın bedeninin izlenen seyirlik nesne haline geldiği klasik kurgu tersine çevrilmektedir. Gürçağlar'ın benzerlik kurduğu Osman Hamdi tablolarının ya da Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Goethe" resminin aksine Namık İsmail, kadına başucunda duran kitaplardan birini okutmayı tercih etmemiştir. Konuyla ilgili şu yorum dikkat çeker:

> "Bu tablo ile Namık İsmail'in Tanzimat'tan beri Osmanlı aydınının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbiri ile çelişen düşünce yapısını eleştirmek istediği düşünülebilir. Resimdeki kadın ile izleyici arasındaki bakışma, Osmanlı kadınının kendini gerçekleştirebilmeyi beklemekten duyduğu usancın sorumluluğunu izleyiciye transfer etmesi bakımından gerilimlidir."[145]

Resmi anlamak için figürün ve mekânın detaylarına odaklanıldığında, Doğulu imgeler ile bir okuma-anlama sürecine girerken Batılı, Batılı imgeler ile okuma-anlama sürecine girerken Doğulu referansların fark edilmesiyle okuma sürekli olarak kesintiye uğrar. Çünkü kompozisyon, toplumsal dönüşümün en can alıcı tarihsel aralıklarından birinin, Doğu ile Batı'nın bir aradalığının izlerini üzerinde taşır. Çağının sanatıdır.

[145] Özgür Ceren Erişti, "Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili", **Moment Dergi,** Ankara, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, S. 2 (2), 2015, s. 83.

Resim 7: İbrahim Çallı-Cemil Cem, *Mihri Müşfik*,
t.y., tuval üzerine yağlıboya, 101x116 cm (özel koleksiyon?).

Kaynak: Anonim, **Artam Antik A.Ş. 254. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar**,
9 Kasım 2008, Lot no: 218

İbrahim Çallı ile Cemil Cem'in[146] birlikte gerçekleştirdikleri "Mihri Müşfik" cesur bir "yeni kadın" portresidir. Kendinden önceki başlıca uzanan kadın resimlerine kıyasla oldukça cüretkâr bir poz vardır karşımızda. Modelinin kimliğini bilmemiz nedeniyle portre hatta boy portresi sayılabilecek çalışma, aslında portre türünden fazlasına sahiptir. Fazla detay barındırmayışıyla yorumlamak zor gibi görünse de aslında kompozisyon pek çok söze gebedir.

Mihri Müşfik (Rasim), her şeyden önce hayat hikâyesiyle öne çıkar ve resmi bu hikâyeyi görmeden yorumlamak mümkün olmaz. Mihri Hanım, askeri Tıbbiye'nin ünlü hocalarından Mehmet Rasim Paşa'nın kızı, güzel ve inatçı bir kadındır. Babasının inandığı Batılı tarzda eğitim ile yetişmiş ve Zonaro'nun ilgisini çekip ondan resim dersleri almıştır. Genç yaşta adeta kaçarak gittiği Roma'dan sonra öğrenmeyi ve inatla resim yapmayı Paris'te sürdürür. Daha sonra dönerek İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdirelik ve hocalık yapmıştır. Paris'te aşık olup evlendiği Selami Müşfik Bey ile ayrılması ve bir daha onun soyadını kullanmaması, yaşamına dair pek çok şey gibi dönem açısından ayrıksı bir davranıştır. 1919'da

[146] Sanatçıların yaşamöyküsü ve sanat anlayışlarıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

ikinci, 1922'de ise üçüncü kez Roma'ya gider. Papa'nın bile resmini yaptığı bilinmektedir. 1927 yılı itibarıyla ise son yolculuğu Amerika'ya olmuştur. Attığı her adımda türlü zorluklarla karşılaşan bir kadının bu kadar hareketli yaşamı Amerika'da, 1954 yılında sonlanır.[147] Burada yer alan resim, böylesi dolu dolu yaşamış öncü bir kadının, Mihri Hanım'ın portesi olarak, salt onun kişiliğini izleyicinin bakışına sunmasıyla bile önemlidir.

Çalışmanın yılı hakkında kesin bilgi bulunmaz ve tahmin yapmak da zordur; çünkü Mihri Hanım'ın yaşı da net olarak anlaşılamaz. Öte yandan sanatçının yaşam öyküsüne göre İnas Sanayi-i Nefise'de hocalık ya da müdirelik yaptığı 1910'lu yıllara tarihlenmesi mümkün görünmektedir. Funda Berksoy, eserin tahminen Mihri Hanım'ın eşi Müşfik Selami Bey'den boşanarak İtalya'ya gitmesinden önce yapıldığını belirtir.[148] Resim, Çallı ile Cemil Cem'in ortak eseri olması nedeniyle de farklı bir örnektir. Berksoy aynı yerde, Çallı'ya özgü hareketli serbest fırça tekniğine dikkat çekerken modelin karakterini yansıtan düzenleme ve pozun Cem'in eseri olabileceğini söyler.

Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın rahat pozuyla dikkat çeker. Ön tarafından gelen solgun ışık ile aydınlatılırken, arkası neredeyse tamamen karanlık bırakılmış, sahnede ışık-gölge kontrastı sağlanmıştır. Bedeninin üstü hafif geride duran ve bacakları öne doğru uzanan Mihri Hanım'ın ışığın açısı nedeniyle başı ve bedeni gölgede kalır. Öte yandan ayakları ile yine öne doğru uzanan elleri, çıplak teninden yansıyan ışıkla vurgulanır. Açık bir yakaya sahip siyah, üzeri parlak izlenimi veren geometrik motiflerdeki giysisi ve döneme özgü bağlanmış siyah başörtüsüyle oldukça şık görünmektedir. Giysisinin siyahlığı da açıkta kalan teninin

[147] Sanatçının yaşamına dair tarihleri ve 7 Kasım 1927 tarihinde –Paris'ten değil– İtalya'nın Harve Limanı'ndan Amerika'ya giden "Carmania" adlı bir gemiye bindiğini, yolcu manifestosuna ulaşarak aktaran kaynak için bkz. Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları, 2007, s. 54-55, 112. Ayrıca sanatçının yaşamına dair genel bilgiler için bkz. Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, y.y., Akbank Yayınları, 1988, s. 10-17.

[148] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 106. Mahinur Tuna'nın verdiği bilgilere göre Mihri Hanım 1922 yılında Roma'ya yeniden gitmiş, eşinden ise 1923 yılında boşanmıştır. bkz. Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları, 2007, s. 112. Mihri Hanım'ın 1927'de Roma'dan Amerika'ya gittiğini ise aynı kaynaktan net olarak öğreniriz. Dolayısıyla eğer 1922-1927 arasında İstanbul'a dönmediyse, resmi 1922 öncesinde yapmış olmalıdır.

çıplaklığıyla kontrast oluşturarak dikkati buraya yönlendirir. Sol eli yastığın üzerinde, tüten bir sigarayla kompozisyonun ortasına doğru uzanır ve hem sigarayı tutuşu, hem elbisenin dökümlü duruşu, hem de ayaklarının zarifçe üst üste konmasıyla kadın bir cazibe unsuru haline gelir adeta.

Sahnede dikkati modelden farklı bir yöne kaydıracak detay bulunmaz. Duvar olması muhtemel arkadaki karanlıkta, eski adıyla kavukluk yeni işleviyle dekoratif bir raf vardır ve üzerinde uzun dallarıyla az yapraklı bir çiçek bulunur. Mihri Hanım'ın üzerinde uzandığı kanepe ise kabarık yastıklarıyla kadını içine çeker ve sahnedeki en renkli unsurdur. Kadının önünde de ahşap ya da hasır gibi görünen bir sehpa ile üzerinde vazoya benzeyen ancak resmin fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla buhurdan olması muhtemel bir nesne vardır. Tarih boyu çok farklı modellerde üretilen buhurdanların Osmanlı'da sıklıkla kullanıldığı ve genellikle mangal tipinin tercih edildiği bilinmektedir.[149] Dolayısıyla buradaki buhurdan cam gibi görünse de muhtemelen metaldir ve hatta altındaki sehpaya benzeyen, ortası derin kısım buhurdana dâhil bir nevi ayak ya da tepsidir. Dikkatli bakılırsa buhurdanın tüter gibi göründüğü fark edilebilir. Yani hoş bir koku tütmekte, bu da çıkardığı dumanla birlikte odada esrik bir atmosfer yaratmaktadır.

İbrahim Çallı, eserleriyle ama özellikle de kadın temsillerini merkeze aldığı resimleriyle toplumsal değişimin nabzını tutmuştur. 20. yüzyıl başında ilk gençliğinden Cumhuriyet sonrasında Akademi'de önemli bir atölye hocası olmasına kadarki süreçte resimlerinde değişimin en billurlaşmış imgesi olarak kadınlar öne çıkar. Kaya Özsezgin'in de belirttiği gibi, "Kültürel ve entelektüel yaşamda şık ve zarif görünme, toplumsal çevreye uyum sağlama eğilimleri, Çallı'nın portrelerinde ve figür ağırlıklı peyzajlarında, bir üslûp tipolojisi olarak belirir."[150] Değişim süreci Çallı'nın fırçasından çıkan özellikle kadın figürleri ile izlenebilir hale gelir. Biraz flörtöz, rahat, kendine güvenen kadınlar gösterir sanatçı. Değişen sadece kadınların kıyafetleri değildir; nerede oldukları, nasıl davrandıkları, hareket ve tavırları değişir,

[149] **İslam Ansiklopedisi** "Buhurdan" maddesi, (Çevrimiçi), http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=060385, (Erişim tarihi: 16.04.2017).
[150] Kaya Özsezgin (Haz.), **İbrahim Çallı**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993, s. 24-25.

dönüşür. Çallı'nın resimlerindeki kadın, toplumsal bir varlık olarak kendini kanıtlayan "yeni kadın"dır. Hatta çağdaşı Namık İsmail gibi İbrahim Çallı da, tanınan eşit haklar vesilesiyle kadını yeni toplumsallığın bireyi olarak göstermekle kalmaz, aynı zamanda onun erotik bir varlık olarak resmin temel unsuru olduğu düşüncesini de benimser. Aykut Gürçağlar bunun, Cumhuriyet ideolojisinin amaçlarından bağımsız bir sanatçı yaklaşımı olarak görülebileceğini belirtmektedir.[151] Malik Aksel'in Çallı'yla ilgili Cumhuriyet öncesi döneme dair aktardıkları ise, çağdaşı sanatçıların söz konusu dönemde kadının temsiliyle ilgili çekimser tavırları düşünüldüğünde Çallı'nın bağımsız, inisiyatif kullanabilen bir yaklaşımına sahip olduğunu gözler önüne serer:

> "Umumî Harp'te Çallı İbrahim bir Türk kadınının peçesiz olarak resmini yaptığı için Merkez Kumandanı Cevat Paşa tarafından takibata uğradığını, Harbiye Nezareti Müsteşarı Mahmut Kâmil Paşa'nın himayesine sığınarak Divan-ı Harb-i Örfi'den kurtulduğunu kendisi sık sık bahsederdi." [152]

Mihri Hanım, tüm kararların erkeklere ait olduğu bir çağda, erkek egemen bir İslam toplumunda, tarih itibarıyla Batılılaşmanın ilerlediği ancak modern yaşamın da her türlü getirisini öncelikle erkeklerin aldığı bir düzende var olma mücadelesi yürütmüştür. Kadın olmak zordur, sanatçı olmak daha zor… O ise kadın kimliğiyle sanatçı olmaya çalışır. Esra Aliçavuşoğlu "Geçmişle bağını, uzlaşamadığı çevreyle ilişkisini kopartacak denli güçlü bir kişilik" olarak tarif ettiği Mihri Müşfik'in dönemin Türk toplumu için sıra dışı yaşamının Batı'da, özellikle 20. yüzyılın başlarındaki yapıtlarıyla tabu kırıcı bir misyon yüklenen kadın sanatçılara benzediğini belirtir. Fakat bu benzerlik sanatçının ürettiği yapıtlarda değil, daha çok yaşam tarzında kendini göstermektedir.[153] Örneğin Malik Aksel, "her gittiği yerde sanatıyla yaşadığı gibi yüksek sosyetelerde de kendini saydıran" diye bahseder

---

[151] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 118.

[152] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 34.

[153] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 45.

ondan.[154] Bulunduğu her ortamda güzelliği ve girişimci karakteriyle dikkat çeker. Keza Sezer Tansuğ da sanatından önce "Zaman zaman çarşaf giysileri, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ile alafrangalığı bir arada yaşayan" diyerek karakterini konu eder.[155] Buradaki resimde de Mihri Hanım'ın ressamlığına herhangi bir gönderme bulunmaması, karakteri ve hatta dişiliğinin ön planda tutulmasıyla ilgili olabilir. Çalışmanın bir arkadaş, bir dost portresi olabileceğini düşünsek bile resim, modelinin pozu ve yüzündeki hafif gülümsemeyle çağının genel anlayışına kıyasla kışkırtıcı bir kadın portresidir daha çok. Tavrında bir davetkârlık var gibi görünürken, onun kendisini erkeklerle kesinlikle eşit tuttuğu da hissedilmektedir.[156] Kadınların sigara içmesinin hoş karşılanmadığı bir dönemde karşı cinsi gibi rahatlıkla sigara içiyor oluşu da bu eşitlik hissini pekiştirir.

Resim 8: Mihri Müşfik (Rasim), *Genç Kadın Portresi*,
t.y., tuval üzerine yağlıboya, 98.5x61 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Erkan Doğanay (Ed), **Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla: Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 Portre**, 1. bs., İstanbul, Caretta Kitapları, Mart 2014, s. 69.

[154] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 51.
[155] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 137.
[156] Meltem Yakın Üldes, **Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2017, s. 432.

Fausto Zonaro'nun "Yeni Türkiye" adlı, peçesini kaldıran bir kadın resmi vardır. Adolphe Thalasso resimden "… yeni ufuklara bakmak üzere, sevinçle ve özgürce peçesini kaldırmış bir kadınla temsil edilen, yenilenmiş ulusun hayran olunası simgesi…" diye bahseder.[157] Resim **Figaro Illustré**'nin Zonaro özel sayısının kapağında yer almış ve Thalasso, Zonaro hakkında yazdığı yazı nedeniyle II. Abdülhamid tarafından mecidi nişanı ile onurlandırılmıştır. Dönem, İkinci Meşrutiyet'in ilanı yıllarıdır.[158] Bu olay, peçesini kaldıran kadını ikonik bir imge haline getirmiş ve muhtemelen resim pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Peki, Mihri Müşfik[159] bu resmi görmüş müdür? Hatta, daha önce ders aldığı, haliyle sonrasında da görüştüğünü tahmin edebileceğimiz Zonaro'nun resmini basılmadan önce bizzat görmüş olabilir mi? Günümüzde buna dair bir kanıt yoktur; ancak, resmi görmemiş olsa da dergiyi görmüş olabilir. Kesin olan bir şey varsa, İkinci Meşrutiyet'in görece özgürlükçü ortamında, kadını konu edinen çağdaşı bazı sanatçılar gibi o da yeni bir kadın temsili yaratmış, bu özgürlük dalgasını ürettikleriyle büyütmüştür.

Malik Aksel, Osmanlı'nın son döneminde resimlerdeki kadın imgesine değinir ve örneğin Zonaro'nun dönemin anlayışına göre giyinip süslenen kadınları resminde temsil ettiğini, ancak Ressam-ı Hazret-i Şehriyarî olduğu için ona göz yumulduğunu söyler. Fakat böyle resimlerin dükkânlarda hatta sergilerde teşhir edilmediğini de ekler.[160] Zonaro'nun peçesini kaldıran kadını ise muhtemelen "giyinip süslenmiş" kadın algısından uzak bir temsil olduğu için daha ılımlı karşılanmış ama gereken etkiyi de yaratmıştır. Öte yandan Aksel'e göre "Türk

---

[157] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 51.

[158] Fausto Zonaro'nun "Yeni Türkiye" resminin yer aldığı **Figaro Illustré**, Zonaro Özel Sayısı'nın kapağı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 15).
Nişanın verilmesinin haberi 25 Şubat 1907 tarihli **Le Stamboul** gazetesinde vardır. Dolayısıyla dergi, II. Meşrutiyet öncesi yayınlanmış olmalıdır. Ancak, Thalasso'nun günümüz Türkçesiyle basılmış kitabını da içeren kaynakta, resmin görüldüğü **Figaro Illustré**'in kapağı bulunur ve burada sağ üst köşede küçük 1908 yazısı okunur ama bu yanıltıcı olabilir. Zonaro'nun resmi daha erken tarihlidir, sonra dergi yayınlanmış, bu sırada Meşrutiyet ilan edilmiş ve muhtemelen **Figaro Illustré** İstanbul'da 1908'de dağıtılmıştır. bkz. "Türk Resminin İlk Yazarı Adolphe Thalasso", Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 13-14.

[159] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[160] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Nisan 2011, s. 104.

kadınının resmi"ne en çok Mütareke devrinde yani 30 Ekim 1918'de Mondoros Mütarekesi ile başlayan, işgal ve Kurtuluş Savaşı yıllarını da içine alan dönemde rastlanır. Üstelik bu kadınlar çarşaflıdır.

> "Çallı İbrahim'in sanatkâr ailesi, Namık İsmail'in, Feyhaman'ın portreleri, Ali Sami'nin Mehasin mecmuasında çıkan suluboyaları, Mihri Müşfik Hanım'ın İstanbul'un yüksek sosyetesine mensup genç güzel hanımları hep bu şekilde çarşaflı idiler. Bir taraftan kadınlar çarşafı sanat eseri haline getiriyor, bir taraftan da ressamlar bu konuda sanat eserleri yapıyorlardı. … Zamanla çarşaf, omuzlarda mendil kadar küçülmüş, bir atkı halini almış, saçlar peçelerle örtülemez hale gelmiş, büyük mücevher iğneler boyundan göğse inmişti." [161]

Üzerinde tarih bulunmasa da Mihri Müşfik'in "Genç Kadın Portresi" muhtemelen İkinci Meşrutiyet sonrasına, Mihri Hanım'ın İstanbul'a dönmesi ile yeniden Paris'e gitmesi arasındaki döneme, yani 1913 ile 1919 arasına tarihlenir.

Otoportrelerinin yanı sıra çevresindeki çeşitli saygın hanımların portrelerini yaptığını bildiğimiz Mihri Hanım'ın bu resmi de birinin portresi midir? Yoksa bir modelin resmi, döneminin kadınını imgeleştiren anonim bir temsil midir? Kimliği net olarak bilinmeyen genç kadın çarşaf giymiş ancak çarşafını çıkarır gibi üstünden sıyırmaya başlamış hatta kumaşın fazlalığını sağ omzuna atmış gibi görünür. Bu, Aksel'in bahsettiği gibi, kadınların sadece örtünmek için giydikleri değil, dönemin **Ezhar, Zekâ, Nisvan** gibi kadın dergilerinde de yer alan, yeni modaya uygun biçimde revize ettikleri çarşaftır. Kadının yakasının "v" şeklindeki derin açıklığından pembe bluzu görünür. Bluzun yakası da derin bir dekolte oluşturur. Sol eliyle eteğini tutan kadın, hafifçe soluna çevirdiği başı ve yarı kapalı gözkapaklarıyla romantik ama şuh bir poz takınmıştır. Göğsü, boynu ve yüzüne vuran ışık ile çıplak teni vurgulanır. İnce bir malzemeden yapıldığı belli olan eldiveninin altından eli ve kolu hafifçe hissedilir. Kenarlarından kahverengi hafif dalgalı saçlarını açıkta bırakan başlığında, yukarı doğru sıyrılmış, belli belirsiz bir örtü vardır. Peçe olma ihtimali olan bu kısım Mihri Hanım tarafından zaman zaman yapıldığı gibi eskizimsi bir boyama şeklinde kasten mi bırakıldığı için böyle görünür yoksa dönemin gevşeyen

[161] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Nisan 2011, s. 103-104.

kurallarıyla kadınların kullanmaya başladığı şeffaf tülden veya ipekten bir peçe midir, anlaşılmaz.

Örtünün dağınık uçuşan hali, kumaşın dökümü, giysisinin katlarındaki ışık oyunları ustaca verilmiştir. Kadının çarşafını yarı giymiş hali, giyinerek her an çıkacak izleniminden çok, kapıdan az önce girmiş ve rahatlayarak üzerindekini çıkarmaya başlamış hissi verir. Nerede hangi bağlamda bulunduğunu bilmediğimiz kadın, mekâna dair bütün detaylardan arındırılarak kompozisyonun yegâne merkezi kılınmıştır. Tüm bu bilinmeyenleri ile resim, izleyicinin merak dolu gözlerini cezbeder niteliktedir.

"Genç Kadın Portresi", tek başına Avrupa'ya gitmiş, Avrupalı gibi giyinmiş bir kadının yaptığı bir örtülü kadın resmidir. Mihri Hanım sanat hayatı boyunca güzel kadınlar ile ilgilenmiş, onları belki daha da güzel göstermiştir. Malik Aksel, Mihri Hanım'ın bir zamanlar Şişli'de evinde bir sergi açtığını ve özel olarak teşhir ettiği resimler arasında Saray'da Harem'e ait bazı dekolte resimlerin bulunduğunu ve sergilendiğinde de şaşkınlıkla karşılandığını aktarır.[162] Günümüzde akıbeti bilinmeyen bu resimler hakkında Mihri Hanım'ın üzüntü ile bahsettiğini, onlardan bir hatıra, hatta bir fotoğraf bile kalmadığını sık sık tekrarladığını biliriz.[163] Bütün bunlar cesaret isteyen girişimlerdir ve döneminin en cesur figürlerinden biri olan Mihri Hanım'ın buradaki "Genç Kadın Portresi" de onun tutkulu ve cesur mizacını yansıtan çarpıcı örneklerinden biridir.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Osmanlı'nın "asrileşmek" olarak formüle ettiği Cumhuriyet tarafından "medenileşmek" şeklinde yeniden tanımlanırken, sanatta da bu yönde temsil anlayışının devam ettiği görülür. Osmanlı Batılılaşması'nın dış görünüş ve yaşam biçiminde algılanan Batılılığı, Cumhuriyet modernleşmesinde de benzer özelliklere sahiptir. Keza Osmanlı'da Batılılaşma ile

[162] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 61.
[163] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 51.

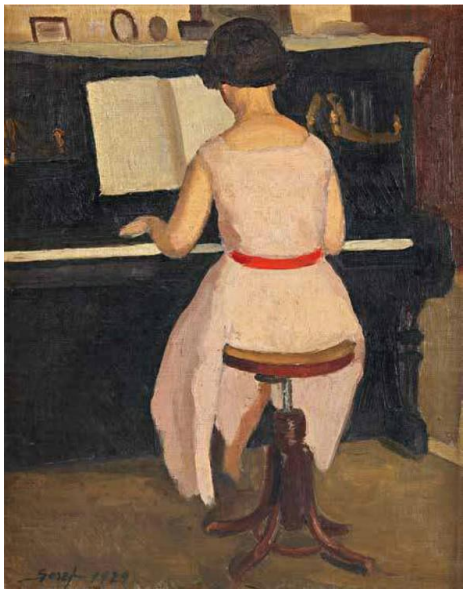
özellikle eğitimli seçkin kesimlerde görülen yaşam tarzı, Cumhuriyet döneminde yine hayatı belirleyen reformlarla sürmüştür.

Cumhuriyet ile Türk modernleşmesi, kadınların "kurtuluşuyla" ulusun ilerlemesini eşdeğer görmüş, bu doğrultuda reformların simgesi olarak en önde "ideal kadın imajı"nı saptamıştır. Yani Osmanlı'da "mahrem" olarak konumlanan ve resimde de bu sınırlamayla gösterilen kadının Cumhuriyet'te bu kez zıttı bir çabayla adeta "vitrin"e çıkarıldığı görülür.

İkinci Meşrutiyet sonrası İttihat ve Terakki döneminde kadın imgesinin görünür kılınması ve temsilin niteliğiyle bariz bir dönüşüm zaten başlamıştır. Hatta eleştirel bir mesafeyle bakılırsa, dönemin anlayışının ulusal imajın yaratılmasında kadını zaten vitrine koyarak araçsallaştırıldığı ve bunun Cumhuriyet döneminde de devam ettiği görülecektir. Çünkü İttihat ve Terakki yönetimi, kadının bireysel varlığını önemsemekten ziyade, ideolojik değerlerin temsili doğrultusunda bir kadın imajı yaratmaya çalışmıştır. Cumhuriyet'in farkı ise, sadece imajını yaratmakla kalmayıp devlet tarafından verilen haklarla böyle bir kadının yaratılması için gösterilen daha samimi çabadır. Batı'yla kurulmak istenen uygarlık koşutluğunun başlıca kahramanı kadın olur. Böylece toplumsal hayatın içinde, her türlü mesleği yapabilen, şortuyla geçit törenlerinde bayrak taşıyan, balo salonlarında dans eden, öğretmen olan, uçak uçuran, müzik aleti çalan vb. kadınlar sanatta da görselleştirilerek yeni dönemin simgesi haline gelir. Asıl ilginç olan belki de anne-çocuk motifinin resimde çoğunlukla köylü kadına ait olarak görülmüş olmasıdır.[164]

[164] Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal İle Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,** Sanat ve Kadın Dosyası, S. 1, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep Şanlıer, İstanbul, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 2006, s. 145.

Resim 9: Şeref Akdik, *Sârâ Akdik Piyano Başında (Eşi Sârâ Akdik'in Portresi)*, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (özel koleksiyon?)



Kaynak: Anonim, **Alif Art, Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesi**, 21 Aralık 2014, Lot no: 606.

Cumhuriyet'in reform anlayışını en iyi yansıtan ressamlardan olan Şeref Akdik,[165] "Reisülhattatin" payesini taşıyan ünlü Hattat Ahmed Kamil Efendi'nin oğludur. Sanatçı, babası tarafından ressam olmaya çok küçük yaşlarda teşvik edilir. Henüz beş yaşında boya, fırça ve resim gereçleri sağlayan babası ona, "Seni ressam yapacağım, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âli'sine vereceğim" demiştir.[166] Hattat bir baba ile ressam olmasını istediği oğlunun hikâyesi, sanatın gelenekselden Batılı biçeme değişiminin kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığının da adeta özeti gibidir.

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte reformlar arka arkaya gelir. Sanki hepsi öncelikli olarak kadınlar için yapılmaktadır. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1925'te ise Kıyafet Kanunu çıkarılmış, 1926'da Medeni Kanun kabul edilmiş, böylece karma eğitime geçilmiş, kadının dini örtünme zorunluluğu ortadan kaldırılmış ve kadın-erkek eşitliği devlet tarafından tescillenmiştir. Şeref Akdik'in

[165] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[166] Talat Ülker, Engin Doğru, Necati Yılmaz, Şahin Kazancı, **Ressam Şeref Akdik**, TC Gümüşhane Valiliği Yayınları, Gümüşhane, 2014, s. 28.

buradaki 1929 tarihli resmi ise, reformlar oldukça tazeyken gerçekleştirilmiş bir kadın temsilidir.

Osmanlı'dan beri yabancı dil, tercihen de Fransızca konuşmak kadar piyano çalmak da "alafrangalığın" en önemli göstergelerinden biri olmuştur. Alafrangalık yani Batılı olmak Cumhuriyet döneminde artık "medeni olmak"tır. Semboller değişmez. Örneğin Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" resminin işaret ettiği gibi, Batılı müzik saray ortamına girmiş, giderek farklı kesimlere de sirayet etmiştir. Bu kültürel değişim Cumhuriyet döneminde sistematik şekilde sürerken, zamanla daha da içselleştirilir, yaygınlaştırılır. Piyanonun Osmanlı geçmişine göre evlere daha fazla girdiği, ama yine de seçkin bir azınlığın "lüks"ü olduğu kolayca tahmin edilebilir elbette.

Resmin adı bize, kompozisyondaki kadın figürünün Akdik'in hayatını tam da resmin yapıldığı yıl birleştirdiği Sârâ Akdik olduğu bilgisini verir. Piyano çalmakta olan kadının sırtını dönmüş olması nedeniyle yüzü görünmez. Çok sayıda figür resmi, portresi olan Akdik'in bu resmi bir portre değildir aslında; çünkü figüre arkasından bakılmaktadır. Piyano çalan genç kadın resmin merkezidir ve onun dışında piyano ile taburesi ve piyano üzerindeki nota kitabı ile birkaç çerçeve benzeri objeden başka şey bulunmaz kompozisyonda. Bu, "piyano çalan bir kadın resmi" yani kadının piyano çalışının belgelenmesi niyetiyle yapılmış bir resimdir. Dolayısıyla öznel bir figür ile hikâyeden öte, toplumsal reform anlayışının temsilidir resim.

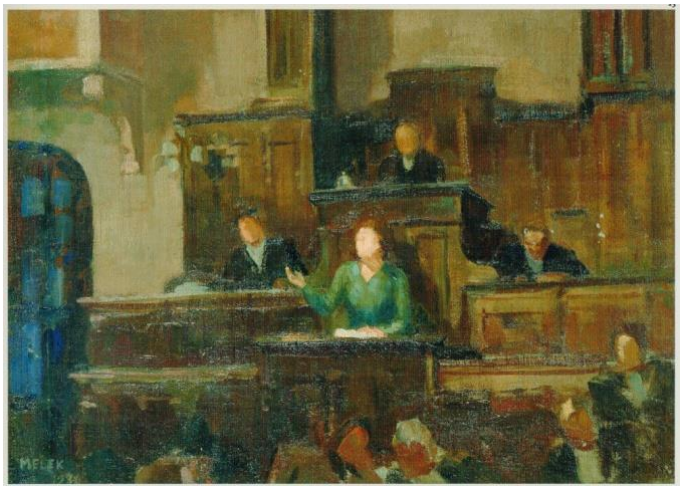
Şeref Akdik hakkında yazan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Akdik'in resimlerindeki ortak özelliğin altını şöyle çizer:

> "… Şeref, tekniği, estetik akımları her ne olursa olsun zamanını, zamanın sosyal zaruretlerini anlamış bir insandır. Görülüyor ki memlekette bir değişme, olgunlaşma hareketi vardır ve bu yalnız politika alanında değil, köyde, şehirde, teknikte,

terbiyede, her yerde ve her işte. Onun için Şeref'in resimlerinin ilk karakteri sosyal ve inkılapçı olmasıdır."[167]

Akdik, figürü merkezine alarak farklı konular çalışmış, dâhil olduğu Müstakiller birliğindeki biçimi önceleyen diğer sanatçıların aksine, seçtiği konuyu aktarmayı önemsemiştir.[168] Onun, sahneyi natüralist bir bakışla aktarım çabasındaki objektif tutumu, sahne seçiminin kendisinde zıt bir karaktere kavuşur. Yani "o an orada olan" bir sahneyi resmine yorumsuz aktarır gibi görünürken, aslında resmetmeyi seçtiği sahneler ile bu objektiviteden uzaklaşır. Ortada, kendisine "Cumhuriyet ressamı" yakıştırması yapmaya bizi götürecek bir amaçlılık, sosyal ve inkılâpçı bir temel vardır. Şeref Akdik'in pek çok çalışması, Cumhuriyet reformlarının toplumsal yapıda gerçekleştirdiği değişiklikleri belgeler niteliktedir. Buradaki "Sârâ Akdik Piyano Başında" resmi gibi özellikle güçlü iç mekân kurgusuna sahip ve kadın figürüne odaklandığı çalışmaları, ikonik nitelikte birer "Cumhuriyet aydını imgesi" yaratma çabasının ürünüdür.

Resim 10: Melek Celâl Sofu, *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 35x48 cm, (MSGS-İRHM).



Kaynak: Cem İleri (Ed.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 122.

[167] İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Bir İnkilap Ressamı", **Yeni Adam**, No. 161, 28 İkinci Kanun 1937, s.10-17'den aktaran bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 155.

[168] Bu bağlamda bkz. Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet Ruhunun Temsilcisi: Şeref Akdik (1899-1972)", **Antik&Dekor**, S. 76, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Nisan 2003, s. 124-129; Ahmet Kamil Gören, "Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972)", **Artist**, S. 10, İstanbul, Ağustos 2003, s. 26-31.

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra kadınlara ilk olarak 3 Nisan 1930 tarihli belediye yasası ile belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınmış, bunun ardından Türk Kadınlar Birliği 11 Nisan 1930'da Sultanahmet Meydanı'nda bir kutlama mitingi yapmış ve mitingde Atatürk'ün eşi Latife Hanım da bir Nutuk söylemiştir.[169] Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne seçme ve seçilme hakkı ise 1934 yılında kazanılmış, aslında bu mücadele sonucu değil, Atatürk'ün inisiyatifiyle "bahşedilen" bir kazanım olmuştur. Nilüfer Göle, Türk parlamentosunda yer alan kadın politikacıların sayısının hiçbir dönemde önemsenecek bir düzeyde olmamasına rağmen, siyasi hakların Türk kadınlarına, örneğin Fransız kadınlarından daha önce tanınmış olmasının Kemalist hareketin ilericilik ve Batıcılık iddiasında gurur vesilesi olduğunu belirtir. "Kadınların siyasal yaşamda görünürlük kazanmaları doğrudan Kemalizm'in medeniyet projesini pekiştirmektedir."[170]

Melek Celâl Sofu'nun[171] 1936 tarihli "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" resminde, Ankara'daki İlk Meclis Binası'nın kürsüsünde konuşan kadın, "v" yakalı yeşil tonlarındaki giysisiyle kompozisyonun merkezinde yer alır. Asıl dikkati, elinin hareketiyle üzerine toplar. Arkasında Meclis Başkanı, çevresinde milletvekilleri belki bakanlar ile kompozisyon aslında kalabalıktır; fakat, herkesin onu dinlemesi nedeniyle bir hareket, ifade vb. bulunmadığı için bu figürler izleyicinin bakışını üzerlerine çekmez. Erkek oldukları anlaşılan diğer figürler gibi kadının yüz hatları da belirsizdir; dikkat edilirse yadırgatıcı olabilecek bir durumdur bu aslında. Çünkü resimde, hatların belirsizleşmesini sağlayacak bir mesafe bulunmaz. Anonim bir kadındır ve bu nedenle yüzü silik verilmiştir. Kim olduğu değil, kürsüye çıkmış milletvekili olarak kadın kimliği önemlidir.

---

[169] Anonim, "Kadınlar Bugün Miting Yapıyor", Cumhuriyet, 11 Nisan 1930, (Çevrimiçi) http://www.gecmisgazete.com/haber/kadinlar-bugun-miting-yapiyor?tamBoyut, (Erişim tarihi: 29.03.2017); Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 208.

[170] Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 71.

[171] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

Kadın sanatçıların kendilerine ait gerçekliklerin farkına varmalarının Cumhuriyet'in ilanıyla mümkün olduğu iddia edilebilir. Melek Celâl Sofu'nun "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" resmi de kadın bir ressamın kendine ve kendi cinsine duyduğu güveni görselleştirir. Ressam olabilen bir kadın, Meclis'e girip söz sahibi olabilmiş başka bir kadını resmeder. 1935-1939 yılları arasında, Türk parlamentosuna 18 kadın girmiş ve bu da toplam üyelerin %4'ünü oluşturmuştur.[172] Nilüfer Göle'nin de vurguladığı gibi, devlet tarafından bahşedilen bir şey olsa da kadının bu hakka sahip çıkması, eğitimi ve olgunluğuyla işin üstesinden gelebilecek şekilde kendini yetiştirmiş olması, elbette takdiri hak eder. Bir "kadınlık başarısı"dır resmin teması… Ama bu Cumhuriyet'in de başarısıdır aslında! Yeni sistem, kadınlara yeni kamusal rolleri oynama cesaretini verirken insanoğlunun evrensel eşitlik idealini, yukarıdan bir yöntemle de olsa somutlaştırma gayretindedir.

İyi bir aileden gelen, iyi eğitim alan, iki dil bilen, özel öğretmenlerden resim dersleri alıp daha sonra eğitimine Paris'te devam eden Melek Celâl Sofu entelektüel bir kişiliğe sahiptir. Eşi Avukat Kıbrıslı Celâl Sofu ile Moda'daki evi, Cumhuriyet'in ilk yılları boyunca kültür dünyasındaki Yahya Kemal'den Abdülhak Şinasi'ye, Burhan Toprak'tan Leopold Levy ve Rudolf Belling'e, önemli isimlerin buluşma mekânı olmuştur.[173] Kadın hakları Türkiye'de modernleşme hareketi içindeki önemli konulardan biriyken, sanatçının içinde bulunduğu bu seçkin ortamın da başlıca sohbet konularından olmalıdır.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta, hakim erkekler dünyasında kadının varlığını kanıtlaması, eşit bir ilişki biçimi yaratması daima zor olduğu için, bununla baş edebilmenin yollarından biri, bir nevi cinsiyetsizleşme, cinsiyetini geri plana itme şeklinde tezahür eden durumdur. Aslında cinsiyetini geri plana iten kadın, ideolojik bir şekillendirmenin ürünüdür.[174] Melek Celâl Sofu'nun resmindeki kadın, diğer figürlerden giysisinin rengi ve biçimiyle ayrılır yalnızca. Temsilin olanakları-

[172] Cem İleri (Yay.Haz.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 166.
[173] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, y.y., Akbank Yayınları, 1988, s. 62-64.
[174] Ayşe Durakbaşa, **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 24.

sınırları tartışılabilir elbette; ancak, Kemalist Cumhuriyet ideolojisinin yeni erkeklik ve kadınlık tarzları geliştirirken cinsel farkları yok sayarak ideal "görev insanı" yaratma çabası, resimde de karşılığını bulmuştur. Malik Aksel'in "Yeni Mektep" çalışması da pek çok "eğitim neferi olarak kadın" imgesinden biridir.

Resim 11: Malik Aksel, *Yeni Mektep*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 84.5x84.5 cm, (Ankara Resim Heykel Müzesi).

Kaynak: Zeynep Yasa Yaman (Ed.), **Ankara Resim Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi, 2012, s. 269.

Cumhuriyet ile hemen her alanda ideal bir kadın tipi yaratılması, bunun kaçınılmaz biçimde sanatta da görselleştirilmesini sağlamıştır. Öte yandan öğretmenlik, yeni nesillerin yetiştirilmesindeki payı nedeniyle en az anne kadar kutsallaştırılan bir meslektir ve kadın öğretmen de bu idealizasyonun başlıca figürlerinden biri olur. Canan Beykal şunları söyler:

> "Cumhuriyet seçkinleri kadınlar arasında tek farkın eğitim olduğu sonucuna varmışlardır. Bu hakların yeterince bilincinde olmayan eğitimsiz kalmış, özellikle Anadolu kadınının eğitim olanaklarıyla açığını kapatacağı inancıyla bir öğretmen ordusu oluşmuştur. Cumhuriyet kadını her şeyden önce öğretmendir. Onlar laik, Batılı, eğitimli, çağdaş, yaptıkları mücadeleden galip çıkmış kadınlardır." [175]

[175] Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal İle Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,** Sanat ve Kadın Dosyası, S. 1, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep Şanlıer, İstanbul, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 2006, s. 145.

Malik Aksel'in[176] resmi Cumhuriyet'in yeni eğitim kurumlarını, bir ilkokulu gösterir izleyiciye. Duvarda Atatürk resmi, pencerede çiçekler ile aydınlık mekân, resim yapan, oyun oynayan çocukların hareketi ile cıvıl cıvıldır. Soldaki pencereden gelen parlak ışık, çocukların aldığı çağdaş eğitimle geleceği aydınlatacak nesiller olduğunu ima eder adeta. Kompozisyonda ayakta duran kadın, solda oturan diğer kadına bir öğrenciyi takdim eder gibidir. Veli-öğretmen olabileceği akla gelse de biri genç biri orta yaşlı iki kadının da öğretmen olma ihtimali daha mantıklı görünür. Oturan öğretmene elini uzatan küçük kızın kendinden emin şekilde yaşından daha büyükmüş gibi tokalaşması sempatik bir sahne yaratır.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra 1924 yılında ilkokullarda, 1927'de ise orta öğretimde karma eğitime geçilmiş,[177] buradaki kompozisyonda da kız-erkek öğrenciler bir arada gösterilmiştir. Öte yandan Aksel'in resminde yer almasa da bu yeni eğitim modeli, kadın-erkek öğretmenlerin de birlikte çalışmasını sağlaması açısından önemlidir.

Sanatçının boya ve fırçayı kullanma konusundaki rahatlığıyla "Yeni Mektep", ışık-gölge konstrastları, figürlerin yer yer deforme edilerek klasik natüralist anlayıştan uzak ele alınmış ve anlatmak istediğini duygusuyla hissettiren bir çalışmadır.

Resim, Aksel'in Ankara'da yeni açılan Resim Öğretmen Okulu'nda çalışırken, bu okul 1932'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne bağlandıktan sonraki yıllarda yaptığı bir çalışmadır. Zeki Faik İzer, sanatçının yaptığı ve elinde süpürge olan bir ev kadını resminden yola çıkarak onun için, "Fikirlerini asla bir sosyal bir propaganda vesilesi olarak telâkki etmezdi." demiştir.[178] Ancak bu, sanatçının Cumhuriyet devrimlerini içselleştirmiş bir eğitim neferi olduğunu kanıtlar

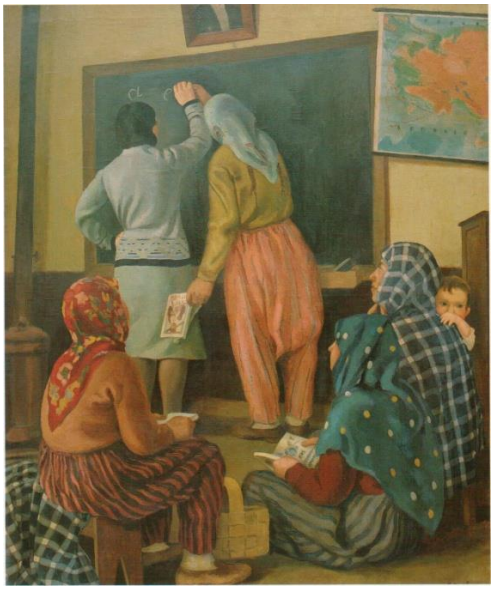
[176] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[177] (Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-56/cumhuriyetin-ilani-ve-rejim-olarak-egitime-katkilari, (Erişim tarihi: 20.04.2017).

[178] **Türk Edebiyatı**, S. 162, Nisan 1987, s. 35'ten aktaran bkz. Ahmet Köksal, **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1988, s. 15. Zeki Faik İzer'in bahsettiği, Aksel'in "Süpürgeyle Süpüren" adlı resmi olmalıdır. Resim için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 16).

olsa olsa. Resimlerinde genellikle figürü ön planda tutmayı tercih etmesinin nedeni de buna bağlanabilir.

Resim 12: Şeref Akdik, *Millet Mektebi*, 1933,
tuval üzerine yağlıboya, 180x150 cm, (MSGSÜ-İRHM).



Kaynak: Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**,
İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 228.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun tanımıyla "resimlerinin ilk karakteri sosyal ve inkılapçı" olan[179] Şeref Akdik'in "Millet Mektebi"[180] resmi, bu anlayışının açıkça görüldüğü önde gelen çalışmalarındandır.

1 Kasım 1928'de yeni Türk harflerinin kabul edilmesi ve Latin alfabesine dayalı yeni Türk harflerinin kullanılmaya başlanmasıyla bir okuma-yazma seferberliği zorunlu hale gelmiştir. Atatürk'ün "başöğretmen" sıfatı ile alfabeyi halka öğretmek için Anadolu'yu gezdiği, meydanlara kara tahtalar kurdurarak bizzat

[179] İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Bir İnkilap Ressamı", **Yeni Adam**, No. 161, 28 İkinci Kanun 1937, s.10-17'den aktaran bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 155.

[180] Kıymet Giray resmin diğer adının "Harf İnkılâbı" olduğunu söyler ve tarihini de 1930 olarak verir. bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 218. Adnan Çoker ise resmin tarihini 1933 olarak verir. bkz. Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 14. Resim, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kataloğunda da "Okuma Yazma Kursu" adıyla verilmiştir. bkz. Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 218.

kendisinin halka yeni harfleri tanıttığı bilinir. Ayrıca yaratılan "öğretmen ordusu"yla hem çocuklara hem de yetişkinlere eğitim verilmeye başlanmıştır. Üstelik henüz Kurtuluş Savaşı sürerken 1 Mart 1922'de Mustafa Kemal, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin üçüncü toplantısının açılışında, köylülerin milli eğitim ışığından yoksun bırakıldığını, onların bilgi ile donatılmasının milli eğitimin ilk hedefi olması gerektiğini özellikle belirtmiştir.[181] Akdik'in resmi de şalvarı, başörtüsü, kucağında çocuğu, önünde sepeti ile muhtemelen köylü, genç ve yaşını almış kadınlara yine bir kadın öğretmen tarafından kara tahta önünde okuma-yazma öğretilmesini betimler. Kadınlar ellerinde resimli kitaplarla oturur ve ilgiyle izlerken, tahtadaki kadın tebeşirle "a, e" harflerini yazmaktadır.

Adnan Çoker bu resmi, Hikmet Onat'ın "Köyden Mektub"u[182] ve Namık İsmail'in "Harman"ı ile birlikte ele alarak Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler" resmiyle karşılaştırır ve Tollu'nun resminin saydığı bu diğer resimler gibi "güncel olaya kentten bakış açısı" getirmediğini yazar.[183] Çoker'in iddia ettiği gibi kentli yani aslında Batılı bir bakış mı vardır bu resimde? Buna katılmak pek mümkün olmaz. Klasik natüralizme varan üslubu ve betimleyici resim anlayışıyla Akdik kendisi de öğretmenlik yapmış, okullara ve eğitim sistemine içeriden bakma imkânı bulmuştur. Kompozisyonda soldaki soba, karatahta, yarısı kesik Atatürk resmi, sağda yine sağ tarafı kesik harita, sıcak pastel tonlarda samimi bir içeriden bakış ile görselleştirilir. Mekânda sıra ve masa olmaması dikkat çeker. Bu, modern okul binası ve mobilyalarının henüz olmadığı, belki eski bir yapının dönüştürülmesiyle kazanılmış bir köy okulu olması nedeniyle olabilir. Böylece resim, zor koşullardaki bir idealizmi de görselleştirmektedir.

Akdik resmi, kendisi Gazi Terbiye Enstitüsü'nde resim hocalığı yaparken eşi Prof.Sara Akdik'in enstitü hizmetlilerine verdiği okuma yazma derslerinden

---

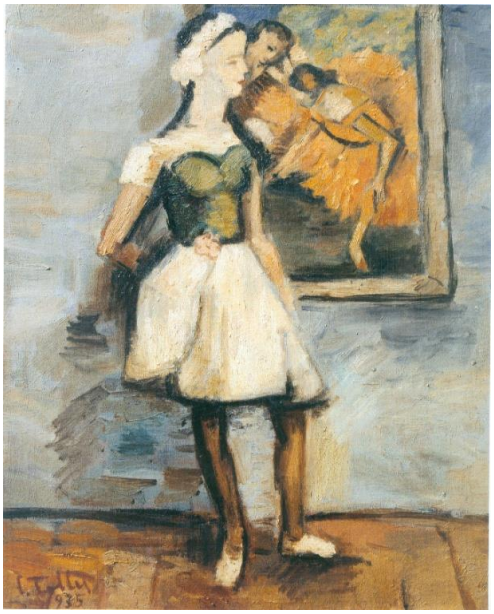
[181] (Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-56/cumhuriyetin-ilani-ve-rejim-olarak-egitime-katkilari, (Erişim tarihi: 20.04.2017).

[182] Ahmet Kamil Gören'in yayıma hazırladığı "Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950" başlıklı çalışmasından edindiğimiz bilgilere göre bu resim 1917'de Şişli Atölyesi'nde üretilen "Siperde Mektup Okuyan Askerler" başlıklı tablodur ve daha sonra 1917-1918'de açılan "Savaş Resimleri ve Diğerleri" sergisinde "Köyden Mektup" başlığıyla sergilenmiştir.

[183] Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 14.

esinlenerek yaptığını belirtmiştir. Dolayısıyla aslında dönemin ruhunu yansıtan resim, sanatçının kendi hayatından kişisel bir etkilenmeyle ortaya çıkmıştır.[184] Cumhuriyet'in 10. yılı olan 1933'te başlayan İnkılâp Sergileri'nin ilkini gezen Atatürk'ün Şeref Akdik'in resmi önünde uzun uzun durarak yanındakilere resmi çok beğendiğini ve bu resmin alınıp alınmadığını sorduğu aktarılanlar arasındadır.[185] Zira, Cumhuriyet inkılâpları temalı resimleri çokça bulunan Akdik, yeni rejimin sıkı bir savunucusu olduğunu her seferinde hissettirir. "Millet Mektebi" resmi de sanatçının bireysel algısının toplumsal bir duyarlılığa dayandığını bize göstermektedir. Sanatçının başka resimleriyle de İnkılâp sergilerine katılması, dönemin iktidarının resimden beklentilerini karşılama yönündeki niyetine işaret eder.

Resim 13: Cemal Tollu, *Küçük Dansöz/Balerin*, 1935,
tuval üzerine yağlıboya, 65.5x54 cm, (MSGSÜ-İRHM).



Kaynak: Nihal Elvan (Yay. Haz.), **D Grubu 1933-1951**, 2. bs.,
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 106.

Türk resmindeki en özgün çıkışlardan birini yapmış olan d Grubu üyelerinden Cemal Tollu'nun[186] "Küçük Dansöz" ya da "Balerin"[187] adıyla bilinen resmi,

[184] Ahmet Kamil Gören, "Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972)", **Artist**, S. 10, İstanbul, Ağustos 2003, s. 28-29.
[185] Şeref Akdik ile 9 Nisan 1972 günü yaptığı görüşmeye dayanarak aktaran bkz. Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 119-121
[186] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

Tollu'nun kendine has üslubuyla gerçekleştirilmiş, ender bale temalı resimlerden biridir.

Desen çalışmalarını her zaman önemsediğini bildiğimiz sanatçının yağlıboyalarında da güçlü bir desen anlayışı hâkimdir. Desenlerini, fırçasıyla oluşturduğu kalın kontur ile pekiştirir. Sanatçının üslubunda analitik bir hacimlendirme anlayışı görülür. Kaya Özsezgin, örneğin 1941 tarihli "Bahçede Okuyan Kadın" resmiyle kıyaslayarak sanatçının "Balerin" çalışmasında izlenimci palete yakın olduğuna dikkat çeker.[188] Keza bu resim, sanatçının Akademi'de asistan olmasından önceye tarihlenir ve daha sonraki tipik üslubunun izleri henüz çok açık değildir.

Kompozisyonda yaşı çok anlaşılmasa da çocuk değil genç bir kız, bale giysisi içinde, ayakta durur şekilde gösterilmiştir. Modelin kimliği bilinmez ve resim boy portresi gibi dursa da buna dair kesin bir bilgimiz yoktur. Tıpkı Şeref Akdik'in "Sârâ Akdik Piyano Başında" resmi için söylendiği gibi, burada da figürün kim olduğundan çok ne ile ya da nasıl gösterildiği önemlidir. Çünkü resim, "bale yapan bir Türk kızı" imgesidir aslında. Batılı müzik gibi pek çok sanat dalı da artık Cumhuriyet'in devlet politikasıyla desteklediği unsurlardır ve medenileşmenin göstergeleridir.

Kızın arkasında duvarda asılı resimde iki balerinin alıştırma yaptığı görülür. Tollu'nun "Balerin"inin İRHM koleksiyonunda bulunan 1932 tarihli eskizinde arkada resim bulunmaz.[189] Bu, Edgar Degas'nın pek çok balerin resminden biri gibi görünür; hatta Degas'nın bir resminin röprodüksiyonu olma ihtimali vardır. Tollu'nun balerini ise sabit durur; izleyiciye bakmaz, başı bize göre sağa dönüktür.

---

[187] Kaya Özsezgin resmi "Küçük Dansöz/Balerin" ismiyle verir. bkz. Kaya Özsezgin, "'Uyanış'ın Bilinçli Modernizmi", **Cemal Tollu: Retrospektif**, Yay.Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 18. Adnan Çoker de resmin 1932 tarihli İRHM'de bulunan eskizini "Küçük Balerin (Küçük Dansöz)" ismiyle verir. bkz. Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 53.

[188] Kaya Özsezgin, "'Uyanış'ın Bilinçli Modernizmi", **Cemal Tollu: Retrospektif**, Yay.Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 18.

[189] Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Cemal Tollu: Retrospektif**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 87.

Yüzü, karakterini yansıtır bir şekilde betimlenmemiştir. Nereye baktığını bilmeyiz. Belki de sadece ressama poz vermektedir. Degas'nın balerinlerini sahnede değil, kuliste, provada veya dans sınıfında çalışır, egzersiz yapar halde göstermesinin aksine Tollu burada balerinine poz verdirmiştir. Bu da, "bale"nin kendisine değil, "bale yapan"a yapılmış bir vurgu olarak yorumlanabilir. Türk kızları artık bale yapar, işte size kanıtı!.. Cemal Tollu'nun şu sözleri niyetini açığa çıkarmaktadır: "Sanat fazla söz götürmez ve muayyen [belli, belirli] bir ölçüye tabidir. Sanatkâr kendi fikirlerini eserler ile halka empoze etmek [dayatmak] mecburiyetindedir."[190]

Tüm bu resimlerin de gösterdiği gibi, Türkiye'de bir son ve yeniden başlangıç süreci yaşanırken modernleşme kaygıları yeni bir kadın kimliğinin kurgulanmasına neden olmuştur. Sanatta da Batılılaşma ile kurumsal bir yapı inşa edilirken kadın resmin başlıca figürlerinden biri haline gelmiş, anlayış değişimleri kadın temsillerinde açıkça izlenebilmiştir. Ancak kadını hâlâ erkek ressam temsil eder, yaşam değişse de erkeğin mutlak söz sahibi olması durumu bir zarar görmez aslında. Fatmagül Berktay, toplumsal düzen değişirken yeni koşulların zorladığı elbette erkek olan Türk aydınının, bildiği dünyanın değişiyor olmasının yarattığı zorlukla baş etme mücadelesinde toplumsal cinsiyet ayrımının tanıdık eski yüzünden vazgeçmek istemediğini belirtir ve şöyle açıklar bu durumu:

> "Ayaklarının altındaki zemin kayganlaşırken 'tutunduğu dal' ise, Batı'daki modernleşmeci (erkek) kardeşinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir 'yeni kadın' imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir." [191]

Kemalizm'in "çağdaş" aile ve kadın tanımına göre, Mustafa Kemal'in de dile getirdiği gibi, kadın artık ev işlerinin sınırları içine hapsedilmemeli, Avrupa kadını gibi kocasının dengi, eşi, ortağı olmalıdır. O artık yalnızca aile içinde bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal bir kişiliktir. Ancak ilk bölümde de belirtildiği gibi, yapılan

---

[190] Cemal Sait (Tollu), "Modern Sanata Yöneliş Nedeni", **Cumhuriyet**, 10 Ağustos 1933'ten aktaran bkz. Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 20.

[191] Fatmagül Berktay, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 275.

tüm Batılı, modern kadın tanımlarının bir adım sonrasında kadının ev içindeki rolü ısrarla vurgulanır; aile kuran, çocuk doğuran, yemek yapan, kısacası toplumsal normları yerine getirmekten vazgeçmeyen bir kadın kurgulanır. Cumhuriyet'in "vitrin"e yerleştirdiği kadın diğer yandan annelik göreviyle, kocasının yanında çocuklarına bakan, evi idare eden, çekirdek ailenin en önemli öğesi dolayısıyla toplumun yapıtaşı olarak görülür. Bu dönemde açılan Akşam Kız Sanat Okulları da kızlara evde modernleşmenin temel ilkelerini öğreten kurumlar olmuştur.[192]

Bu tez çalışmasına dâhil edilmese de örneğin İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" (1927), Melek Celâl Sofu'nun "Dikiş Diken Kadın" (1922), Ömer Adil'in "Dikiş Diken Kız/İç Mekân" ya da Hikmet Onat'ın "Dikiş Diken Kadın" resimleri,[193] kadının konumlandırıldığı toplumsal kimliğin Cumhuriyet sonrasında değişmediğinin örnekleridir. Resimde bir tür kadınlık mekânı olarak ev içi sahneler yaratılırken, kadın pek çok kez toplumsal cinsiyet ayrımını vurgulayan bir şekilde, özellikle de dikiş dikerken gösterilmiştir. Hatta dikiş diken kadın sahneleri ile yine çoğunlukla ev içinde kitap okuyan kadın sahnelerinin, aynı mantığın karşıt örnekleri olduğu söylenebilir. Griselda Pollock'a göre kadınlık yalnızca kadınların durumu olarak değil, kadın cinselliğinin kurallara bağlanarak düzenlenmesinin de ideolojik biçimi şeklinde anlaşılmalıdır. Dolayısıyla içinde gösterildiği ev ile kadının konumu, kesin şekliyle yasalarla örgütlenen ailevi, heteroseksüel ev yaşamı çerçevesinde düzenlenir.[194] Yine Pollock'a göre, kadının temsil edildiği çalışmalar ya da bizzat kadın sanatçıların ürettikleri incelenirken, kadınların sanat üreticiliğinden önce aile gibi sosyal pratiklerde yer almasını öngören toplumsal inşayı vurgulamaktan kaçınmak gerekir. Çünkü bu, onların eserlerini, söz konusu sosyal rolün ya da ruhsal durumun basit bir yansımasına dönüştürür.[195] Yani kadınların onların yaşamı ve

[192] Yeşim Arat, "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 87-88

[193] Resimlerin sırasıyla bulunduğu kaynak ve detaylı bilgi için bkz. İlkay Canan Okkalı, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s. 275, 277, 278, 280.

[194] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 230.

[195] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 238.

karakterini belirleyen bu toplumsal koşullanmışlık içinde ürettiklerini unutmadan, ancak mevcut toplumsal hiyerarşileri de yeniden üreten söylemler içine girmeden hayatlarını ve sanatlarını ele almak şarttır. Kadın sanatçıların, kadınlığın kalıp anlamını değiştirmek üzere ne ölçüde mücadele verdiklerini ve bunun çalışmalarına nasıl yansıdığını saptayabilmek önem kazanır. Türk sanatında "kadın ressam" meselesi, bütün bunlar gözetilerek ele alınmalıdır.

3.3. Batılı Eğitimin Sonucu: "Kadın Ressam"

Osmanlı'da kadına verilen ikincil konum Batılılaşma süreciyle değişecek olsa da bu zaman almıştır. Tanzimat reformlarıyla başlayan değişim uygun ortamı oluşturmuş, ancak asıl İkinci Meşrutiyet dönemi ile belli bir bilince ulaşılarak kadınlar adına hak mücadelesi içine girilmiş ve kadın sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. 19. yüzyılın sonuna varmadan önce, kadın sanatçıların bulunduğunu gösteren nitelikli bir bulgu yoktur elimizde. 1880'lerden itibaren özellikle Pera'daki sergilerde kadınların isimlerine rastlamak mümkün olmuştur. Bu sanatçılar saray çevresinden, burjuva sınıfından Levanten ile azınlık ailelere mensup eşler ve kızlardır. Ünlü ressamlardan dersler almışlar, ABC Kulübü sergilerinde ve İstanbul Salonları'nda eser sergilemişlerdir. Erkek ressamlar gibi giyinmek, özgürce resim yapmak, sergileri izlemek, sanat ortamında bulunmak, eğitim haklarından yararlanarak sosyal varlık olabilmek özlemi duyarlar. Hem karşı cinsle eşitliklerini hem de Batılı hemcinsleriyle kültürel bir uyum ararlar.[196] İkinci Meşrutiyet döneminin bu kadın profili Batılı, dünyevi ve yeni bir kadın tipi yaratma yolunda ilerlemektedir. Bu üst tabaka kadınların yaşam tarzı, hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde modernleşme anlayışının daima bir adım önünde olmuş, önce bu kışkırtıcı kimliğin eylemi mevcut modernleşme kurallarını bozmuş, ardından kurallar yeni duruma göre tekrar düzenlenmiştir.[197] Yani bu kadınların hepsi "öncü" sıfatını hak eder…

[196] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 16, Yıl 2, Ankara, Ekim 1983, s. 6.
[197] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 167.

Öte yandan Batılılaşan Türk resminde kadın, etkin biçimde bir imza olmaktan önce imge olarak var olmuş,[198] yani erkek sanatçı tarafından resmin modeli-konusu olarak görülmüştür. Tartışılması gereken, İkinci Meşrutiyet sonrası yani kadın ressamların ortaya çıkmaya başladığı dönemde bu isimlerin ne ölçüde var olabildiği ve toplumsal olarak kendini temsil edebildiği ya da sanatsal temsilde kadın figürlerini erkeğin "güzel sanatların biricik nesnesi kadın" anlayışından öteye taşıyabildiği ve ona bir kimlik verebildiğidir. Kadınların işi zordur. Örneğin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde, Kahramanzade Ahmed Ferid imzalı 1913 tarihli "Sanat-ı Tersimde Kadınlık" makalesinde, Batı resminde kadının sanatın vazgeçilmezi hatta kadının resmin "mabud"u yani tanrıçası olduğu belirtilerek neden kadın ressam olamayacağıyla ilgili fikirler sıralanır:

> "İtiraf etmelidir ki bizde, bizim hususiyet-i hayatımızda ressamlık, hele ressamlık ile kadınlık hiçbir vakitte imtizaç etmemiş ve edememiştir [uyuşamamıştır].
> Ressam denince göz önüne paleti ile, fırçası ile hemen ekseriya fakir kisvesiyle, gözlerinde zaruretin acı gölgeleri dalgalanan bir sanatkâr gelir.
> …
> Ressamlık böyle olunca kadınlığın buna ne kadar uzak ve yabancı kaldığını idrak etmek büyük bir zekâvete [zeka], arîz [geniş] ve amik [derin] bir tetkike ihtiyaç hasıl etmez."[199]

Elbette 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile kadın sanatçı kuşaklarının yetişmesini sağlayacak bir kurum oluşturulur ama kadın ressamların, pek çok şey yanında Ahmed Ferid fikrindeki erkeklerle de mücadele etmesi gerekir. Ayrıca alıntılanan bu sözler, aynı zamanda dönemin erkek sanatçılarının da kadın temsilinden ne beklediklerini özetler; haleli bakışa sahip kadın, kendisine gazeller yazdıran bir zarafet abidesidir.

Zeynep İnankur Osmanlı toplumunda "aşırı Batılılaşmanın" ve kızların eğitilmesinin aydınlanmaya değil ahlaki yozlaşmaya neden olacağı korkusunun daima olduğunu vurgulayarak bu dönem kadının eğitilmesindeki esas amacın onu bir

---

[198] Mümtaz Sağlam, "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız**, S. 63, Yıl 21, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1996, s. 161.

[199] Kahramanzade Ahmed Ferid, "Sanat-ı Tersimde Kadınlık", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, Yay.Haz. Yaprak Zihnioğlu, 1. bs., İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. 181.

mesleğe hazırlamaktan çok evinin mutluluğunu sağlaması, çocuklarını iyi yetiştirmesi için olduğunu, Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin ise daima ayrıcalıklı bir ortam oluşturduğuna dikkat çeker.[200] Kuşkusuz İnas Sanayi-i Nefise Mektebi bağlamında kadın hakları, kadın eşitliği, kadın özgürlüğü kavramları önemlidir; çünkü okulun kuruluş nedenleri altında bu yeni kavramlara ilişkin düşünceler yatar.[201] Önceki bölümlerde de söz edildiği gibi, İttihat ve Terakki yönetiminin kadın politikası, İslami referanslara sahip kadının "Batılı gibi" olması tavrına indirgenmiştir. Böylece kadın dernekleri kurulmuş, kadınlara konferanslar verdirilmiş, saptanan "kadın imajı" kitleye mal edilmek istenmiş ve belli ölçüde başarılı da olunmuştur. Sanat bağlamında, söz konusu kadın mücadelesinin bağımsız bir kadın sanatçı tipi yaratması beklenebilir; ancak bu kuşkuludur. Üstelik sanat yapabilmek dönemsel açıdan belli bir kesime-sınıfa ait ayrıcalıktır. Ortaya şu sorular çıkar: Osmanlı'nın son döneminde, feminist denemese bile kadınlar yönünde artan eşitlikçi fikirlerin etkileri, öncelikle elbette tüm sanatçıların ama özellikle de kadın sanatçıların eserlerinde hiç görünür olmuş mudur? "Kadınlık" meselesini sorunsallaştıran bir kadın ressam var mıdır? Kadın figürünün bağımsız bir birey, bir vatandaş olarak resimde izi sürülebilir mi? Böyle bir temsiliyet söz konusu değilse – ki değil gibi görünmektedir– bunun nedenleri neler olabilir?

Osmanlı Batılılaşması ile değişen kadının toplumsal konumu, görünürlüğü, varlığı üzerine şöyle bir tartışma yürütür Mümtaz Sağlam:

> "Ancak, bu değişimlerin çoğu, kadının toplumsal ve siyasal bir kimlik olarak 'kavram-ben'ini yaratmaya yönelik olmaktan çok, Batılı örneklerden dinamiğini alan yüzeysel ilgilerle sınırlı kalmıştır. Örnekse, kadının kavram-ben'inin tamamlayıcı bir motifi olan seksüel boyut, dönemin kadın dünyasındaki gelişmeler üzerinde fazla belirleyici olmamıştır. Nitekim, Osmanlı kadının [kadınının] sanata (resme) olan ilgisi de, benzer şekilde bireysel ve sanatsal gereksinimlere dayanmaktan çok, toplumsal uyanış zincirinin bir halkasından ibarettir." [202]

---

[200] Zeynep İnankur, "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 208. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kız öğrencileri atölyede, hocaları Feyhaman Duran ve Ömer Adil ile birlikte gösteren bir fotoğraf için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 17).

[201] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 16, Yıl 2, Ankara, Ekim 1983, s. 6.

[202] Mümtaz Sağlam, "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız**, S. 63, Yıl 21, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1996, s. 161.

Kadına yüklenen görev, erkek egemen toplumun tarihi boyunca olduğu gibi yine zordur. Kendini bulması, Sağlam'ın deyişiyle "kavram-ben"ini yaratması ve "kadın sanatçı" olması… Hem kadın, hem sanatçı olmak bu ifadenin karşılığını vermez çünkü. Burada "kadın"ın farklılığı vurgulanırken bu farklılık, "özsel bir olgu değil, erkeği ve kadını dil, sosyal ve ekonomik güç ve anlam bakımından asimetrik konumlara yerleştiren bir sosyal yapı" olarak düşünülmelidir.[203] Kadın sanatçı, gerek kadınlık durumlarını gerekse sanat gerçeğini Batılı bir bakış açısıyla düşünme ve kavrama yönelimini öne çıkaran bir dönüşümü gerçekleştirmek durumundadırlar.[204]

Yukarıda da belirtildiği gibi, kadın sanatçıların fiili olarak varlık mücadelesi verirken, üretimlerinin de erkek çağdaşından farklı olması beklentisi içine gireriz. Griselda Pollock, modern Batılı resimde izlenimci gruptan iki kadın sanatçıyı, Mary Cassat ve Berthe Morisot'yu merkeze aldığı makalesinde ilginç bir tartışma yapar. Kadınları temsil eden çoğu sanat yapıtının Batı'da da erkekler tarafından üretilmesinin altını çizdikten sonra, "kadınlık" normlarını tekrarlayıp onları beslemekten kaçınarak Cassat ve Morisot'nun kadın olarak konumlarının onlara farklı bir şey kazandırdığının üzerinde incelikle durur. Bu sanatçıların ürettikleri eserlerin kadınlık durumunu yansıtmadığı, bunun yerine söz konusu durumla birlikte yapılandırıldığını söyler.[205] Bizim de erken dönem Türk kadın sanatçılarında aradığımız budur aslında. Ancak Türk resminde ilk kuşak kadın sanatçıların "kadın" olduklarının farkına varmaları, kendi dillerini, kimliklerini bulmalarının pek mümkün olmadığı iddia edilebilir.

Sanatta öncü kadınların başında Mihri Müşfik ile Müfide Kadri gelir kuşkusuz. Özgür Batılı kadın tipinin ilk temsilcilerinden, yaşamında sıra dışı hatta "aykırı" bir örnek sayılabilecek Mihri Müşfik'in içinde yaşadığı toplumla uyuşamayıp yurtdışında yaşamayı tercih etmesi önemli bir veridir. Sanat alanında kızlara eğitim verecek bir okulun açılması yolunda gösterdiği çabalar azımsanamaz.

---

[203] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 195.
[204] Mümtaz Sağlam, "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız**, S. 63, Yıl 21, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1996, s. 164.
[205] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 178-251.

Kadın portreleri ve otoportreleri yapan Mihri Hanım'ı, modeliyle arasındaki ilişkinin görece rahatlığı mutlaka ayrıcalıklı kılmış olmalıdır. Öte yandan bütün çalışmalarında bu ayrıcalığın sonucunu görüp görmediğimiz önemli bir soru olarak durur. Önceki sayfalarda yer verilen "Genç Kadın Portresi" gisi cesur anlatıma sahip bazı resimleri, yine de kadınları kapalı ortamda, kendi mahreminde gösterir. Modern Türk resminde çoğunlukla kadınları erkekler temsil ederken, istisnalar dışında kadınların kendilerini etkin bir toplumsal rol içinde temsil ettikleri yapıtlara ise neredeyse hiç rastlanmaz; bu ilginç ama sıra dışı olmayan bir durumdur.[206] Henüz epey gençken Avrupa'ya gidip çalışma imkânı bulan Mihri Hanım, örneğin çağdaşı Batılı kadın sanatçıları görüp incelemiş midir? Eserlerinden bu anlaşılmaz. O da Paris'e giden çağdaşı erkek ressamlar gibi akademik bir resim arayışında olmuş, portrelerini güçlü desen anlayışıyla ortaya çıkarmış, "güzel kadın"ın "güzel resmi"ni yapmayı önceliği saymıştır. Dolayısıyla erken dönem çalışan kadın ressamların bakışlarını tam anlamıyla erillikten kurtarabildikleri söylenemez.

> "Onun kadın portreleri, genel olarak kentli ve elit bir kesimin içinde yer alan kadınların görünür kılındığı çalışmalardır ve çağdaşı erkek ressamlarınkinden farklı değildir. Bir bakıma hem kendini hem de kadınları eril bir bakış açısı ile tuvale yansıtmaktadır. … Mihri Müşfik … yapıtın bir kadına ait olduğunun anlaşılması meselesi ile ilgilenmemiştir. Örneğin, çağdaşı kadın sanatçılar gibi [burada Batılı kadın ressamlar kastedilmektedir] kendini ne atölyesinde varoluşunu vurgulayan bir biçimde resmetmiş, ne de inanışlarını yansıtan ip uçları sunmuştur." [207]

İstanbul'un seçkin ailelerinden birinin kızı olan Müfide Hanım, çocuk yaşta Osman Hamdi'den ders almış, çeşitli müzik aletlerini çalmayı öğrenmiş, Fransızca bilen bir genç kadındır. Osman Hamdi'nin yönlendirmesiyle saraya girerek II. Abdülhamid'in kızı Adile Sultan'ın eğitimiyle uğraştığı da bilinir.[208] Ancak 22 yaşında hayatını kaybeden Müfide Kadri, bu kısacık yaşamına teknik olarak ustalaşmanın ötesine geçen bir eser sığdıramamıştır.

---

[206] Ahu Antmen, "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 52.

[207] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 45.

[208] Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 16, Yıl 2, Ankara, Ekim 1983, s. 7.

Bir sonraki kuşağın içinde yer alan Hale Asaf ise en az teyzesi Mihri Hanım kadar nevi şahsına münhasır [kendine özgü karakter ve davranışı olan] biridir. Kısa hayatının çoğunu Paris'te geçirmiş, burada üretmiş ve o da kendi dilini bulma çabasıyla sanat tarihinde yerini almıştır. Öte yandan Cumhuriyet sonrasında bile çalışmanın, resim yapmakta ısrar etmenin kolay olmadığı vurgulanmalıdır. Örneğin o yıllarda Avrupa'dan Türkiye'ye döndükten sonra Bursa'ya bir okula Fransızca öğretmeni olarak atanan Hale Asaf'ın başından geçen bir olay bunu bize gösterir. Bursa'nın tutucu ortamına uyum sağlamakta zorlandığını bildiğimiz narin yapılı, hastalığı sık sık nükseden ressam, bir gün çarşıda resim yapmaya çalışırken önce etrafı sarılır, sonra daralan kalabalık onu sıkıştırmaya başlayınca Asaf korkudan bayılır. "Resim sanatının varlığından habersiz bir toplumda bir kadının sokakta resim yapmaya kalkması bir türlü anlaşılamaz. Böylece Asaf çevreden soyutlanır ve yalnız kalır."[209]

Erken dönem kadın-erkek tüm sanatçıların anlam ve içerik açısından dönemi doğru değerlendirip yansıtmasının pek de olası olmadığı, bir "modern Türk sanatı" tartışması doğrultusunda sebepleriyle birlikte önceki bölümde ele alınmıştı. Dolayısıyla bu tartışma burada yinelenmemelidir; öte yandan kadın sanatçılar özelinde bugünden bakan bizlerin beklentilerinin, dönemi kendi koşulları bağlamında anlamayı engelleme ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Evet, kadın ressamlar eril bakıştan kurtulamamışlardır; ancak, bu sadece bir saptama olmalı, yargı cümlesi olarak anlaşılmamalıdır. Bu sanatçıların kişisel bir tercihi ya da yetersizliklerinden kaynaklanmaz; koşullar çerçevesinde başka türlü üretmeleri, başka bir bakışa sahip olmaları muhtemelen beklenemezdi zaten. Mümtaz Sağlam, toplumsal olarak önemli bir dönüşümün yaşandığı yüzyılın çeyreğinde kadın ressamlar kuşağının resme sağladıkları katkı ve verdikleri mücadele açısından önemlerinin altını çizdikten sonra, üretimlerini değerlendirme aşamasına dair, tıpkı John Berger'ın Şeker Ahmed'in "Orman ve Oduncu" resmine getirdiği yorum gibi bir okuma önerisinde bulunur:

[209] Asaf'ın başına gelen bu olayı 4 Temmuz 1983'te Mahmut Cuda ile görüşmesinden aktaran bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 181, s. 176.

> "Bu yapıtları … yer yer naif bir tavrın biçimlediği kadın kimliğini ve bakışını öne çıkaran içtenlikli bir duyarlığın ürünleri olarak görmek durumundayız. Adeta, resimlerdeki üslûbal sorunlar ve aksamalar, resmi ait oldukları etik-estetik bağlam itibariyle değerli kılan vurgulara dönüşmektedir."[210]

Eksiği ve yanlışıyla dönemin koşullarını anlamak, o koşullar çerçevesinde üreticisi ve eserinin önemini yerinde tespit etmenin yöntemidir. Pollock'ın izlenimci kadın sanatçıların ürettikleri eserlerin kadınlık durumunu yansıtmadığı, bunun yerine söz konusu durumla yapılandırıldığını saptaması, bizi Türk sanatçılar için de bu bakışla bir yorum inşa etmeye yönlendirir. Ancak "kadın ressam" konusunu bir sorunsal olarak ele aldığımızda, sanatçıları tanıma ve anlamayı engelleyen bilgi ve belge eksikliğiyle birlikte eserlerin de sınırlı oluşu yorumu epey işi zorlaştırır. Ahu Antmen de Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşanan dönüşüm sürecinde kültürel değişim dinamiklerinin neden kadın üzerine odaklandığı, öte yandan görsel verilerin bu değişim sürecini neden yeterince hissettiremediğini sorgular ve bunu çok az resmin kadın sanatçılar tarafından üretilmiş olmasına bağlar. "Kadınlar resimlerde topyekün bir modernleşme simgesi olarak şablonlaşırken, gerçek yaşantılar çerçevenin dışındadır." Modernleşme deneyiminin "dişil gibi görünen eril karakteri" modern kadını simge haline getirirken, kadınların deneyimlerinden çok erkeklerin gözlemleri üzerine temellenmiştir.[211] Dolayısıyla bu tez çalışması kapsamında seçilen kadın sanatçıların karşı cinse oranla az sayıdaki eserleri farklı başlıklar altında değerlendirilirken, onları belirleyen dönemsel koşullar bağlamında bir okuma yapılmaya çalışılmaktadır. Yani "kadın ressam" meselesi, farklı örneklerle tezin genelinde üzerinde durulan bir konudur. Ancak erken dönem resimde imge olarak temsil edilen "kadın ressam"a yani atölyede resim yapan kadına da bakmak gerekir.[212] Bu da bizi yine çoğunlukla erkek sanatçıların ürettikleri yani kaçınılmaz olarak erkek bakışın süzgecinden geçmiş örnekleri ele almaya zorunlu kılar.

---

[210] Mümtaz Sağlam, "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız**, S. 63, Yıl 21, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1996, s. 167.

[211] Ahu Antmen, "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 37.

[212] Örneğin dönemin Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından propaganda amacıyla çıkarılan **La Turque Kemaliste** (Kemalist Türkiye) dergisinin Şubat 1939 sayısında yayımlanan bir fotoğraf, Cumhuriyet rejiminin kadını hemen her meslekte olduğu gibi ressam olarak da gösteren ve böylece "çağdaş kadın" imajını pekiştiren örneklerden biridir. Fotoğraf için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 18).

Resim 14: Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, (yakl. 1919-1922),
tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 37.

Ömer Adil'in[213] "Kızlar Atölyesi" resmi, 1914'te açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kız öğrencileri atölyede çalışırken gösterir. Sezer Tansuğ'un da dikkat çektiği gibi, İkinci Meşrutiyet öncesi resmedilen çarşafsız-peçesiz kadınlar herhangi bir eylem içinde değil, genellikle oturarak ya da uzanır halde poz vermiş olarak gösterilmişlerdir. "Bu bakımdan Ömer Adil'in kızların resim atölyesi konulu resmi, resimsel başarısının da ötesinde son derece önemli bir belge niteliğindedir."[214] Betimlenen bu kadın ressamlar, resimde kadının temsiliyle ilgili bir klişeyi bertaraf eder. Esra Aliçavuşoğlu da resmin "Kadının romantik bir imge olmaktan çıkarak erkekler dünyasında varoluşunu müjdele"diğini, kadının artık resim sanatının nesnesi olmaktan çıkıp bir eylemi gerçekleştiren kişi olarak ele alınması bakımından önemli olduğunu belirtir.[215]

Sanayi-i Nefise Mektebi ilk açıldığı yıllarda gayrimüslim öğrenciler burada okumuş ve mezun olmuş, Türk öğrenci kuşaklarının yetişmesi zaman almıştır. Buna

[213] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[214] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996, s. 139.
[215] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 42-43.

karşın 1915 yılı itibarıyla İnas Sanayi-i Nefise'de okuyan kız öğrencilerin isimlerinden, çoğunun Müslüman Osmanlı olduğunu anlamaktayız.[216] Keza "Kızlar Atölyesi" resminde ve dönemin fotoğraflarındaki başı kapalı kadınların çokluğu da bunu kanıtlar.

Perspektif (Menâzır), Güzel Sanatlar Tarihi (Sınâât-ı Nefîse Tarihi) ve Anatomi (Teşrih) derslerinin yer aldığı programa sahip okulda, ilk açılan resim dershanesinin Cuma dışında her gün sabah saat ondan akşam dörde kadar açık olduğunu ve bu sürede dershanede sürekli bir kadın veya erkek öğretmen ve bir de gözetmen bulunduğunu, okulun yönetmeliğinden anlamaktayız.[217] Resim, dönemin birkaç atölye fotoğrafını oldukça andırır[218] ve çalışmanın kendisi de tıpkı bu fotoğraflar gibi belgesel nitelik taşır. Bunda, sanatçının kullandığı üslup da belirleyicidir. Atölye duvarlarında nü'ler, natürmort ve manzaralar dikkat çeker. Özellikle nü olması, Mihri Müşfik'in okulda model ve çıplak model kullanımı için verdiği mücadeleyi akla getirir. Başları örtülü haldeki öğrenciler portre hatta bir kadın portresi çalışmaktadır.[219] Kompozisyonda dikkati önce ön planda ayakta, elindekini önde oturan öğrenciye doğru tutan kadın ve ona bakan öğrenci çeker. Elinde belki de sanat tarihinden bir portrenin kopyasını çalıştıkları için resmin baskısı vardır; çünkü sahnede bir model bulunmaz, varsa bile o an modellik etmemekte, görünmemektedir. Ayaktaki kadının hoca olma ihtimali vardır; ancak, sol elini üzerine koyduğu tuval ve şövale kendisine ait olan bir başka kadın öğrenci

[216] Fatma Ürekli 1915 yılında okula kayıtlı bazı öğrencileri, babalarının adlarıyla birlikte şöyle sıralar: Efraz Hanım (Cemil Bey'in kızı), Ruhiye Hanım (Rıfat Bey'in kızı), Sabiha Hanım (Tahsin Bey'in kızı), Didar Hanım (Tahsin Bey'in kızı), Nuber [Nevber-Nöber] Hanım (Neşet Bey'in kızı), Drahtan Hanım (Ali Haydar Bey'in kızı), Nihad Hanım (Hüseyin Bey'in kızı), Refika Hanım (Mehmed Ali Hüsnü Bey'in kızı), Nazire Hanım (Osman Bey'in kızı), Neziha Hanım (Mehmed Ali Bey'in kızı), Nahide Hanım (Raşid Bey'in kızı). bkz. Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 55/183.

[217] Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 52/180.

[218] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kız öğrencileri atölyede, hocaları Feyhaman Duran ve Ömer Adil ile birlikte gösteren bir fotoğraf için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 17).

[219] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencilerinden Nazlı Ecevit de bir görüşmesinde "biz en çok portre ve nü üzerinde çalıştık" demiş ve kadınların pek dışarıya çıkamadıkları için peyzaj yapmadıklarını söylemiştir. bkz. Anonim, "Nazlı Ecevit ile Görüşme", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 2/16, Ekim 1983, s. 14.

olması da mümkündür. Dolayısıyla bir atölye gözetmeni-hocası var mıdır, varsa kimdir; bu da çok açık değildir. Atölye içinde, sağda ortada, sağda ve solda arka planda üçerli gruplar halinde ve önde iki kişiyle birlikte toplam 11 kişi vardır. Solda arka planda bir paravan dikkati çeker, muhtemelen atölyede çalışan modelin arkasında giyinip soyunmasına yaramaktadır. Onun önünde bir soba, üzerinde çaydanlık, mekânın yaşanan canlı bir yer olduğu hissini verir. Arka duvarda bir saat, dekoratif amaçla asılmış gibi görünen bir palet –belki de eski bir hocanın anısına asılmış onun paletidir–, alçı bir kol ile üzerinde belge asılı bir çerçeve, belki bir duyuru panosu bulunur. Sobanın yanında bir kişi elinde çay fincanı rahatça masaya oturmuş diğer kişiyle sohbet etmekte, önlerindeki bir başka kişi, yerde çekiç ile şaseye tuval germektedir. Resim malzemelerinin hazır bulunmadığı ya da Avrupa'dan geldiği için pahalı olduğu dönemlerde resim öğrencilerinin ve sanatçıların tuvallerini kendileri hazırlamaları olağan bir şeydir. Ancak burada genç bir kadının bunu yapması ve ressam tarafından bunun gösterilmesi önemli bir detaydır. Bu kadınlar, her işin üstesinden kendileri gelir belli ki…

Herkesin rahat davrandığı, çalıştığı, sanat üzerine konuştuğu bir atölye ortamı gösterilmiştir. Figürlerin yüz detayları verilmeyerek anonim karakterler yaratılmış, kimlikleri değil temsiliyetlerine odaklanılmıştır. Kompozisyon düzeni, figürlerin halleri, izleyicinin kendisini atölyeye başını uzatıp bakar gibi hissetmesini hatta sanki bir adım atıp atölyenin içine girecekmiş izlenimine kapılmasını sağlar. Resim sadece "resim çalışan kadın" imgesi yaratmaz, tabulardan kurtularak kadının da ressam olabildiği gayet olağan bir varlık mekânını yansıtır. Her ne kadar bir erkek ressam tarafından üretilmiş olsa da, aslında kompozisyon bu cinsiyetçi bakışa izleyiciyi yönlendirmez.

Resim 15: Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, (SÜ-SSM).

Kaynak: Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, Akbank Yayınları, İstanbul, Haziran 2002, s. 98.

Halil Paşa'nın "Ressam Kız ve Atölyesi",[220] Batı sanatında genellikle kadın ressamların otoportrelerinde karşımıza çıkan atölyesinde ressam temasının özelliklerini içerir;[221] ancak, açıkça görüldüğü üzere bir otoportre değil, resim yapan kızı betimleyen yine bir erkek ressamın çalışmasıdır karşımızdaki. Dolayısıyla ressamı ile modeli arasında bir mesafe vardır; fakat Halil Paşa hem kullandığı renkler, hem kompozisyonu ele alma anlayışıyla samimi bir mekân yaratarak bu mesafeyi adeta ortadan kaldırır.

Atöye mekânındaki detaylar önemlidir. Duvarda solda bir Türk halısı üzerine asılmış üst üste üç resimden[222] ortadaki varaklı çerçeve dikkati çeker. Sağda ise

[220] Resmin adı şu kaynakta "Resim Yapan Kız" olarak geçer. bkz. Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 100.

[221] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 43.

[222] Bu şekilde duvarda halı-kilim üzerine çerçeveli resim-fotoğraf asmanın bir örneği de Abdülmecid Efendi'nin "Harem'de Goethe" resminde yer almaktadır. Ayrıca döneme dair günlük yaşam fotoğraflarında da benzer asma örneklerine rastlamak mümkündür.

ahşap bir pano benzeri düz zemin üzerine asılmış ve bazıları desen-eskiz gibi duran yedi çalışma daha vardır. Asılı resimlerden özelikle sağdakiler tamamlanmamış gibi görünür ve epey küçük boyutları eskiz olduklarını akla getirir. Soldakiler ise çerçevelenmiş, daha bitmiş görünen çalışmalardır; ancak, hiçbiri net olarak verilmemiştir. Sağda resimlerin ortasında, sık rastlanan şekilde dekoratif bir işleve kavuşturularak üzerine vazo yerleştirilmiş kavukluk bulunur. Sağda yerde yüzü duvara dayalı bir başka resim çerçevesi, buranın bir atölye olduğu izlenimini pekiştirir. Duvarın önündeki sedir ya da koltuğun üzerinde, hayvan postu olması muhtemel bir örtü ve bir başka desenli örtü daha, rahatlık ve samimiyet hissini arttırır. Ayrıca resim malzemelerini taşıyan sehpa ile içinde hâlâ közü parlayan döküm bir soba mekândaki diğer eşyalardır. Yüzyıllar boyu Türkler kömür mangalları veya duvarlara gömülü ocaklarla evlerini ısıtırken, mimari anlayışın da değişmesiyle birlikte soba Osmanlı'ya Rusya'dan ve Batı'dan, 19. yüzyılda Tanzimat'la birlikte gelmiştir. En değerli olan çini sobalar erken dönemlerde daha çok zengin konaklarında ve saraylarda kullanılırken malzemenin ucuzlamasıyla bu pratik ısınma aracı giderek yaygınlaşmıştır.[223] Resmin tarihi belli olmasa da 20. yüzyıl başı verilebilir ve bu tarihlerde soba artık daha yaygın bir kullanım eşyası haline gelmiştir.

Kız koltukta oturmuş, önünde şövalesi, ayaklarını da ona dayamış şekilde, ince oluşuyla tuvalden çok mukavva ya da kontrplağa benzer satıh üzerine desen çizmektedir. Neyin deseni olabilir bu? Önündeki sürahinin mi? Dikkat edilirse sobanın yandığı, altındaki delikten anlaşılmaktadır. Belki ateşi kor olmuş, sönmek üzeredir; ancak, soba hâlâ sıcaktır muhtemelen. Peki, içinde açık sarı tonlarda bir sıvı-içecek olan cam sürahi neden üzerinde durmaktadır? Çizimin net olmaması, çizgiler, karalamalar var gibi görünmesiyle bunu tam anlamayız; ancak, tam önünde ve durmaması gereken bir yerde duran sürahiyi çizdiği en akla yatkın ihtimaldir.

Yanan bir sobanın üzerine cam sürahi koyan ve genç kıza bunun resmini yaptıran Halil Paşa, resme fotoğraf muamelesi yapmaktan vazgeçmiş ve izleyiciyi de

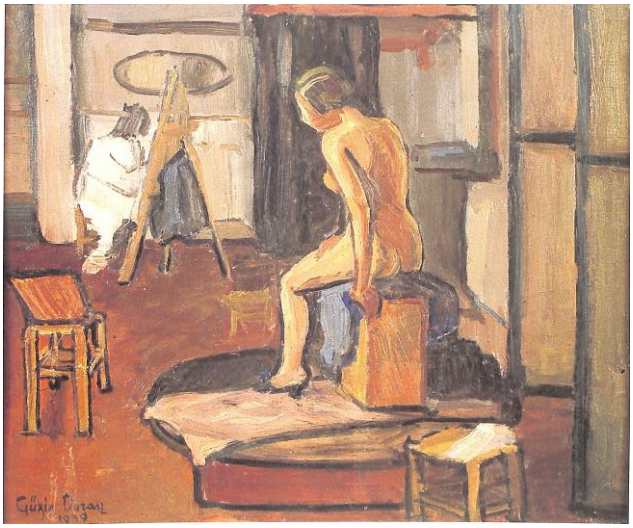
[223] (Çevrimiçi) http://www.renklinot.com/soru/sobanin-gecmisten-gunumuze-gelisimi-nasildir, (Erişim tarihi: 23.04.2017)

buna yönlendirmek istemiştir. Bu, altı çizilmesi gereken bir tavır değişikliğini gösterir. Sobanın parlayan koru için, Halil Paşa'nın ortamın sıcak atmosferini arttırmak amacıyla kattığı resimsel bir ekleme olduğunu düşünebiliriz. Resimdeki iç mekânı hem yaşanan makul ısıya sahip bir yer yaparken, hem de mekânda kullandığı sıcak renklere bir yenisini, korun kırmızısını ekleyerek kompozisyonun sıcak etkisini artırmıştır. Pastel tonları seçmiş ve renk öğesinin zenginliğinden olabildiğince faydalanmak istemiştir sanatçı. Kızın kırmızı ve leylak tonlarındaki iki parçalı giysisi söz konusu renk zenginliğine işaret eder. Hatta duvardaki halı veya koltuktaki örtüler üzerinde bulunan fakat hiçbiri yerdeki kadar dikkat çekmeyen serbest renk lekeleri de resmin bu sıcak atmosferini destekler. Yerde kırmızı ağırlıklı ve bordürlü bir halı vardır. Halının üzerinde durduğu mavi ağırlıklı ve malzemesi belirsiz zemindeki pembe-kırmızı tonlar ise adeta çiçek yaprakları gibi durur. Koltuğun altındaki sarı zeminde de halı desenleri olması muhtemel benzer lekeler vardır. Sağ tarafta bir pencereden geldiği anlaşılan doğal ışık tüm bu renkleri harmanlayarak atmosferi makul bir pastel tona ulaştırır. Halil Paşa, çokça yaptığı izlenimci etkilerdeki manzara resim anlayışına kıyasla bu iç mekân resminde ışığı ölçülü kullanmış, renk konusunda ise ancak bir manzarada yakalanabilecek çeşide ulaşmıştır.

Kızın yüzü detaylandırılmamıştır. Halil Paşa'nın "Şakayıklar ve Kadın" (1898)[224] resmiyle kıyaslanırsa bu daha iyi anlaşılır. Dolayısıyla modelin kim olduğuna dair bir veri bulunmaz elimizde. Çalıştığı desene dalmış, izleyiciyle bağ kurmayan kimliksiz bir figürü resmederek asıl önem taşıyanın "resim yapan kız" imgesi olduğunu, kadının tuval üzerinde cinsel ve kültürel kimliği ile de var olabileceğini göstermektedir.[225]

[224] Halil Paşa'nın "Şakayıklar ve Kadın" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 19)
[225] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 48.

Resim 16: Güzin Duran, *Atölyede Nü*, 1939, karton üzerine yağlıboya, 39x46 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu).



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. 233.

Kadın ressamların kendilerini tuval başında resmettikleri örnekler Türk sanatında çok azdır. Örneğin Hale Asaf'ın "Paletli Otoportre"si günümüze ulaşan erken bir çalışmadır. 1930'ların sonuna tarihlenen "Atölyede Nü"de ise adı üzerinde, atölyesinde nü model karşısında çalışan bir kadın ressam görürüz. Otoportre sayılamayacak kompozisyonda, ressam figürünün Güzin Duran'ın[226] kendisi olma ihtimali vardır, fakat Duran bir arkadaşını resmetmiş olsa bile çalışma ender bir örnek olarak önemlidir.

Burada bir parantez açılarak, Türk sanatında uzun yıllar kadın sanatçıların neden çağdaşı erkekler kadar adlarını duyuramadıkları, başarılı bir kariyerlerinin olmadığı üzerinde durulmalıdır. Hemen her alanda olduğu gibi sanat alanında da erkek egemen sistem tarafından çağın biçimlendirildiği gerçeği malumdur elbette. Öte yandan Canan Beykal, Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran ya da Avni Lifij'in eşi Harika Sirel'in yetenekli olsalar da nasıl "gönüllü" biçimde onların gölgesinde kalmayı seçtiklerine, hayatlarını eşleriyle doldurarak onlar için yaşamlarını anlamlı

[226] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

kılmaya çalıştıklarına değinir.[227] Bu "gönüllülük" esasına dayalı durum çarpıcıdır. Toplumsal cinsiyetçi algının devlet tarafından desteklenmesiyle kadına "ailenin temeli", "çocukların annesi" rolü biçildiği, erken Cumhuriyet döneminin toplumsal kimlik inşasında kadın politikalarına dair yapılan pek çok çalışmada belirtilmiştir.[228] Kadınlar bir yandan evlenmeye ve anne olmaya teşvik edilirken diğer yandan bu durum, kariyerlerini terk ederek eve kapanacakları düşüncesini beraberinde getirir. Bu pek çok alanda çalışan kadın için geçerli olduğu gibi kadın sanatçılar için de bir önyargı olarak haksız ortam yaratmıştır. Dolayısıyla Güzin Duran ya da Harika Sirel'in günümüze ulaşan resimlerinin eşlerinin çalışmalarına kıyasla az sayıda ve yine onlarınki kadar ustalıklı olmayışı, eşleri kadar resimle uğraşma olanağı bulamadıklarını işaret eder. Tüm bunlarla birlikte, üslup benzerlikleri ortada olsa da Güzin Duran'ı hep "Feyhaman'dan etkilenen" olarak yazmak ise yine bir önyargının tekrarlanması olur. Dikkat edilmesi gereken, yeni yorumları en azından dilde bu durumu gözeterek yapmak olmalıdır.

Feyhaman Duran ile konu ve teknik açısından benzerlikler taşıyan çalışmalarıyla Güzin Duran "Atölyede Nü"de bir atölyeyi kadın ressamının nü çalışması esnasında resmetmiştir. Model bir platform üzerinde duran üstü örtülü kaidede arkası dönük biçimde, hafif sağına yani hem kompozisyonda soldaki ressama hem de açı itibarıyla izleyiciye döner biçimde oturur. Resimde mekânın hatları, eşyalar ve figürler kalın kontur ile vurgulanmış, serbest bir fırça tekniğiyle görünür renk izleri yaratılmıştır. Örneğin Güzin-Feyhaman Duran'ın üslup benzerliklerinde, Feyhaman Duran'ın Paris'te bizzat çalışarak öğrendiği Ekspresyonizm, Fovizm ve diğer birçok akımdan esinlenmesinin[229] etkisi bulunabilir

[227] Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal İle Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,** Sanat ve Kadın Dosyası, S. 1, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep Şanlıer, İstanbul, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 2006, s. 144-145.

[228] Konuyla ilgili kaynaklardan yalnızca birkaçı için bkz. Ayşe Saktanber, "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 328-329; Fatmagül Berktay, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 278-284; Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2013, s. 172.

[229] İlkay Canan Canikli (Okkalı), **Ressam Güzin Duran**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 41.

ve bu durum "Atölyede Nü" resminde de hissedilmektedir. Söz konusu "esinlenme", bahsedildiği gibi, Güzin Duran'ın daima Feyhaman Duran'dan etkilendiği şeklinde anlaşılmamalı, öte yandan somut bilgilere dayanarak yaşam deneyiminde karısının bir adım önünde olan eşinin Güzin Hanım'ı bu şekilde etkilemiş olabileceği elbette kabul edilmelidir.

Kırmızı tonların hakim olduğu kompozisyonda ışık modelin yüzü ve ön tarafına düşecek şekilde ayarlanmış bir atölye ışığıdır ve muhtemelen kapalı perdeler nedeniyle doğal ışık kaynağı bulunmaz. Arkada şövalesine yönelmiş, yüzü de o anda tuvaline odaklandığı için başı saçlarından ibaret gibi görünen ressamın bedeni ise giydiği beyaz önlükle bütünleşmiş şekildedir adeta. Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" ya da Halil Paşa'nın "Ressam Kız ve Atölyesi" benzeri bir anlayışla, kadın bir ressam tarafından "ressam kadın" imgesi vurgulanmıştır bu çalışmada.

Resim 17: Ercümend Kalmık, *Ressam ve Modeli*, (yakl. 1935-36), tuval üzerine yağlıboya, 75x52 cm, (Halkbank Koleksiyonu).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 105.

Ercümend Kalmık,[230] 1929 yılında Akademi'de öğrenci olduğunda karma eğitime geçileli birkaç yıl olmuştur. Sanatçının Akademi'yi bitirmesi ise araya askerlik görevi girdiği için zaman almış, Kalmık 1937'de mezun olabilmiştir. Resmin tarihi bulunmaz; ancak, yine bir atölye ortamı gösterildiği için sanatçının Akademi'de bulunduğu yıllara tarihlendiği sonucu çıkarılabilir. Yani resim muhtemelen 1930'lu yıllarda gerçekleştirilmiştir.

Kalmık'ın 1936 yılında hayatını birleştirdiği Emel Sözer, evlilik öncesi sanata merak duyarak Akademi'ye girmiştir. Dolayısıyla kompozisyondaki ressam kadının müstakbel eşi olduğu düşünülebilir; ancak, ressamın yüzü görülemediği için o olup olmadığından emin olamayız. Öte yandan yüzünü açıkça gördüğümüz model ise "çekik gözleri, çıkık elmacık kemikleri ve endamı" ile Emel Hanım'a benzemektedir.[231] Ayrıca sanatçının eşini resmettiği başka çalışmalarıyla kıyaslandığında da kadının Emel Hanım olduğuna dair kanı pekişir.[232] Dolayısıyla resmin tarihi için, Emel Hanım'la aynı yıllarda Akademi'de bulunduğu 1935-36 yılları verilebilir. Kalmık'ın üslubunun ileri tarihlerde değişecek, kübist eğilimlere yaklaşacak[233] olması da bu savı destekler.

"Ressam ve Modeli", Türk resminde az sayıda "ressam kadın"ı çalışma anında atölyede gösteren örnekten biridir. Kompozisyon ile ilgili detaylı bilgiye rastlanmaz. Ancak yer yer görülen kalın konturlar, figürün hesaplı betimi, rengin bazen lekeler halinde bazen ince kullanımıyla Kalmık'ın 1940 tarihli bir "Portre"sindeki üslubuna benzer özellikler taşır.[234]

Atölyede çalışmakta olan kadın ressamın, eğer Kalmık'a modellik eden eşi Emel Hanım olduğuna ikna olursak "Ressam ve Modeli", Ömer Adil'in, Halil

[230] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[231] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991, s. 25. Ayrıca Emel Hanım'ın fotoğrafları için bkz. Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991.
[232] Önder Şenyapılı, **Ressamlar ve Kadınları**, 1. bs., Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları-METU Press, Nisan 2003, s. 126-127.
[233] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991, s. 65.
[234] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991, s. 76.

Paşa'nın ya da Güzin Duran'ın kadın ressamı görselleştiren atölye resimlerinden ayrılır. Resmin adı "Atölye Çalışması" olarak da geçer[235] fakat "Ressam ve Modeli" daha doğru bir isim gibi durur; çünkü model burada hem kompozisyondaki hâkimiyeti hem de kimliği hakkında bir tahminimiz olması nedeniyle önem kazanmıştır.

Böylece Kalmık modeli, temsili bir resmedilme anında resmeder. Tuvalde de modelin büst portresi ortaya çıkmış, yalnızca yüz detayları kalmıştır. İç içe geçen bu resim yapma eylemi, kompozisyona dair bakma-izleme-görme sürecini ikili bir anlama kavuşturur. Kalmık'ın gördüğüyle birlikte, resmedilen kadın ressamın da gördüğünü görürüz böylece… Öte yandan eğer sahne o anda orada gerçekleşen bir resim yapma eylemini göstermiyorsa ve hayalden çalışılmışsa, göreceğimiz Kalmık'ın bir kadın ressamın gözünden bize neyi nasıl göstermek istediğiyle ilgili olur. Cinsiyetçi göndermeler arayıp bulmak amacında olmasak bile, bir erkek ressamın gözünden kadını ve kadının gördüğünü şekillendirmesiyle "Ressam ve Modeli" ender atölye resimleri arasında daha da ayrı bir noktaya yerleşir.

3.4. İlerlemenin Neferi-Ressamın Sureti

Batılılaşma sürecinden önce Osmanlı'da her türlü sanatta hâkim dilin figürsüz bir bezeme anlayışı olduğu, minyatür sanatında ise figür betimlerinin dini çekinceler nedeniyle perspektifsiz ve hacimsiz yapıldığı bilinen bir gerçektir. Osmanlı sanatı kolektif bir sanattır ve sanatçı imzası önemli değildir. Sanatta bireyselliğin geri planda olması, elbette toplumsal durum ile doğrudan ilişkilidir.[236] Tezin ilk bölümünde de açıklandığı gibi, Osmanlı'da toplumsal temeli birey kimliği değil "millet" anlayışı ile şekillenmiş bir aidiyet oluşturur.[237] Ancak 19. yüzyılda

[235] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991, s. 148.
[236] Konuyla ilgili detaylı bir tartışma için bkz. Zeynep Ögel (Yay.Haz.), **Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü, Salı Toplantıları 93-94**, "Osmanlı'da Üslup Çoğulluğu" Söyleşi, (Yöneten: Zafer Toprak; Katılanlar: Abdullah Kuran, Filiz Yenişehirlioğlu, Günsel Renda), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 89-91.
[237] Konuyla ilgili detaylı bir kaynak için bkz. Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986.

bireysellik önem kazanmaya başlayacak ve Batılılaşma ile düşünce yapısı değişirken sanat da kökten bir değişime uğrayacaktır.

20. yüzyıl başında Türkçülük eksenli fikirler milliyetçilik ile birlikte gelişirken, Cumhuriyet'in ilanından sonra netlik kazanan anlayış sonucu Türk ulusu yaratmak düşüncesi, toplumun yeni bireyinin de tanımını vermiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in amacı bir Türk kimliği yaratmaktır.[238] Batılılaşma sürecinin devamı ve modernleşme olarak kabul edilmesi, Batılı "vatandaş" normunun, yaygın kullanımıyla "yurttaş" olarak topluma benimsetilmesini sağlar. İşte Türk resminde portre ve otoportre türü Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bu süreçte uygulanmıştır. Sanatçılar figürü keşfederken 20. yüzyıl başından itibaren yaygın biçimde portreler yapmaya başlar. Bu, sanatçının kendini de keşfetmesi sürecidir aynı zamanda. Dolayısıyla otoportre türü, dönemin sanatçısının kendisini önce bir birey daha sonra da bir sanatçı olarak nasıl gördüğü ve göstermek istediğini bugün bize açıkça vermesiyle, üzerinde durulması gereken önemli bir üretim biçimidir.

İnsan yüzünün tasvir edilmesi sanat tarihinde örneğin Antik Mısır ve Antik Yunan gibi farklı coğrafyalarda ya da Hıristiyanlığı kabul eden Roma İmparatorluğu ile farklı dönemlerde ve değişen amaçlarla gerçekleştirilmiş, günümüzdeki anlamına kuşkusuz Rönesans'ta kavuşmuştur. Düşünce tarihinde "bireyin keşfi" ile resimde portre ve otoportrenin bir tür olarak gelişmesinin aynı döneme yani Rönesans'a rastlaması ise elbette tesadüf değildir. Rönesans'ta resim görüleni göstermeyi amaçlar; "Betimlenmesi meşru nesnelere dönüşen bireylerin yanında, artık birey-özne olarak ressamın kendisi yükselir."[239] Tzetvan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi" başlıklı makalesinde, resmin başka alanda dile getirilmiş fikirleri izlemeye gereksinim duymadan düşünen bir sanat olduğunu belirttikten sonra, örneğin Erasmus'tan (1466-1536) 100, Montaigne'den (1533-1592) 150 yıl önce

[238] M.Şükrü Hanioğlu, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006, s. 161; Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 853; Nilüfer Göle, **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, s. 66.

[239] Tzetvan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart, 2012, s. 20.

Robert Campin (1378/79-1444) ve Jan Van Eyck'ın (yakl. 1395-1441) resimlerinde bireyi işaret ettiğini söyler ve şöyle devam eder:

> "Resimde gösterimi düşünce tarihi çerçevesine yerleştirdiğimizde, büyük kopuşun –bireyin keşfi– XV. yüzyılın birinci yarısında, Avrupa'nın kuzeyinde, Flandra, Burgonya ve Fransa'da gerçekleştiğini görürüz. Bu kopuş Rönesans diye adlandırdığımız döneme de anlam kazandırır: Rönesans, Antik sanatın yeniden keşfi değildir yalnızca, İtalya'da yaşanan gelişmelerle de sınırlandırılamaz. Bu noktadan sonra, tarih çizgisel ve bağdaşık bir biçimde ilerlemeyecek olsa da, bireyin yükselişi önlenemez artık. Tanrısal olanın gitgide insanlaştığına tanıklık ederiz. (Dürer'in 1500 tarihli İsa olarak otoportresi bunun en canlı tanıklıklarından biridir), XVII. yüzyıldan itibaren bunu insanın belli bir biçimde tanrısallaştırılması izleyecektir." [240]

Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) "tanrının ölümü"nü ilan ettiği[241] bir çağ olan modernitenin yüzyılı bireyin yükselişine de sahne olur. Ancak sanatta süreç kendine özgü işler; modern sanat fotoğraf makinesinin icadıyla portre türünden yavaş yavaş vazgeçerken, Türk resminde portre ve otoportre yeni çalışılmaya başlanan bir tür olur.

Figür portre ve otoportrede resmin birincil konusudur elbette. Bunu yapan sanatçı, önce kendisini sonra izleyiciyi ikna etmeye çalışır. Eğer elimizde figürünün –yine de çekenin öznelliği unutulmadan bakılması gereken– fotoğrafı varsa kıyaslama yapılabilir. Her halükârda portreye bakarken ressamın gördüğünü kabul etmeye meyilliyizdir. Mimetik değerleri ölçüsünde portrenin gerçekliğinden şüphe etmez izleyici. Yani bir portre resminin, kişinin fotoğrafı veya aynadaki yansıması gibi algılanması, bilinçli ve aslında yerleşmiş bir yanılgıdır. Oysa portre, fotoğraf makinesinin her şeyi olduğu gibi kaydetmesinin yağlıboya dengi olmaktan ziyade "ben'in sunumu"nun bir kaydıdır ve "bu süreçte sanatçı ile poz veren danışıklı dövüş içindedirler."[242] Mehmet Ergüven de aynı vurguyu yapar:

---

[240] Tzetvan Todorov, "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart, 2012, s. 22.

[241] Nitzsche'nin 1883-1884 yıllarında yayımlanan kitabı **Zerdüşt Böyle Diyordu** (farklı bir çeviriyle ve günümüzde daha yaygın olan ismiyle **Böyle Buyurdu Zerdüşt)**, özellikle bu sözler ile büyük sansasyon yaratmıştır. Kitap boyunca pek çok kez tekrar eden ana fikrin ifadelerinin geçtiği ilk sayfalar için bkz. Friedrich W. Nietzsche, **Zerdüşt Böyle Diyordu**, Çev. Osman Derinsu, 4. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1989, s. 19-20.

[242] Sosyolog Erwing Goffman'a atıfla bkz. Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, 2. bs., İstanbul, Kitap Yayınevi, Aralık 2009, s. 28.

> "… resimde göründüğü gibi olmak, aslında ressama göründüğü gibidir sadece. Bu bağlamda, hakkında yeterince fikir sahibi olmadığı kişinin portresini yapan ressam, yine de bir ifade olarak algıladığı yüze kendi öznel yaşantı içeriğinin merceğinden bakıp, ona göre karşısındaki çehreyi resmetmek zorundadır. Resimdeki portre, aslına uygun olup olmamanın ötesinde, deşifre edilmek (yorum?) üzere bizi kışkırtan bir mesajdır öncelikle." [243]

Bir tür olarak ortaya çıktığı Rönesans'tan beri portredeki figürün pozu, mimikleri, giysisi, üzerindeki ya da çevresindeki aksesuarlar, mekânın özellikleri vb. her unsur döneme ve coğrafyaya göre epey çeşitlenen anlamlara sahiptir. Peter Burke de farklı kaynaklara göndermeyle "portre simgesel bir biçimdir" der.[244] Kastedilen mutlaka Batı ikonografisindeki gibi bir anlam değildir elbette; bu anlam figürün kendisi, yaşamı, tercihleri veya onu öyle gösteren sanatçının tercihleri, kültürel kodları, zamanın gerçekleri vd. hakkında da olabilir ve Türk sanatında bu ikinci durum geçerlidir. Yani Türk portre resminde belirli simgesel biçimlerin, duruş ya da nesnelerin belirli anlamlara geldiği bir şema yoktur; ancak, örneklerden farklı anlam dizgelerine ulaşmak mümkündür. Öte yandan İpek Duben, gerçek anlamda dramatik figür ve portrenin, kişinin psikolojisinin ve ilişkilerin tanımını gerektirdiğini ve yazında olduğu gibi Türk resim geleneğinde de erken dönemde buna iyi bir örnek olmadığını iddia eder. Sonraki yıllarda ise dramatik figüre yönelen sanatçıların Batı örneklerini taklit etmekten kurtulamadılarını, biçim, mekân, düzenleme, ışık ve güzellik gibi öğeleri olduğu gibi Batı'dan aldıklarını söyler.[245] Duben'in bu yorumları tartışmalıdır. Duben ayrıca sanatçıların seçtikleri tiplerin dış görünümünün de Batılı tiplere benzemesine özen gösterdiklerinin altını çizer. Bu tipler "şapkası, tayyörü, saç biçimi, tuvaleti, makyajı ve bohem havasıyla" Avrupalı yaşam

---

[243] Mehmet Ergüven, "Otoportre", **Türk Resminde Otoportre**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat, Şubat 1996, s. 3.

[244] Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, 2. bs., İstanbul, Kitap Yayınevi, Aralık 2009, s. 26.

[245] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2007, s. 77-80. Burada bir parantez açılarak belirtilmelidir ki Duben'in "taklit" nitelemesi, tartışmalı bir açıklamadır. Tezin genelinde Batılılaşma ile biçimsel bir taklidin daima var olduğunun altı çizilse bile sanatta bu kadar kolay bir yargıya gitmek, sürecin kendi dinamiklerini görmezden gelmeyle sonuçlanır. Evet, hem biçimde hem de içerikte Batılılaşma ile "Batı gibi olmak" kaygısı birincildir; ancak öncelikle topyekûn bir değişimin gerçekleştiği ve kültürel dönüşümün de sürecin doğal bir parçası olarak saptanmalıdır. Türk resminde "taklit" konusu, Sonuç bölümünde daha detaylı olarak tartışılacaktır.

görüntüsü yaratırlar ki bu yerinde bir tespittir.[246] Peki, ağırlıklı olarak 20. yüzyılda gerçekleştirilen portre resminde sanatçıların "Batılı" yerine "Doğulu" tipleri seçip resmetmeleri beklenebilir miydi? Eğer böyle olsaydı bu kez de onları bugünden bakıp yorumlarken "oryantalist" olmakla, yani kendisini Batı'da konumlandırıp Batılılaşma gerçeğini görmeden ülkesini klişe bir Doğu algısında resmetmekle itham etmez miydik?

Yine bir portre olan otoportre ise genel perspektiften sanatçı kimliği, özel bir açıdan bakıldığındaysa sanatçının kendi kimliğini işaret eder. Sanatçının otoportresinde başkasının portresine kıyasla daha özgür olduğunu söyleyebileceğimiz gibi, kendi suretiyle, kimliğiyle ve genel anlamda varlık durumuyla ilgili çelişkileri de karşısına çıkabileceği için, belki de kendi portresi onun adına daha sınırlayıcı olacaktır. Ancak otoportrenin izleyici gözü için önemli bir veri olduğu da gerçektir.

> "Otoportrede ise çok daha farklı ve hassas bir sorun ortaya çıkar; günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna, sanatçının kendisi de dahil olmak üzere, kimse doyurucu bir yanıt veremez – asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü. Otoportrede kendini görmenin yerini bakmak almıştır; 'görünmek istediği gibi'nin büyüsü çoktan sipariş resimdeki beklentiyi (buyuru?) aşıp, örtülü bir narsisizmin eşiğine getirmiştir sanatçıyı." [247]

Hem portre hem de otoportre pozu verenin ifadesi, duruşu kadar onu algılayıp resmedenin tercihlerini de göstermesiyle bize pek çok şey söyler. Fantezik bir kurgu söz konusu değilse, o anın kaydını tutma yönündeki objektif niyeti resimsel bir gerçeklik yaratıldığı bilincinden hareketle anlamaya çalışmak gerekir.

> "Portreler, ister fotoğraf olsun ister tablo, toplumun gerçeğini değil hayallerini, sıradan hayatlardan ziyade özel gösterileri kaydederler. İşte bu yüzden de değişen umutların, değerlerin ya da zihniyetlerin tarihi ile ilgilenenler için paha biçilmez birer kanıt sunarlar." [248]

---

[246] İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2007, s. 83.
[247] Mehmet Ergüven, "Otoportre", **Türk Resminde Otoportre**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat, Şubat 1996, s. 8.
[248] Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, 2. bs., İstanbul, Kitap Yayınevi, Aralık 2009, s. 29.

Osmanlı'da da Cumhuriyet döneminde de toplumun ileri gelen bir kesimi olan aydın-entelektüel grubuna dâhil olan sanatçının, söz konusu "kendilik" durumunu nasıl algıladığı özellikle otoportre resim türünde izlenir haldedir. 15. yüzyıldan beri statüsünü kanıtlamak ve yükseltmek amacındaki sanatçının aristokrasi ve daha sonra burjuvaziye "ben de sizdenim" mesajını verdiği otoportre, Türk resminde de benzer bir kurguya sahiptir. Figür resmine olan önyargılarla savaşan, Batı'da tanık olduğu gibi bir sanat ortamını hayal ederek kendisini bu ortamın kurucu bireyi şeklinde görüp göstermesi, önemini kanıtlaması gereken bir sanatçıdır o. Batılılaşma 20. yüzyılda giderek "asrileşme" ya da "modernleşme" olarak algılandığı ve toplumun seçkin azınlığı içinde yer alan sanatçı grubunun da bu idealin içinde var olup peşinden ayrılmadığı bir gerçektir. Dolayısıyla Türk resminde bir portre, her şeyden önce Batılılaşma çabası adına dönemin anlayışına dair önemli ipuçları taşır. Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde yönetim aygıtı devlet tarafından sanatçıya zaten toplumun öncüsü olduğu ve bu bilinçle hareket etmesi gerektiği salık verilmiştir. Sanatçı ilerlemenin neferi olarak kabul edilir ve kendisi de bunu benimser. Geriye sadece temsil etmek kalmıştır.

Ekrem Işın'ın özellikle Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine varan aydının konumu hakkındaki şu sözleri çarpıcıdır:

> "Cumhuriyet dönemi, Osmanlı geleneğinden yetişme aydınlar için sürprizlerle doludur. 19. yüzyılın reformcusu, toplumsal modernleşmeyi pozitif kültür ve gündelik politikanın basit bir karışımı olarak ele almıştı. Yeri ve zamanına göre politikacı ya da kültür adamıydı; fakat genel eğilimi, her iki pratiğin çakıştığı noktada oluşturduğu aydın kimliğini, modernleşme programının bütün ayrıntılarına yansıtma isteğidir. Gündelik politikayı toplumsal kültürlenmenin en elverişli aracı sayması, aydın kimliğini bir kültür adamından çok bir politikacıya yakınlaştırır."[249]

[249] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 159.

Resim 18: Şeker Ahmed Paşa, *Otoportre*, (yakl. 1880'ler), tuval üzerine yağlıboya, 116x84 cm, (MSGSÜ-İRHM).

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

Türk resim sanatına, kompozisyonun gerçek bir öğesi olarak figürü yerleştiren ilk ressam Osman Hamdi Bey olsa da onun biri erken dönemlerinden karikatür, diğeri desen niteliğinde iki otoportresi dışında saptanabilmiş bir otoportre çalışması yoktur. Öte yandan Şeker Ahmed Paşa,[250] yaklaşık 1880'lere tarihlenen otoportresiyle bu süreci başlatan ilk ressam olarak kaydedilmiştir. Sezer Tansuğ'un ifadesiyle Şeker Ahmed'in elinde paleti ve fırçalarıyla kendisini tasvir ettiği portresi, "yeni bir resim tekniği olarak portre-otoportreye Türk sanatçısının sahip çıktığını simgeleyen bir anlam taşımaktadır."[251]

Söz edildiği gibi, sanatçı portre yaparken modelinin isteklerine uymalıdır ve eğer resmini sipariş üzerine gerçekleştiriyorsa bu istekler onun için daha da zorlayıcı olabilir. Dolayısıyla otoporte yapan sanatçının özgür olduğu kanısı uyanabilir; öte yandan 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı'da figür resmi, üstelik kendi suretini yapan

[250] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[251] Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 97.

bir sanatçının içinde bulunduğu zorlu koşullar düşünülürse, otoportrenin hiç de kolay olmayacağı anlaşılacaktır. Şeker Ahmed Paşa'nın resmi de söz konusu zorlu koşullar içinde bir otoportre üretmenin taşıdığı anlam göz önüne alınarak değerlendirilmelidir. Yaptığı işler ve konumu düşünüldüğünde ressamlıkta ısrar eden bir sanatçının kendi temsilini bu şekilde gerçekleştiriyor olması bile resmi başlı başına önemli kılar.

Kendisini elinde palet ile tuval başında gösteren sanatçı, bir ressamın ruh halini yansıtırken aslında yaratıcılık idealini de temsil eder gibidir. Gerçi resimde Şeker Ahmed öyle bir duruşa ve ifadeye sahiptir ki, sanki elindeki palet ve fırça ile önündeki tuval resme sonradan eklenmiştir. Çünkü tüm bu resim malzemeleri figüre kıyasla kompozisyonda biraz eğreti durmaktadır. Şeker Ahmed, Paris'e gitmeden önce figür çalışmamıştır, buna rağmen devlet tarafından gönderildiği için ona öncelik tanınmış ve Boulanger ile Gérome'un atölyelerine girme imkânı bulmuştur.[252] Nitekim döndükten sonra da (1871/72) çok iyi figür yapamadığı, bu nedenle "naiflik"le itham edildiği bilinmektedir.[253] O halde, zaten sayısı az olan ve manzara içinde gördüğümüz figürlerine kıyasla Şeker Ahmed daha başarılı sayılabilecek bu figür odaklı resminde nasıl bir yöntem kullanmış olabilir? Ahmet Kamil Gören şunları söyler:

> "Batı'ya öykünen bir ressamın yansıtıldığı bu tablo, büyük bir olasılıkla sanatçının kendisini aynadan izleyerek, başka bir ifadeyle doğrudan modelin kendisinden yani *d'après nature* olarak gerçekleştirilen bir çalışma olmalıdır. Ya da en azından biz

[252] Ahmet Kamil Gören'in görüşlerine göre, son dönemlerde yapılan araştırmalarda bu dönem sanatçılarından Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid'in, Ecole des Beaux-Arts öğrenci kayıt defterlerinde adlarının bulunmadığı aktarılmaktadır. Bu durumda sanatçıların okula ya dışarıdan misafir olarak katıldıkları ya da bu hocaların özel atölyelerine devam ettikleri görüşü öne sürülmektedir. Ancak, eski kaynakların neredeyse tümünde ise bu sanatçıların anılan okula gittikleri yazmaktadır. Ayrıca, Gören'in Süleyman Seyyid'in anılan okulla ilişkisini gösteren bir belgeye ulaştığı da tarafımıza aktarılan bilgiler arasındadır. Sonuçta bu konu biraz karışık görünmekte ve daha sonraki araştırmalarla ortaya çıkarılmaya gereksinim duymaktadır. Bu bilgiler tarafımıza Ahmet Kamil Gören ile 25 Mayıs 2017 Perşembe günü yapmış olduğumuz görüşmede aktarılmıştır.

[253] Adnan Çoker, Şeker Ahmed'in figür yapmayı bilmemesi nedeniyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne hoca olmadığını zaten olamayacağını, kendisinin de kabul etmeyeceğini söyler. bkz. Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 139-141.

öyle olması gerektiğini umuyoruz. Nedeni ise çok açık: yoksa bir otoportre gerçek ruhunu nasıl yansıtabilir?"[254]

Öte yandan Gören, fotoğraftan çalışılan bu dönemde Şeker Ahmed'in de otoportresini kendi fotoğrafından yapmış olma ihtimaline dikkat çeker; fakat eğer böyleyse "son aşamada kendini dışarıdan keskin bir gözlemle izlemediğini düşünme"nin neredeyse olanaksız göründüğünü ekler. "Çünkü, hiçbir sanatçının, fırçanın sonsuz bir imgelem yaratan gücünü, fotoğrafın salt bir anın duruşunu yansıtan kısıtlı ifade biçimine kurban edeceğini düşünemeyiz."[255] Ayrıca resimde sanatçının paletindeki renkler, gerçekte resmin renkleridir ve bu da ayna kullanmış olma ihtimalini destekler.

1841 doğumlu sanatçının 1880'lerde yaptığı tahmin edilen otoportresinde 40'lı yaşlarında olduğu anlaşılır. Batılı giysiler içindedir, başında ise fes bulunur. II. Mahmut döneminde, kaldırılan Yeniçeri Ocağı'nın yerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye için ceket ve pantolondan oluşan Batı tarzı giyinme kuralı getirilmiş, daha sora Batılı giysilere fes de eklenmişti. Bu dönemde fes takanların ilerici, karşı çıkanların ise gerici kabul edildiği bir çatışma bile yaşanmıştır.[256] Yüzyılın sonlarına doğru ise daha önce yaşanan sarık-fes çatışmasına benzer şekilde bu kez fes-şapka çatışması baş göstermiştir. Fes artık toplumda yaygındır; ancak, şapka da giyilir ve özellikle azınlıklar ile gayrimüslimler şapkayı tercih eder. Bu durum 1890'lardan itibaren giderek fesin Müslümanlara, şapkanın da gayrimüslimlere özgü bir başlık gibi algılanmasına yol açmıştır. Ancak özellikle II. Abdülhamid döneminde fes giymek Osmanlılığın bir sembolü olarak görülmüş ve padişahın devlet düzeyinde otoritesini kanıtlama gayretinin bir sonucu haline gelmiştir.[257] Şapkayı tercih etseler bile gayrimüslimlerin de festen başka bir şey giymeleri istenmemiş, II. Abdülhamid döneminde çalışmakta olan yabancı

[254] Ahmet Kamil Gören, "Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 175.
[255] Ahmet Kamil Gören, "Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 175.
[256] Mehmet Ö. Alkan, "Fes İnkılabından Şapka Devrimine Fes-Kalpak-Kabalak", **Atlas Tarih**, S. 45, İstanbul Şubat-Mart 2017, s. 118.
[257] Cevdet Kırpık, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları: Fes-Şapka Çatışması", **Toplumsal Tarih**, S. 162, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Haziran 2007, s. 16.

uyrukluların dahi fes giymeleri için sözleşmelerine kural konmuştur. Fes adeta kamusal hayatta Müslümanlar ile gayrimüslimler arasındaki farkı ortadan kaldıran bir unsur olarak görülmüştür.[258]

Dolayısıyla Şeker Ahmed, içinden geçtiği sürecin doğal koşulları içinde kendini betimlemiştir. Mary Roberts da sanatçının verdiği katı biçimsel poz ve gösterişten uzak bakımlı görünümünün, "aşırıya kaçmış Batılı bir züppe (*dandy*) ya da yakın dostu Ahmed Midhat Efendi gibi yazarların geç 19. yüzyıl Osmanlı romanlarında ele alınan ve alay konusu yapılan gösteriş düşkünü biri" olmaktan kaçındığını gösterdiğini söyler.[259] Avrupa akademik portre geleneğini benimseyen sanatçı, kendisini model alarak modern bir Osmanlı kimliğini vurgulamaktadır. "Şeker Ahmed Paşa üstü örtük biçimde, saray bürokratı rolünden kendisini uzaklaştırmış ve böyle yaparak yeni ortaya çıkan bağımsız beyefendi ressam kavramından beklenen bir ağırbaşlılık yansıtmıştır."[260]

Kompozisyondaki ışık, resmin bir iç mekânı gösterdiği izlenimi yaratsa da bundan emin olmak mümkün değildir. Sanatçının arkasında görünen koyu ağaçlık, bir orman görünümü gibidir. Ancak figür ile tuvalin bulunduğu ön ile arka ilişkisindeki kopukluk, bunun bir manzaradan çok manzara resmi olabileceğine işarettir. Keza sanatçının kendisini "tamamen resimsel bir manzara" içinde gösterdiğini söyleyen Roberts da manzaranın bir temsil olarak karşımıza çıktığını, yani sanatçının fırçasının ve düş gücünün ürünü olduğunu belirtir.[261]

---

[258] Mehmet Ö. Alkan, "Fes İnkılabından Şapka Devrimine Fes-Kalpak-Kabalak", **Atlas Tarih**, S. 45, İstanbul Şubat-Mart 2017, s. 119. Bir ara 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet sonrası fese karşı bir tutum oluşmasına rağmen, şapkanın kullanılması zaman alacaktır. Bu süreçte önce milli serpuş takmak, ardından da kalpak kullanmak yaygınlaşmaya başlar. Şapka özellikle Türkler arasında daha sonra 25 Kasım 1925'teki kanunla yaygınlaşmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ö. Alkan, "Fes İnkılabından Şapka Devrimine Fes-Kalpak-Kabalak", **Atlas Tarih**, S. 45, İstanbul Şubat-Mart 2017, s. 116-123.

[259] Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 221.

[260] Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 226.

[261] Mary Roberts, **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016, s. 225-226.

Resimde sanatçının yüz ifadesi ve duruşu hakkında "kendinden emin, gururlu, toplumsal konumundan oldukça hoşnut bir kişi olduğu"nun anlaşıldığı yorumu yapılır.[262] Oysa bu öznel bir yorumdur, çünkü dikkatle bakılırsa resimde Şeker Ahmed ifadesizdir. Tüm dikkatini, ayna karşısında gördüğü imgeye verdiği de, ciddi bir fotoğraf pozu nedeniyle böyle göründüğü de düşünülebilir. Kendini model olarak kullanma amacı önceliği olsa bile "resim yapan bir adam"ı resmetme hatta kendisini "resim yapan bir adam" olarak resmetme niyeti de başlı başına önemlidir. Şeker Ahmed kendisini bir ressam olarak göstermekten sakınmamış, üstelik bunu gurur ile ilan etmek istemiş de olabilir elbette.

Resim 19: Avni Lifij, *Pipolu-Kadehli Otoportre*, (1324-1908/1909 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 65x46 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 97.

Türk sanatında Şeker Ahmed Paşa'nın "Otoportre"sinden sonra gerçekleştirilen, türün bir diğer önemli örneği Avni Lifij'in[263] "Pipolu-Kadehli Otoportre"sidir ve hatta sıra dışı kompozisyonuyla bu resim, Şeker Ahmed'in

[262] 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**, S. 1, Mart 2008, s. 122.

[263] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

çalışmasının bir adım önüne geçer. Figürün duruşu, bakışı, ağzındaki pipo, elindeki kadeh ve omzundaki yırtık delik çorap ile yüzyılın başında yapılmış hayli aykırı bir resim olarak hakkında pek çok söz söylenmiştir. Resmin bir otoportre olması yani sanatçının kendisini böylesi alışılmamış halde görmesi ve göstermek istemesi, özellikle üzerinde durulması gereken bir konudur. Keza "Onun tuvalindeki model hem kendisidir, hem de kendisi olan o figürün arkasında, çıkılması zor bir derinlik vardır."[264]

Resmin temsil ettikleri kadar Lifij'in hayatındaki önemi de ilginçtir. Avni Lifij resmi 1906 yılında hiçbir akademik eğitim almadan yapmış, İskender Ferit ve yeni tanıştığı Henri Prost'un resimlerini Müze Müdürü Osman Hamdi Bey'e götürmesini önermeleri üzerine Lifij de "Pipolu-Kadehli Otoportre"sini yaşı küçük olduğu için tarihini 1908 olarak değiştirerek sunmuştur. Osman Hamdi resmi çok beğenmiş ve Lifij bu sayede Sanayi-i Nefise Mektebi derslerine girmiştir. Osman Hamdi ise Lifij'i bu kez Veliaht Abdülmecid Efendi'ye tavsiye etmiş, o da çalışmalarını beğenerek genç ressamı Paris'e resim eğitimi için göndermiştir.[265] Böylece Abdülmecid ile Lifij arasında uzun yıllar sürece bir dostluk da başlamıştır.

Lifij'in resmi yaptığında hiçbir akademik eğitimden geçmemiş ve henüz 20 yaşında olması dehasını gösterir. Çünkü kompozisyon, Batılılaşan Türk resminde sanatçıların kendi dillerini, üsluplarını bulma konusunda pek özgün bir tavır alamadıkları ve akademik yöntemi sorgulamadan benimsedikleri bir dönemin ürünüdür. Üstelik Lifij daha Avrupa'ya gitmeden bu resmi yapmıştır; bu da sanatçının sadece teknik başarısını değil, aynı zamanda kavramsal düşünme yetisini işaret eder. Resmin, Gustave Courbet'nin 1849 tarihli, kendisini ağzında piposu, dağınık saçı ve esrik bakışları ile resmettiği otoportresine benzemesi, Lifij'in bu resmi görmüş olup olmadığı sorusunu beraberinde getirir. Lifij otoportresini henüz Avrupa'ya adım atmadan önce yaptığı için resmin orijinalini görmüş olamaz; ancak bir kitapta ya da başka biçimde baskısını görüp görmediği bilinmemektedir. Bu

[264] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 92.
[265] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1997, s. 6; Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 13, 24.

durumda Lifij'in Courbet ile benzer bir bakış açısına, vizyona ve dehaya sahip olduğunu düşünmek makul görünür.[266] Ressam gördüğünü gösterir; ancak, muhtemelen ayna karşısında çalışan Lifij,[267] gördüğü "kendilik" duruşunu öyle kompoze etmiştir ki, resim gösterdiğinin ötesinde ikinci bir anlama kavuşarak ressamlık alegorisine dönüşmüştür. Üstelik sanatçının alegoriler yaptığını, böylesi bir anlatım dilini sevdiğini ve tercih ettiğini bildiğimizde, otoportreyi artık bir alegori olarak görmeye başlayabiliriz.

Parisli bir *flaneur*[268] vardır sanki karşımızda. Yüzü akademik resim geleneğine yakın şekilde neredeyse fotoğrafik gerçekçiliğe sahiptir. Ancak akademik anlayış sadece natüralist yaklaşımda vardır, kompozisyon ve figürü ele alışta daha modern bir tavır hissedilir. Üstelik resmin sağ alt köşesinin boyanmadan bırakılmış olması, figürün bedeninin sol kısmının bu şekilde boya etkisi hissettirilerek kesilişi, akademik anlayışın tamamen dışındadır. Figür, elinde içinde şarap olduğu izlenimi yaratan bir kadeh tutar; o an orada içmeye devam etmektedir belki de. Kadehi kaldırarak tutuşuyla adeta "Şerefe" der Lifij izleyicisine. Pipodan çıkan duman da yandığını gösterir. Yüzündeki esrik ifade, şarap ve piponun etkisiyle desteklenir. Omzundaki yırtık ve kirli çorap, yana yatık fötr şapkası, kırışık kravatı, yine pek de ütülü ve temiz gibi görünmeyen gömleği, söz konusu *flaneur*'lüğe vurgu yapar. 20 yaşında bir gencin, Paris'in sanat ortamı hakkında muhtemelen kulaktan dolma bilgileri duyup özenmesi sonucu samimi bir ifade duyumsanır. Ona göre "ressamlık" böyle olma halidir belki de.

Oldukça karanlık sayılabilecek resimde arka fon siyah tonlarda belirsiz bırakılarak bir mekân betimi yapılmamıştır. Ancak figürün solundan gelen az ışık ile

---

[266] Gustave Courbet'nin Otoportre'si için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 20).

[267] Ahmet Kamil Gören, sanatçının böyle bir pozda otoportresini olasılıkla ayna karşısına geçerek yapmasının, bu pozu kimseye verdiremeyecek olmasından kaynaklanabileceğini belirtir. bkz. Ahmet Kamil Gören, "Lifij'in Bohem Bir Kimlik Olarak Kendi Portresi", **Sanat Dünyamız**, S. 95, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2005, s. 109. (Aynı yazı 100. Sayı Seçkisinde de yer almaktadır.)

[268] Flâneur: Charles Baudelaire'in metinlerinde geçen bir tür "gezgin" tanımı. Modern kentte kalabalıklar içinde yaşayan, aylaklığı öven, umursamaz tavırlara sahip ancak dehası bu tavrında gizli bir tür entelektüel. Ali Artun, "Flâneur'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddî hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir" der. bkz. Ali Artun, "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 35.

kompozisyonun atmosferi resimsel bir mekâna dönüşür. Gözlerini hafif kısarak bakması, esrarlı atmosferde odak noktasını oluşturur. Ayna ile çalışan bir ressamın doğru değerleri elde etmek için kendisine dikkatli bakışı değil, izleyiciye dikilmiş gözler ile resmin asıl ifadesini veren anlatımcı bir bakış vardır karşımızda. Gören şunları söyler:

> "Burada aslında Lifij'in bize sunduğu şey: modelini natüralist bir anlayışla aynen aktarma değil; tam tersine tuvale gizlediği anafora bizi de çekmekti. Sanatçı bunu yaparken gözlere de özel bir önem vermiştir ki, anafora giriş buradan başlamaktadır."[269]

Sanatçının resimde şapkalı olması ayrıca ilginçtir. 1908'deki İkinci Meşrutiyet sonrası çıkan fes-serpuş-kalpak çatışması yaşanırken 20. yüzyıl başlarından itibaren Batılılaşma yanlısı Müslüman Osmanlıların ilgisinin, Lifij'in bazı çalışmalarında olduğu gibi, değişik örneklerle birlikte yavaş yavaş modernliğin bir göstergesi olarak algılandığı için şapkaya yöneldiği bilinir. Ancak, bu durumun resmiyet kazanması ve Şapka İnkılâbı'nın gerçekleşmesi için Cumhuriyet sonrasını, 1925 yılını beklemek gerekecektir. Öte yandan şapka kullanmaya karşı muhafazakâr bir tavırla karşı çıkanlar da daima olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra bile bazılarının şapka giymemek için başlık taktığı, bazılarının "gavur işi" gördüğü için şapkayı takmadan önce saçının üzerini mendille örttüğü bilinir. Söz konusu tepkide elbette gelenekselleşen kalıpların kolay değişmemesinin normalliği kadar işgal döneminde sayısı artan Batılıların şapka takmış olmalarının da payı vardır mutlaka.[270] Böylesi bir durumda Lifij'in şapkalı otoportresi, resimdeki diğer unsurlar olmasa bile oldukça yenilikçi, sıra dışı bir durumdur. Kendisini Batılı gören ve böyle göstermek isteyen bir sanatçı vardır karşımızda.

Lifij, duygusal olanı öne çıkartan bir sanatçıdır. Resimlerinde kullandığı renk paleti, ışığı sınırlı kullanması daima duygu yoğun, hatta melankolik bir çağrışıma

---

[269] Ahmet Kamil Gören, "Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 176. Ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, "Lifij'in Bohem Bir Kimlik Olarak Kendi Portresi", (Yapıt Okuma), **Sanat Dünyamız**, S. 95, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2005, s. 106-109 (Aynı yazı 100. Sayı Seçkisinde de yer almaktadır.)

[270] Hakan Kaynar, "Yeni Rejimin Gündelik Hayatı/Daily Life on the New Regime", **Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat**, Ed. Ekrem Işın, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Aralık 2013, s. 116-117.

açıktır. Bir otoportrede ise bu anlayışı gördüğümüzde sanatçının yaşamına da dikkat etmeye başlarız. Nurullah Berk de Lifij'i yazar-şair Ahmet Haşim ile özdeşleştirir. "Yalnız 'şair bir ressam' olduğundan değil, çoğu küçük etütlerinin, seyredene Haşim'in kimi dizelerini hatırlattığı, kişiliğinin tümüyle, Sembolizm-Simgecilik eğilimine uygun olduğu için" bu benzetmeyi yaptığını belirtir.[271] Gerçekten de, Ahmet Haşim'in örneğin "Sonbahar" şiiri, Lifij'in resminin tadını vermez mi?

> "Bir taraf bahçe, bir tarafta dere
> Gel uzan sevgilim benimle yere
> Suyu yakuta döndüren bu hazan
> Bizi gark eyliyor düşüncelere."[272]

Nilüfer Öndin de "Yarattığı duygusallığın yoğunluğu ile Hüseyin Avni Lifij, resmi şiirleştirirken, Ahmet Haşim de karamsar atmosferi renkle dile getirerek şiiri resimleştirir" ifadeleriyle, Lifij ve Haşim arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Lifij'in özellikle doğa betimlemelerindeki renk unsuru ile öne çıkan hüznün, zaman zaman yalnızlık hissinin Haşim'in şiirlerindeki duyguyu yansıttığını belirtir.[273]

Hem Şeker Ahmed'in "Otoportre"si hem de Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si Batı sanatında olduğu gibi, Türk resminde de otoportrenin özgür bir ifadenin sonucu olarak yaygınlık kazanmaya başlamasını, dolayısıyla bireyin

---

[271] Nurullah Berk, "Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Nurullah Berk, Adnan Turani, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 47. Ancak, Ahmet Haşim'i simgeci/sembolist olarak gören görüşlere karşı çıkanlar ve onu daha çok izlenimci tarza yakın bulanlar vardır. Konuyla ilgili bkz. Pelin Şahin Tekinalp, "Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij'den Manzaralar", **Turkish Studies International Periodical fort the Languages Literature and History of Turkish or Turkic, The Serial of Special Volumes The Sources of Modern Turkish Literature/Türkoloji Araştırmaları Dergisi Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı-I**, Vol. 4/1-I, Winter 2009, s. 690-691. Tekinalp makalesinde, Avni Lifij'in farklı kişiliği ve edebiyata yakınlığını göz önünde bulundurarak özellikle Ahmet Haşim gibi izlenimcilikle simgecilik arasında bir yaklaşıma sahip olduğunu belirtir. Osmanlı'nın son döneminde aynı koşullar içinde ve muhtemelen tanışmış olan bu iki ismin benzer bir tavra ulaştığını detaylı olarak inceler. Ayrıca Lifij'in Paris'te Sembolizm'den etkilendiğine, bu etkinin Edebiyat-ı Cedîde [Yeni Edebiyat] ve Ahmet Haşim'in de aralarında yer aldığı Fecr-i Âti topluluğu sanatçıları ile benzerliğine dikkat çeken bir başka çalışma için bkz. Eda Ocak, **Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2011.

[272] Ahmet Haşim, "Sonbahar" (Çevrimiçi) https://www.antoloji.com/sonbahar-39-siiri/, (Erişim tarihi: 27.04.2017)

[273] Nilüfer Öndin, "Şiirin Resimleşmesi Resmin Şiirleşmesi: Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 167, İstanbul, Eylül 2004, s. 14-16.

özgürleşmesini işaret eden iki eşsiz örnektir.[274] Ancak Lifij'in başlıca farkı, inisiyatif kullanabilme yetisidir. Bunu yani resim sanatında ifadeyi verme konusundaki sınırsızlığın farkına varan Türkiyeli ilk sanatçılardan olduğu söylenebilir. Ayrıca kendisinin de fotoğraf çektiğini bildiğimiz Lifij'in 27 Mart 1927'de **Türk Yurdu Dergisi**'nde çıkan "Çağdaş Ressamlık" başlıklı makalesindeki sözleri, sanata dair yaklaşımını gözler önüne serer. Artık fotoğraf makinesinin sanatçıya yüklenen eski görevi devraldığını söyleyen Lifij, "sanatkâr lâyık olduğu serbestliğe erişmiş ve hâkiki şair derecesine geçmiş bulunuyor" demektedir.[275] Böylece sanatçı, resmin-tuvalin gücünü de kavradığını gösterir. Keza çekilmiş fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında "Pipolu-Kadehli Otoportre" hem kendisine benzer hem de benzemez. Belki de her otoportre gibi…

Resim 20: Feyhaman Duran, *Sanatkâr Dostlar*, 1921 (1327), tuval üzerine yağlıboya, 130x160 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 16.

Mehmet Ergüven, "Her ressam, ötekinin portresini yaparken, eninde sonunda 'kendi bedeni'yle diyaloğa girer" der ve devam eder: "…bir başkasını görebildiğimiz

[274] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2008, s. 60.

[275] Avni Lifij, "Çağdaş Ressamlık", **Türk Yurdu Dergisi,** 27 Mart 1927'den aktaran bkz. Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 360.

kadar görmek, kendimize atılan kementtir aslında."[276] Sanatçı kimliğinin bireysel ve sosyal olarak yeni oluşmaya başladığı dönemde Türk sanatında portre-otopotre türünün adeta "keşfedilmesiyle" çok sayıda örnek verilmiş, sanatçılar pek çok kez birbirlerinin portrelerini de yapmışlardır. Bunun sebepleri arasında sipariş ya da hediye amacıyla üretmek olduğu kadar, sanatçının kendisi, arkadaşları ve akrabalarını biraz da serbest bir ortam sağladığından ve muhtemelen etüd amaçlı portrelemek de vardır. Ancak figür yapabilme özgürlüğünü sonuna kadar kullanma ve "birey" oluşurken böylesi bir kimlik edinme sürecinde buna imgesel katkı yapmak niyeti de mutlaka olmalıdır. Keza buradaki, izleyiciye göre soldan sağa Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran,[277] Şevket Dağ ve Hikmet Onat'ın yer aldığı "Sanatkâr Dostlar"[278] adlı çalışma da genellikle dönemin önemli sanatsal etkinliği Galatasaray Sergileri'nde bir araya gelen ressam dostlardan oluşan bir grup portresidir. Ressamlardan Şevket Dağ dışında diğer dördü 1914 Kuşağı üyelerindendir ve bu isimler, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalıkları ile sanatçı kimlikleri yanında, kurdukları "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nin adının Türk Ressamlar Cemiyeti"ne dönüştüğü bir sırada, sanat ortamında önemli bir konuma sahiptirler. Resim Feyhaman Duran için hem portre hem de otoportre niteliğindedir. Üstelik Türk resminin portre ustası denebilecek bir isim olan Duran, Ergüven'in sözlerindeki vurguyla, bir figür olarak kendisini nasıl gördüğünü gösterirken, sanatçı arkadaşlarını nasıl gördüğünü de gösterir; temsil ettiği figürler ile izleyenin bakışını belli bir görme ilişkisine yönlendirir.

Resmin fotoğraftan yapılmış olma ihtimali oldukça makul görünür. Funda Berksoy da resimdeki figürlerin muhtemelen fotoğraftan tek tek çalışıldığını söyler.[279] Ayrıca sanatçıların poz verir halde gösterilmeleri, bir eylem içinde bulunmamaları bu savı destekler. Kendi aralarında da bir sohbet veya o anda

[276] Mehmet Ergüven, "Otoportre", **Türk Resminde Otoportre**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat, Şubat 1996, s. 8.
[277] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[278] Şu kaynakta resmin adı "Ressamlar Grubu" olarak geçmektedir: bkz. Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 64.
[279] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 124.

herhangi bir paylaşım varmış izlenimi vermezler. Dolayısıyla resmin kompozisyonu, bugün alışık olduğumuz şekilde poz verilmiş bir grup fotoğrafını andırır. Öte yandan en soldaki Sami Yetik dışında diğer ressamlar izleyene bakar şekilde resmedilmiştir. Sanatçıların ayrı fotoğraflarının sonradan birleştirildiği kanısına, kompozisyondaki kimi hatalardan da varabiliriz. Örneğin Şevket Dağ'ın oturduğu büyük koltuk önde dikkat çekerken, solda duran Sami Yetik'in sol bacağı koltuğun kolu arkasında adeta kesilmiş gibidir. Ayrıca kendisini dört kişinin ortasında, merkezde gösteren Feyhaman Duran'ın sol omzu da durduğu eğik poz nedeniyle önündeki Şevket Dağ'a çarpar gibi verilmiş, aradaki derinlik pek hissedilir kılınmamıştır.

Portre türüne gereken önemi veren ilk ressam gibi düşünülebilecek Feyhaman Duran için "Türk resmi içinde insan yüzünün yalnız dış çizgileri üstüne değil, ruhsal niteliği üstüne de eğilen tek ressam" diyen Nurullah Berk, sanatçıyı İbrahim Çallı'yla kıyaslayarak devam eder:

> "Görüş ve teknik bakımından Feyhaman'ın portreleri Çallı'nınkilere yakın olmakla beraber daha derin bir içtenlik, modele daha yakınlık yönünden ayrılırlar. Çallı, denediği çeşitli türler arasında başarılı portreler yapmış olmakla beraber … bunlar, sanırız, sevimli kişiliğinin rastlantılarıydı. Oysa, Feyhaman Duran'ın verim bütünlüğünden çıkan anlam, Türk resim sanatının o güne kadar denemediği bir türe adanmak, dinsel kaygıların açtığı bir boşluğu doldurmak olabilir."[280]

Buradaki portrede de sanatçıların yüz ifadeleri ustaca verilmiştir; fakat, Berk'in söz ettiği ruhsal durumun izlerini bulabilir miyiz, yoruma açıktır. Öte yandan modelinin giyimini, duruşunu, aksesuarlarını herhangi bir referans olarak kullanılmayacak derecede sadeleştiren sanatçı, yüzlere önem vermiş ve mimikleri-jestleri yansıtmıştır. Sanatçının resme hakim rahat fırça vuruşları, yüzler söz konusu olduğunda incelikli bir üslup halini alır. Böylece sadece yüzdeki detaylar değil, dudakların hareketi, burundaki kusurlar, gözlerdeki renk farklılıkları, hatta daha çok ya da az parlamasıyla ten yapısı arasındaki farklar bile verilir. Kompozisyondaki yüzler dışında karaktere dair nadir ipucu, İbrahim Çallı'nın elindeki sigara ile sadece Şevket Dağ'ın takmış olduğu festir. Mekânın herhangi bir detay verilmemesi

[280] Nurullah Berk, "Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Nurullah Berk, Adnan Turani, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 33.

nedeniyle neresi olduğu anlaşılmaz. Kompozisyon, resim yöntemini açıklarken "Gözle görülmeli, ruhla konulmalıdır"[281] diyen Duran'ın ruhuyla ortaya koyduğu başarılı bir örnektir.

Resmin yapıldığı 1921 itibarıyla Şişli Atölyesi girişimi sonlanmış, İstanbul hâlâ işgal altında ve Kurtuluş Savaşı devam etmekte dolayısıyla zorlu koşullar sanatçıları da zorlamaktadır. Bu anlamda resim, sanatçıların hem işveren hem de hami anlamında patronsuz kaldıkları bir dönemde "belki de kendilerini anımsatmayı amaçlayan" bir nevi "tanıtım resmi" gibi yorumlanabilmişti.[282] Ancak bu fazla "doğrudan" yorum, her otoportreyi de "kişisel afiş" daha doğru bir tabirle kendini afişe etmenin yolu olarak okumaya açıktır; ki bu pek doğru görünmez. Resim, "patronsuz" kaldıkları için yapılmış değil, tarihsel bir aralıkta birer aydın, birer sanatçı olarak kim oldukları ve ne yaptıklarını hatırlatan bir "biz buradayız" resmidir daha çok. Hayatlarında da bir arada bulunan, dayanışma içinde olmaları gereken ressam grubun aile portresi gibidir adeta.

Ahu Antmen, Ekrem Işın'ın önceki sayfalarda alıntılanan aydın kimliğinin, modernleşme programının bütün ayrıntılarını yansıtma isteği doğrultusunda şekillendiği yönündeki sözlerini destekler nitelikte,[283] Batılılaşma-modernleşme döneminde ressamı ilerlemenin neferi olarak görmenin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarıldığını belirtir. Bu "nefer" kelimesinin sanatçı kimliğine yüklenen içselleştirilmiş bir tür misyon duygusunu ifade etmesi bakımından önemli olduğunu söyler ve Feyhaman Duran'ın resmi bağlamında şöyle devam eder:

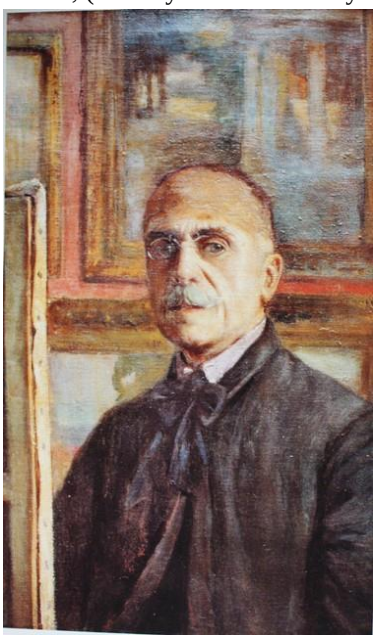
> "Feyhaman Duran'ın belki de en ünlü portre çalışması sayabileceğimiz Ressamlar Grubu'nda (1921) gözlemlenen ciddi atmosferde, belki bu misyon duygusunun bir yansımasını bulabiliriz. Sanki mesleğinin yaşadığı toplumdaki varlığını ve ciddiyetini belgelemek isteyen Duran, 1911 tarihli otoportresindeki o meraklı bakışa sahip değildir artık. Aradan geçen on yılda merakın yerini alan başka bir ruh halinin izlerini yalnızca kendisinde değil, sanatçı dostlarında da gözlemleriz. Bu grup

[281] Gül İrepoğlu, "Feyhaman, Resim Aşkıyla", **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 29.
[282] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002, s. 124.
[283] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 159.

portresi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kapanıp, yeni bir tüzükle Şevket Dağ, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın kurduğu Türk Ressamlar Cemiyeti olarak yoluna devam edeceği dönemin anısıdır. İşgal İstanbul'unda devam eden sanat etkinliklerinin göstergesi olduğu gibi, dönemin Türk ressamlarına yansıyan sıkıntılarını da hissettirir."[284]

Belki de ressamların doğrudan izleyiciye bakmalarının nedeni "bu önemli görevin idrakindeyiz" ifadesini vermek içindir. Antmen'in de vurguladığı gibi kompozisyon, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde dönemin ressamları 1914 Kuşağı sanatçılarının yeni kültürel olgunun yaygınlaşması görevini sırtlananlar arasında olduklarını işaret eder. Müslüman-Türk Osmanlı kimliği ile modern sanatçı kimliğini bağdaştırmak çabası, kaçınılmaz görevlerindendir. Bu tarihsel önemi hatırlatır "Sanatkâr Dostlar".

Resim 21: Halil Paşa, *Otoportre,* 1921, tuval üzerine yağlıboya, 65x40 cm, (Necmiye Sözel Koleksiyonu)



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 149.

Türk resminde 20. yüzyıl başından itibaren hızla artan portre ve otoportre örnekleri arasında, sanatçıların kendilerini tuval başında "ressam" olarak gösterdikleri az sayıdaki çalışmadan biri de Halil Paşa'nın 1921 tarihli

[284] Ahu Antmen, "İki Dünya Arasında Feyhaman Duran", **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 41.

"Otoportre"sidir. Resim 1922 yılındaki Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nde "Portrem" adıyla yer almıştır.[285]

Resimde Halil Paşa'yı gözünde gözlükleri ile ilerleyen yaşında, Batılı tarzda şık giysiler içinde görürüz. Kompozisyon itibarıyla solunda duran tuvali, kendisini büst portre şeklinde temsil edişi ve izleyiciye bakışı ile Şeker Ahmed Paşa'nın "Otoportre"sini andırır. Ancak burada Halil Paşa, biraz da sahnenin dar bir alana sığdırılmış olması nedeniyle resim yapar gibi görünmez. Yani sadece tuvalin önünde oluşu, o anda çalıştığı izlenimi verir; fakat ellerini göremeyiz. Öte yandan dikkatli bakıldığında son derece durağan olan resimdeki sağ kolun aslında bir devamlılık sağladığı fark edilir. Halil Paşa sanki o an aynaya bakmakta ve sanki hemen ardından resme bir fırça darbesi daha eklemek üzere hareket etmektedir. Sanatçı, adeta sonsuza kadar o aynaya bakarak resmini yapmaya devam edecek gibi görünür.[286]

Halil Paşa'nın arkasındaki duvarda ise bir resmin neredeyse tamamını, diğerinin sadece sağ üst köşesini görürüz. İkisi de varaklı çerçeve içinde yağlıboya manzara gibi görünmüktedir. Kompozisyona sağdan gelen ışık, resmin pastel sıcak tonlarıyla güçlü bir etki yaratır. Halil Paşa burada muhtemelen kendi atölyesindedir; ancak giysisi, çalışmakta olan bir ressam için biraz gösterişli ve temiz görünür. Sanatçının önlük dahi giymemiş olması, resmin aynadan çok bir fotoğraftan çalışılmış olma ihtimalini akla getirir; fakat bu aslında kendisini nasıl göstermek istediğiyle ilgili olmalıdır. Keza Şeker Ahmed Paşa gibi fes veya Avni Lifij gibi şapka ya da başka herhangi bir başlık takmıyor oluşu da Halil Paşa'nın sivil ressam kimliği dışında hiçbir görevine, hiçbir statüsüne [konumuna, durumuna] referans vermek istememesinden kaynaklanır. Sanatçının önündeki tuvalin köşesi de akla Velazquez'in, kendisini kralın sarayında çalışan bir ressam olarak belgelediği "Las Meninas"ını getirir. Halil Paşa da burada mesafeli duruşuyla saygın bir etki yaratır;

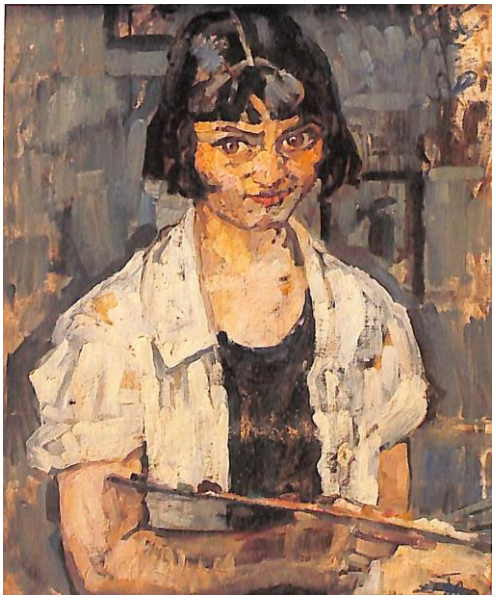
[285] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 40.
[286] Meltem Yakın Üldes, **Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2017, s. 250.

fakat bu, paşa kimliği ile değil, çağının önemli bir ressamı olmasıyla ilgilidir tamamen.

Halil Paşa, Batılı bir ressam olarak kendi portresiyle karşımızdadır. Bilindiği üzere, Batılılaşma yönündeki değişimler edebiyat alanında da Tanzimat'tan sonra başlamış, özellikle roman ve hikâye türü böylece Türk edebiyatına kazandırılmıştır. Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami, Namık Kemal gibi isimlerin yanı sıra Recaizade Mahmut Ekrem de bu dönem edebiyatına önemli eserler kazandırmıştır. Türk romancılığının ilk önemli eserlerinden biri olan **Araba Sevdası**'nı Recaizade Mahmut Ekrem 1889'da kaleme almış, 1896'da **Servet-i Fünun** dergisinde tefrika ettirmiş, daha sonra da kitap halinde yayınlatmıştır. Hem dergideki tefrikanın hem de kitabın Halil Paşa tarafından resmedilmiş olması, Türkiye'de Batılılaşan sanat ve edebiyat alanlarının karşılıklı ilişkisini işaret eden bir örnektir.[287] Kuşkusuz Türkiye'de uzunca bir süre aydın sıfatını alan isimlerin sayıca az oluşu ve genellikle benzer ortamlarda yer alarak birbirlerini tanımaları bu tip ortak çalışmalar açısından açıklayıcıdır. Öte yandan Halil Paşa'nın, Recaizade Mahmut Ekrem'in kızkardeşiyle evli olması bu mesleki işbirliğini doğurmuş olmalıdır.

[287] Sabahattin Çağın, Fazıl Gökçek, "Araba Sevdasına Dair", Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Yay.Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, Mayıs 2007, s. 7.

Resim 22: Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, t.y. (1925?),
tuval üzerine yağlıboya,62x50 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu).



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.

Hale Asaf'ın[288] "Paletli Otoporte"si için, Türk sanatında günümüze ulaşan eserler ve bilgilerden yola çıkarak, ilk kez bir kadın ressamın kendisini elinde paleti ile çalışırken gösterdiği resimlerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının kimliğini ortaya çıkaran ve adını da bizzat kendi koyduğu "Paletli Otoporte", Hale Asaf tarafından hocalarından biri olan Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran için imzalanarak hediye edilmiştir.[289] Resmin muhtemelen 1925'e tarihlendirilebileceğini söyleyen Burcu Pelvanoğlu, bu yıllarda babası Mısır'a kaçtığı için parasız kalan Hale Asaf'ın 1924'te Almanya'dan mecburen döndüğüne, aklı resimde ve Avrupa'da olduğu için de Avrupa konkurunu kazanmak amacıyla Akademi'ye devam ettiğine dikkat çeker.[290] "Paletli Otoportre" böyle bir tarihte gerçekleştirilmiştir.

Hale Asaf, II. Abdülhamid'in yaveri Asaf Paşa ile Tıbbiye Reisi Dr. Rasim Paşa'nın torunu, dönemin temyiz reislerinden Salih Bey ile Enise Hanım'ın çocukları

[288] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[289] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 141.
[290] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 141-142.

olarak bir konakta doğmuştur.[291] Sanatçının yaşamına dair yapılan bu vurgu, dönemin koşullarında Müslüman toplumda ancak bu sınıfsal kesimin kız çocuklarının ressam olabilmesinin mümkün olduğunun altını çizmek içindir. Üstelik Meşrutiyet döneminin ilk kadın ressamlarından ve İnas Sanayi-i Nefise'nin müdürü ve hocalarından ressam Mihri Müşfik Hanım'ın yeğeni olan Hale Asaf'ın, teyzesinin verdiği ilham ya da cesaretlendirmeyle ressam olduğu da iddia edilebilir.

Resimde Hale Asaf'ı oldukça genç görürüz. 1905 doğumlu olduğu düşünülürse muhtemelen 20 yaşına henüz girmiştir. Yüzünden yaşının canlılığı, çocuksuluğu okunur. Hafif gülümsemesi, gözlerini açarak başını tuvaliyle uğraşır gibi yine hafif öne eğişi, sol eliyle paletini tutması, resimdeki temel hareketlerdir. Ancak asıl hareketi boyayı kalın ve kesik şekilde uyguladığı fırça darbeleri oluşturur ve kompozisyonun dinamizmi figürünün genç ifadesini adeta pekiştirir. Asaf'ın Paris'te aldığı eğitimden Akademi'de Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olduktan sonra da vazgeçmediği, sanatçıların yarı akademik yarı izlenimci tarzıyla bu resim kıyaslandığında anlaşılabilmektedir.[292]

Bu otoportrenin Asaf'ın "gerçek bir kadın ressam olarak portresi" olduğunu söyleyen Esra Aliçavuşoğlu, onu Batılı ressamlar ile karşılaştırır. Kompozisyon kurgusunu, Batı sanat tarihi içinde aynı şema çerçevesinde yapıt vermiş Elisabetta Sirani (1660), Elisabeth Vigée-Lebrun (1782), Milly Childers (1889), Marie Bashkirtseff (1880) ve Gabriele Münter'in (1911) yapıtlarına benzetir.[293] Öte yandan Şeker Ahmed'in ya da Halil Paşa'nın benzer otoportreleri de Hale Asaf'a esin kaynağı olmuş olabilir.

Diğer resim türlerine kıyasla daha çok portre ve otoportre gerçekleştiren sanatçı genellikle kadınları resmetmiştir. Onun portrelerindeki kadınlar artık "eş",

[291] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 181, 174.
[292] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 124-125.
[293] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 47-48.

"anne", "sevgili", "model" değildir. Yani toplumsal konumu başkalarına göre belirlenen bir kadın değil, samimi duygu-düşünce yansımalarıyla "kendileri" olarak var olan bireylerdir onlar artık. Zorlu bir yaşam mücadelesi veren sanatçı, ömür boyu savaştığı amansız hastalığı nedeniyle otoportrelerinde fiziken "güçlü" izlenimi vermese de bu resimde kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, kararlarını kendisi alan ve resim yapmaktan vazgeçmeyen bir kadın olarak kendisini böyle görmüş ve göstermek istemiştir.

> "Bir kadın ressamın kendini paletiyle resmederek izleyiciyle kurduğu bağ, o güne dek karşımıza çıkmaması nedeniyle ve kadının bağımsızlığını ilan ettiğini gösteren en önemli kanıt olmasıyla son derece önemlidir. Hale Asaf bu resminde cinsel ve kültürel kimliğini birarada ele almayı yeğlemiştir."[294]

Henüz on dört-on beş yaşlarında iken Roma'da, Mihri teyzesinin yanında çalışmaya başlayan, on beşine geldiğinde, çalışmalarına Montparnasse Akademisi'nde ve nihayet Berlin'de devam eden,[295] Berlin-Paris ve İstanbul arasında hayatını arayan Hale Asaf, kadının sanat alanındaki değişen temsilini en iyi yansıtan sanatçılardandır. Muhtemelen yaşamının önemli bir bölümünde Avrupa'da kaldığı, ayrıca kişisel sorunlarıyla tek başına uğraştığı için, Cumhuriyet döneminin kendisine toplumsal aydınlanmanın neferi görevi biçilen sanatçılarından değildir aslında. Asaf'ın ilerleyen yıllarda gerçekleştirdiği ve bugün çoğu kayıp olan İstanbul manzaraları, natürmortlar, Paris banliyöleri[296] resimleri göz önünde tutulursa konu tercihi açısından da Türk sanatçılarının taşıdığı ulusal kaygılara sahip olmadığı görülecektir.

Hale Asaf, yenilikçi kadınların portreleriyle hem temsilde hem ifadede modernleşmeyi içselleştirilmiş gibi görünür. Kendisini "ilerlemenin neferi" olarak görmemiş, ancak sürecin doğal bir parçası olmuştur. "Paletli Otoportre"nin Türk

---

[294] Esra Aliçavuşoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 48.

[295] Antonio Aniante, "Ricordi di un Giovane Troppo Presto Invecchiatosi/Hale Asaf-Antonio Aniante: Vaktinden Evvel Yaşlanmış Bir Gencin Hatıraları", **Genç Sanat**, Çev. Gökçe Aytuğ, S. 156, Aralık 2007, s. 30.

[296] A.Aniante ile ("muhtemelen") 1975 yılında yaptığı görüşmeden aktaran bkz. Abidin Dino, "Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Kadın ve Sanat", S. 36, Kış 2005, s. 102-105.

resminin erken kuşak kadın ressamlarından biri tarafından gerçekleştirilerek bir diğer erken dönem isimlerden Güzin Duran'a hediye edilmiş olması, hem sanatçının hocası Feyhaman Duran'a minnet göstergesi hem de varlığıyla birbirine güç veren kadın ressamlar arası "gizli" dayanışmanın işareti niteliğindedir adeta.

Resim 23: Hale Asaf, *Otoportre*, t.y. (yakl. 1930'lar), tuval üzerine yağlıboya, 50x36 cm (özel koleksiyon?).

Kaynak: Anonim, **Artam Antik A.Ş. 282. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar**, 24 Mayıs 2014, Lot no: 26.

Hale Asaf'ın, 1930'lu yıllarına tarihlenen bir diğer "Otoportre"si ile "Paletli Otoportre"yi karşılaştırmak, sanatçının tavrını anlamak açısından gereklidir. Çünkü ilk resimdeki elinde paletiyle resim yapma aşkını gözlerinden okuduğumuz daha canlı, enerjik anlatımı sonraki otoportrelerinde görülmez. Bu ikinci portre tarzı, sanatçının ilerleyen yıllardaki daha tipik anlayışını oluşturur.

1930'lara tarihlenen[297] otoportresinin Asaf'ın Paris'te birlikte olduğu İtalyan yazar Antonio Aniante tarafından İstanbul'a getirildiği, dolayısıyla sanatçının resmi

[297] Resmin tarihinin 1930'lar olarak verildiği kaynak için bkz. Cem İleri (Yay.Haz.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 251. Ayrıca resim, Hale Asaf'ın 1938 tarihli bir başka otoportresine çok benzemektedir. Resmin bulunduğu kaynak için bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 52, 181.

Paris'te yaptığı tahmin edilir. Hatta resmin üslubu nedeniyle sanatçının Paris'e gittiği ilk yıllara, 1931 ya da hemen sonrasına tarihlenebileceğini söylenmektedir.[298]

Sanatçı, André Lhote etkisi hissedilen bu kompozisyonda figürü ortaya çıkarırken detaylarından arındırmış ve deseni de "formu ortaya çıkarmaya yetecek kadar"a indirgemiştir. Dolayısıyla kompozisyonun yapısı güçlüdür, bu hemen ilk bakışta hissedilir. Yalnızca bedeninde, giysisi üzerinde görünen kalın fırça ile konturlar, baş ve yüzünde daha ince fırça kullanımına bırakmıştır yerini. Yüz hatları keskinleşmiş, bakışı izleyiciden başka yere kaymış, yüzündeki gülümseme yok olmuştur.

Hale Asaf'ın buradaki otoportresi ya da başta otoportreleri olmak üzere diğer resimleri ele alınırken, hem bu tez çalışmasında hem de referans gösterilen başka kaynaklarda da yapıldığı gibi yaşamıyla ilişki kurularak bir nevi "romantik" bir tavır gözetilir. Örneğin Pelvanoğlu, sanatçının portre ve otoportrelerinin otobiyografik özellikler taşıdığı, yani hayatının izlerini barındırdığını vurgulayarak şunları söyler:

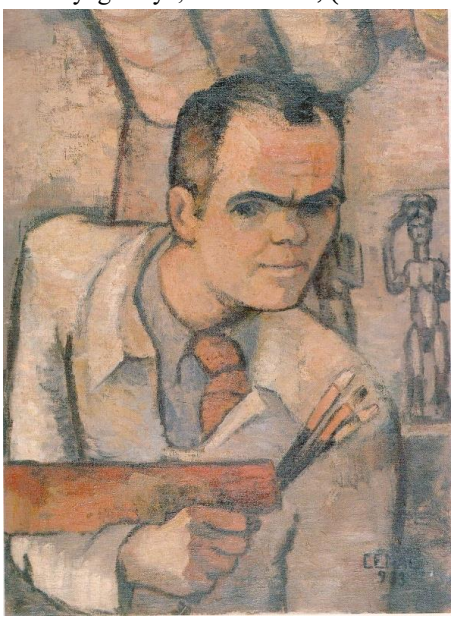
> "… kadın portrelerinde kendi iç dünyasını yansıtmış ve bunu 'kadın olmak'la birleştirmiştir. Bu birleşimi yaparken de yavaş yavaş kendinden uzaklaşmaya başlamış ve onun kadın portrelerinin birer otoportre olduğunda ısrar etsem de, yüz ifadelerini silerek yavaş yavaş yaşamının da silindiğini göstermiştir, açık vermeksizin…"[299]

Elbette resmin, üreteni olan ressamın hayatı ile doğrudan bir bağa sahip şekilde betimlenmesi, eser üzerine bu bağ gözetilerek yorumun inşa edilmesi hem kaçınılmaz hem de pek çok tuzak içeren bir yöntemdir. Ancak bu önkabulle birlikte, Asaf'ın kırılgan yapısı, kanser, gurbet, yalnızlık, parasızlık gibi sıkıntılarla, savaşı hazırlayan bir ortamda Avrupa'da şekillenen ve genç yaşta sonlanan yaşamı gözetilmeden resmine bakmak da hatalı olacaktır. Asaf'ın yaşamı pek çok çağdaşından çok daha fazla, bitmek bilmeyen sıkıntılarla doludur. Dolayısıyla, manzaraları olmasa da az sayıda portre olarak karşımıza çıkan figür resimlerini, sanat

[298] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 148.
[299] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 149.

yapma gayretinde genç bir kadının varolma savaşımının görüntüleri yani "otobiyografik otoportreler" olarak okumak kaçınılmaz gibi durmaktadır ve bu nedenle de "tekrar tekrar okunmaları/seyredilmeleri gerekir."[300]

Resim 24: Cemal Tollu, *Otoportre*, 1933,
tuval üzerine yağlıboya, 72.5x54 cm, (MSGSÜ-İRHM).



Kaynak: Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Türk Resminde Otoporte**,
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 33.

Ortaya çıktıkları andan itibaren haklarında pek çok tartışma yürütülen d Grubu üyelerinden Cemal Tollu'nun, tam da grubun kurulduğu yıl yapılmış 1933 tarihli "Otoportre"si,[301] dönemin sanatçısının kendisini nasıl gördüğünü işaret etmesiyle önemlidir. Ayrıca resim aynı yıl açılan 17. Galatasaray Sergisi'nde yer almıştır.[302]

[300] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, s. 148-149.
[301] Adnan Çoker resmi "Sanatçının Kendi Portresi (Portrem)" adıyla verir. bkz. Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 78.
[302] "Resim sergisi dün açıldı" başlıklı günün gazete haberi ve haberde yer alan fotoğrafta Tollu'nun resmi için bkz. Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996, s. 63. d Grubu'nun kuruluşu, sanat anlayışı ve dönemin özellikleri için ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, S. 5, İstanbul, Mayıs-Ağustos 2003, s. 56-61.

Resimde Tollu, elinde fırçası ve cetveliyle sanki o an çekilmekte olan bir fotoğraf karesine girmek için yan durup eğilmiş bir hareketle gösterilmiştir. Sanatçının hareketi resme dinamizm katar ve bu dinamik etki görünür fırça darbeleriyle desteklenir.

Figür yani sanatçının kendisi resmin başat unsuru olsa ve çerçeve sınırlarına dayanır bir büyüklükte büst şeklinde ele alınsa da, sanatçı içinde bulunduğu mekânı algılamamızı sağlamıştır. Mekâna ait olduğunu düşündüğümüz bir köşe çizgisi ve hareketli bir tavan betimi, kompozisyona biraz aşağıdan bakıyormuşuz hissini verir. Sanatçı, kalın konturlarla dilediği gibi nasıl oynamışsa, mekânın perspektif doğruluğuyla da oynamıştır. Dikey köşe çizgisi ile köşenin tavanla birleştiği çizgi doğru bir perspektif izlenimi vermez; zaten tavanın hareketi de belki böylesi bir algı yanılmasına yol açmak için bu şekilde gösterilmiştir. Öte yandan sanatçı yani figür ile arka zemin arasındaki derinlik hissini de alamayız kompozisyondan. Üstelik sanatçının solunda, izleyiciye göre resmin sağında arkada duran biçimler ilk bakışta hacimli heykel formları gibi dursa da –eğer gözümüz bizi yanıltmıyorsa– aslında d Grubu'nun karakteristik özelliklerine uygun yapılmış kalın konturlu, kaba hatlı, dolayısıyla sanatçının 1930'larda yaptığı kimi desenlerine yaklaşır anlayışta "ilkel" görünümlü çıplak figür desenleridir bunlar. Tollu'nun hem kendini, hem mekânı temsil edişi, ayrıca kompozisyona eklediği detaylar, biçemi önceleyen dönemin kübist-konstrüktivist anlayışını işaret eder.

"Otoportre"sinde Tollu'nun sol eli yine görünmez ve sanki tuval düzlemine sığdırılmak amacıyla gösterilemezken, sol kolu ile eli, bu kez de elindeki resim malzemelerini özellikle göstermek ister gibi kaldırılmış şekilde tümüyle yansıtılmıştır. Bu özellikle gösterme isteği, bir değil üç tane fırça tutuşu ve ahşap cetveli fırçaların yanına sığdırıp koluyla da desteklemek zorunda kalışıyla pekişir. Sanatçı bu şekilde açıkça ressam kimliğini vurgulamıştır. "Ben buradayım, böyle biriyim, işte ressamım!" algısı yaratırken, aynı zamanda resimde kullandığı üslubu da işaret etmek amacı güder gibidir.

3.5. Bir Sorun Olarak Çıplaklık: Nü Resimler

Akademik çalışma evrelerinin en önemlilerinden biri olan anatomi etüdü, canlı model ve modelin çıplak olması ile mümkündür. Ancak yüzlerce yıldır dini yükümlülüklerin yaşamı belirlediği Türk toplumunda özellikle kadın bedeninin konumlandırılması pek çok tabuyu da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Türk sanatının Batılılaşma sürecinde resimde çıplaklığın temsili kaçınılmaz olarak bir sorun halinde yaşanır.

Batı sanat tarihinde resimde "erotizm" söz konusu olduğunda bu daima erkek bakışı için, buna göre üretilmiş bir imgeyle temsil edilmiştir. John Berger da "Sıradan Avrupa nü resimlerinde asıl kahraman hiçbir zaman resimde görünmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey ona göre yapılmıştır"[303] der. Oysa Türk resminde öncelikli amaç anatomik çalışma ile natüralist bir doğruluğa ulaşmaktır ve böylesi teknik bir adımı atlamak için bile sanatçıların mücadele etmesi gerekecektir.

Sanatta nü temsilin "toplumsal gelişme, ilerleme" fenomeniyle anlaşılması tartışmalı bir konudur. Örneğin, üçüncü bölümün başında ele alındığı üzere, Abdülmecid Efendi'nin bir Şehzade ve sonrasında Halife olarak konumu nedeniyle "Avluda Kadınlar" resminde çıplak kadın temsil etmesi çok kez tartışılmıştır. Bu noktada, Batı modernitesinin çıplaklığı bir sorun olarak görmeyen seküler dünya anlayışının idealize edilmesine karşı çıkan sesler, Batılılaşmayı-modernleşmeyi eleştiren kesimden yükselir. Kendi içinde anlamlı görünse de süreç açısından mantıksızdır. Çünkü Osmanlı Devleti 19. yüzyıldan itibaren Batılılaşmayı sistematik olarak benimsemiştir ve Batı sanat tarihinde sayısız örneği bulunan çıplak figür temsiline karşı çıkmak, ancak çağının gerçeklerine aykırı bir tavır olarak kalmaya mahkûmdur. Ayrıca çıplaklığın insanın doğasına ait bir olgu olması, "medeniyet" kavramı bağlamındaki kaygıların ötesinde duran bir gerçekliktir. Öte yandan 2015 yılında Türkiye'de ilk kez nü resim üzerine bu kadar kapsamlı gerçekleştirilen

[303] John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2002, s. 54.

"Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü" başlıklı sergi bağlamında meydana gelen tartışmalar da konunun her dönem tazeliğini koruduğuna işaret eder. Serginin küratörü Ahu Antmen, Mustafa Cezar'ın mutaassıpların şimşeğini çeken çıplak kadın imgesinin ancak sanat kültürüyle normalleşeceğini savunması yönündeki sözlerini hatırlatarak şunları kaydetmiştir:

> "Cezar bir İslam toplumunun taassubundan söz etmektedir ama, aslında 'sanat kültürü' olarak adlandırdığı olgunun çıplak bedeni ve özellikle çıplak kadın bedenini –her koşulda ve kültürde– normalleştirici, doğallaştırıcı bir etkisi vardır. Nü, bu anlamda, sanat kültürünü giyinmiş çıplaklıktır."[304]

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında açılmasıyla birlikte figür eğitimi sistemli şekilde verilmeye başlanmış ve önce canlı model sonra da kadın modelden çalışmak bir sorun olurken, nü resim ise uzun yıllar yapılamamıştır. Nurullah Berk, Hikmet Onat ile görüşmesinde sanatçının söylediklerini şöyle aktarır:

> "… o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlâksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce [A.K.Gören'e göre Onat okula 1904 yılında yazılmıştır] birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar."[305]

Mustafa Cezar 1901, 1902 ve 1903 yıllarında düzenlenen İstanbul Salonları'nda çıplak model olan tuvallerin gösterilmemesi yönünde hükümet emirleri olduğunu belirtir.[306] Adolphe Thalasso da "Sanatın güzelliklerine henüz alışmamış ve plastik bedenler karşısında Salon'u karantinaya alabilecek kadar ürkek, ahlaki açıdan oldukça muhafazakâr bir memlekette düzenlenen bir sergide 'çıplak'ın bulunmayışı"nın oldukça anlaşılabilir olduğunu ve bu nedenle sergiye dâhil

---

[304] Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 19.

[305] Nurullah Berk'in Hikmet Onat ile görüşmesi, 29 Kasım 1972'den aktaran bkz. Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 18; Nurullah Berk, "İlk Elli Yıl (1923-1973)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 18.

[306] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 442.

edilmediğini söyler.[307] Dolayısıyla bu yıllarda İstanbul'da nü resim çalışıldığı ancak sergilenemediği sonucu çıkabilir. Yoksa sergilenmemesi yönündeki karar, aynı zamanda nü çalışılmasına karşı da alınmış bir tedbir midir? Resmî bir karar alınmış olmasa bile sanatçılar dâhil herkesin çıplak figür resmetmek ve sergilemekten çekindiği ortadadır. Dönemin **Stamboul** gazetesi sahibi ve yayın yönetmeni Régis Delbeuf, 1902 sergisi nedeniyle gazetede yer alan eleştirilerini topladığı kitapçıkta ise şunları söylemektedir:

> " – Pekiyi hiç nü yok mu ? diyeceksiniz.
> Doğru, yok. Bunun da kimi sanata bağlı, kimi de tamamen ahlaki olan birçok sebebi var. Seyirci bu tür teşhirlere alışmadıkça, kimseyi ürkütmek istemediler. Pera Salonu'na kızıyla birlikte gelen hiçbir anneyi kaçırmak zorunda bırakmamalıydı. Oysa Pera'da iş ahlaka gelince gayet katı bir tutum var. Dolayısıyla da sistematik bir şekilde nülerden vazgeçildi. Ayrıca eklememiz gerekir ki bu konudaki çekince Salonu önemli hiçbir eserden de mahrum etmiş değil. Zira buradaki sanatçılar genellikle bu tür tuvaller yapmaktan imtina ediyorlar."[308]

Öte yandan Adnan Çoker, 1902 yılındaki İstanbul Salon Sergisi'nde Zonaro'nun bir öğrencisi olan Ahmet Rifat'ın yarı beline kadar çıplak bir figürü sergilemiş olduğundan bahseder. Çoker'in ifadesiyle bu bir yenilik, bir reform sayılabilir.[309] Thalasso da Ahmed Rifat'in "*Genç Koşucu*'yla çıplağı İstanbul Salonlarına tanıttı"ğını belirtmektedir.[310] Keza 1902 tarihli Salon Sergisi'nin bir fotoğrafında, arkadan bir çıplak görünür. Ancak bu resmin Ahmet Rifat'in resmi olup olmadığı anlaşılmaz ve ilginç olan, resmin Çoker'in bahsettiği gibi yarı çıplak değil ayakta, arkadan görünen tamamen çıplak bir adam olmasıdır.[311] Dolayısıyla

---

[307] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 105.

[308] Régis Delbeuf, Salon de Péra, 1902: 21-22'den aktaran bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 145-146

[309] Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 146. Ayrıca Ahu Antmen de Seza Sinanlar Uslu ile görüşmesinde 1902'deki sergide Ahmet Rifat'in resminin yanı sıra yabancı ressamların da çıplak figürler içeren resimleri bulunduğunu söylediğini belirtir. bkz. Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 41.

[310] Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 109.

[311] II. Abdülhamid Fotoğraf Koleksiyonu, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 90528/11 no'lu fotoğraf için bkz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar (Yay.Haz.), **Üryan Çıplak Nü: Türk**

sergilerde nü olup olmadığıyla ilgili çelişkili bir durum varsa da, kastedilenin kadın bedenini temsil eden nü resim olma ihtimali akla gelmektedir.

Osmanlı sanatçıları çıplak insan figürünün etüdüne, modelle hem temel atölye eğitimi hem de yağlıboya teknikleri doğrultusunda ilk kez Paris atölyelerinde karşılaşarak başlamışlardır. Türk resminde ilk kuşak olarak tanımlanan ve çoğu asker kökenli olan ressamların az sayıdaki çalışması içinde çıplak örneğe rastlanmaz. En erken nü resimlerin ise ikinci kuşak sanatçılar içinde Osman Hamdi Bey tarafından Paris'te yapıldığı düşünülen, 1867-68'e tarihlenen biri boydan, ikisi büst şeklinde üç çıplak kadın resmi ile 1866'ya tarihlenen dokuz adet çıplak desen olduğu kabul edilir.[312] Şeker Ahmed Paşa'nın ise böyle bir çalışması günümüzde bilinmese de muhtemelen Paris'teki eğitimi sırasında akademik amaçlı çıplaklar çalıştığı öne sürülebilir.[313] Halil Paşa'nın da bilinen çıplaklarının hepsi akademik birer etüddür ve Paris'te yapılmıştır. Bir başka erken kuşak sanatçılarından Süleyman Seyyid'in ise peyzaj ve natürmortları yanında günümüze ulaşamayan figür, portre ve hatta kadın bedenini gösteren nü resimler yaptığını Celâl Esad Arseven, sanatçının bir atölye fotoğrafını göstererek kanıtlamıştır. Arseven de bu resimlerin bilinmemesini, o zamanlar figür ve çıplak resimlere karşı gösterilen taassup nedeniyle Süleyman Seyyid'in bunları sergilememiş olmasına bağlar.[314]

Adımlar tek tek atılacaktır. İkinci Meşrutiyet'in beklenen özgürlük ortamını sağlamadığı ise bir süre sonra anlaşılmıştır. Keza bu dönemde Âsâr-ı Atîka Müzesi'ndeki antik çıplak heykellerin üzerlerinin peştamal ile örtüldüğü, hatta bodrumlara saklandığı da anlatılanlar arasındadır. Üstelik sadece sanat alanında

---

Resminde Modernleşme Öyküsü, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, (Metin: Ahu Antmen), s. 40.

[312] Bu resimlerin Osman Hamdi'ye ait olduğunu iddia eden çalışma için bkz. Mustafa Cezar, Ferit Edgü, **Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri**, İstanbul, Ada Yayınları, 1986.

[313] Ahmet Kamil Gören, "İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri", **İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi**, S. 4, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti., İstanbul Aralık 2013, s. 48.

[314] Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, t.y., s. 141-142. Süleyman Seyyid'in atölyesinde resim yaparken arkada kadın modelden çalışılmış nü resmin ve farklı figür resimlerinin görüldüğü fotoğrafı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 21).

değil, günlük giyimde de kadınlara yönelik yine baskıcı bir ortam oluşmuştur.[315] Döneme dair tanıklıklar, ilk elden doğru bilgiyi verir. Örneğin Hikmet Onat, İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra dönemin özgürlükçü atmosferinden cesaret alarak atölyeye kadın model getirmek üzere giriştikleri eylemi şöyle anlatır:

> "… Mektebe ne elbiseli ne de çıplak kadın model gelmezdi. Biz mektebin son sınıfına gelmiştik ki Türkiyemizde İkinci Meşrutiyet ilan olundu. Az sonra hükümet her daldan Avrupa'ya öğrenci göndermeye başladı. Yol açılınca bizlerden bazıları kendi hesaplarına Paris'e gidip çalışmaya başladılar. Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk. Böylece akademilere kadın modeller de geldiğini öğrendik. Mektep müdürümüz Hamdi Bey'e başvurduk. Atölyemize kadın modellerin de verilmesini rica ettik. Vaktiyle Hamdi Bey çalıştığı akademilerde nelerden çalışıldığını bilmez olur muydu. Ama, ne düşündüyse hükümetin resmi mektebinde kadın modelden çalışılmadığını, bunun hususi ve paralı müesseseler olan akademilerde mümkün olduğunu söyledi. Yani bizim burada kadın modelden çalışmamıza müsaade yoktu. Bunun üzerine aramızda düşündük. Arzumuzun yerine getirilmesini daha yüksek bir makamdan ricaya karar verdik. Bu yüksek makam neresi olabilirdi? Tabii Marif Nezareti. Bir gün toplandık. Divanyolu'ndaki Maarif Nezareti'nde Maarif Nazırı beyi görmeye gittik. O sıralarda Nazır beyler kimseyi geri çevirmezdi. Bizi de kabul etti. Dileklerimizi kendisine anlattık. Dikkatle dinledi. Bu hususta Hamdi Bey ile görüşeceğini ve arzularımızın yerine getirilmesi için çalışılacağını vaad etti. Sevinerek nezaretten ayrıldık. Ama aradan haftalar geçtiği halde bir şey çıkmadı. Tekrar görüştük. Meşrutiyet rejiminin hepimize aşıladığı bir cüretle kendi teşebbüsümüzle mektebe bir kadın model getirmeye karar verdik. Modele çıplak poz verdirmeye cesaretimiz yoktu; ama, elbiseli olarak çalışabilirdik. Aradık, zorluklarla bir Çingene kızı bulabildik. Sabah erken, kimse görmeden, atölyede model masasına çıkardık. Dans eder vaziyette poz verdik ve desen çizmeye başladık. Aradan 5-10 dakika ya geçti ya geçmedi mektep hademeleri vaziyeti görüp müzeye haber vermişler. (Mektep o zaman Müze'nin şimdi Hitit eserleri bulunan binasında idi.) Müze'den geldiler. Çingene kızının derhal dışarı çıkarılmasını istediler. Evvela tehditle, sonra tatlılıkla ve vaadlerle bizi ikna ettiler, Çingene kızını kapıdan çıkardılar, savdılar, çıkış o çıkış." [316]

Hikmet Onat, bu olayın üstünden belirli bir zaman geçtikten sonra Osman Hamdi'nin "Ruhi'yi" (Mehmed Ruhi Arel) çağırarak şunları söylediğini de aktarır:

---

[315] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 43.

[316] "Hikmet Onat'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak modele ilişkin bir anısı", 24 Şubat 1976, aktarıldığı kaynak için bkz. Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 41-43. Ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, "Hikmet Onat'tan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Çıplak Model Sorunu", **Antik&Dekor**, S. 43, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Kasım 1997, s. 110-115; Ahmet Kamil Gören, "Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu", **Sanat Çevresi**, Özel Sayı: 4, İstanbul, Mart 2003, s. 48-53.

"'Oğlum' demiş, 'siz memleketin ruhu ahvalini [ruh halini] bilmiyorsunuz. Ben sizin çalışmanızı istemez miyim? Ama, bu teşebbüsünüzle o kadar güçlükleri yenerek, açmağa muvaffak olduğumuz mektebin bir anda açılmamak üzere kapatılmasına sebep olabilirdiniz."[317]

Sanayi-i Nefise'nin ilk modellerinin Afrika kökenli bir siyahi ya da yaşlı bir Yahudi gibi adamlar olduğunu, sonra azınlıkların model olarak kullanıldığını, giderek Osman Hamdi'nin hayatını kaybettiği 1910 yılına doğru da hem biraz daha genç hem de daha çıplak modellerin kullanıldığını biliriz.[318] Keza Hikmet Onat da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde "Model olarak genç, ihtiyar kimi bulursak model iskemlesine oturturduk" demektedir.[319] Celâl Esad Arseven ise Akademi'de model ile çalışmaya geçmenin aşamalarına dair şunları söyler:

"Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesî mücessem [geometrik cisim] şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı.
Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektebde çıplak resim yapmak yasak olduğu gibi kadın model de getirilmiyordu.
O zamanları halkın taassubu nazar-ı [dini görüşleri] dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkânsızdı. Tenekeci, hamal, rencber, satıcı gibi gündelikle tutulan bâzı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı."[320]

Öte yandan, 1920'li yıllardan önceki erken dönem çalışmalarda model ile ressamı arasında belli bir mesafe sezilir daima. Ahmet Kamil Gören, böyle bir ilişki olması gerekmese de böyle bir ilişkinin olmadığının neredeyse özellikle vurgulandığını belirtir. "Bir başka anlatımla, sanki çıplak model başkalarının da bulunduğu bir atölyede betimlenmiş gibi, aradaki ilişki soğuk, mesafeli, durağan ve

[317] "Hikmet Onat'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak modele ilişkin bir anısı", 24 Şubat 1976, aktarıldığı kaynak için bkz. Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 41-43.
[318] Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 141-142.
[319] "Hikmet Onat'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak modele ilişkin bir anısı", 24 Şubat 1976, aktarıldığı kaynak için bkz. Ahmet Kamil Gören, **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998, s. 42.
[320] Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III, Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, t.y., s. 131.

hatta yalnızca meslekidir."[321] Bunun nedenlerinin başında, nü resimlerin istisnalar dışında daima Sanayi-i Nefise atölyelerinde çalışılmış olması gelir elbette. Bu dönemde sanatçıların maddi anlamda pek çok zorluk çektikleri bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla sadece nü değil, atölye resim çalışmalarının tamamını ancak okul çatısı altında gerçekleştirmek zorundadırlar; yani özel atölyeleri yoktur. Hikmet Onat da sanatçıların Paris'te kendileri için kurdukları hayalleri memlekete dönünce gerçekleştiremediklerini, nitekim varlıklı bir ailesi olan Hasan Vecihi Bereketoğlu ile Feyhaman Duran'dan başka hiçbirinin özel atölyesi olmadığını, onların da "evlerinin bir odasına tıkışıp kalmaya mecbur" olduklarını belirtir.[322]

Türk resmine "çıplak"ı sistematik olarak 1914 Kuşağı'nın soktuğu söylenebilir. Çünkü hem Cumhuriyet öncesinde hem de sonrasında 1914 Kuşağı sanatçılarının bu kez kadın model kullandıkları nü çalışmalara rastlanmaktadır. Türkiye'de başlı başına bir konu olarak nü resmin ise ilk kez 1922'de 4. Galatasaray Sergisi'nde yer aldığı, Namık İsmail'in sırtı dönük yatan çıplak bir kadını resmettiği "Üryan" tablosu dikkat çekerken ayrıca İbrahim Çallı'nın da burada iki adet nü sergilediği kaynaklarda yer almıştır.[323]

Elbette, 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de hem canlı model hem de bu kez erkek model kullanılması sorunu yaşanmıştır. Her ne kadar tarih artık İkinci Meşrutiyet sonrası olsa da, okulun kurucu isimlerinden Mihri

---

[321] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 385.

[322] Hikmet Onat'tan aktaran bkz. Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 22. Kıymet Giray, metin içinde kaynağı "Onat, 1977" olarak verir ancak Kaynakça'da bu tarihe sahip kaynak bulunmadığı için şu kaynağı kullanmış olabilir: Hikmet Onat, **Güzel Sanatlar Birliği 60. Yıl Resim Sergisi Kataloğu**, 6-20 Kasım 1976, s. 9. Öte yandan Giray'ın kullandığı kaynağın şu olma ihtimali de vardır: Anonim, **Hikmet Onat 95**, Akbank Sergi Broşürü, İstanbul 1977. Bu kaynak bilgisi, Ahmet Kamil Gören ile 30 Mayıs 2017 Salı günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

[323] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 38-40. Öte yandan Ahmet Kamil Gören, Pera Müzesi'nde açılan "Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü" sergisi kapsamında 28 Ocak 2016 Perşembe günü "1914 Kuşağı ve Nü Çalışmaları" başlığıyla gerçekleştirdiği söyleşide, nü bir tablonun sergileniş tarihinin bir yıl önce gerçekleştirildiğini dönemin gazetelerinden alınan bir fotoğrafla ve aynı fotoğrafta yer alan Hikmet Onat'ın günümüze ulaşan tablosunun görseliyle kanıtlamıştır. Buna göre söz konusu etkinlik Veliaht Abdülmecid Efendi'nin, emrindeki görevlilerle birlikte 1921 yılının Mayıs ayında açılışını yaptığı Türk Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği bir sergi, tablo ise Hikmet Onat'ın 1330 (1914) tarihli günümüzde Suna-Erdoğan Tanaltay Koleksiyonu'nda yer alan yağlıboya bir "Nü" çalışmasıdır.

Müşfik model alınması konusunda hatırı sayılır bir mücadele yürütmek zorunda kalmış, göreve başladıktan sonra Türkiye'de ilk kez çıplak kadın modeli kız atölyesine getirmiştir. Genellikle modelleri hamamlardan bulmuş, daha az tutucu olan Rum ve Ermeni kadınları ikna etmiştir.[324] Ancak 1918-1923 arası Mütareke yıllarında İstanbul'a gelen Rus göçmen kadınlarının da hem İnas Sanayi-i Nefise hem de Cağaloğlu'ndaki Sanayi-i Nefîse Mektebi'nde modellik yaptığı bilinmektedir.[325] Bu beyaz tenli Rus kadınların varlığıyla toplumsal güzellik anlayışı değişirken,[326] "güzel"in peşinde olan sanatta da kıstaslar muhtemelen bu dönemde değişikliğe uğramaya başlamıştır.

Malik Aksel, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kız öğrencilerin hayalden çıplak erkek resmi yapa yapa onların da kızlara benzediğini ve bu eksikliği fark eden Mihri Müşfik'in Âsar-ı Atika Müzesi Müdürü Halil Edhem'den erkek antik heykellerin alçı kalıplarını aldırtarak öğrencileri bunlardan çalıştırdığını söyler. Ancak bir şikâyet mektubu Maarif Nezâreti'ne ulaşmış, Mihri Hanım buraya çağrılarak sorguya çekilmiştir. Gelen itirazlar üzerine ise alçı heykellerin peştemalli resimlerinin yapıldığını söylemesi konuyu tatlıya bağlar.[327] Farklı kaynaklarda gerçekten heykellere peştamal bağlandığı bilgisi yer alsa da Malik Aksel bunun sadece sözde kaldığını iddia eder. Zaman ilerledikçe elbiseli olarak çalışmak üzere erkek model kullanılabilmeye başlanacak, bu kez de bunların yaşlı, sakat gibi dikkati çekmeyecek kimseler olması şartı konulacaktır.

---

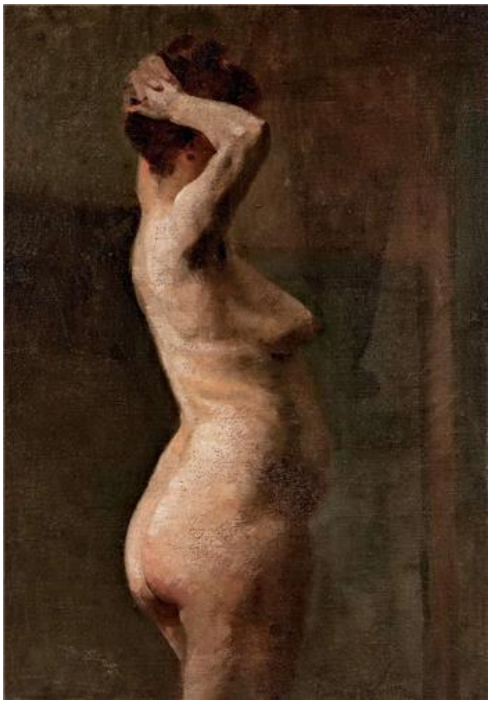
[324] Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 82, İstanbul, Akbank Yayınları, Kasım 1997, s. 22-23.

[325] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 48.

[326] Beyaz Rusların görünürlüğünün artması sonucu mevcut güzellik anlayışına uygun olan tombul, kalçalı kadınlar yerine giderek sarışın, mavi gözlü, endamlı kadın güzel kabul edilmeye başlanmıştır. bkz. Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s. 138.

[327] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 48-49. Mihri (Müşfik) Hanım hakkında ayrıca bkz. "Varlıktan Yokluğa Uzanan Yaşam Çizgisinde Türk Resminin İlk Kadın Ressamının Portresi Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)", **Türkiye'de Sanat**, S. 39, İstanbul, Mayıs-Ağustos 1999, s. 24-31; Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları, 2007; Nilgün Sarp, **Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik İlk Türk Kadın Ressam İstanbul 1886-New York 1954**, İstanbul, y.y., Aralık 2011.

Resim 25: Hikmet Onat, (*Nü*), 1327 (1911/12),
tuval üzerine yağlıboya, 55x40 cm, (özel koleksiyon?).



Kaynak: Anonim, **Alif Art, Modern ve Çağdaş Sanat Eserleri, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi**, 14 Mart 2010, Lot no: 375

Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü döneminde, 1909'da çıplak modelden çalıştığını[328] bildiğimiz Hikmet Onat'ın[329] bu resimleri, muhtemelen belden altı örtülü şekilde erkek modelden gerçekleştirdiği nü'lerdir. Buradaki nü[330] ise sanatçının büyük ihtimalle Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra, Avrupa konkurunu kazanarak gittiği Paris'te yaptığı bir çalışmadır. Onat'ın "Ne erkek, ne

[328] Ahmet Öner Gezgin (Ed.), "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 142; Ahmet Kamil Gören, "Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu", **Sanat Çevresi**, Özel Sayı: 4, İstanbul, Mart 2003, s. 52.

[329] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[330] Kaynakta resmin herhangi bir adı bulunmamaktadır. Resmin tarihi için ise görselin kaynağı olan Alif Art Müzayede kataloğunda "Hicri 1327 (1909)" tarihi verilse de ressamların bu tarihlerde Hicri değil Rumi takvim kullandıkları bilindiği için resmin yapılış tarihi muhtemelen 1911 ya da 1912 yılı olmalıdır. Ayrıca 1910'da Sanayi-i Nefise'den mezun olan ve 1911'de kendi isteğiyle ordudan ayrılarak Paris'e resim öğretimine gönderilen sanatçı, bu tarihlerde kadın çıplak model kullanılmadığı için resmi Paris'te yapmış olmalıdır; bu da tarih konusundaki iddiayı desteklemektedir. Bu bilgi Ahmet Kamil Gören ile 30 Mayıs 2017 Salı günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi"[331] sözleri de, buradaki nü çalışmanın Sanayi-i Nefise'de yapılmış olma ihtimalini imkânsız kılar zaten.

Sanatçı, Halil Edhem tarafından Académie des Beaux-Arts'ın Müdürü Léon Bonnat ve Atölye öğretmeni Fernand Cormon'a yazılmış imzalı tavsiye mektuplarıyla Paris'e giderek önce misafir, sonra asil öğrenci olarak çalışmalarına devam etmiştir.[332] Dolayısıyla modelden desen çizimi ile anatomik çalışmalar, perspektif araştırmaları ve sanat tarihinin çok önemli olduğu klasik bir eğitim alır.

Sanatçının kâğıt üzeri karakalem nü çalışmalarının yanında yağlıboya olanların da neredeyse hepsi modele odaklanan, duruşu vermeye çalışırken oran-orantıya dikkat eden, koyu ve kahverengi tonların ağırlıklı olduğu renklere sahip çalışmalardır. Buradaki örnekte bedeninin yanından arkasına doğru bir açıyla bakılan modelin kollarını başının üstüne kaldırması nedeniyle yüzü görülmez. Kadın çok genç değildir, göbeği kiloluyken üst bedeninin hafif kıvrımlı hareketi nedeniyle kaburgaları belirgin şekilde hissedilir. Figürün bulunduğu mekânın verilmemesi, arkasında sadece koyu renkli düz bir duvar gösterilmesi, dönemin figüre odaklanan atölye resminin genel özelliğidir. Arka plan karanlıkken kadının vücuduna ışık vuruyor olması da atölyenin yapay ışığını gösterir. Öte yandan akademik desen anlayışına göre resmedilen figürün bedenin üzerindeki ışık-gölgeler ve hareket, sanatçı tarafından ustalıkla yakalanmıştır.

Kıymet Giray, Onat'ın nü çalışmaları hakkında şunları söyler:

> "… Kuşağının ortak sorunu olan bu eksiklik gerçekten de Hikmet Onat için de Paris'te Académie des Beaux Arts'da giderilir. Hikmet Onat'ın günümüze ulaşan nü çalışmalarının büyük bir kısmı Fernand Cormon atölyesinde üretilmiştir.
> Gerçekçi görünümleri, oranlarında ve ayrıntıda gözlemlenen ayrıntılı işçilikleriyle bu resimler klasik yorumlardır."[333]

[331] Nurullah Berk, "İlk Elli Yıl (1923-1973)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 18.
[332] Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 18.
[333] Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 29.

Paris'te dört buçuk yıl kalan ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda dönen Onat, 1915'te Akademi'de atölye hocası olmuş ve sanatçının desen atölyesi uzun yıllar canlı modelden çalışılan bir baraj, bir hazırlık sınıfı işlevi görmüştür.[334]

Resim 26: Nazmi Ziya, *Genç Kız Büstü*, 1911,
tuval üzerine yağlıboya, 53x45 cm, (özel koleksiyon).

Kaynak: Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Nazmi Ziya**,
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, s. 9.

Onat'ın resmi gibi Nazmi Ziya'nın[335] 1911 tarihli "Genç Kız Büstü" de Paris'te gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Sanatçı bundan yirmi iki yıl sonra bir nü daha yapmıştır fakat alegorileri dışında başka nü çalışması bilinmez.[336]

1902'de Sanayi-i Nefise'ye giren Nazmi Ziya, Valery, Zarzecki, Oskan Efendi ve Osman Hamdi'nin öğrencisi olmuş, erken dönem Akademik anlayışta eğitim almıştır. Ancak sanatçı 1905 yılında İstanbul'a gelen Fransız ressam Paul Signac'ın çalışmalarını izleme fırsatı bulmuş ve bu aşamadan sonra üslubu da

[334] Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, s. 20.
[335] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[336] Atila Taşpınar, **Nazmi Ziya**, y.y., Ocak 2004, s. 110.

değişmeye başlamıştır. Hatta 1907'de resimlerinin Osman Hamdi ve Vallaury tarafından beğenilmemesi üzerine mezuniyeti bir yıl ertelenmiştir.[337]

Paris'te Académie Julian'da Marcel Bachet ve Henri Royer'in öğrencisi olduktan sonra 1909'da Ècole Nationale Supérieur des Beaux-Arts'ta Fernand Cormon'un öğrencisi olmuş ve burada kendisinin açık havada çalışma isteğini destekleyen atölye hocasının yönlendirmelerinden yararlanmıştır.[338] Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bulamadığı giyimli ya da çıplak kadın modelden çalışma şansını elde etmiştir.[339] Sanatçı Paris'ten sonra Viyana'ya ve Berlin'e gitme imkânı yakalamış, izlenimci etkilerle 1913'de yurda dönmüştür.[340] Sanatçı buradaki nü çalışmasını da o yıllarda yapmış ve muhtemelen dönerken yanında getirmiş olmalıdır.

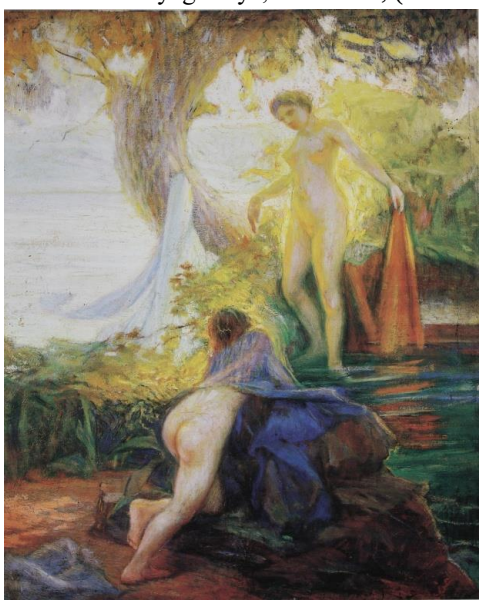
Resimde[341] büst şeklinde belden yukarısını gördüğümüz genç kıza hafif aşağıdan bir bakış açısıyla bakılmaktadır. Nazmi Ziya'nın çağdaşı Türk sanatçılara kıyasla izlenimci etkideki parlak ışık anlayışı, kesik fırça darbeleriyle bir araya gelir. Güzel bir kadının vücudunun diriliği ile yüzünün güzelliği birlikte düşünülerek resmedilmiştir.

Nazmi Ziya, İkinci Meşrutiyet ilan edildiğinde Paris'tedir ve İstanbul'a bir mektup gönderir. Paris hayatından, müzelerdeki, saraylardaki eserlerden söz eder ve arkadaşlarına şunları söyler: "Siz daha orada tozlu alçı parçalarının resimlerini yapın; biz burada Venüs gibi kızların hem de çıplak resimlerini yapıyoruz. Siz daha uyuyun

[337] Mehmet Üstünipek, "Nazmi Ziya'nın Yaşamı", **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, Şubat 2012, s. 10-11.
[338] 1914 Kuşağı üyelerinin Paris'teki eğitimi, okulları vd. için bkz. Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: '1914 Kuşağı' Sanatçıları Paris'te", **Antik&Dekor**, S. 36, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Eylül 1996, s. 62-68.
[339] Mehmet Üstünipek, "Nazmi Ziya'nın Yaşamı", **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, Şubat 2012, s. 11.
[340] Taha Toros, "Nazmi Ziya Güran", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/nazmi-ziya-guran/, (Erişim tarihi: 09.04.2017).
[341] Alif Art "Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi 25 Ekim 2009"da bu resmin adı "Hülyalı Çıplak", şu kaynakta ise "Nü" olarak verilmiştir: bkz. Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, s. 9. İkinci kaynakta resmin tarihi yer almaz. Öte yandan resmin sağ alt köşesinde Nazmi Ziya'nın Latin harfleriyle attığı imzanın altında "2/11" yazısı okunmaktadır.

bakalım!”[342] Hikmet Onat’ın önceki sayfalarda atölyeye izinsiz kadın model getirmelerini anlatırken, “Aldığım mektuplardan oralarda ne tarz çalışıldığını öğreniyorduk” diye bahsettiği mektuplardan biri de, Nazmi Ziya’nın yazdığı olmalıdır. Arkadaşlarını muzipçe kızdıran, kıskandıran Nazmi Ziya, aslında onların taleplerini dile getirmelerini sağlayarak önemli bir adım atılmasına da böylece vesile olmuştur.

Resim 27: H.Avni Lifij, *Alegori*, t.y.,
mukavva üzerine yağlıboya, 45x36 cm, (SÜ-SSM).



Kaynak: Kıymet Giray, **Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler**, İstanbul, Akbank Yayınları, Haziran 2002, s. 169.

Doğal bir resim yeteneğine sahip ve otoportresiyle takdir toplayan, Şehzade Abdülmecid Efendi’nin bursuyla Paris’e giden Avni Lifij, teknik ustalığını da zaman içinde ilerletmiştir. Sanatçının Paris yıllarında l’Ecole des Beaux-Arts’ta gerçekleştirdiği atölye çalışmaları, anatomiler ve canlı model çalışmaları olarak başlıca iki grup altında toplanır.[343] Özellikle Cormon Atölyesi’nde gerçekleştirdiği çıplak model çalışmalarından biri, üzerindeki sanatçının Eski Türkçe elyazısıyla tuttuğu notlarla dikkat çeker; çünkü notlarda Lifij’in bu atölyedeki ilk günkü izlenimlerine ilişkin ayrıntılarla birlikte atölye hocası Cormon ile diyaloğu aktarılır

[342] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 41-42.
[343] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 134.

ve desenin üzerinde Cormon'un düzeltmeleri yer almaktadır.[344] Bu örnek, pek çok Türk sanatçının bulunduğu Cormon Atölyesi'nde, üstelik nü çalışma söz konusu olduğunda öğrenci-hoca arasında nasıl bir ilişki bulunduğuna dair ipuçları taşımasıyla önemlidir.

Ancak burada, Avni Lifij'in bu örneği ya da Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'nın verilen nü örneklerinde olduğu gibi, pek yorum imkânı bulamadığı bir atölye çalışması yerine alegorik bir kompozisyonu yer almaktadır. Hatta "Alegori"[345] ismini taşıyan çalışma, nü şeklinde sınıflandırılmaktan çok mitolojik alegorik bir sahne olarak öne çıkar.

Sanatçının 1917 tarihli "Savaş/Alegori" resmi, "Türk resim tarihinde, uzun figür etütlerine dayalı, gerçek modelden çalışılan ilk çıplak figürüne yer vermesiyle"[346] ayrı bir öneme sahip olurken, "Alegori" de muhtemelen onunla aynı yıllarda hatta belki de daha önce yapılmış, gerçek model kullanıldığı anlaşılan tematik bir resimdir.

Ahmet Kamil Gören "Alegori" resminin, sanatçının doğada çıplakları verdiği "Balkonda Üç Çıplak Genç Kız" ve "Çıplak Figürlü Kompozisyon Eskizi" ile aynı kompozisyon çerçevesinde üretilmiş izlenimi verdiğinden söz eder.[347] "Alegori", renk ve ışık özellikleriyle öne çıkan bu iki çalışmaya kıyasla figürün belirgin şekilde verildiği, daha tamamlanmış bir figür resmi olarak durur. Lifij'in Sembolist anlayışının bir yansıması olan bu sahnede iki kadın figürü orman içinde, esin perileri gibi gösterilmiştir; bu da sahneyi mitolojik bir resim başlığı altına sokabilir. Öte yandan kadınların duruşları, Namık İsmail ya da İbrahim Çallı'nın kadın modelleri

---

[344] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 134. Sanatçının Paris, Ecole des Beaux-Arts'daki ilk çalışmasının künyesi şu şekildedir: "Osmanlıca Notlu Çıplak", 27 Şubat 1909 Cumartesi (Sanatçının Paris, Ecole des Beaux-Arts'daki ilk çalışması), kağıt üzerine karakalem, 54x36,5 cm, (MSGSÜ-İRHM).

[345] Ayşen Anadol (Ed.), **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi: Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu**, 2. bs., İstanbul, Sabancı Üniversitesi SSM, Kasım 2012, s. 98'de eserin ölçüleri 46x38.5 cm olarak verilir.

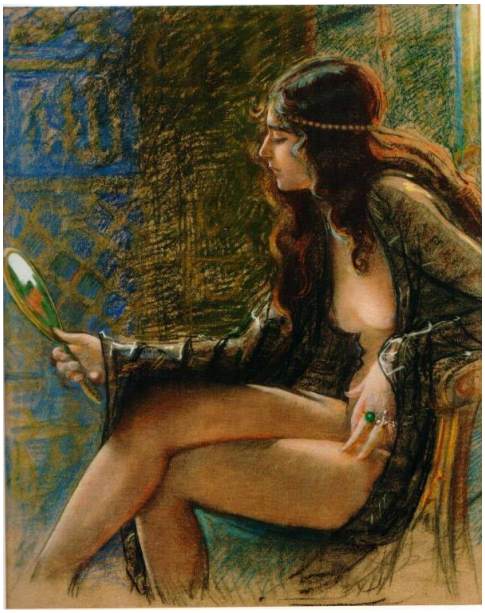
[346] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 184.

[347] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 226. Resimler için bkz. Ahmet Kamil Gören, age, s. 215-216.

ayakta resmettikleri, 1920'lerin başına tarihlenen çalışmalardaki pozları andırır. Lifij, dönemin nü anlayışına uygun bir kompozisyon ve figür anlayışını, kendine özgü renkler ve ışık ile bütünlemiştir.

Nilüfer Öndin de "Alegori" resminde, "Sembolistlerin sığındıkları dil olan belli-belirsizlik"in söz konusu olduğunu söyleyerek "Buğulu bir atmosfer" içinde yer alan ve "duyarlık süzgecinden geçen" iki figürün, "Düş mü? Gerçek mi?" sorusunu akla getirdiğini belirtir.[348] Figürlerden sağda ayaktaki kadın suya doğru adım atarken, arkası dönük olan onu izlemektedir. Birinin çıkarıp elinde tuttuğu, diğerinin bedeninin üstünü örttüğü iki örtü ile solda ağacın gövdesinden çıkar gibi görünen bir başka beyaz örtü veya tül, sahnenen hayali atmosferini güçlendirir. Belki de "saf güzelliği iki genç kızla yansıtmayı amaçlayan"[349] bir resimdir "Alegori". Sanatçının diğer savaş, atölye ya da özgürlük alegorileri göz önüne alınırsa, buradaki kompozisyon da bir güzellik alegorisi niteliği kazanır.

Resim 28: Mihri Müşfik, *Aynalı Gözde*, t.y.,
karton üzerine pastel, 85x68 cm, (Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu).



Kaynak: Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar (Yay.Haz.), **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, (Metin: Ahu Antmen), s. 135.

[348] Nilüfer Öndin, "Şiirin Resimleşmesi Resmin Şiirleşmesi: Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 167, İstanbul Eylül 2004, s. 15.
[349] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 226.

Türk resim sanatında kadını temsil eden kadın sanatçılarla ilgili bir tartışma önceki bölümde yapılmış ve örneklerin sınırlılığına dikkat çekilmişti. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ve model eğitimine başlanmasından kadın ressamların sayısının arttığı Cumhuriyet dönemine, nü çalışmalarda kadın sanatçıların da erkek meslektaşları gibi atölye deseni ve anatomik çalışmalar ile sınırlı kaldıkları saptanabilir. Günümüze ulaşan zaten az sayıdaki nü çalışmalar arasında Belkıs Mustafa, Celile Hikmet, Melek Celâl Sofu gibi isimlerin bu tarz çalışmaları yer alırken, örneğin Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" resminde duvarda asılı olduğu görülen nü resimler de yine akademik anlayışa sahip örneklerdir. Ancak bu anlayışın dışına çıkan muhtemelen erken tarihli iki çalışma, Mihri Müşfik'in "Aynalı Gözde"si ile Melek Celâl Sofu'nun "Model" resimleridir.

Griselda Pollock, 19. yüzyıl modern resim örneklerinde kadın temsillerini feminist bir bakışla sorguladığı makalesinde, özellikle de Manet gibi sanatçıların neden sıklıkla erkek cinselliğiyle ve onun göstergeleri yani kadın bedeniyle uğraştığı üzerinde durur. Erkek sanatçıların kadın bedenlerini konu alan tablolarını modernlik iddiası hatta "avangardın liderliği için rekabet edecekleri bir alan" olarak görmenin doğallığına dikkat çekerek, aynı durumun erkek bedenini konu alan kadın sanatçılar için de geçerli olup olamayacağını sorar ve hayır cevabını verir.[350] Peki, bunun nedeni kadın sanatçıların kadın modellerine erkek gözüyle bakamamaları mıdır? Dolayısıyla kadın ve erkek sanatçıların aynı bakış açısına sahip olmaları için serbest, özgün bir temsilden vazgeçmeleri şartı mı vardır? Bu sorular oldukça tartışmalıdır. Verilebilecek her türlü yanıt, kadın sanatçıların eşitsiz şartlarda var olduğu gerçeği ile birlikte, yaşantının sonucu olarak erkekler gibi tavır alamadıkları ya da belki almak istemedikleri gözetilerek verilmelidir. Pollock da kadın olmak ile erkek olmak arasındaki tarihsel asimetriden, sosyal, ekonomik ve öznel farktan söz eder.

[350] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 193. Örneğin Edouard Manet'nin "Le Déjeuner sur l'herbe" (Kırda Öğle Yemeği, 1863) resmi bu bağlamda düşünülebilir.

"Kurgusal bir biyolojik ayrım olmayan, cinsel farklılıkla ilgili sosyal yapının ürünü olan bu fark" erkek ya da kadın sanatçıların neyi nasıl resmettiklerini belirlemiştir.[351]

Yaşamı boyu içinde yaşadığı çağın kendisine taktığı bağlardan kurtulmaya çalışan Mihri Müşfik, "Aynalı Gözde"siyle yine sıra dışı bir çalışmaya imza atmıştır. Elinde tuttuğu aynadan kendisini izleyen bir gözde, yani padişah ya da şehzade tarafından seçilmiş bir saraylı kadın temsil edilmiştir. Mihri Hanım'ın karton üzerine pastel ile gerçekleştirdiği çalışmada kadının sabahlık benzeri süslü transparan giysisinin açıkta bıraktığı çıplak bedeni dışında resim bir eskiz niteliğindedir. Güzel ve genç kadının yüzü, bedeni, teninin tazeliği incelikle betimlenmişken onun dışındaki unsurlar yarım kalmış etkisi verir. Mekân belirsiz bırakılmış, sahnedeki tek detay kadının oturduğu koltuk olarak verilmiştir.

Kompozisyonda bacak bacak üstüne atan kadının pozu, ayrıca sol elinin kendi bacağına değmesi, bütün ilginin onda toplanmasına yol açar. Resme bakan izleyici tüm dikkati kendisini izleyen kadını izlemek üzerine odaklar. Kadının bu şekilde aynadan kendini izlemesi, John Berger'ın **Görme Biçimleri**'nde Batı resminde aynanın kadınların kendilerini seyirlik bir nesne olarak görmeleri şeklindeki açıklamasını akla getirir:

> "Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur."[352]

Öte yandan resmi yapan da bir kadındır burada. Pollock'ın fikirleri özelinde açılan tartışmaya gelecek olursak, Mihri Müşfik'in kendisini bir erkek gibi konumlandırmış/konumlandırabilmiş, seçilmiş Saray gözdesini, erotizmi çağrıştıran bir güzellik nesnesine dönüştürerek teknik olarak da bu amacını pekiştirmiş olduğunu iddia edebiliriz. Böylece Mihri Hanım, Türk resminde güzel kadın portrelerinde bir başka noktaya ulaşmış, amaç erkek meslektaşlarıyla rekabet etmek

[351] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 193.
[352] John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2002, s. 47.

ya da dikkatleri toplayarak çığır açıcı bir yeniliğe imza atmak olmasa bile, Osmanlı mensubu müslüman ve kadın bir sanatçı olarak oryantalist üsluba yaklaşmış ve farklılığını ortaya koymuştur.

Resim 29: Melek Celâl Sofu, *Model*, t.y.,
tuval üzerine yağlıboya, 57x43 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 88.

Günümüze kalan örneklerden yola çıkarak, Melek Celâl Sofu'nun çağdaşı kadın ressamlara kıyasla daha çok sayıda nü çalıştığı tespit edilebilir. Modelini genellikle uzanır şekilde ve arkadan resmeden sanatçının üslubu oldukça akademiktir. Yağlıboya ile çalışır ve eserleri, kompozisyon kurulumu içinde desenin öne çıktığı bir özelliğe sahiptir. Burada yer alan "Model"[353] ise modelinin pozu ve resmin genel atmosferi açısından farklı bir çalışmadır.

Melek Celâl Sofu'nun başyapıtlarından biri kabul edilen çalışmada genç olduğu anlaşılan bir kadın sandalyede oturmuş, kolunu sandalyenin arkasına

[353] Resmin malzemesi şu kaynaklarda "mukavva üzerine yağlıboya" olarak geçer: Aydın Ayan (Yay.Haz.), **MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2006, s. 140; Semra Germaner, Z.İnankur, N.Öndin, B.Pelvanoğlu (Ed.) **İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu Serginin Sergisi**, İstanbul, MSGSÜ Yayınları, Haziran 2009, s. 73.

dayayarak başını da koluna kapatmıştır. Modelin bedeninin altı giyinik, üstü ise çıplaktır. Altındaki giysi o anda sıyrılmış gibi dururken, kolunu dayadığı sandalyeye asılı duran kırmızı kumaş ise kadının üst giysisi olmalıdır.

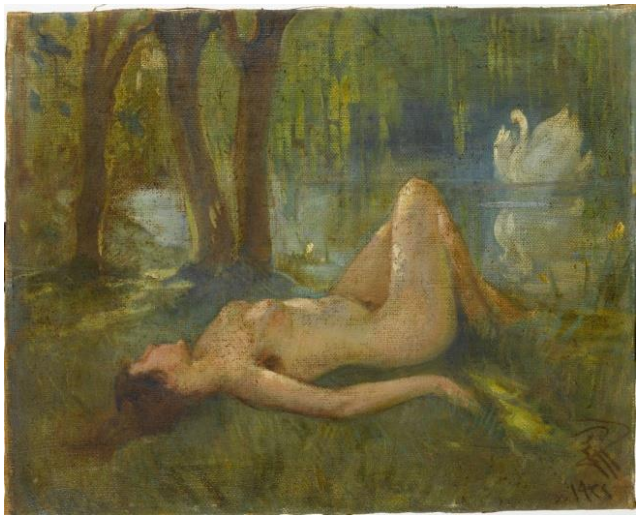
Genellikle akademik bir boya üslubu olan sanatçı burada daha izlenimci etkide çalışmıştır. Resim bir iç mekânı gösterir bize. Ancak sanatçı fazla detay vermez. Hem boya kullanımı hem de oldukça loş ışıkta verilmesi nedeniyle ilk bakışta mekânın nasıl bir yer olduğu net olarak anlaşılmaz. Dikkatli bakılırsa oturan kadının arkasında, şövalesi başında bir başka figür görülecektir. Bu kişinin de bir kadın ressam olma ihtimali vardır ve böylece mekân bir atölyeye dönüşür. Ayrıca sağ tarafta yerde duvara dayalı duran resim, verilen az sayıdaki detaydan biridir ve buranın bir atölye olduğu izlenimini pekiştirir.

Melek Celâl'in nü'lerine baktığımız zaman genellikle aynı modelden yararlanmış olduğunu görürüz. Ancak sanatçı bu resminde farklı bir model kullanmıştır.[354] Erken dönem Türk resminde yer alan nü'lerde kadın modellerin yüzünün görülmemesi genel özelliği burada da tekrar eder. Resmi yapılan bir modelin resmidir. Kadın, pozu itibarıyla arkasında çalışan sanatçıya sadece sırtını gösterir. Böyle bir pozun resmedilmesi çok cazip görünmez. Dolayısıyla Melek Celâl, karşısında duran bir çalışma anını resmetmekten çok, kendisine poz veren modelin arkasına belli belirsiz bir figür yerleştirerek kompozisyonu oluşturmuş olabilir.

Sarı, yeşil ve kırmızı renklerin yoğun olarak yer aldığı kompozisyonda ışık-gölge kullanımı etkili bir atmosfer yaratır. Kadının duruşu teknik anlamda resimsel bir hareketin ötesine geçerek pişmanlık veya acıyı da çağrıştırır. Pozun etkisi de kadının kırmızı giysisinin yarattığı etkiyle birleşerek sahneyi dramatik çağrışıma açık hale getirmektedir. Ne tür bir hikayenin dramasına şahit olduğumuzu ise belirsiz bırakmıştır sanatçı.

[354] Meltem Yakın, **Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005, s. 62.

Resim 30: İbrahim Çallı, *Kadın ve Kuğu*, 1922,
tuval üzerine yağlıboya, 48x60 cm, (SÜ-SSM).



Kaynak: Ferit Edgü (Ed.), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2009, s. 130.

1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte Akademi'de kadın modelden çalışma ve sergilerde nü resim yer alması sorun olmaktan çıkmıştır. Ancak bu dönemde çıplak yine genellikle atölye etüdü şeklinde devam etmiş, dolayısıyla kadın bedeni resmin plastik bir elemanı olarak görülmüştür. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Namık İsmail gibi birkaç sanatçının, özellikle de Çallı ve İsmail'in Meşrutiyet döneminde görülmeye başlanan serbest tarzda çıplak çalışmaları, döneminin ayrıksı örnekleridir. Buradaki 1922 yılına tarihlenen "Kadın ve Kuğu" da İbrahim Çallı'nın 1920'lerin başından günümüze ulaşan, çağdaşlarına kıyasla çok sayıdaki nü çalışmasından biridir. Çallı'nın özellikle modelini yatar pozisyonda gösterdiği nü'lerinin, türün en güzel örneklerinden olduğu söylenebilir.

Batı sanat tarihinde, özellikle mitolojik Venüs sahneleriyle Rönesans'tan itibaren kadın bedeni bir güzellik nesnesi olarak kurgulanmış ve nü resimler erkekler tarafından, erkek bakışına uygun şekilde gerçekleştirilmiştir. Önceki sayfalarda da vurgulandığı gibi, Türk resminde ise birincil amaç anatomik çalışma ile natüralist bir doğruluğa ulaşmaktır. Ancak 1922 tarihli "Kadın ve Kuğu", bundan fazlasını verir izleyicisine. İbrahim Çallı'nın nü'leri, natüralist beden temsilleri olma durumunu aşmaya başlamıştır.

Kompozisyonda orman içinde, bir su kenarında gördüğümüz çıplak kadın, yeşilliklerin üzerine sereserpe uzanmıştır. Başı arkaya ve zeminin eğriliği nedeniyle bedenine göre aşağıya düşen kadının yüzü görünmez. Kadın, model olarak durağan şekilde poz vermenin ötesine geçerek kadınlığını adeta sergiler. Kadının bedeni, tenin beyaz-pembe tonlardaki albenisi vurgulanarak öne çıkarılmıştır. Zaten başı aşağıya düşmüş, bedeni yukarıda kalmış, bacaklarının pozisyonu ise bedenin soldan sağa daha da yukarıya çıkan hareketini oluşturmuştur.

Çallı'nın nü çalışmalarında, bu resimde de olduğu gibi genellikle kadınların yüzlerinin diğer tarafa dönük, yarı saklı, elleriyle örtük vb. pozisyonlarda olması dikkat çeker. Sadece yüzleri örtük olarak verilmeleri değil, zaman zaman arkadan gösterilmeleri nedeniyle de hem kimlikleri anlaşılmaz hale gelir hem de belli bir çekingenlik hissedilir.

> "Nü resimde figürün izleyiciyle göz teması kurmaması olağandır ama, bu ilk nü'lerde bakışlardan ziyade vücut dili, izleyiciyle resmin arasına adeta bir mesafe koyar. … Pozlara büründürülmüş vücut dilinde hem belirgin bir teşhir hali hem belirgin bir mahcubiyet oluşu, bu resimlere ilginç bir gerilim kazandırır."[355]

Kadının ayaklarını uzattığı doğrultuda suda yüzen bir kuğunun bulunduğu resim, Yunan mitolojisindeki "Leda ve Kuğu" sahnesini çağrıştırır; böylece resmin mitolojik bir sahne olma ihtimali ortaya çıkar.[356] Çallı'nın usta renkçiliğinin gözlemlenebildiği resim, buğulu bir atmosfere sahiptir. Atmosfer etkisiyle mekânın açık havada, içinde kuğuların yüzdüğü bir su kenarı olması, kadının sereserpe çıplaklığını daha da cazip kılar. Öte yandan açık mekân, ağaçlık ile kapalı kılınmıştır adeta. Herkesin ulaşabileceği-görebileceği ancak kimsenin ulaşamayacağı-göremeyeceği bir sahne resmedilmiştir. Teşhir ile tutkulu bir yalnızlık arası hissini verir kompozisyon.

---

[355] Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 57.

[356] "Leda ve Kuğu"nun yaygın resmedilen bir mitolojik sahne olması, Çallı'nın bu resimleri ya da fotoğraflarını görmüş olabileceği ihtimalini akla getirir.

"Kadın ve Kuğu" da, sanatçının benzer nitelikteki çalışmaları gibi kadın model üzerinden "cinsellik" çağrışımı yapan yani atölye resmi dışına çıkan bir kompozisyondur. Turgay Gönenç, Çallı'nın coşkun kişiliğinin erotik bir beden resmetmesindeki rolüne gönderme yaparak "Sanki o, çıplaklarını oluştururken, gerçekte kendi bohem dünyasını oluşturur. … Ressam karşısındaki kadını resmetmenin ötesinde, kadına ulaşmak için çabalar"[357] diye bahsetmektedir. Buradan, erkek bakışına yönelik arzu içeren imgeler yaratma gayretinin evrensel olabileceği gibi bir sonuçla birlikte, Çallı'nın toplumsal tabuları sanatın gücünü kullanarak yıkma yönünde bir girişimde bulunduğu anlamına da varılabilir. "Çallı'nın çıplakları, kendi tutkuları, kadınlıklarıyla yüklü olduğu kadar, bakanın tutkularını, heyecanını da yansıtır. … bir bakıma, *kadına çıplak gözle bakmamızı sağlar*."[358] Yani izlenen, izlendiğinin farkında olan kadın, bu farkındalığı fark eden ressam tarafından, izleyici de fark edebilsin diye resmedilmiştir adeta.

Resim 31: Namık İsmail, *Çıplak/Yatan Çıplak*, 1925, 78x63 cm, (İzmir Resim Heykel Müzesi).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar (Yay.Haz.), **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, (Metin: Ahu Antmen), s. 125.

Hilmi Ziya Ülken'in "… Çallı ve Namık İsmail Fecri Atinin [geleceğin aydınlığı/aynı adlı edebiyat akımına da gönderme yapılmış olmalıdır] resmini

[357] Turgay Gönenç, "Dokuz Türk Çıplağı", **P Sanat**, "Sanatta Çıplak", S. 18, Yaz 2000, s. 128.
[358] Turgay Gönenç, "Dokuz Türk Çıplağı", **P Sanat**, "Sanatta Çıplak", S. 18, Yaz 2000, s. 128-129.

yapıyorlardı. O zaman için cür'etli sayılan çıplak resimerle Namık mevzua yenilik getirdi"[359] diye bahsettiği Namık İsmail, Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nde sergilenen 1922 tarihli "Üryan" tablosuyla dikkatleri üzerine çeker. Temmuz 1922 tarihli **İkdam**'da çıkan yazıda tablodan şöyle bahsedilmektedir:

> "… Namık İsmail Bey'in Üryan'ı sanat nokta-ı nazarından [sanat bakış açısından] muvaffak olunmuş [başarılı] bir eserdir ki kıymeti bu tarzın ilk defa olarak Türk Sanatına bizde girmiş olmasıdır, poz ve renk itibarile bu levha Namık Bey'e sanat âleminde emin bir âti ihzar etmektedir [gelecek hazırlamaktadır]."[360]

Namık İsmail'in burada yer alan "Çıplak/Yatan Çıplak" adlı çalışması ise, 1925 yılında yani Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılmış, "Üryan"a kıyasla daha cüretkâr bir çalışmadır. Sanatçının yine modelden çalıştığı resim farklı pozuyla dikkat çeker. Resme soldan sağa diyagonal yerleştirilen kadının bacakları dizden geriye doğru kıvrılmış, bedeninin üstü kendi soluna doğru hareketlenerek kadının başı tamamen sola çevrili verilmiştir. Yani kadının yüzü erken dönem örneklerin çoğunda olduğu gibi yine görünmez. Arka plandaki pencerenin buzlu camlarından gelen ışık ön plana yayılarak resmin temel unsuru olan çıplağa vurgu yapan bir sınırlandırılmışlık durumu yaratır.[361] Kadının beden hareketi, cinsel organının resmin merkezine yakın bir yere denk gelmesine ve dikkatin buraya yönelmesine neden olur ki bu, çağı açısından oldukça cesur bir pozdur.

Hem Çallı hem de Namık İsmail'in erken dönem çıplaklarındaki bedenler, "Poz dağarcığı anlamında inceleme nesnesi olmaktan çıkarılmış, görsel haz nesnesi haline gelmiş"[362] yani erotik anlam kazanmışlardır. Bu resimde olduğu gibi, kadınların bulunduğu kapalı mekânın sınırlı etkisi de izleyiciyi adeta gözetleyen biri konuma sokar. Çıplak kadın, "gizemli, kaçırılmış bir mekân"ın içindedir; ancak,

---

[359] Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 1942, s. 32.
[360] **İkdam**, Temmuz 1922'den aktaran bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 38.
[361] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 118.
[362] Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 58.

"dışarıyla tutku dolu bir bağı vardır." Böylece içerisi "tutkuların, bastırılmış duyguların mekânı"[363] haline gelir.

Ahu Antmen "Yatan Çıplak" resmi ve benzeri sahnelere dair şunları söyler.

> "Çallı'da da Namık İsmail'de de adeta kendi cinselliğinin farkındalığını taşıyan, 'kendini' teşhir eden şekilde betimlenen ama vücut dili olarak edilgen pozlar dikkat çeker. Bu çekingen edilgenlik, gerçekten de bu çıplakların en belirgin özelliği olarak bu ressamların hem erkek egemen bir kültürün fantezilerini, hem de bedensel mahremiyet geleneğini kırma çabasını yansıtır." [364]

Aykut Gürçağlar da Namık İsmail'in bir sanatçı yaklaşımı olarak kadını Cumhuriyet ereklerinden bağımsız şekilde, onun erotik bir varlık olarak resmin temel unsuru haline getirdiğini belirtmektedir.[365] Ancak Cumhuriyet'in kadının her anlamda "kapalılığı"na karşı tavrı hatırlanırsa, cesur çıplaklar resmetmek yine erken dönem idealizminin bir parçası olarak görülebilir. Atatürk'ün 1929 yılında Türk Ocağı'nda açılan sergide bulunan Namık İsmail'in bir nü çalışmasının bir din kuruluşu tarafından alınmasını tavsiye etmesi, söz konusu duruma dair çarpıcı bir örnektir.[366]

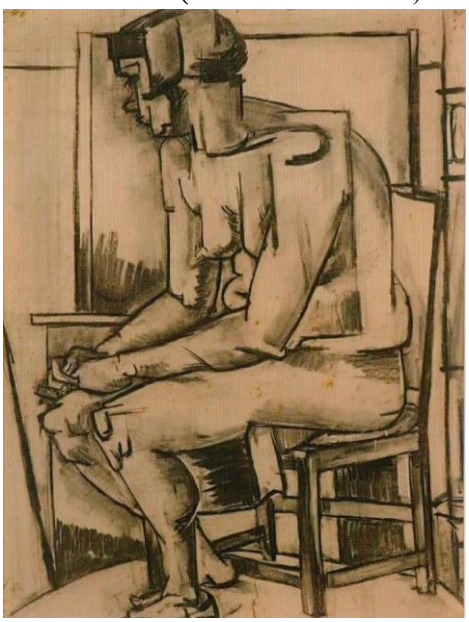
---

[363] Turgay Gönenç, "Dokuz Türk Çıplağı", **P Sanat**, "Sanatta Çıplak", S. 18, Yaz 2000, s. 130.
[364] Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 58.
[365] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 118.
[366] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 126.

Resim 32: Ali Avni Çelebi, *Nü*, kağıt üzerine füzen, t.y., 77x58 cm. (MSGSÜ-İRHM Kol.).

Kaynak: Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 108.

Resim 33: Ali Avni Çelebi, *Nü*, kağıt üzerine füzen, t.y., 78.5x58 cm. (MSGSÜ-İRHM Kol.).



Kaynak: Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 108.

Resimde renkten çok desene, kompozisyonun çizgisel kuruluşuna, figür betiminde hacme önem veren, yani resimde yapıyı öne çıkaran sanatçıların 1929

yılında kurduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne mensup isimler, önceki bölümlerde de ele alındığı gibi, Türk sanatında "modern resim"in öncüleri olarak görülmektedir. Birlik üyesi sanatçıların, Akademi'deki 1914 Kuşağı'na mensup hocalarının izlenimci tarzına karşı ve rengi değil resmin yapısal kurgusunu önemseyen tavırları, onları bir arada durmaya iten bir ortaklıktır; ancak, yine de tam bir üslup birliğinden söz edilemez. Müstakiller'in çoğunluğu devlet bursuyla Paris'e gönderilirken bir kısmının Almanya'ya gönderilmesi ve burada Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul-Albert Laurens, Hans Hofmann gibi hocaların atölyelerinde çalışmaları, birliğin içinde dönemin Fransız-Alman ekollerinin karşı karşıya gelmesi olarak değerlendirilebilir.[367]

Modernizm'e özgü formalist temelden kaynaklanan anlayışı benimseyerek Türk resminin kendi dinamikleri içinde bir yeniliğe imza atan sanatçıların başında ise, Almanya'da Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışan Ali Avni Çelebi[368] ile Zeki Kocamemi gelmektedir. Ayrıca Cemal Tollu da bir süre Hofmann atölyesinde çalışmıştır. Bu sanatçılar, Hofmann'ın da etkisiyle "resmin biçim, yüzey, hacim, boşluk, plan, modülasyon gibi kendine özgü öğelerini kendi bağlamlarında ele alarak değerlendirip, bu kavramlarla nasıl resim yapacaklarını ciddi bir sorun olarak" düşünmüşlerdir.[369] Avrupa'da özellikle de Paris'te, 20. yüzyılın başında yani modern sanat akımlarının birbirinin ardı sıra etkin oldukları ve sanat ezberlerini bozmakta adeta birbiriyle yarıştıkları bir dönemde bu şehre giden, sanatçılarla tanışma ve çalışma imkânı bulan Hans Hofmann, hem ressam hem de bir teorisyen olarak öne çıkar. 1915 yılında kendi okulunu kuran (Hofmann atölyesi olarak söz edilmektedir) Hofmann, özellikle Cézanne'ın doğadaki nesneleri silindir, küre ve koni gibi biçimlere indirgeyerek derinlik içindeki hareketlerini vurguladığı fikirleri üzerine düşünmüş, öte yandan tek bir sanat akımına bağlı kalmayarak pek çok sanatçı,

[367] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul Ocak-Şubat 2003, s. 52.
[368] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[369] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.

kuramcı ve akımın öğretilerini yorumlayarak aktarmıştır.[370] Hofmann'ın öğretisi yalnızca doğanın dış görüntüsünü yansıtan betimleme anlayışını değil, "özünü; plân, modülasyon, boşluk ve yapı gibi, sanatı kökünden sarsan yenilikçi değerleri" kapsamıştır.[371] Türk sanatı açısından ise Hofmann'ın ismi, onunla birlikte çalışan sanatçılar nedeniyle öne çıkar. Örneğin önce kendi imkânları daha sonra devlet bursuyla Münih'e giden Ali Avni Çelebi, farklı atölyelerde çalışmış ancak aradığını Hans Hofmann'ın yanında bulmuştur. Doğaya bağlı kübist anlayıştan yola çıkarak geliştirdiği çalışmalarında, sınırlı bir deformasyon uygulayarak nesnelerin niteliklerini yok etmeden, Kübizm'in sentezci özelliğinden yararlanan Çelebi'nin[372] burada yer alan iki nü çalışması da söz konusu üslubunu işaret eder niteliktedir.

Muhtemelen aynı kadın modelin biri ayakta diğeri otururak betimlendiği nü desenler, sanatçının Hofmann atölyesinde edindiği deseni ve çizginin gücünü önemseyen, figürün beden hacminin geometrize ele alınarak vurgulandığı bir anlayışa sahiptir. Sanatçının burada geçirdiği zamanda geliştirdiği nü çalışmaları, figürün analitik çözümlemelerine dayalı ve insan bedeninin geometrik bölümlere ayrıştırılması ile özel figür yorumları şeklindedir.[373] Bir deformasyondan söz edilse de bu ancak beden hatlarının abartılması ve keskin geometrik formların oluşturulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Örneğin modelin ayakta betimlendiği çalışmada kadının aslında yuvarlak bir çıkıntı olması gereken göbeğinin kare şeklinde, adeta bir küpün kenarı gibi görünmesi, sanatçının söz konusu anlayışına işaret eden tipik bir tercihtir.

Desenlerin atölye ortamında, beden etüdü yapma amacıyla, biçimsel kaygılarla üretilmiş oldukları açıktır. Hofmann'ın, insan bedeninin analitik

---

[370] Özkan Eroğlu, **Hans Hofmann Atölyesi'nde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Şubat 2011, s. 13. Kaynak, Hans Hofmann'ın hayatı, sanat anlayışı ve Türk resmine etkisi hakkında detaylı bilgi içermektedir.

[371] Adnan Çoker, "Zeki Kocamemi", **Zeki Kocamemi**, Haz. Adnan Çoker-Kemal Bilensoy, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979, s. 4.

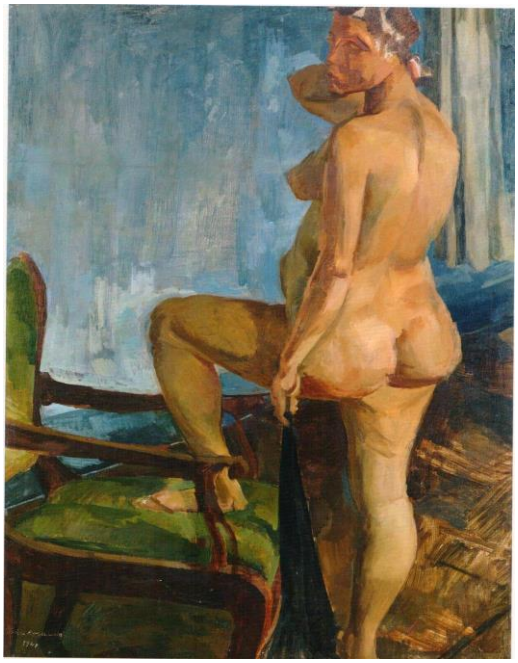
[372] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.

[373] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 108.

çözümlenmesi konusuna özellikle eğildiği bilinmektedir. Buradaki örnekler için de aynı şeyler söylenebilir; öte yandan, üzerlerinde tarih bulunmaması nedeniyle Çelebi'nin resenleri Hofmann atölyesine devam ederken yapmış olduğuna dair bilgi eksik kalır. Çelebi, burada edindiği öğretiyi daha sürdürdüğü için desenleri daha sonra da yapılmış olabilir.

Desenlerde modelin arkasında, yine kadının beden hatlarında olduğu gibi kalın çizgilerle belirlenen arka arkaya geometrik formlar, bir atölye ortamında duran tuvaller gibi görünmektedir. Çelebi, mekânda bulunan her biçimi, form anlayışının birer belirtisi şeklinde, plastik dilini güçlendirmek üzere kullanmıştır. Figürler, mekân ya da modelin hatları, resmin temel varlığını oluşturan biçimsel kaygının birer unsuru haline gelmiştir. Bu da aslında resimde yapısal bir dönüşüme işaret eder ve söz konusu değişimi Türk resminde ilk kez uygulayan Çelebi ile birlikte Kocamemi'nin isimlerinin modern sanatın öncüsü olarak anılmalarının nedeni bundan kaynaklanır.

Resim 34: Zeki Kocamemi, *Çıplak*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 93x72 cm. (Sema-Barbaros Çağa Kol.).



Kaynak: Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar (Yay.Haz.), **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, (Metin: Ahu Antmen), s. 143.

Ali Avni Çelebi gibi Münih'te Hofmann atölyesinde eğitim alan Ahmet Zeki Kocamemi[374] de, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyesi olarak öğrendikleri doğrultusunda üretimlerini Türkiye'de sürdürmüştür. Kocamemi'nin "Resim yapmak demek, icat etmek demektir, taklit etmek değil. Resim bir yapı gibi yoktan var edilir, bir abide gibi örülür"[375] sözleri, Hofmann'dan edindiği resim anlayışını işaret eder.

Türk ressamları Hofmann atölyesindeki desen etüdlerinde biçimin plastik değerleri ve resimsel alanların önemini kavramış, biçimin anlatım gücünü pekiştiren geometrik düzlemlerin, kavisler yapan çizgisel düzenin, ton değerlerinin, hareket ve zaman algısının farkındalığıyla çalışmışlardır.[376] Kocamemi de sağlam desen öğretisini benimsemiş, nesnelerin ağırlığı ile hacmini vurgulayarak yapı ve boşluk kavramlarına özel bir önem vermiştir.[377] Sanatçının Akademi'de öğrencisi olan Adnan Çoker'in aktardığı, "Bulacağınız planlar, örneğin modelin göğsünün genişliği ya da omuzla boyun arasındaki uzaklık uçak alanı kadar geniş izlenimi vermeli" şeklindeki sözleri, yapısal anlayışını işaret eden tipik bir örnektir.[378] Çoker hocası Kocamemi ile ilgili ayrıca şunları kaydeder:

> "Doğaya bağlı ve doğadan üretilen Kübizm'le, özellikle konstrüksiyonla ilgili anlayışını, biçim ve çevre ya da biçimin sınırlı boşlukta yer alması ile açıklıyordu. Kısası, sanatının da başlıca kaynağı olan doğadan yola çıkarak çalışmayı geliştirmeyi öğütlerdi. Konuşmaktan çok çizerek ve boyayarak göstermeyi ön gören bir yöntem uygulardı atölyesinde. Kâğıda, tuvale derinlemesine çizilen, boyanın çizgi, ton ve renkle atölyedeki nü'nün gerçek boyutlarına yaklaşılmasını, hatta onun deformasyon yöntemi ile aşılmasını, volümü çevreleyen boşluk izleniminin yakalanmasını isterdi. 'Öyle görüp uygulayacaksınız ki, göz modelin arkasında dolaşsın' ya da 'elle tutulacakmış gibi görülmeli.'"[379]

---

[374] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[375] Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 128.
[376] Özkan Eroğlu, **Hans Hofmann Atölyesi'nde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Şubat 2011, s. 128.
[377] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 53.
[378] Adnan Çoker, "Zeki Kocamemi", **Zeki Kocamemi**, Haz. Adnan Çoker-Kemal Bilensoy, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979, s. 3-4.
[379] Adnan Çoker, "Zeki Kocamemi", **Zeki Kocamemi**, Haz. Adnan Çoker-Kemal Bilensoy, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979, s. 3.

Kocamemi'nin burada yer alan 1941 tarihli "Çıplak" çalışması, sanatçının daha sonraki yıllarına tarihlense de, 1920'li yıllarda aldığı eğitimin izlerini taşıyan, olgun denilebilecek bir üslubun ürünüdür. Hofmann'ın yalnızca biçime ve desene bağlı kübist anlayışını öğrenen ancak onun üzerine kendine özgü renkleri ekleyen Kocamemi, buradaki tuvalde kadın modeli ayakta, sırtı dönük betimlemiştir. Ancak kadın sol bacağını kaldırıp ayağını önündeki koltuğa koyduğu ve başını sola çevirdiği için bedeninin ön kısmı resmin açısına göre görünür şekildedir. Mekân atölyeden çok bir ev içini ya da koltuğu, perdesi, yerdeki ahşap döşemesiyle okulda var olan değil daha çok özel bir atölyeyi andırır. Yeşil koltuk, mekânın duvar rengi maviyle karşıtlık içindedir, zeminin kahverengisi de soğuk-sıcak renk dengesine dâhil olur.

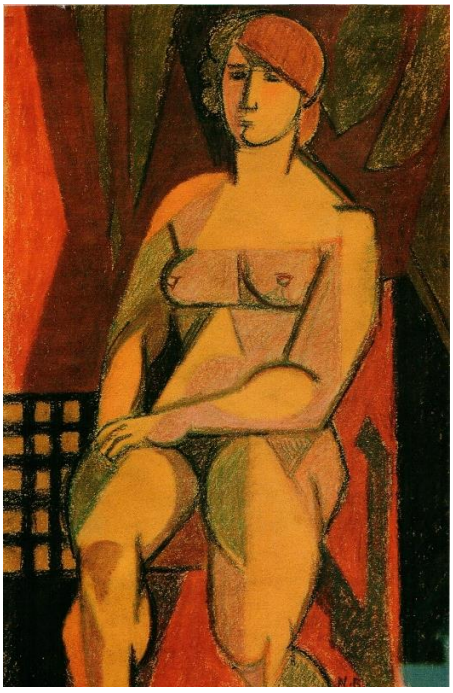
Kadının arkasından gelen ışık sonucu bedeninin oluşturduğu gölgeli alanlar ile sanatçı bir hareket amaçlamış gibi görünür. Buna, duvardaki aslında tek ton olan mavi boyanın ışığın etkisiyle parçalı ele alınması sonucu oluşan, mavinin farklı tonlarıyla elde edilen hareket de katılır. Bu doğrultuda kadının bedeni üzerindeki ışıklı gölgeli alanlar da, bedenin bütünlüğünün parçalı algılanmasına neden olur. Kadının detay verilmeyen hatta göz kısmı boyanmadan bırakılmış yüzü ile saçları, yine ışık-gölge kullanımı ile söz konusu parçalı algıyı pekiştirir. Kocamemi yer yer kalın kontur kullanmış, bazı kısımlardaysa kontur neredeyse görünmez hale gelmiştir.

Resim, adeta figürü bir heykel haline getirmiştir. Kocamemi Trabzon Lisesi'nde resim öğretmenliği yaparken öğrencisi olan Bedri Rahmi'nin sözleriyle, onun fırçasından çıkan bütün biçimlerin önü, yanları, üstü, arkası vardır. Hepsi boşlukta bütün ağırlıkları ile yer alırlar. Resimde dört başı mamur heykel anlayışına bundan daha güzel örnek olamaz.[380]

[380] Bedri Rahmi'nin sözlerini kaynak göstermeden aktaran bkz. Münip Özben, "Ressam Zeki Kocamemi", **Zeki Kocamemi**, Haz. Adnan Çoker-Kemal Bilensoy, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979, s. 59.

Türkiye'nin modernleşme öyküsünde çıplaklık ve kadın bedeni, dini, siyasi ve ahlaki kaygılarla yaklaşımın farklılaşması neticesinde hep tartışmalı olmuş, nü resimler sergilenme esnasında zaman zaman sansüre uğramıştır. Bu vakalardan biri de, 1939 yılında İzmit'te açılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi'nde Zeki Kocamemi'nin nü çalışmalarının İzmit savcısı tarafından sergi mekânından müstehcen yargısıyla toplanmasıdır.[381] Günümüze dek artarak yaşanan bu gibi sansür uygulamaları sayısız olsa da, söz konusu durumun vehameti, Türk resminde çıplak bedeni erotik kılan yaklaşımdan oldukça uzak duran, hatta çıplağı biçimsel kaygılarını uygulayıp araştırma yapabileceği bir "nesne" olarak gören Kocamemi'nin başına geldiği düşünüldüğünde daha iyi anlaşılacaktır.

Resim 35: Nurullah Berk, *Oturan Çıplak*, 1933,
kuru pastel, 40x25 cm, (özel koleksiyon).



Kaynak: Hamit Kınaytürk (Yay.Haz.), **Nurullah Berk**,
Garanti Bankası, İstanbul, 1996, s. 37.

1930'lu yıllarda Türk sanatında modern tartışmaları yapılırken formalist bir üslubun modern resmi oluşturduğu yönündeki fikirler kabul edilmiş, nü örnekler de bu doğrultuda biçimin öne çıktığı resim türlerinden biri haline gelmiştir. Söz konusu

[381] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 108.

yıllar, "geleneksel bir gösterge işlevi gören çıplak figürün geometrik soyutlama ya da renkçi dışavurum gibi farklı biçimsel arayışlarla deforme edildiği"[382] bir dönem olmuştur. Bu anlayışta başı Almanya'da Hofmann atölyesinde eğitim alan Çelebi ve Kocamemi çekerken, 1932'de Fransa'ya giderek André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalışan Nurullah Berk[383] de benzer kaygılarla üretimlerini gerçekleştirmiştir.

1930'lar boyunca kübist etkinin peşinde olan Nurullah Berk'in "Oturan Çıplak"ı, söz konusu anlayıştaki örneklerindendir. Sanatçı burada, sandalyede oturan kadın figürünün bedenini ışık-gölge ve hacim etkisini öne çıkararak geometrik parçalı şekilde ele almıştır. Sanatçı kompozisyonun ana rengini kırmızı ve tonlarına indirgemiş, böylece Kübizm'e özgü bir anlayışla renk çeşitliliğinden kurtularak hacmin öne çıkmasını sağlamıştır. Koyu alanları oluşturan gölgeler, keskin kenarlı, adeta kendi hacmine sahip birer öğe haline gelmiştir. Karakteristik özellikleri silinen model ile birlikte mekâna dair detaylar da geometrize edilmiş, mekân, yer yer kalın konturlara sahip olsa da figür ile adeta bütünleşmiştir. Karşımızda cinsiyeti önemsiz kılınmış, erotizmden eser taşımayan, resmin plastik unsuru haline gelmiş bir figür vardır.

Nurullah Berk ile benzer eğitim geçmişi ve kaygılara sahip Zeki Faik İzer ya da Cemal Tollu gibi sanatçıların da, burada yer verilmeyen aynı niteliklerde nü çalışmaları bulunmaktadır. Bu anlamda, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ilk kez model kullanmaya başlayan 14 Kuşağı sanatçılarının, daha sonra Müstakiller'in anatomik olarak insan vücudunu tanıyıp deseni öğrenmeleri, giderek biçim anlayışlarını nü resmederek geliştirmeleri anlayışının 1930'lu yıllarda da sürdüğü söylenebilir. Sezer Tansuğ'un da Türk resminin çıplak kompozisyon serüvenininde önce tensel, sonra

[382] Ahu Antmen, **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu Ersöz, Tania Bahar, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015, s. 151.
[383] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

konstrüktif iskelet şeklinde üretildiğini söylediği bir dönemin eseridir bu çalışmalar.[384]

3.6. İçeride Gizli: Evdeki Yaşam Değişirken

Avrupa sanat tarihinde sivil günlük yaşam sahneleri 17. yüzyıl Flaman resminde gelişim göstererek, "tür" anlamına gelen "*genre*" (janr) adıyla anılmaya başlanmıştır. Öte yandan iç mekân resimleri de pek çok günlük yaşam sahnesiyle birlikte bir tür olarak zamanla gelişmiştir. İç mekân, her ne kadar mimari anlamda içeriyle sınırlı olan anlamına gelse de iç mekân resimlerinde asıl konu genellikle insan grupları ve davranışlarıdır.[385] Kamusal alan olarak değerlendirilen yerler haricindeki ev hatta dükkân, meyhane, sanatçı atölyeleri vb. mekânlar da doğal, samimi, idealize edilmemiş yerler olarak kendine özgü ilişkileri yansıtırlar.[386] Ancak söz konusu özellikle ev içi olursa mekân, yaşayan insanın kişiliğine dair ipuçları taşımasıyla bakılması gereken bir veri haline gelir. "Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim … ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur."[387] Üstelik insan sadece eve kendini yansıtmaz, ev yani mekân tarafından belirlenir de aynı zamanda.

> "İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar."[388]

---

[384] Tansuğ'un üçüncü aşama olarak verdiği ise "çıplak figürün soyut, fantastik ve psişik yönde" algılanan üretimdir. bkz. Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012, s. 124.

[385] İlkay Canan Okkalı, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s. 5.

[386] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde İç Mekân: 'Mahrem'e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Ev ve Sanat", S. 46, Güz-Kış 2007, s. 93.

[387] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996, s. 32.

[388] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996, s. 32.

Gaston Bachelard için mekân fenomenolojik[389] bir değerdir. Fenomenolojik mekân yalnızca bakış için organize edilmeyen, görsel işaretler aracılığıyla, yaşanmış bir dünyadaki insanların ve nesnelerin duyularına ve ilişkilerine de gönderme yapan mekândır.[390] Bachelard'ın sözlerinde vurguladığı gibi, mekânın özellikle zamanı tutan bir olgu olması, Osmanlı Batılılaşmasından Cumhuriyet modernleşmesine yaşanan değişim sürecini mekân bağlamında değerlendirme gereğini işaret eder.

Önceki bölümlerde açıklandığı gibi, Batılılaşma ile başta Saray olmak üzere günlük yaşamın değişmesi giderek toplumsallık kazanmıştır. Kamusal alan da değişecektir; ancak, en tipik değişim insanın "ilk evren"i yani ev içinden başlar. Öte yandan Türk resminin erken dönemlerinde, manzara ve natürmort resimlerinin yanında *genre* resminin sanatçılar tarafından farkındalıklı şekilde yapıldığını söyleyemeyiz. Özellikle 19. yüzyılda Batılı oryantalist ressamların etkisiyle Doğu toplumlarının yaşamlarına odaklanan resimler çok sayıda üretilmişse de bunları tür resmi değil oryantalist resim olarak değerlendirmek gerekir. Batılılaşmayla algılama, değerlendirme, üretme biçimlerinin değişmesi, tabuların aşılması, yeni farkındalıklara ulaşılması zaman alacak, resimde daha belirli bir üretim olarak iç mekân resimlerinin yapılması için bir dönemin aşılması gerekecektir.[391] Bunun yanı sıra saray dışında ev olarak iç mekânda geçen sahnelerin de erken dönemde fazla örneğinin bulunmaması, araştırmayı güçleştirir. Batılılaşan Türk resminde figürlü sahnelerin ilk büyük ustası Osman Hamdi Bey, mahremin temsil edildiği iç mekân resimlerinde de ilk sırada yer alır. Erken tarihlerde Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ev içini görürüz fakat onun da önceliği oryantalist bir resim olduğu için genellikle temsil ettiği mekân ile figürleri belirli bir kurguya sahiptir. Buradaki iç mekân resmi olan yaklaşık 1880'e tarihlenen "Çarşaflanan Kadınlar" ise sıradan günlük yaşama dair mahrem bir anı bu kadar erken göstermesiyle ender örneklerdendir.

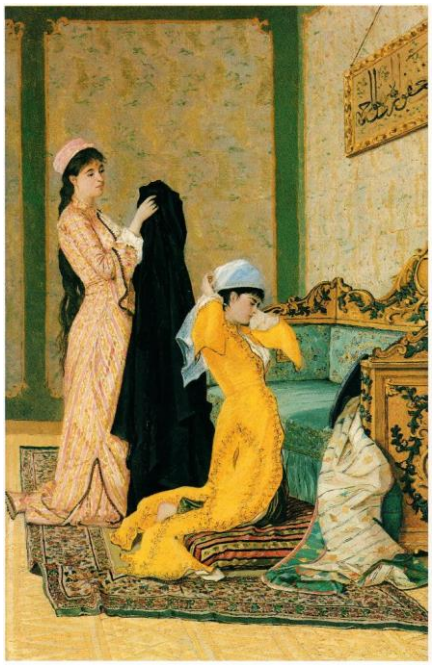
---

[389] Fenomenoloji/Görüngübilim: Özel bir çözümleme yöntemi yoluyla bilince ve bilinç yaşantılarına ilişkin özlerin bilgisini edinmeyi amaçlayan betimleyici deneyim felsefesi. bkz. Abdülbâki Güçlü, E Uzun, S Uzun, Ü. Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, s. 611-613.

[390] Griselda Pollock: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 209.

[391] Konuyla ilgili detaylı bir makale için bkz. Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde İç Mekân: 'Mahrem'e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Ev ve Sanat", S. 46, Güz-Kış 2007, s. 80-95.

Resim 36: Osman Hamdi Bey, *Çarşaflanan Kadınlar*, (yakl. 1880), tuval üzerine yağlıboya, 63x41 cm, (özel koleksiyon).



Kaynak: Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995, s. 762.

Resimde iki duvarı ve köşesi görülen bir odanın içinde iki kadın figürü bulunur ve kadınlardan biri mindere diz çökmüş çarşaf giymekle meşgulken diğeri ayaktadır. Kadınların sırayla mı giyindiği, yoksa sadece diz çökmüş olanın çarşaf giydiği ve ayakta duranın ona yardım mı ettiği çok açık değildir; ancak, ikinci seçenek daha uygun gibi görünür. Sahnedeki kadınlar, sonraki örneklerde karşılaşacağımız ve sık görülen bir şema olarak giysisi, pozu, toplumsal konumu itibarıyla Batılı görünüme sahip kadın prototipinden [ilk örneğinden] uzaktır. İkisi de 19. yüzyılda Müslüman kadınlarının giydiği üç etek entari giymiştir ve yerdeki kadının elbisesinin sarı rengi özellikle vurgulanmışcasına göz alıcıdır.

2005 yılında Sotheby's Müzayedesi'nde satışa çıkan ve "Sultanın Gözdesi" adıyla anılan resimden şöyle bahsedilir:

> "Resimde, yatak odasının mahremiyeti içindeki güzel genç kadın (sultanın gözdesi o olsa gerek) minderin üzerine diz çökmüş halde, kanepenin üzerine yerleştirilmiş bir

> aynada baş örtüsünü düzeltmektedir. Hemen arkasındaki cariye de genç kadına hizmet etmek üzere beklemektedir."[392]

Bu isimlendirme ve yorumun neye, kime dayanarak yapıldığı belli değildir; ulaşılabilen başka hiçbir kaynakta resimden bu isim ve yorumla bahsedilmez. Osman Hamdi, manzara ve natürmort çalışırken 1880'lerden sonra tekrar oryantalist bir üsluba meyletmiştir. Resim bu ilgi değişiminin yaşandığı döneme denk gelir. Karakter veya mekânlar sahnenin ne zaman geçtiği konusunda bilgi vermez. Edhem Eldem de, "Feraceli Kadınlar-Huzur" eserini merkeze aldığı makalesinde Osman Hamdi'nin bu gibi çalışmalarını oryantalist kılan şeyin zamansızlık hissi olduğunu söylemektedir.[393] Dolayısıyla resmin Saray'da geçtiği ve bir gözdeyi gösterdiği yönündeki Sotheby's yorumu, kompozisyon belirli bir zaman ve yeri işaret etmeyerek yoruma açık olduğu için, Osman Hamdi'yle ilgili kalıplaşmış bilgilere dayanarak yapılmış olmalıdır. Öte yandan, sahneyi dönemin koşulları bağlamında anlamaya çalışarak kalıplar dışında bazı yorumlara varılabilir elbette.

Resim, Batılılaşmayla Avrupa tarzı mobilya modasının saray dışında çok yaygınlaşmadığı bir dönemin geleneksel ev içi olarak algılanan mekânına sahiptir. Eldem, bu kez "belirli bir erotizm denemesi" denebilecek "Hamam Derununda İki Kadın" resmiyle kıyasladığı "Çarşaflanan Kadınlar" hakkında şunları söyler:

> "Bu ikinci tabloda herhangi bir cinsellik iması olmadığı gibi, saray çinileri yerine ev mobilyası, ağır ipekli kumaşlar yerine giyilmek üzere hazır tutulan ferace bir anda bir harem sahnesini burjuva konağına dönüştürmeye yetmektedir."[394]

Dolayısıyla sahne konakta geçen, dönemin günlük yaşamında sıradan bir anı gösteren samimi bir iç mekân resmi haline gelir. Hatta öyle bir samimiyettir ki bu, kadın çarşafını henüz giymemiştir bile. Öte yandan mekân, Osman Hamdi'nin diğer resimlerinde sahne dekoru kurar gibi yaratılmış, ayırt edilebilen tipik dekorasyona sahip değildir; yine de eşyalar oryantalist göndermeler olarak da algılanabilir. Burada

---

[392] Anonim, "'Sultanın Gözdesi' Alıcı Bulamadı", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Ada ve Sanat", S. 38-39, Yaz-Güz 2005, s. 28.
[393] Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey 'Feraceli Kadınlar-Huzur' 1904", **Osman Hamdi Bey: "Huzur"**, Artam Antik A.Ş., 270. Müzayede (18 Kasım 2011) için hazırlanan özel dergi, s. 8.
[394] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 264-267.

belirleyici olan, izleyicinin bakışı olur artık. Çünkü ressamın ne tipik Batılılaşmacı ne de tipik oryantalist bir tavrı söz konusudur. Kompozisyon bizi iki yoruma da götürebilir: "Çarşaflanan Kadınlar", aslında dönemin gerçekliğinde resmedilmiş, günlük yaşam sahnelerinden biri olarak algılanabilir. Fakat bu günlük yaşam, Batılılaşmanın henüz ulaşmadığı ya da istenmediği bir toplumsal kesime aittir. Bununla birlikte, "kendisi değişen" bir ressam olarak Osman Hamdi'nin toplumun "değişmeyen" kesimini betimlemesi, bakışını buraya yönlendirmesi de oryantalist bir tavır olarak yorumlanabilir. Öte yandan tablo sadece iç mekân değil, bir *genre* resmi olarak görülmeye başladığında, bu girişimin kendisinin Batılı resim geleneğinin doğallığı olduğunu hatırlamak ve tabloyu artık bu bağlamda değerlendirmek de mümkündür.

Hat levhası, halı, minder, gösterişli sayılabilecek ahşap işlemeli sedir ve üzerinde muhtemelen bir ayna… Resimde mekân ve çeşitli eşyalar ile objeleri adeta dekor oluşturur gibi kuran Osman Hamdi, burada dekoratif öğeleri azaltsa da sıradan anı zengin bir görsellikle betimlemiştir. 19. yüzyıl Osmanlı kadın modasına uygun giysileri ile dışarı çıkmak üzere aynaya bakarak hazırlanan kadına odaklanır bakış; izleyici adeta kendini izleyen kadını izler. Kadın ise başını bağlamak, saçlarını uygun şekilde örtmekle meşguldür. Koltuğun üzerindeyken kenardan sarkarak yere değen kabarık kumaşın ise bir koltuk örtüsü mü yoksa kadına ait bir giyim eşyası mı olduğu anlaşılmaz. Kompozisyona resimsel bir zenginlik amacıyla dâhil edilmiş olabilir; keza yerdeki halının kırışmasıyla oluşan biçim de aynı nedenle yapılmıştır. Hem örtü hem de halının kıvrımı teknik kaygıları işaret ederken, öte yandan "kusurlu" halleriyle sahnenin sıradanlığını pekiştiren unsurlar haline gelir.

Duvardaki hat levhası, Osman Hamdi'nin resimlerinde sıkça gördüğümüz bir detaydır. Öte yandan genellikle mimariye dâhil ettiği bordür yazıları eksik bıraktığı için okunamazken levhalar okunup anlaşılabilir durumdadır.[395] Ancak bu resimdeki levhayı okumaya çalıştığımızda farklı bir örnek olduğunu düşünmeye başlarız. Varaklı çerçeveye sahip levhada sarı ve siyah ile iki renk yazı kaynaşmış şekilde

[395] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 334-335.

devam eder ve iç içe geçerek okumayı zorlaştırır. Allah'ın 99 ismi olan Esma-ül Hüsna'dan "El-Gafûr" (Affı, mağfireti bol) siyah yazıda, "El-Müheymin" (Her şeyi görüp gözeten) ise sarı yazıda seçilebilmektedir.[396] Bu ifadelerin dışında hem levha resmin sağ kenarında kesilerek yarım bırakıldığı hem de mekânın açısına göre yan duvarda eğik halde ve görünür fırça darbeleri şeklinde yani pek de titiz olmayan bir üslupla verildiği için yazı çözülemez. Üstelik yazının çevresinde tezhib olduğu belli ancak renk lekeleri şeklinde bırakılmış süsleme de Osman Hamdi'nin bu levhayı daha çok bir dekoratif unsur gibi düşündüğüne işaret eder.

Bu dönem, Osmanlı'da kadının örtünmesi katı kurallara bağlıdır. Edhem Eldem resimdeki anı "Kendi kendine başörtüsünü bağlarken arkasında duran bir hizmetçi elbisesinin üzerine giyeceği siyah feraceyi elinde tutarak efendisinin omuzlarına geçireceği anı beklemektedir"[397] şeklinde açıklar. Oysa burada ferace değil çarşaf vardır muhtemelen. Çünkü Türk kadınlarının manto benzeri feraceyi uzun süre kullandıkları, ancak 1872'den başlayarak, dolayısıyla 1876'da tahta çıkan II. Abdülhamid devrini de kapsayan dönemde feracenin giyilmesinin yasak olduğu ve yerini Suriye'den yeni bir moda olarak gelen çarşafın aldığını biliriz. Böylece yüzyıllar sonra sokak kıyafetinde bir değişiklik yaşanmıştır. Halkın yalnızca tutucu kesiminin çarşaf tercihini hoşgördüğü tahmin edilse de Osmanlı'da tek başına sokağa çıkamayan kadınların çarşaf sayesinde görece özgürlüğe kavuşmaya başlaması ise ironik de olsa bir gerçektir.[398]

---

[396] Bu yazı Orhan Altuğ ile 31.03.2017 tarihli görüşmede okunmuştur.

[397] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 222.

[398] Lâle Görünür, "Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri: Anıların Aynasında Moda", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Moda ve Sanat", S. 12, İstanbul, Kış 1998-1999, s. 98. Öte yandan çarşaf 1872'den başlayarak giyilmiş, 2 Nisan 1892'de çıkarılan bir emirle ise hem çarşafın kadınlar tarafından vücut hatlarını belli edecek şekilde kullanılması hem de II. Abdülhamid'in güvenlik takıntısı nedeniyle yasaklanmıştır. Sultan Abdülhamid'in emri ile 2 Nisan 1892'de Bâbıâlî'ye gönderilen yazı için bkz. Murat Bardakçı, "Abdulhamit 'Çarşaflı Terörist'te haklı çıktı", **Habertürk**, 28 Şubat 2016, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1202055-abdulhamit-carsafli-teroristte-hakli-cikti, (Erişim tarihi: 15.04.2017).

Dolayısıyla kadın, çarşaf giyilmesi yönünde kararın bulunduğu tarihlere yapıldığı tahmin edilen[399] ve adı muhtemelen sahneyi tanımlama amacıyla sonradan verildiği anlaşılan resimde çarşaf giymektedir. Osmanlı kadını her ne kadar farklı renklerde çarşaf kullanmışsa da katı kurallar bu dönem siyah çarşafı mecbur kılmış olabilir. Vücudu örten giysiler içindeki kadınlardan diz çökmüş olanın çıplak ayağının giysi parçaları arasından çıkarak görünmesi ise, kadının evi içinde, en mahrem hallerinden birinde olduğunu ima eder. Işığın etkisiyle renklerin parlak verildiği bir iç mekânda, renkli elbiseleri dikkat çeken kadınların ortasında çarşafın karanlık görünümünün resmin diline dair teknik bir amaçla çarpıcı kılınmak için vurgulandığı, ressamın bir kontrast yaratmak istediği düşünülebilir. Öte yandan akla şöyle bir soru gelir: Osman Hamdi bir an sonra hem kadının güzelliğini hem de rengin zenginliğini örtecek siyah çarşafı bir kapalılık metaforu olarak vurgulamak istemiş olabilir mi? Kendi coğrafyasına ve geleneklerine Batı'dan bir bakışa sahip olduğunu bildiğimiz, Batılı eğitim almış, Batılılaşmacı bir Osmanlı entelektüeli olan Osman Hamdi'nin sadece kadınların örtünme kurallarına değil, tüm toplumun giyim kuşam alışkanlıklarına mesafeli durduğu iddia edilebilir. Çünkü Batı modernitesine duyduğu inançla Osmanlı'nın geleneksel olan giyim-kuşamına folklorik bir öğe gibi yaklaşmaktadır. Üstelik pek çok resminde kadınları çarşaflı değil feraceli olarak gösterdiği, hem "halk tipi" hem de "şık" feraceler içinde kadınları sınıfsal bir ayrıma göre temsil ettiği[400] düşünülürse, siyah çarşafın sözü edilen vurguyla gerçekleştirildiği ihtimali mantıklı görünür. Ayrıca bu noktada, Osman Hamdi'nin resimlerini çoğunlukla Batı'da sergilediği, dolayısıyla Batılı bakışı hedef aldığının da göz önünde bulundurulması gerekir.[401]

Bu yorum doğru olmasa, kompozisyonun tesadüfen ya da teknik kaygılarla böyle kurulduğu düşünülse de resim, Batılı bakışa sahip bir erkek sanatçının böyle bir konu seçip resmetmesiyle bile bir çatışma unsuru barındırmaktadır. Geleneksel ile

[399] Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi** eserinde bir tarih vermezken Edhem Eldem 1880 yılını verir. bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 225.
[400] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 224.
[401] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 227.

Batılı olan karşı karşıya gelmiş; çatışmadan, geleneksel ve resmedilemeyecek olanı resmetmesiyle Batılı normların ürünü natüralist resim anlayışı galip çıkmıştır.

Resim 37: Abdülmecid Efendi, *Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın*, 1918-20, tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, (TBMM Milli Saraylar Resim Koleksiyonu).

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 75.

Saray, bir yaşam alanıdır. Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" resimleri, mekân saray olmasa da saraylı kişilerin günlük yaşamlarını temsil etmesiyle, detaylı olarak açıklandığı gibi önemli iki resimdir. "Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın" ise diğer iki resmin iddia ettiği Batılı yaşam formunu sergileme amacını taşımaz ve daha sıradan bir günlük yaşam sahnesi olarak karşımıza çıkar.

Kompozisyonda ne mekânın saray olduğuna ne de kadının saraylı olduğuna dair bir ipucu bulunur. Yere oturmuş gibi duran, elleri arasında çıplak haldeki çocuğunu tutan kadın, onu yıkamış ya da yıkamak üzeredir. Mekân pencere önünden ibaret gösterilmiş, başka herhangi bir detay verilmemiştir. Perdenin kırmızısı, yerde içi su dolu bir kova, kadının dizleri üzerinde duran ve havlu olması muhtemel bir bez ile pencereden görünen ağaçlık, kompozisyonun diğer detaylarıdır. Figürler yakın planda ele alınmış, kadın ve çocuğun arkası perde ile sınırlanmıştır.

Kadın, Abdülmecid Efendi'nin ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi'ye benzer. Keza Eylem Yağbasan da kadının Şehsuvar Kadınefendi olduğunu, çocuğun da Dürrüşehvar Sultan'a çok benzediğini belirtir. Yani ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi, Abdülmecid Efendi'nin üçüncü eşinden olan kızını yıkamaktadır.[402] Yağbasan ayrıca, Sultan Abdülaziz'in saray ressamı Fausto Zonaro'nun karısı Elisa'yı çocuğuna sarılmış halde gösterdiği tablosunu da hatırlatarak benzerlik ve etkilenme üzerinde durur.[403]

Abdülmecid Efendi gerek modelden çalışması, gerek zaman zaman fotoğraf ile kareleme yöntemini kullanması, kompozisyon, ışık ve renk anlayışı ile Akademik bir resim üslubuna yakın olmuştur. Bu çalışmada sanatçının önceki dönemlerine göre daha serbest fırça vuruşları kullanması, konuda olduğu gibi teknikte de görece serbest üslubuna işaret eder. Abdülmecid Efendi belki de konunun rahatlığına yakışır bir üslup tercih etmiştir.

Sahne tümüyle halktan birinin ev içine odaklanan bir *genre* resmi gibidir. Evet, hem ressam Abdülmecid Efendi hem de resmedilen kadın onun ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi olduğu için sahnenin yine sarayda geçtiği ve saraylı bir günlük yaşamı gösterdiğinden emin oluruz. Ancak, her ne kadar anne ile kendi çocuğu arasında olmasa da adeta anonim bir anne-çocuk ilişkisini veren, o derece sıradan bir günlük yaşam rutini betimlenmiştir ki, konunun sarayda geçip geçmediğinin bir önemi kalmaz. Böylece önce resim "saray", sonra ressam "saraylı" olma "yük"ünden kurtulmuş olur.

---

[402] Eylem Yağbasan, **Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Şubat 2004, s. 131.

[403] Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 76-99. Yağbasan'ın sözünü ettiği, Fausto Zonaro'nun "Anne Sevgisi" isimli resmi olmalıdır. bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 22). Yağbasan'ın Zonaro'nun resmi yaparken karısı Elisa'yı model aldığını söylemesine karşın Erol Makzume ressamın o sırada ziyaretçi olarak yanlarında bulunan kız kardeşi Leonia ve küçük oğlu Faustino'yu model olarak kullandığını belirtir. bkz. Erol Makzume, "Saray Ressamı Zonaro'nun Anne Sevgisi", (Çevrimiçi) http://erolmakzume.com/wp/?p=2736, (Erişim tarihi: 19.09.2017).

Abdülmecid Efendi'nin pek çok resminde saray dışında da modernleşmenin getirdiği değişimleri yansıttığını, Osmanlı'nın seçkin kesiminin günlük yaşamını, sosyal hayatı konu edindiğini biliriz. "Çocuğunu Yıkayan Saraylı Kadın" ise toplumsal hiyerarşide en üstte olmasına rağmen kadının üst düzey görevleri dışında sıradan bir eylemde, gündelik halde gösterilmesi ile farklı bir örnektir. Buradan Abdülmecid Efendi'nin kendisini konumlandırdığı yerin, *genre* resmi yapan Batılı bir ressamın yeri olduğu sonucuna varılabilir. Öte yandan benzemeye çalışılan Batı'da da cinsiyetçi kalıplar devam etmektedir. Keza Abdülmecid Efendi'nin İkinci Meşrutiyet dönemi kadın dergilerinden **İnci**'nin 1919 tarihli 9. sayısındaki kadın-erkek arasındaki toplumsal işbölümüne dair fikirlerini dile getirdiği röportajından, aslında döneminin cinsiyetçi kalıplarını tekrarladığını anlarız. Kadın eğitim almalıdır; ancak, "Evvela, İslâm kadını; Sâniyyen [ikinci olarak]: Ev kadını, Sâlisen [üçüncü olarak] millet kadını yetiştirmek" amacı öncelikli olmalıdır. Kadın erkekle yarışmamalı, daha iyi bir ev kadını olmak için çaba göstermelidir. "Yemek pişirmek, dikiş dikmek ve çocuğa bakmak keyfiyetlerini bir küçük sultândan i'tibâren bütün cins-i latîf bilmelidir."[404]

Resim 38: Hamit Görele, *Konser*, 1935-36,
tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 73.

[404] Şehnaz Küçükkılınç, Feyza Öklü, "Sedat Simavi'nin Halife Abdülmecid Efendi ile Mülâkatı", **Milli Saraylar Dergisi**, S. 6, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2010, s. 192.

Cumhuriyet döneminde kadın toplumsal ilerlemenin modeli olarak adeta vitrine çıkarılırken, yeni bir "çekirdek aile" modeli de yaratılmaya çalışılmıştır. Özellikle 1930'lu yıllardan itibaren "modern", "asri" yaşam tarzı idealize edilmiş, "eski" ve geleneksel geniş Osmanlı ailesinin karşısına çalışan baba, eğitimli anne ile okula giden çocuklardan oluşan "modern" aile yerleştirilmiştir. Böylece mimari de değişmiş, modern ev ve apartmanlardaki yeni yaşam kültürü arzulanır hale gelmiştir.[405]

Hamit Görele'nin[406] "Konser" adıyla bilinen resmi, bahsedilen bir Cumhuriyet ailesi tasviridir adeta. Sağlıklı çocuklar yetiştirmenin idealize edilip vatanseverlik teması haline getirildiği bir dönemde eğitimli anne-baba çocuklarına piyano dersi aldırmaktadır. Nurullah Berk sanatçının "Piyano Dersi" resminden söz eder ve çalışmanın görselini vermez; ancak, bahsettiği muhtemelen bu resimdir.[407] Çünkü piyano başında 8-10 yaşlarındaki çocuk, yanında öğretmeni olan kadın ile birlikte konserden çok bir derste gibidir. Önündeki nota kâğıdında "Yaz Öğlesi" yazısı okunur. Çalışmakta ve öğrendiklerini ailesine dinletmektedir. Baba piyanoya dayanmış, tek eli başında dikkatle dinlerken, anne ile arkasındaki büyükanne ise yüzlerinde memnuniyet ifadesiyle çocuklarının başarısına ortak olmaktadır.

Bir süre Paris'te André Lhote atölyesinde çalışan Görele'nin özellikle Kocamemi ya da Çelebi gibi sanatçıların resmin yapısıyla ilgili çabalarına benzer anlayışta, ancak renk öğesine daha çok önem veren tarzı, buradaki kahverengi tonları ile yeşil rengin hakim olduğu kompozisyondan da hissedilebilmektedir. Figürler üzerinde güçlü ışık-gölge oyunlarıyla geometrize bölümlemeler görülürken piyano natüralist betimlenmiş, arka duvar ise daha ekspresif fırça darbeleriyle gösterilmiştir.

---

[405] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 214.

[406] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

[407] Nurullah Berk, "Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar", **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Nurullah Berk, Adnan Turani, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 18.

Piyanonun üzerinde duran büstün kimin olduğu net anlaşılmasa da akla öncelikle Atatürk büstü olma ihtimali gelir. Zeynep Yasa Yaman bunun kesin bir şekilde Atatürk büstü olduğunu söyleyerek kompozisyonda Atatürk'e yer verilmesini, bu tür müziğin destekleyicisi olarak ona duyulan saygı ifadesini göstermek, yapılan icraata katmak amacı güdülmesiyle açıklar.[408] Oysa Hamit Görele kendisiyle yapılan bir görüşmede bunun Beethoven büstü olduğunu belirtmiştir. Hatta Görele, Güzel Sanatlar Genel Müdürü'nün de Atatürk büstü sandığı ve bunun üzerine "Sen mukaddesata hakaret ediyorsun!" dediğini aktarmıştır.[409] Büstün neden bir hakaret olarak anlaşıldığı ise belli değildir. Öte yandan büstün Beethoven'a ait olması, klasik müzik icra edilen sahnenin müzikle dolu atmosferini biçimsel olarak desteklemektedir.

Resim 39: Feyhaman Duran, *İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm, (İÜ Resim Galerisi Koleksiyonu).

Kaynak: Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu (Ed.), **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 108.

[408] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 72.

[409] Hamit Görele ile 3 Mayıs 1969 günü yaptığı görüşmeye dayanarak aktaran bkz. Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 137.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Batılı olmak modernleşmek şeklinde formüle edilirken, Türk ulusu yaratma fikri öne çıkarılmış, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren sanatta da özgünlük tartışmaları artmaya başlamıştır. Gelenek ile ilişki kurmak "kendi dilini bulma"nın ve yerelden evrensele ulaşmanın bir yöntemi olarak önerilir. Bundan sonra ise artık "geleneksel sanat" üretimleri, tuval resmine plastik unsurlar olarak girmeye başlayacaktır.

1914 Kuşağı sanatçılarından Feyhaman Duran'ın burada yer alan "İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)" resmi, eşi Güzin Duran'ın dedesi Hattat Yahya Hilmi Efendi'nin yanında yetişen hattatlardan Rıfat Efendi ve ailesi olarak betimlenen bir kadın ile iki çocuğu gösterir. Rıfat Efendi koltuğunda gazete okumakta, arkasındaki kadın elinde tuttuğu meyve kâsesini taşımaktadır. Kadının önlüklü oluşu ve resimdeki pozisyonu, sahneyi günlük yaşamın bir anına dair fotoğrafik kareye çevirir adeta. Yerde oturan önlüklü kız çocuğu ile elinde kitap tutan erkek çocuk ise sakince oyalanmakta, belki de yerdeki kâğıt ve kalemi kullanarak bir şeyler yazmakta, çizmektedir. Sahne sıkışık bir görüntü verir. Arkadaki büyük konsol, izleyicinin bakışına göre soldaki perde, sol önde duran ve içinde köz bulunan pirinç mangal, ayrıca altı görünen hat levha, çini kase, vazo, şişe ile epey detaylı bir kompozisyon görürüz. Feyhaman Duran'ın, resmin eskizlerinde farklı detaylar üzerinde çalıştığı da bu örneklere bakıldığında anlaşılmaktadır.[410]

Ahu Antmen Hattat Rıfat Efendi'nin "… tümüyle geleneksel bir ortamda resmedilmiş aynı tarihli başka bir portresinin aksine, daha 'modern' bir ev ortamı içinde" gösterildiğini söyleyerek, resmin hem Duran hem de kuşağı sanatçıların gelenek-modern arasında yaşadıkları ikilemlere dikkat çeker.

> "Duran'ın bu resmi simgesel bir 'enteriyör' gibi, dışarıda olup bitene karşılık, iç dünyaların bir resmi olarak yorumlanabilir. Bu yönüyle resim, kamusal ile özel

[410] 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. 65-66.

arasındaki etkileşimlerin bir toplumdaki yaşam tarzlarını hangi yönleriyle ve ne kadar dönüştürebileceğini gösteriyor."[411]

Feyhaman Duran, değişim sürecinin önemli bir kısmına tanıklık etmiş ve hat levha üretmeyi sürdürürken resme de hat sanatını dâhil etmeye çalışmıştır. Duran'ın çalışmaları, sanat yaşamı boyu gelenek-modern tartışmasını kendi adına bir sorunsal haline getirmiş olduğunun başlıca kanıtıdır. Ayrıca sanatçının hem yaşam öyküsü incelendiğinde hem de eşi Güzin Duran ile yaşadığı bugün bir müze olan evi ziyaret edildiğinde, modernleşmeyi biçimsel bir "ideal" haline getiren anlayışı da sorguladığı anlaşılır. Burada yer alan "İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)" resmi, belki de sanatçının kendi hayatında benimsediği, sürecin doğallığı içindeki değişimi sıradan bir günlük yaşam resmiyle yansıtmak istemesinin sonucudur.

3.7. Yeni Hayat Tarzı ve Kamusal Alanda Birey

Tezin "Türk Modernleşmesi" başlıklı ilk bölümünde yer alan "Kamusal Hayat" başlığı ile de açıklandığı gibi, "kamu" ve "kamusal"ın pek çok farklı tanımı vardır. Ancak bu tez çalışmasında en basit tanımıyla halk kamu, halkın ortaklığı ilkesine dayanan da kamusal olarak alınmış, terimlerin modernlik ile bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. Özellikle siyasal erkin kamu idaresini yönlendirmede propaganda yöntemini kullandığı, böylece kamuoyunu şekillendirerek "kamusal alan"ı önemsediği[412] saptanmıştır. Türkiye'de ayrıca ulusal devlet ideali ile birlikte milli bir kimlik amaçlandığı ve kimliği belirleyen ortaklıklara verilen önem ile kamusallık fikrinin geliştiği söylenebilir. Batı'da 18. yüzyılda şekillenmeye başlayan "kamuoyu", Osmanlı'da Batılılaşma döneminde ve özellikle de gazeteler, dergiler, edebiyat eserleri, tiyatrolar ve elbette sergiler ile oluşmaya başlamıştır.

"Kamusal"ın en önemli unsuru kuşkusuz mekândır ve bu yaygın olarak "kamusal alan" ya da "kamusal mekân" tabiriyle karşılığını bulur. Osmanlı'da

[411] Ahu Antmen, **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 42. Antmen'in kaleme aldığı metnin tamamı Türk resminde gelenek ile kurulan ilişkiyi tartışmak adına önemlidir. bkz. Ahu Antmen, age, s. 40-49.
[412] Raymond Geuss, **Kamusal Şeyler, Özel Şeyler**, Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007, s. 89.

kamusal alan Batılılaşma ile oluşmaya başlamış, öte yandan en önemli kamusal alan sayabileceğimiz sokaklar İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra adeta keşfedilmiştir. Fakat yalnızca sokak kamusal alan sayılmamalıdır elbette. 19. yüzyılın sonundan itibaren Saray çevresinde başlayıp devletin yönetimi kademesinde yayılan eğlence yaşamı, özellikle gayrimüslim milletler ile yabancılara hitap eden ve zamanla Müslüman Osmanlı halkının da gittiği, Pera bölgesi çevresinde yayılan Batılı tarzda kafe ve içkili eğlence yerleri de önemli varlık mekânları, kamusal alanlar olmuştur.

Eğlence hayatı, gündelik yaşamın bir nevi provası olmuştur. Osmanlı toplumsal düzeninde kentin kamusal alanları cinsiyete göre ayrılmış, öncelikle kadının bu alandaki varlığı denetlenmiştir. Sokaklar erkeklere aittir. Batılılaşma ile sözü edilebilecek bir "kamusallık" ancak kadının burada var olmasıyla mümkündür. Gündelik hayatta adeta görünmez olan kadının evden çıkması ve toplum hayatına katılmaya başlaması ise önce "eğlence" kategorisi altında toplanabilecek mekânlarda görülmesiyle olası hale gelmiştir.[413] Bu mekânlar ise başta mesire yerleri, sonra kafeler, restoranlar, içkili eğlence yerleri şeklinde sıralanabilir. Bununla birlikte geleneksel toplum yaşamının değişimi, Cumhuriyet öncesi dönemde çoğunlukla tedirginlikle karşılanmıştır. Örneğin Malik Aksel işgal yılları İstanbul'undaki eğlence hayatını, bir tür Batılılaşma eleştirisi olarak okur. "Vals, tango, fokstrot, çarliston, rumba, sambaların kapalı yerlerden sokaklara taştığı" bu dönemde vapur seferleri, mehtap eğlenceleri "cazbantsız, danssız olmaz", Şehzadebaşı sanki "düğün yeri"dir. Örneğin 1922 dans yarışmalarının yılı olur. Kırk sekiz saat süren dans yarışmalarında bayılanlar, hastanelere kaldırılanlar günlük gazetelere çıkar. Aksel, dört yıllık dünya savaşının bu duruma etkisi olduğunu söylemekle birlikte söz konusu yerleri "yabancıların Türkleri milliyet duygusundan uzaklaştırma gayreti" olarak "cazip bir tuzak" diye de yorumlar.[414] İnce bir hicivle konuyu ele alan Aksel'in atladığı, bu eğlence anlayışının Cumhuriyet döneminde "Batılı olmak" adına Kemalist ideoloji tarafından sistemli bir şekilde sürdürülmüş olduğudur.

---

[413] Konuyla ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016.

[414] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Nisan 2011, s. 215.

Kadının kamusal alanda görünmesi, evden çıkmasıyla ilgilidir. Aslında Osmanlı'da 17 ve 18. yüzyıllardan beri dokuma ve gıda gibi sektörlerde çalıştığı bilinen kadın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel iş kollarının dışında da işgücüne katılmaya başlamıştır. Hatta savaşa alınan erkeklerin yerine idari kadrolarda, bürokraside, postane ve telgrafhanelerde çalışan kadın sayısı da giderek çoğalmıştır. Üstelik bu durum, iş sektöründe hak arama mücadeleleri doğrultusunda kadınların siyasi alanda örgütlenerek boy göstermelerine de yol açmıştır.[415] İlginç olan, erken dönemde özellikle kadınları günlük hayatında temsil eden 1914 Kuşağı sanatçılarının resimlerinde çalışan kadın imgesine rastlanmamasıdır. Bu durum, daha önce de sözü edilen, kadını güzel sanatlar anlayışına bağlı olarak resmin estetik bir unsuru olarak görme fikriyle açıklanabilir. Dolayısıyla kadınlar kamusal mekânda temsil edilirken genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri içinde betimlenmişerdir. Kadının kamusal görünümünün artmasıyla sahneler de çeşitlenerek mesire yerleri ya da sokak ve caddelerde yürüyenler, deniz kıyısında "banyo yapanlar", sandal gezileri… vb. resme dâhil olmuştur. Öte yandan bu temaların 19. yüzyıl Paris modern resmiyle benzer olması da dikkat çekicidir.

Elbette Cumhuriyet daha keskin bir ulusçuluk anlayışı ekseninde kamusal ortaklığı geliştirmeye çalışmış, modernleşme projesi ile gündelik hayat tecrübesinin değişimi artarak sürmüştür. Özellikle kadının mahrem alandan çıkıp kamusal alana katılmaya ve hatta kamusalı yeniden biçimlendirmeye başlaması, ilk bölümde açıklandığı gibi, Osmanlı'dan sonra Cumhuriyet'te de devam eden modernleşme çabasının sonucudur. Kadın yalnız ev içinde değil artık dışarıda da modernleşebilecektir... Bu noktada değişimi en kolay kabul edenlerin kadınlar olduğu iddia edilebilir. Daha önce tramvayda, vapurda, evde, sinemada gündelik bir tecrübe haline gelen harem-selamlık ayrımı sonlanmış ve kadınlar bu değişimi hızla temellendirmek ister gibi barda, lokantada, dans salonlarında karşı cinsle aynı mekânı paylaşmak konusunda ısrarcı olmuşlardır.[416] Böylece kadın ve erkeğin bir

[415] Şehmus Güzel, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 867-871.
[416] Hakan Kaynar, "Yeni Rejimin Gündelik Hayatı/Daily Life on the New Regime", **Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat**, Ed. Ekrem Işın, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Aralık 2013, s. 120.

arada sosyalleştiği kamusal mekânlar özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra çeşitlenmiş ve pek çok resme konu olmuştur.

Resim 40: Müfide Kadri, *Sandal Sefası*, 1909 (1325 imzalı),
tuval üzerine yağlıboya, 40x75.5 cm, (özel koleksiyon?).

Kaynak: Anonim, **Artam Antik A.Ş. 264. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar**,
29 Kasım 2010, Lot no: 158

Osman Hamdi'nin örneğin 1881 tarihli "Feraceli Kadınlar", 1891 tarihli "Cami Kapısı", 1883 ve 1897 tarihli iki farklı "Türbe Kapısı Önünde İki Kadın" gibi[417] yaşamı, giyimi, davranış biçimleri belirlenmiş, kurallara bağlanmış kadınları açık alanlarda gösterdiği resimleri en erken örneklerdir. Ancak oryantalist bir kurguyla yapılmış olmaları, farklı şekilde değerlendirmeyi gerektirir. Burada yer alan Müfide Kadri'nin[418] "Sandal Sefası" resmi[419] ise bir kadın sanatçı tarafından dış mekânda kadınları temsil etmesiyle erken tarihli ilginç örneklerdendir.

Gündelik hayat mahallenin dışına taşarken, 19. yüzyılda İstanbul'da gelişen eğlence kültürü, geçmişin kolektif etkinliklerine karşı, kişisel yönü ağır basan bir

[417] Resimlerin bulunduğu kaynak ve sırasıyla sayfa numaraları için bkz. Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 125, 128, 130, 131.
[418] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[419] Resim şu kaynakta "Sandalda İki Kadın" adıyla ve "1335 (1919)" tarihiyle verilmektedir. bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s. 220-221. Oysa sanatçı hayatını 1912 yılında kaybettiği için 1919 tarihi açık bir hatadır.

gündelik zaman geçirme anlayışı doğurmuştur.[420] Özellikle Lale Devri'nde Kâğıthane'den başlayarak mesire yerlerinin ortaya çıkması ve daha sonra İstanbul'un farklı bölgelerinin de aynı amaçla kullanılmaları sonucu zamanla artan bir gezinti modası oluşmuştur. Küçüksu, Göksu, Kurbağalıdere, Kuşdili gibi gibi yerlerde sandal veya arabayla gezinti yapmak yaygınlaşmış, bu mesireler günün koşullarına göre flört mekânları da sayılmışlardır.[421] Böylece kadınlar bu gezi kültürünün bir parçası olmuş, mesire yerlerinde kalabalık kadın grupları yerine zamanla kadınların tek başlarına, ikili olarak veya nadiren de olsa karşı cinsle temas halinde gösterildiği resimler[422] yapılmaya başlanmıştır.

1896 yılında **Servet-i Fünun**'da tefrika halinde yayımlanan, daha sonra da kitap olarak hatta her ikisinde de Halil Paşa tarafından resmedilerek basılan Recaizade Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası** adlı romanı, söz konusu kadın-erkek ilişkilerini izlemek açısından ilginç bir örnektir. Yeni açılan Çamlıca bahçesinde Bihruz Bey'in dikkatini önce arabası sonra kendisi çeken Periveş adlı kadın ile iletişim kurma amacı, onun mesire yerlerini dolaşıp durmasıyla sonuçlanmıştır.[423] Bu gezmeler esnasında gördükleri ve yaşadıkları ise dönemin atmosferini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Müfide Kadri, Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey tarafından evlatlık olarak alınmış, zengin bir yaşam içinde Batılı tarzda, piyanosu bile olan bir evde büyümüş, iyi bir eğitim almıştır.[424] O dönem Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürü olan Osman Hamdi'den ve Profesör Valeri'den resim dersleri almış, müzik bilgisini de bu

---

[420] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 89.
[421] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 870.
[422] Ahu Antmen, "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 41.
[423] Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, Yay.Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, Mayıs 2007. Ayrıca kitabın Halil Paşa'nın resimlerinin yer aldığı iki baskısı için bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası** [Sadeleştirilmiş Basım], Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014; Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası** [Eleştirel Basım], (Osmanlıca Aslından Notlarla) Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
[424] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 52-53.

tarihlerde pekiştirmiştir.[425] "Sandal Sefası" 1909 tarihlidir. Dolayısıyla resim, sandalla mehtaba çıkmanın bile "yaşadığını hissedebilmek için ayağını yerden kesmeyen müminler topluluğu" Müslüman Osmanlı tarafından "kâfirlik" sayıldığı 19. yüzyılın[426] bittiği ve denizle ilişki kurma anlamında toplumsal bir dönüşüm yaşandığı 20. yüzyılın ilk yıllarında gerçekleştirilmiştir. Üstelik 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet'in ardından kadını sınırlayan koşulların eskiye oranla gevşemesiyle deniz üzerinde sandalla gezen kadınları resmetmek mümkün hale gelmiştir.

Dolayısıyla kompozisyonda söz konusu dönemde iki kadını sandalda, deniz üzerinde görürüz. Kadınlar kayalıkların olduğu sığ bir yerde, kıyıda gezinmektedirler. Beyaz giysileri ve başlarını sıkı örtmeyerek saçlarını bir miktar açıkta bırakan örtüleriyle iki kadından izleyicinin bakışına göre sağdaki kürek çekmektedir. Arkada, yine sağda yelkenleri açık bir tekne ve solda da adaya benzer bir kara parçası görünür. Bunun, İstanbul'da Prens Adaları'ndan biri olabileceği düşünülürse, mesafe açısından kadınların da bir başka adanın kıyısında olabilmeleri mantıklıdır. Resim hem görece erken tarihli bir kamusal alan temsili olması hem de kamusal alanda, üstelik kayıkta, bir erkeğe ihtiyaç duymadan kürek çeken kadını göstermesiyle ender örneklerdendir. Sanatçının bir başka önemli çalışması İRHM'de bulunan 1907-1908 tarihli "Sahilde Aşk" resmi de iki sevgiliyi kolkola mehtabı izlerken yani yine kamusal alanda oldukça yakın göstermesiyle ayrıca önemlidir.[427]

[425] Burak Çetintaş, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Marifetiyle Yaptırılan İki Mezartaşı", **Toplumsal Tarih**, S. 133, Ocak 2005, s. 102-103. Ayrıca Burak Çetintaş makalesinde sanatçının ölümünün ardından Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yaptırdığı mezartaşı hakkında da bilgi verir. Müfide Kadri'nin Karacaahmet mezarlığında bulunan mezartaşının süslü kitabesinde bir palet ve üç fırça figürünün yer alması, böyle motiflerle Müslüman bir Türkün mezarında ilk kez karşılaşılması anlamında da önemlidir.

[426] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 212.

[427] Müfide Kadri'nin "Sahilde Aşk" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 23).

Resim 41: İzzet Ziya, *Plajda*, 1921 (1337 imzalı),
tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm, (özel koleksiyon?).

Kaynak: Anonim, **Portakal Bahar Müzayedesi**, 04 Mayıs 2013, Lot no: 123.

Türk sanatında figür yapmanın zorluğu aşılmaya çalışılırken, İzzet Ziya genellikle çıplak figürler çalışmasıyla oldukça ilginç bir noktada durur. Türk resminde akademik anlayışın dışına çıkarak ilk kez serbestçe çıplak figür resmini çalışan 1914 Kuşağı'yla aynı ortamı paylaşan sanatçı, nü resimleriyle özel bir yere sahiptir. 1910'lu yılların ortalarından 1920'lerin sonlarına kadar tarihlenen bu resimler,[428] konuları ve üsluplarıyla "döneminin Türk resmine bir hayli yabancı" olarak tanımlanabilmiştir.[429] Ferit Edgü sanatçıyla ilgili makalesinde şunları söyler:

> "… gördüğüm tüm bu resimler, tutarlı bir biçimde, içinde yaşadığı toplumdan, onun ahlâki ve estetik değerlerinden (daha doğrusu değersizliklerinden) etkilenmeden, *kendi için ve kendi içinde* bir dünya yaratan (bilinçle ya da sezgileriyle, bilemeyeceğim) bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumu duyurdu bana." [430]

İzzet Ziya'nın çağdaşlarıyla ilk göze çarpan farkı, genellikle çocuk denecek yaşta erkekleri çıplak olarak resmetmesidir. Kadın figürüne odaklandığı sayısı görece az resimlerinde ise onları giyinik betimlemiştir. İzzet Ziya'nın özellikle erkek bedenlere odaklandığı çıplakları, bedeni ile sanat nesnesine dönüşen çıplaklardan

[428] Ahmet Kamil Gören, "İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri", **İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi**, S. 4, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti., İstanbul Aralık 2013, s. 48.
[429] Ferit Edgü, "İzzet Ziya'nın-Çok Özel-Çıplakları", **P Sanat Kültür Antika**, S. 18, Yaz 2000, s. 106.
[430] Ferit Edgü, "İzzet Ziya'nın-Çok Özel-Çıplakları", **P Sanat Kültür Antika**, S. 18, Yaz 2000, s. 108.

farklı bir karakter gösterir ve Ahmet Kamil Gören'in ifadesiyle "Bu resimlere üryan (naked) tanımlaması" getirilebilir; "Başka bir deyişle bu tür resimlerdeki çıplaklığı; çırılçıplak, kendi başına çıplak, doğal çıplak olma durumu olarak değerlendirebiliriz."[431]

Burada yer alan "Plajda" resmi, hem sanatçının çıplakları gösterdiği hem de kadın temsillerine yer verdiği resimlerinden daha farklı bir çalışmadır. İzzed Ziya'nın çıplak figürlerini yerleştirdiği mekânlar olan deniz kenarlarından birini, bir kumsalı gösterse de resim, kompozisyon ve bakış açısıyla dönemi açısından yenilikçi bir çalışmadır. Sahnede ön planda gördüğümüz kadının yatışındaki rahatlık, kompozisyon planıyla vurgulanır. Bakış açısı aşağıdan, uzanmış kadının tentenin altındaki bedeninin seviyesine yakın bir açıdan verilmiştir. Perspektifin bu şekilde kullanılması sonucunda izleyici adeta sahnenin içine doğru çekilir. Bir adım atsak, resmin mekânına girecek gibi hissederiz. Keza sanatçının, benzer farklı bakış açılarıyla perspektifte farklı yorumlara gittiği başka çalışmaları da vardır.[432] Öte yandan bu resimde arka planda genç bir kadın gibi görünen figür, belden altı çıplak, denizden çıkmış ve bacaklarını kurulamaktadır. Yanında ise küçük bir çocuk seçilir.

Osmanlı'da Batılılaşma sürecinde politikaların günlük hayata yansımaları zaman alsa da yerleşik toplumsal kalıplar yavaş yavaş değişime uğrayıp kırılır. Denize girmek Osmanlı'nın geç dönemine kadar hoş görülmemiş, makbul bir uğraş olmamış ya da ihtiyaç olarak hissedilmemiştir. Denizle kurulan ilişki onu uzaktan seyretmek ya da deniz üzerinde, kayıkta vakit geçirmek şeklinde olmuştur. 19. yüzyılda toplumun büyük kesimi bu tür bir eğlenceye hazır değildir ve bu engeli ilk aşabilenlerin başında ise şehzadeler geldiği bilinmektedir.[433] Öte yandan 20. yüzyılda önce sağlık nedeniyle "hamam-banyo" yapma daha sonra eğlence amacıyla denize

[431] Ahmet Kamil Gören, "İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri", **İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi**, S. 4, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti., İstanbul Aralık 2013, s. 48.
[432] İzzed Ziya'nın benzer şekilde farklı perspektif ve bakış açıları kullandığı resimlerinden örneğin 1917 tarihli "Florya'da" ve tarihi bilinmeyen "Sandalda Dinlenme" çalışmaları hakkında bkz. Aykut Gürçağlar, "Kendisi İçin ve Kendisi De İçinde Bir Dünyanın Yaratıcısı İzzet Ziya Bey", **Antik&Dekor**, S. 125, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran/Ağustos 2011, s. 106-107.
[433] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 212.

girmek giderek yaygınlaşacak, yeni bir kamusal alan olarak deniz kenarı mekânlar oluşacaktır. Elbette Mütareke döneminde İstanbul'da bulunan başta İngilizler ve 1917 Sovyet Devrimi'nden sonra kaçarak Türkiye'ye gelen Ruslar olmak üzere Avrupalı milletlerin de kadın-erkek denize girmeleri, bu Batılı alışkanlığın daha sonra Türkler tarafından da edinilmesinde etken olmuştur.

İzzet Ziya'nın "Plajda" isimli çalışması, kadın-erkek deniz hamamlarının mevcut olduğu 1921 yılına tarihlenir. Öte yandan resimde toplu halde denize girmenin organize edildiği bir mekân görülmez; betimlenen yer ıssız bir kumsal gibidir. İki kadın ile küçük çocuğun sıcak bir yaz günü yaptıkları kaçamak betimlenmiştir. Sanatçının içe kapanık, yalnızlığı tercih eden biri olduğu hatırlanırsa, resimlerinde genellikle hissedilen yalnızlık, ıssızlık hissinin karakteriyle örtüşür nitelikte olduğu görülebilir. Sanatçının "Plajda" ya da diğer deniz kenarı resimlerinde neden organize deniz hamamı mekânlarının görülmediği de bu şekilde açıklanabilir. Keza Sedat Simavi'ye kendisiyle ilgili söylediği sözler de bunu işaret eder:

> "Benimle görüşmek, sessiz bir deniz kenarında tek ve tenha kalmaya benzer. O tenha sahiller size ne söylerse ben de onlardan birazını size söyleyebilirim. Deniz, kudreti sonsuz bir dehaya benzetilebilir. Onunla yalnız kalınmalı, ruhen anlaşılmalı. Onu tahlil etmeli ki insan o dehadan yararlanabilmeli ve ilham alarak güzel eserler yaratabilmeli."[434]

Sanatçının üslubu özellikle ışığı kullanma tercihleriyle çağdaşı ressamların çoğunda var olan İzlenimciliği anımsatmaktadır. Öte yandan sağlam bir desen anlayışı ile birlikte anatomi bilgisi, rahat bir fırça kullanımı ile dengelenir.

İzzet Ziya'nın resimlerinde açık bir erotizm genellikle bulunmasa hatta resimler ilk bakışta bir saflığı, "masumiyet"i yansıtsa da Ferit Edgü onun çalışmaları için, "bilinen tüm resimlerini, bir filmin kareleri gibi yan yana koyduğumda, bu saflık ve 'masumiyet'in bozulduğunu görüyorum" demektedir.[435] "Plajda" resminde

[434] Sedat Simavi, **İnci** Dergisi, S. 5, İstanbul, 1 Haziran 1335 (1919)'ten aktaran bkz. Ahmet Kamil Gören, "İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri", **İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi**, S. 4, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti., İstanbul, Aralık 2013, s. 48.
[435] Ferit Edgü, "İzzet Ziya'nın-Çok Özel-Çıplakları", **P Sanat Kültür Antika**, S. 18, Yaz 2000, s. 108.

çıplak figür zaten bulunmaz; ancak, hem önde yatan kadının çıplak bacaklarının öne çıkarılıp yatışındaki rahatlığın vurgulanması hem de yine bacakları çıplak bırakılan arkadaki kadının bedeniyle kurduğu ilişki, gizli bir erotizm hissi verir; örtülü bir çıplaklık izlenimi yaratılır. Bununla birlikte Ferit Edgü'nin makalesinde İzzed Ziya için ancak bir tesadüfle açıkladığı kuzeyli sanatçıların etkisinin Aykut Gürçağlar tesadüften öte olduğunu belirtir. 20. yüzyıl başında İskandinavya ve Almanya'da İskandinav kültürüne bağlı olarak çıplak erkek temasının resim sanatında görülmeye başlandığını söyleyen Gürçağlar, yükselen vitalizm (yaşamcılık) anlayışına işaret eder. İzzet Ziya'nın Batı'yı iyi tanıması ve ortaya çıkan yeni akımlardan habersiz olmasının olanaksızlığını göstererek böylesi bir etkilenmeyi vurgular.[436]

Resim 42: İbrahim Çallı, *Kayıkta Sevgililer*, t.y.,
tuval üzerine yağlıboya, 150x182 cm, (Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu).

Kaynak: Ayşenur Güler, **İbrahim Çallı**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s. 475.

20. yüzyılda kamusal alanda kadın ile erkekler artık daha rahat bir arada bulunabilmektedir; ancak, Cumhuriyet dönemine kadar yine de tam bir "normalleşme"den söz edilemez. Osmanlı'da özellikle mesire yerlerinin gözde açık hava mekânları haline gelmesiyle kadın ile erkeklerin bir arada vakit geçirebildikleri

[436] Aykut Gürçağlar, "Kendisi İçin ve Kendisi De İçinde Bir Dünyanın Yaratıcısı İzzet Ziya Bey", **Antik&Dekor**, S. 125, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran/Ağustos 2011, s. 108.

ihtimali akla gelir. Örneğin 17. yüzyılda Kâğıthane'nin, bazılarının sevgilileri ile birlikte yüzme fırsatı bulduğu ya da "Emirgûne Bahçesi Mesiresi"nin "âşıkların cilvelenip dinçlik kazandığı" bir yer olduğu Evliya Çelebi'nin metinlerinde yer almaktadır.[437] Fakat bunların istisna ya da belki abartı olduğu düşünülebilir; çünkü mesire yerlerinde kadın-ekek ayrımının devlet tarafından düzenlendiği bilinmektedir. Örneğin 1861 Tenbihnamesi ile mesire yerlerinde kadın ve erkeklerin birlikte oturmasının, birbirlerine mektup veya başka şeyler göndermesinin yasaklandığı kaynaklarda yer alır.[438] Yasaklar ve kaçamakların uzun yıllar sürdüğü Osmanlı'da resim sanatında ise kadın ile erkeği bazı istisnalar dışında açık mekânlarda bir arada görmeyiz. İbrahim Çallı'nın burada yer alan "Kayıkta Sevgililer" resmi az sayıdaki örnekten biridir; keza sanatçı çoğunlukla kadın kadına vakit geçirilen sahneleri ele almıştır.

Resimde verilen tek mekân su üzeridir; buranın hafif dalgalı bir deniz, göl ya da ırmak vb. olabilme ihtimali vardır. Dolayısıyla mekâna dair detayın yer almadığı kompozisyonda bütün dikkati iki kayık ve kayıklarda oturmakta olan kadın ile erkek çeker. Su üzerindeki hafif dalgalanmalar dışında sahnenin esas hareketini ise bu iki kişinin birbirine doğru yaklaşması oluşturur. Aralarındaki samimiyet, henüz kavuşamamış sevgililer olduklarını akla getirir. Belki bir karşılaşma ya da buluşma anının heyecanı verilmiş ve oldukça romantik bir sahne yaratılmıştır. İbrahim Çallı'nın izlenimci etkili paleti ve fırça kullanımı bu çalışmada da hissedilmektedir. Hem gümüşi tonlar ile farklı pek çok rengin karıştığı suda hem de diğer kısımlarda hissedilen hafif kızıllık, olayın günbatımında geçtiği izlenimini verir ki bu da sahnenin romantizmini artıran bir etkidir.

Figürlerin giysileri net bir tarih aralığını vermese de kadının başının örtülü ancak örtünün saçlarının önünü açıkta bırakacak şekilde daha rahatça bağlanmış olması nedeniyle sahnenin 1910'ların sonları ya da 1920'lerin başlarını işaret ettiği

[437] Evliyâ Çelebi, **Seyahatnâme**, 1. Kitap-C. 2, s. 441 ve 443'ten aktaran bkz. Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s. 63.
[438] Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s. 63.

söylenebilir. Öte yandan adamın "Hitler bıyığı" olarak bilinen bıyık şeklinin Türkiye'de özellikle 1930'lu yıllarda moda haline geldiği de bilinmektedir.

Resim 43: İbrahim Çallı, *Adada Kadınlar/Ada'da İki Hemşire*,
(yakl. 1920'ler), tuval üzerine yağlıboya, 63x92 cm, (Merey Koleksiyonu).

Kaynak: Cem İleri (Ed.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**,
İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 131.

İbrahim Çallı'nın "Adada Kadınlar" ya da "Ada'da İki Hemşire"[439] ismiyle bilinen bu çalışması, sanatçının benzer temalı yani kamusal alanda çoğunlukla da deniz kenarı, mesire yeri ya da kırlık-ormanlık bir alanda gezinir, oturur, kitap okur veya benzer bir etkinlikte, genellikle kadın kadına hoşça vakit geçirenleri betimlediği pek çok çalışmasından biridir. Keza Taha Toros, 1919 yılında Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan sergide yer alan ve Çallı'nın muhtemelen buradakine benzer bir başka resmiyle ilgili Abdülmecid Efendi'nin şunları söylediğini aktarır:

> "'Adadaki İki Hemşire'yi alalım. Bu iki hemşirenin atölyede poz verdikleri anlaşılıyor. Adanın güzel havasından habersizler. Ada mavi, bunlar sarı. Acaba bu

[439] Resmin künyesi şu kaynakta "Adada Kadınlar" adı ve 1925 tarihiyle verilmiştir: Cem İleri (Yay.Haz.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 131. Şu kaynakta ise resim "Ada'da İki Hemşire" adıyla ve 1919 tarihi verilerek yer almıştır: Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 135. Çallı'nın Ada'dan yaptığı çalışmalardan bazıları 1917 tarihli olsa da sanatçı sonraki yıllarda da buna benzer çalışmalarına devam etmiştir. Dolayısıyla resmin tarihi yaklaşık 1920'ler olarak değerlendirilmiştir.

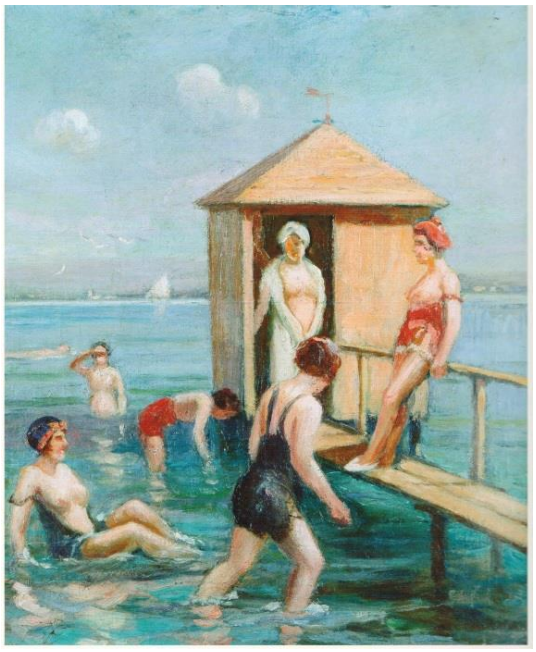
> genç, güzel hanımlar çevrelerinden etkilenmemek mi istemişler? Bu hanımlar kalıplarına hakim olsalar bile tabiatın kanununu değiştirmeliler mi?"[440]

Burada yer alan kompozisyonda dönemin moda giysileri içinde iki kadını deniz kenarında yürürken görürüz. Biri izleyiciye diğeri ileri doğru bakmaktadır. Yüzlerinde hafif bir gülümseme hissedilir. Kadınlar dışında kompozisyonda dikkat çeken sadece peyzaja ait unsurlardır; soldaki iki ağaç, deniz ve üzerindeki yansımalar ile yerdeki yeşillik ve arkada görünen bir başka ada… Çallı'nın bu dönem resimlerinde hissedilen izlenimci etki bu resimde de söz konusudur. Sanatçının diğer adada kadın resimlerine kıyasla daha parlak bir ışık vardır. Özellikle kadınlardan birinin elbisesi ve diğerinin elindeki giysi parçasının kırmızı tonları, kompozisyonun genelinde izlenimci tarzda fırça vuruşları şeklinde yer alan renkler ile sahnenin zenginliğini oluşturur. İzlenimcilerin atmosfer değişimini tuvalde yansıtabilmek için ışığın etkisiyle rengi öne çıkarmaları, Çallı'nın bu çalışmasında da ustalıkla uygulanmıştır.

Kadınların kamusal alanda böylesine rahatça gezinebilir olmaları, hatta belki de yeni giysilerini giyip görünür olmak üzere dolaşabilmeleri, Batılı yaşam tarzının getirilerinden biridir. Dolayısıyla kadınların hallerinden memnun yüz ifadelerini de bir işaret kabul ederek resmin, Çallı imzasıyla modernleşme yanlısı bir sahneyi verdiği söylenebilir.

[440] Abdülmecid Efendi'den kaynak göstermeden aktaran bkz. Taha Toros, "İbrahim Çallı", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/ibrahim-calli/, (Erişim tarihi: 05.05.2017). Öte yandan sergilerle ilgili kaynakta İbrahim Çallı'nın 1919'da "Türk Ressamları Sergisi-Salon 1335" adıyla düzenlenen sergide yer aldığına dair bir bilgi yer almaz. Ayrıca Abdülmecid Efendi'nin yazısında kastettiği de Çallı'nın bir başka adada kadın temalı resmi olabilir.

Resim 44: Ömer Adil, *Deniz Hamamı*, 1927,
tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm, (Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu).



Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 195.

Osmanlı'da denizle daha sıkı bir ilişki kuranların sayısı giderek artmış, Mütareke yıllarında İstanbul'da başta İngilizler ve Ruslar olmak üzere kadın ve erkeklerin denize girme alışkanlığı, bu dönem bittikten sonra da sürmüştür. Denize girme etkinliğinin Türkler arasında da artması üzerine devlet bu etkinliği kontrol altına almak istemiş ve harem-selamlık deniz hamamları yapılmıştır. Buralar, deniz üzerinde, karaya bir iskeleyle bağlanan, etrafı çevrili ve genellikle üstü kapalı ayrılmış yerlerdir. Hatta erkekler ile kadınlar için yapılanların arasında sesin dahi duyulamayacağı makul bir uzaklık gözetilmiş, her iki mekânda da kamusal ahlakın bekçiliğini yapmak üzere sandalla dolaşan inzibatlar bulunmuştur.[441] Malik Aksel, Birinci Dünya Savaşı sırasında bile İstanbul'da bu uygulamaların devam ettiğini, gündüz açıkta denize girmenin yasak olduğunu, girenlerin zaman zaman polis

[441] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 215.

tarafından karakola götürüldüklerini ama bu korku geçince kıyıların yine bayram yerine döndüğünü anlatmaktadır.[442]

Böylece Cumhuriyet döneminde Türk insanı kendini plajlarda bulmuştur. İnsanların yıkanmak ile yüzmek arasındaki temel farkı kavraması ise zaman alacaktır. Ömer Adil'in 1932 tarihli bir başka "Plaj"[443] resmine kıyasla burada yer alan 1927 tarihli "Deniz Hamamı" da söz konusu değişimi işaret eder.

Kuşkusuz deniz kıyısında eğlence, dinlence sahnesinin resim sanatına deniz hamamı, deniz banyosu olarak girmesinde, bu konunun 19. yüzyıl Batı resminde özellikle İzlenimcilerin çalışmalarında görülmesinin de etkisi vardır.[444] Öte yandan "deniz banyosu" yapmak üst tabakaya ait modern bir anlayışı işaret eder.[445] Keza kadının kapalı olma durumunun önce kentli, modernleşme yanlısı bir kesim tarafından değiştirildiği düşünülürse denize giren insanların da öncelikle bu kesimden çıktığı söylenebilir. Hatta kadınlar deniz hamamları için "bir feracesi eksik" yani epey kapalı denizlik adı verilen giysiler giyerken[446] kadının sıkı örtünmesini gerektiren kuralların gevşemesiyle bu durum da değişmiştir. Cumhuriyet döneminde, daha önce erkeklerin giydiği deniz donları ile kadınların giydiği denizlikler yerlerini "deniz banyosu elbiseleri"ne yani mayolara bırakmıştır.

Ömer Adil'in 1927'deki 11. Galatasaray Sergisi'nde yer alan[447] "Deniz Hamamı" resmi, deniz üzerinde iskele ve ucunda küçük kapalı mekân ile çevresinde bir grup kadını gösterir. Daha önce belirtildiği gibi, denize girmek harem-selamlık şekilde organize edilmiş, Osmanlı döneminde bu amaç için kıyıya iskele ile bağlı,

---

[442] Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Nisan 2011, s. 169.
[443] Resmin yer aldığı kaynak için bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 183.
[444] Georger Seuret'nın "Asniers'de Banyo" (1884) resmi ilk akla gelenler arasındadır. Resim için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 24).
[445] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 216-217.
[446] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 215.
[447] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 57.

denizin ortasında kazıklar üzerine inşa edilmiş ve görüntü olarak cumbasız İstanbul evlerini andıran ahşap binalar yapılmıştır.[448] Dolayısıyla Ömer Adil'in resmindeki deniz üstünde yer alan küçük kulübenin bu amaçla yapılmış bir mekân olduğu düşünülebilir. Ancak o kadar küçüktür ki giysi değiştirme kabini olabileceği de akla gelir, fakat denizin üstünde olması nedeniyle bu da kuşku uyandırır. Öte yandan Osmanlı'da denize girmenin tarif edilen küçük ve "dört tarafı kapalı mekânın ortasındaki suya dalıp çıkmak" demek olduğunu bildiğimizde sanatçının bu resimde bir karşılaştırma yaptığını düşünmeye başlarız. Osmanlı'da bu küçük, karanlık kulübede denize girilirken, Cumhuriyet ilan edilmiş ve kadınlar bunun dışına çıkabilmişlerdir. Resimde bir kadının kulübeden çıkma anı da bu vurguyla yapılmış olabilir.

Kompozisyonda yer alan altı kadının dördü mayoludur; ancak, onların da üçü mayolarının üst kısmı sıyrılmış ve göğüsleri açıkta kalmış, biri çıplak ve üzerine bornoz benzeri bir şey giymiş ve biri de tamamen çıplak halde gösterilmiştir. Denizde bu derece çıplaklık elbette gerçek hayatta mümkün olamaz. Dolayısıyla Ömer Adil'in Cumhuriyet sonrası kadının örtünmesi ve denizde rahatça vakit geçirebilmesini çıplaklık dozunu artırarak bir nevi abartarak vermek istediğini düşünebiliriz. Bu da bizi yine kulübenin "kapalılığı" ile kadınların "açıklığı" arasında kurulan karşıtlık ilişkisine yönlendirir. Kadınları salt resim sanatına dair bir ilgiyle çıplak göstermeyi istemiş olsa bile, daha önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi, bunun artık Cumhuriyet ile mümkün olması bizi yine söz konusu değişimi düşünmeye yönlendirir.

[448] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 214-215.

Resim 45: Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, 1926,
tuval üzerine yağlıboya, 90x73 cm, (Kemal Bilginsoy Koleksiyonu).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 69.

Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin" adlı resmi, Türk sanatında modern kent görünümünü işleyen, kent yaşamına odaklanan ilk çalışmadır. Ancak aslında bir Münih görünümü vardır karşımızda; sanatçı resmi 1926 yılında[449] Münih'te yapmıştır. Öte yandan dönemin Türkiye'sinde de sosyal yaşam kırdan kente taşınmakta, Osmanlı'nın son dönemi gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da moda olan mesire yerlerine gezinti modası yerini yavaş yavaş özellikle Beyoğlu, Şişli gibi kent içi gezme mekânlarına bırakmaktadır.[450] Haliyle resim İstanbul'da yapılmış olsaydı da benzer bir konuya sahip olabilirdi artık.

Kompozisyonda birkaç figür bulunur. Ön plandaki beyaz giysili figürün cinsiyeti net olarak anlaşılmasa da bir erkek olması muhtemel görünür. Kıymet Giray

[449] Resmin tarihi şu kaynakta 1927 olarak geçer: bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 165.

[450] Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 870.

bu kişinin kadın olduğunu söyler;[451] fakat, buna dair bir ipucu bulunmadığı gibi figürün saçı ensesinde biter şekilde kısacıktır. Ayrıca şapkası, dönemin Almanya'sında erkeklerin kullandığı kenarları yukarı kalkık bir fötre daha çok benzer. Kadınlar ise bu dönem daha küçük, düz ya da aşağı eğilimli kenara sahip veya büyük ve kalkık kenarlı şapkalar takmışlardır.[452] Bedeni hafifçe öne eğili olduğu için yürüdüğünü anladığımız figürün yüzünü ise görmeyiz; çünkü, vitrine doğru yönelmiştir. Öte yandan onun önünde kalan yeşil giysili kişinin kadın olması, kısa boyu ve bel kıvrımı nedeniyle daha ihtimal dâhilindedir. Ancak onun da yüzünü göremeyiz; çünkü vitrine doğru yönelmiş, haliyle izleyiciye sırtını dönmüştür. Bu iki figürün de vitrine yönelmiş başları yoluyla onlar ile vitrin, dolayısıyla bir anlamda da onların arkasından bakan izleyici yani biz ile vitrin arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu yönelme o ana ait bir hareketi verir ve resmin, izleyiciyi de içine katan anlık bir sahne olmasını sağlar.

Vitrinde ise ne sergilendiğini anlamak çok kolay değildir. Kentli kadının beğenisine uygun şekilde moda olanın sergilendiği[453] gibi bir yorum ancak çıkarsama olabilir. Çelebi figürleri-biçimleri deforme ederek adeta sadece gövdelerini bırakmıştır. Vitrinde, cansız bir manken üzerinde beyaz tonlarında giysi olduğunu anlarız; fakat dekoratif olması muhtemel bazı unsurlar da vardır burada. Turuncu tonlarda bir küre, belki de ayak yerine metal çubuğa bağlı mankenin bir nevi kaidesi işlevine sahiptir. Kemerli vitrin açıklığında lacivert tonlarda dikdörtgen dikey levha-duvar üzerinde yarım yuvarlak yeşil tonlarda bir açıklık ya da başka bir zemin bulunur. Sağda beyaz-pembe renk lekesi halinde kenarları net olmayan yükseklik ile yeşil, mavi ve kırmızı tonlarda başka dikey unsurlar da yine vitrinde yer almaktadır. Bu alanda işlevsiz parçalar ile bir vitrin dekorasyonu olduğu sonucuna varabiliriz.

---

[451] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 52.

[452] (Çevrimiçi) https://www.gentlemansgazette.com/haensel-echo-german-fashion/, (Erişim tarihi: 02.04.2017).

[453] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 68.

Ancak öte yandan sanatçının biçim deformasyonu tercihleri sonucu gözümüz giderek resimsel gerçekliğe alışmaya başlar.

Vitrinin hemen önündeki çocuk ile onun yanındaki bir başka kadın figürü ise sabit şekilde, birini ya da bir şeyi bekler gibi durmakta, sabit duruşları kompozisyonun solundaki hızlı hareketi karşılamaktadır. Bu iki figür resmin izleyicisine doğru cepheden gösterilmişse de sadece çocuğun yüz hatları seçilir, kadının yüzü hiçbir detaya sahip değildir; fakat bunu yadırgamayız artık. Resme bakış yönümüze göre soldaki birbirine yakın, ilgileri vitrine yönelmiş iki figür, aralarındaki boşluk anlaşılmayacak derecede yakın verilmişse ve ilgi bu yöne kaysa da resmin kompozisyon dengesi sağdaki kadın-çocuk figürleriyle sağlanmıştır. Oluşturulan resim mekânı da bunu pekiştirir; hem sokak algısını yaratan yatay çizgiler, hem mağaza vitrininin üç kemerli dengeli durumu, hem de vitrindeki dikey ve yatay karşıtlıklar kompozisyonu dengeli kılar.

Kübizm'in resim sanatına kattıklarının tartışıldığı 1920'ler Avrupa'sında Ali Avni Çelebi, hocası Hans Hofmann'ın etkisiyle Dışavurumculuk'un ve Sentetik Kübizm'in farklı uçlarını tanıma, onları resmine katma şansı bulmuştur.[454] "Vitrin" resmi de söz konusu ortamda daha çok modernleşen dünyanın hızlı kent yaşamının, aynı hızı biçimsel olarak da taşıyan bir imgesi gibidir. Resim, her şeyden önce tekniği, ardından da seçilen konunun yansıtılma şekliyle bir modernleşme sahnesidir. Hızla akan günlük yaşamın içinde bireyin algılarını cezbetmeye çalışan süslü vitrinler, Charles Baudelaire'in öykülerindeki gibi karşılaşmalar yaratmıştır.[455] Dolayısıyla geçip gitme eylemi içinde anlık bir beğeninin tuvale yansımasıdır bu resim; algının anlık gösterimidir. Renk ve leke değerlerinin dağılımı, mekân etkisi,

---

[454] Özkan Eroğlu, **Hans Hofmann Atölyesi'nde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Şubat 2011, s. 27.

[455] 19. yüzyıl Fransız şairi Charles Baudelaire, özellikle değişen modern yaşam ve birey üzerine odaklanmıştır. Örneğin Baudelaire, **Paris Sıkıntısı** adlı eserinde yer alan düzyazı-şiir niteliğindeki "Yoksulların Gözleri"nde, daha önce bir arada bulunmayan toplumsal kesimlerin modern kent yaşamında karşılaşmaları üzerine yazmıştır. Burada, Paris'in yeni açılan bir bulvarında, yeni bir kafede oturan bir çift ile kafeye ve onlara hayranlıkla bakan yoksul bir ailenin karşılaşması anlatılır. Çiftin erkeği aynı zamanda hikâyenin anlatıcısıdır ve yoksullara karşı şefkat besler; ancak, sevgilisi rahatsız olmuş ve aileyi garsona şikâyet etmeye girişmiştir. bkz. Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, 6. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2013, s. 57-58.

figürlerin alışılmışın dışındaki konumları ve yaşamın akıp giden hızını kompozisyonda toplayan çağdaş bir anlatım gücüdür sergilenen.[456]

Kıymet Giray, sanatçının bu resmiyle August Macke'nin 1912-1914 yılları arasına tarihlenen ve Delaunay'dan edindiği kazanımlarla ürettiği aynı konulu resimleri arasında bir ilişki kurar. Çelebi'nin Macke hakkında ilk izlenimini Hofmann'ın atölyesinde edindiğini düşünebiliriz.[457] Sanatta aradığı şart ve vasıfların "Karakter, hareket, form, volüm, inşaa, tesir, atmosfer ve valörü ile bütünü teşkil eden kompozisyon olduğuna inandı"ğını, yolunu bu yönde tayin ettiğini söyleyen sanatçı[458] bu resimde de amaçladığını gerçekleştirmiş, resmin biçimi ile içeriğini birbirini destekler biçimde bir araya getirmiştir. Figürler ile nesnelerin plastik değerlerini önemseyerek, natüralist anlamda bir "yansıtma" çabasını geride bırakmış, biçimi anlamı kurmanın sadece aracı olmaktan çıkarmıştır. Öte yandan hocası Hofmann'ın öğrencilerine nesnelerin plastik niteliklerinin yanında, psikolojik özelliklerinin de önemsenmesi gereken öğeler olduğunu öğretmesi[459] ile Çelebi'nin zamanın ruhunu böyle bir kompozisyon kurarak anlayabilme ve anlatabilmeye çalıştığı sonucunu çıkarabiliriz. "Vitrin"in gücü, Türk resminde ilkler arasında olması kadar bu amaçladıklarını başarmasından kaynaklanır.

Resim, Galatasaray Sergileri'nin 1927'de düzenlenen 11. sergisinde yer almıştır.[460] Bu sergi üzerinde özellikle Çelebi'nin "Vitrin" resmi nedeniyle çok durulur; çünkü Çelebi'nin ve yine Hofmann atölyesinde eğitim alan Zeki Kocamemi'nin formu önemseyen sanat anlayışı ile Türk resminde modern tarzın başladığı öngörülür. Bu iki ismin Türk resminde daha önce olmayan şekilde biçim analizine yöneldiği göz önüne alınırsa söz konusu yorumlar daha iyi anlaşılabilir. Öte

[456] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1997, s. 52, 100.
[457] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 54.
[458] Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları: Ali Avni Çelebi", **Antik&Dekor**, S. 78, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Eylül-Ekim 2003, s. 104.
[459] Ahmet Kamil Gören, "Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları: Ali Avni Çelebi", **Antik&Dekor**, S. 78, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Eylül-Ekim 2003, s. 106.
[460] Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 57.

yandan 11. Galatasaray Sergisi'ni bu nedenle adeta modern Türk resmi için bir milat olarak kabul etmektense, tezin ikinci bölümünde de öne sürüldüğü gibi, süreçsel bir okuma yapmak tercih edilmelidir.

Resim 46: İbrahim Çallı, *Balo*, (yakl. 1920 sonları),
tuval üzerine yağlıboya, 75x80 cm, (Ayla Günaltay Koleksiyonu).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 179.

Herkesin kullanımına açık kamusal alan tanımına ait olmasa da birer sosyalleşme mekânı olarak eğlence yerleri, özellikle Cumhuriyet döneminde yine dileyen herkesin gidebilmesiyle önem kazanmıştır. Sosyal eğlence anlayışında daha önce açık havada yemek, sahilde gezinti, piknik, düğün, kayık sefası gibi temalar olarak yaygınken, giderek bu danslı-müzikli eğlenceye dönüşecektir. Osmanlı'nın son döneminde özellikle Boğaz yalılarında, yabancı sefarathanelerde düzenlenen bazı parti ya da balo etkinlikleri, kadın-erkek yan yana eğlenilebileceğinin göstergesi olmaya başlamıştır zaten.[461] Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise sosyal alandaki eğlence anlayışı çeşitlenmiş, balolar, bar eğlenceleri gibi kadın-erkek birlikte dans, müzik ve içkinin olduğu eğlence tipi yaygınlaşmıştır. Böylece Osmanlı'dan

[461] Murat Can Kabagöz, **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016, s. 51-53.

Cumhuriyet'e geçen en çarpıcı modernleşme sembollerinden birisinin dans olduğu ve danslı eğlencelerin Batılı yaşam tarzının olmazsa olmazları haline geldiği söylenebilir.

Danslı eğlencelerin başında ise balolar yer almaktadır. Balolar, Cumhuriyet'in tasavvur ettiği kadın modeli oluşturulurken bu fikri desteklemek amacıyla sosyal hayatta da programlı bir değişim öngörülmesiyle ortaya çıkmıştır. Eğlence, sosyal dayanışma, yardım gibi farklı amaçlarla düzenlenen balolar, kültürel ve sosyal değişimi sağlamak amacıyla adeta ideolojik bir araç gibi kullanılmıştır. Örneğin Cumhuriyet'in kurulmasından sonra ilk balo, 1925 yılı Eylül ayında İzmir'de düzenlenmiş ve Mustafa Kemal'in isteği ile buraya sadece Müslüman erkek ve kadınlar davet edilmiştir. Elbette, iki ayrı cinsin özgürce arkadaşlık etmeleri ve yabancı bir ortamda birlikte bulunmalarını yasaklayan İslami kuralların geçerli olduğu toplumda, bu küçük eğlence toplantısı aslında büyük bir devrimdir.[462] Yani dans etkinliği, bir zamanlar ancak evlendikten sonra birbirinin yüzünü görebilen insanlar için eğlenirken birbirine yaklaşmanın normalleşmesi adına aracı işleve sahiptir. Dolayısıyla kadın-erkek ilişkileri adına toplumsal bir tabu farklı biçimlerde ve yukarıdan müdahale ile aşılmaya çalışılırken, bunun en tipik örneği ise Cumhuriyet baloları olmuştur.

Konuyla ilgili çalışmasında Doğan Duman, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki ilk resmî balonun, 1925 yılındaki 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı kutlamaları çerçevesinde başkent Ankara'da düzenlendiğini ve bu baloya başta cumhurbaşkanı olmak üzere, başbakan, bakanlar, büyükelçiler, ordu komutanları ve basının ileri gelenlerinin katıldığını belirtir. Yine aynı yıl Cumhuriyet Halk Fırkası'nın girişimi ve valilerin öncülüğünde farklı şehirlerde de resmî balolar düzenlenmeye başlanmış, valiler tarafından verilen balolar valilik konaklarında yapılmıştır.[463] Böylece kadın-erkek bir arada danslı eğlence tarzının Cumhuriyet Baloları vasıtasıyla meşruiyetini önce iktidar protokolüne sonra tüm topluma kabul ettirdiği söylenebilir. Hatta, daha önce de aktarıldığı gibi, kadınların dansa kalkmadığı bir baloda, Mustafa Kemal'in

[462] Doğan Duman, "Cumhuriyet Baloları", **Toplumsal Tarih**, S. 37, İstanbul, Ocak 1997, s. 45.
[463] Doğan Duman, "Cumhuriyet Baloları", **Toplumsal Tarih**, S. 37, İstanbul, Ocak 1997, s. 46.

"Şimdi emrediyorum: Hemen salona dağılın! İleri! Marş! Dansedin!" sözleri durumun ilginçliğini kanıtlar.[464]

Dönemin anlayışını yansıtan cesur bir balo sahnesi, özellikle çağdaşı sanatçılar arasında güçlü, zaman zaman erotik çağrışımları olan kadın temsilleri yapabilmesiyle ayrı bir noktada duran İbrahim Çallı'nın fırçasından çıkmıştır. Sanatçının "Balo"[465] resmi, kadın-erkek bir arada eğlenen bu yeni toplumsal durumu görselleştirir. Süslü bir balo sahnesi vardır karşımızda. Mekânın süsü, ön planda özellikle vurgulandığı belli, vücutlarını sakınmasız sergileyen kadınların güzellikleriyle tamamlanır. Kompozisyondaki hareket dikkat çeker. Resim bakılan sabit bir görünümü değil, adeta dansın, eğlencenin, kahkahanın atmosferi belirlediği bir film sahnesini verir. Neredeyse müziğin ve kalabalığın sesini duyacak gibi oluruz.

Kompozisyonda dans eden iki çift görürüz ve öndeki çiftin kadını izleyiciye doğru bakmaktadır. Sağda ve ortada oturan, dansın ritminden yorulmuş kadınlar, yine her an kalkacakmış gibi görünürler. Zeynep Yasa Yaman'ın da söylediği gibi, "Kendinden emin, güvenli, modern, şık giyimli, yarı esrik bu kadınların uçuşan şalları bize dansın ritmini duyumsatırken, yorgunluktan oturmuş dinlenirken gösterilmeleri balonun hakkını vermiş olmanın hazzı içinde olduklarını düşündürtür."[466] Çallı, sahnenin kalabalığını izlenimci bir fırça kullanımıyla çözmüş, arka planda figürler ve detaylar renk lekeleri şeklinde bırakılmıştır. Paris modasına uygun elbiseleri içindeki kadınların, ortadaki dans eden ve izleyiciye bakan figürün dönemin tarzında saçlarını örten başlığı dışında, kafalarına yine moda aksesuarlar takmış oldukları görülür.

---

[464] Kaynak göstermeden aktaran bkz. Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994, s. 53.

[465] Resim şu kaynakta "Bir Balo Gecesi" adıyla yer alır: bkz. Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 27.

[466] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 61.

Çallı'nın "Balo"sunun tarihi belli değildir; ancak resmin, kadınların giysilerinden 1920'li yılların sonlarına doğru yapıldığı, dolayısıyla Cumhuriyet dönemine tarihlendiği söylenebilir. Açıklandığı üzere, balolar amaçlanan Batılı yaşam tarzının tipik erken örnekleridir ve Cumhuriyet hükümeti tarafından teşvik edilmiş, programlı şekilde düzenlenerek toplumun seçkin bir kesimine hitap etmişlerdir. Bu yukarıdan bir yöntemle toplumu değiştirme amacı, özellikle de sözü edilen yeni eğlence anlayışı olunca, farklı kesimler tarafından eleştirilmiştir. Özellikle 1930'ların başlarına kadar önem verilen iki cinsin bir arada dans etmesi, eğlenmesi, içki içmesi ritüeli, bu dönemden sonra geleneksel Türk değerlerinden yoksunluk, yozlaşmışlık, bozuk hayatların simgesi olmak gibi ağır eleştirilere maruz kalabilmiştir. Meselenin sosyolojik ya da politik boyutunu tartışmak bir yana, resimde karşımıza çıkması, üstelik Çallı'nın örneğinde olduğu gibi, adeta bir mutluluk sahnesi olarak temsil edilmesi dikkat çekicidir. Elbette eğlence sahnelerinin 19. yüzyıl Batı resminde başlıca tercih edilen konulardan olması, dönemin Paris'inin dünyaca ünlü eğlence hayatının sanata yansımasıdır ve böylece bu sahneler bir resim türü olarak çoktan kabul görmüştür. Türk resminde aynı temalı resimlerin yer alması da Batı etkisine bağlanabilir. Öte yandan, ressamların onlara doğal şekilde tanınmış olan dönemin seçkin azınlığı içinde yer almaları da gözden kaçmamalıdır. Dolayısıyla İbrahim Çallı gibi sanatçıların balo ya da eğlence temalı resimler gerçekleştirmeleri, muhtemelen yaşadıkları döneme ve bizzat deneyimledikleri ideale olan inançlarını işaret eder. Bu bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda, "Balo" sahnesinde yer alan kadınların mutlu halleri de daha anlaşılabilir hale gelmektedir.

Resim 47: Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928,
tuval üzerine yağlıboya, 138x186 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 77.

Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo" resmi, Çallı'nın "Balo"sundan oldukça farklı, simgesel diliyle Türk resminde de ayrı yeri olan bir çalışmadır. Nurullah Berk resmin 1928 yılında Türkocağı'ndaki sergide dikkatleri çektiğini, bu resimle sanatçının "Türk sanatını kökünden sarsacak canlı bir görüş, bir teknik" getirdiğini söyler.[467] Berk'in görüşleri, Çelebi'nin Kocamemi'yle birlikte 1927'deki Galatasaray Sergisi'nde yer alan çalışmaları için yapılan değerlendirmelere benzemektedir.

Yine bir eğlence sahnesi resmedilmiştir; ancak, bunun ilk bakışta anlaşıldığı söylenemez aslında. Resmin adının "Maskeli Balo" oluşu ve dans eden bir çiftin temsil edilmesi sonrasında bu yargıya varırız. Fakat diğer tüm figürler, kompozisyonun ele alınma biçimi, dikkat çeken farklı detaylar, bunun tipik bir eğlence sahnesi olmadığını söyler bize. Kıymet Giray tuvale yansıyan görünümün bir eğlence mekânını tanımladığını, gece hayatından alınan kesitin izleyiciyi bir bar ortamının eğlence dünyasına tanıklık ettirdiğini söyler.[468] Ancak gösterilenin ne

[467] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 43.
[468] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 62.

eğlence mekânı ne de bir bar olduğuna dair kanıt veya işaret vardır elimizde. Zira dönemin en yaygın danslı eğlence türü balolar da mutlaka eğlence mekânlarında ve gece düzenlenen organizasyonlar değildir. Hatta kompozisyonda dans eden bir çift betimlenmiş olmasa, resim bir balo sahnesinden çok farklı şekilde yorumlanabilecektir aslında.

Dönemin eğlence kültürüyle ilgili yapılmış çalışmalarda Cumhuriyet'in erken yıllarında düzenlenen balolarla ilgili pek çok bilgi vardır; ancak, bunların hiçbirinde maskeli balolar olabileceğine dair bir ize rastlanmaz. Fantezi dünyasının bir ürünü maskeli balo ile Türkiye'deki resmî balo anlayışı birbirine uymamaktadır zaten. Dolayısıyla Çelebi'nin Türkiye'de değil, Almanya'da gerçekleşen maskeli eğlencelerden ya da bu temayı çalışan sanatçılardan esinlenmiş olması muhtemeldir. Keza resimlerinde dikkat çeken maskeler kullanan Alman sanatçı Emil Nolde ilk akla gelen isim olur. Ayrıca Nolde'nin 1910'larda Berlin'de lokantalarda, kafelerde, gece kulüplerindeki yaşamı, canlılığı, gürültüyü verdiği çalışmalarını[469] da Çelebi'nin görmüş olma ihtimali büyüktür. Keza sanatçının kendisi de "Münih'te Faşinglerden [Almanlarda Hıristiyanlık inancına göre belli günlerde düzenlenen şenlik ve eğlenceler] edindiği izlenimler üzerine" resmi gerçekleştirdiğinden söz etmiş, sahneyi Almanya'da savaş öncesi yıllarda başlayıp sonrasında yaygınlaşan "Jazz Band" olarak adlandırılan gece kulüplerinden birinde geçer şekilde tanımlamıştır.[470]

Haşim Nur Gürel ise yapıtla Otto Dix'in 1927-28 tarihli "Metropolis" çalışması arasında benzerlik kurar. Çelebi'nin resminin esin kaynağının bu çalışma olabileceğini düşünür; ancak, "onun son derece özgün bir senteze ulaşarak bu yapıtı bazı tavırlarının çıkış noktaları olarak kullanmakla yetindiğini" belirtir.[471] Gürel'in

[469] Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 3. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 93.
[470] Ali Avni Çelebi ile yaptığı görüşmeden tarih belirtmeden söz eden bkz. Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 62-63.
[471] Haşim Nur Gürel, "'Maskeli Balo' Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar..." (Çevrimiçi) http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_2.htm, (Erişim tarihi: 02.04.2017). Ayrıca Otto Dix'in "Metropolis" adlı triptik çalıması için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 25).

benzerlik kurduğu figürlere tek tek bakıldığında ise bu fikre katılmak pek de mümkün olmaz.

"Maskeli Balo" alışılmadık kompozisyonu, farklı renk ve form anlayışı, sert kontrastları, istiflenmiş figürleri ile derinlemesine okuma yapmayı gerektiren yoğun anlatıma sahip bir resimdir. Farklı anlayışta ele alınmış pek çok figürün durduğu resim mekânı, kompozisyonun ortasında yer alan ve yine figürlü bir resim yüzeyi ile iç içe geçerek karmaşık bir görünüm oluşturmuştur. Hatta resmin varlığı, buranın bir atölye olma ihtimalini akla getirir; ancak, mekânın kurgulanmış, hayali bir yer olma ihtimali daha yüksek görünür.

Çelebi, daha önce de belirtildiği gibi Hans Hofmann'ın atölyesinde çalışmış, "yapı"ya önem veren bir anlayış edinmiştir. Nesnelerin niteliklerini bozmamaya ve Kübizm'in bireşimci yönünden yararlanmaya çalışırken yapıtlarında çizginin gücünü önemsemiş, nesnelerin hacimleri ve ağırlıklarını özellikle vurgulamıştır.[472] Resmin biçimsel unsurlarını bu kadar önemseyen sanatçının tıpkı "Vitrin" resmi gibi, "Maskeli Balo" çalışmasını da anlamak için üslup özelliklerini ön planda değerlendirmek gerekir.

Kalabalık sahnedeki birbirinden farklı üsluplarda figürlerin bir araya getirilmesiyle oluşan karmaşa, kompozisyonun farklı resimlerden yapılmış bir kolaj gibi algılanmasına yol açar neredeyse. Oysa sanatçı, figürlerin farklı ifadeleri temsil etmesini amaçlamış ve çeşitliliği önemsemiş olmalıdır. Keza Hofmann'ın öğrencilerine nesnelerin plastik niteliklerinin yanında psikolojik özelliklerinin de önemsenmesi gereken öğeler olduğunu öğretmesi bu noktada hatırlanmalıdır.[473] Resmi, figürlerin duruşlarını, dizilişlerini, ifadelerini, neden orada ve öyle olduklarını anlayarak yorumlama çabası bu nedenle zor bir süreçtir. Zeynep Yasa Yaman, kompozisyondaki karmaşık ilişkiler örüntüsünü şöyle tarif eder:

[472] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.
[473] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 52.

> "Resim, içine aldığı diğer resimle anlam kazanır. 'Maskeli Balo' tablosunun orta planında yer alan bu resim, resimsel düzenlemeyi farklı derinlikte üçe ayırır. Resim, içindeki resmin ortasında portreleştirilmiş, masum görünüşlü çıplak genç kızın elinde opera dürbününe ya da küçük bir maskeye benzer nesne, sağında ve solunda ise Uzakdoğulu figürler bulunur. Elinde maske tutan sarı giysili bir kadın solda, birbirine sarılmış üç kişi sağdadır. Diğerinin arkadan sarıldığı kadın yüzünü yelpaze ile izleyiciden saklar. Sarmalanmanın arasında kalan beyaz giysili diğer figürün ise yüzü görülmez. Bu figürlerin tuval yüzeyindeki tabloya mı, yoksa resmin kendisine mi ait olduğu kuşku yaratıcı bir belirsizlikle verilmiştir." [474]

Yaman'ın da söylediği gibi, resim içinde resim vardır ve dikkatle bakılırsa bunun bir tuval değil, Nurullah Berk'in de söylediği gibi yeşilimsi bir tahtaperde,[475] ahşap bir pano olduğu anlaşılır. Sağda sarılan üç kişinin bedenlerinin altında ayak kısımları diğer figürlerin arkasında kaldığı için onların resim öğesi mi oldukları yoksa tuvalin mekânında mı durdukları net değildir; ancak, üçlü grupta solda arkasına doğru bakmakta olan figürün giysisinin ahşap pano üzerinde lekeler halinde varolduğu seçilebilir. İkna oluruz artık, bunlar tuvalin üzerindeki ahşap zeminde yer alan resmin figürleridir. Oysa soldaki, yine Uzakdoğulu ve sarılan iki figürden sarı giysili olanın giysisi, dikkat edilirse solda yerde kart oynamakta olan figürün sol kolunun altında devam eder. Bu sarı giysi, ahşap üzeri resmin alanından çıkıp asıl resmin mekânına karışmıştır. Dolayısıyla bu, fark eden izleyicinin artık gözlerine güvenemeyeceğinin kanıtıdır aslında. Çelebi, gerçekleşen bir olayı karşımıza getirir gibi gösterirken, aslında resmin kendi gerçekliğini kurmaktadır.

> "Resmi tam ortadan iki farklı alana ayıran diğer resmin arkasındaki devingen kaotik kalabalığın ne yaptığı yeterince belirgin değildir. Bu karmaşıklıktan sıyrılarak tablonun şasisine abanan ve öne doğru bakan figür, ön ve arka düzlem arasındaki kopuk ilişkiyi sağlayan bir enerji alanı yaratmaktadır. Tablonun hemen önünde ve iki yanında farklı kültürlerden çiftler ve insanlar gösterilmiştir. Solda, elinde maske tutan, beline bir kumaş sarmış, üstü çıplak kara derili bir erkek vardır. Onun yanındaki çift, müziğin ritmine uymuş dans etmekte, bir yandan da tabloya bakmaktadırlar. Kadının yüzü görülmez ama şeffaf giysisinin altında vücudunun tüm hatları belirgindir. Ön düzlemde üç kişi oturur. Soldaki sarı giysili, belinde siyah kemer olan çıplak ayaklı figür iskambil falı bakar. Sağda Ingres'in Türk hamamında kolunu başının gerisine almış kadınları, onun ve Matisse'in odalıklarını anımsatan çıplak bir kadın, geriye attığı koluyla yüzünü saklayarak esmer tenli çıplak bir

[474] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 76-77.
[475] Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 43.

> erkeğin kucağına uzanmıştır. Yanlarında yükselen silindirik form üzerindeki maskeli yüz, Afrika yerlilerinin totemlerini anımsatır. Zemin kırmızı bir bulanıklık içindedir. Tüm bu karmaşıklığın içinde resme hakim olan ve erkeklerle birlikte yüzü açık olarak görünen tek kadın (belki de geleceğin kadını), resmin içindeki resimde portreleştirilmiş olan genç kızdır."[476]

Resim, ironik bir iç içelikle kendi kendisinin mecazını taşır adeta. Adı itibarıyla bir maskeli balo görmek isteriz. Resimde maske vardır: İzleyiciye göre sağdaki uzun totem direği gibi figürde, resmin ortasındaki ahşap üzeri resmin içinde solda kucaklaşan iki figürden yüzü bize dönük olanda, kompozisyonun solundaki maskeyi çıkarıp elinde tutan adamda, onun arkasında kaldığı için kompozisyonun ortasındaki resmin solunda duran ve sadece üst kısmı görülebilen yine totem direği gibi ikinci figürde, resmin bu kez arkasındaki bir başka figürün yüzünde ve hatta resmin içinde elindeki yelpazeyle yüzünü örten yani onu bir tür maske gibi kullanan figürde… Sahnenin "balo" çağrışımı yapan az sayıdaki figürü ise daha önce belirtildiği gibi, önde dans eden ve maskesiz ama yüzleri adeta özellikle gizlenmiş çift ile kompozisyonun ortasındaki resmin arkasında, sadece frak giydiği belli, başı olmayan bir başka figürdür. Çok dikkatle bakılırsa bir başka eğlence aksesuarı daha fark edilebilir. Yine izleyiciye göre solda, yerde iskambil kâğıtlarıyla oyalanmakta olan figürün başında, arkasında duran –ve hatta giysisinin bir kısmı kolunun altından görünen– sarı giysili figürün elbisesinin rengine karışan aynı sarı tonda bir külah var gibi durur. Burada adeta bilinçli bir göz yanılgısı amaçlamıştır Çelebi. Var olduğunu düşünürsek olan, düşünmezsek olmayan bir unsur… Figür ise iskambil kâğıtlarıyla geleceğe dair bir fal mı bakmaktadır? Sahnedeki diğer tekinsiz figürler, hatta arkada karanlıkta kalan –bırakılan– ve sadece bir el olarak görülen kimdir? Baloyla ne ilgileri olabilir? Üstelik resmin en sağında, bedeninin ancak yarısı tuvale sığdırılmış, beyaz tuluma benzer giysisinin yaka kısmı adeta 18. yüzyıl Fransız resimlerinden aşina olduğumuz bir saray soytarısını ya da bir komedi tiyatrosu karakterini andıran, ayaklarında sivri kalkık burunlu komik ayakkabılar olan, başı yerinde balkabağına benzeyen bir şey bulunan figür de neyin nesidir? Eğlence parodisinin korkutucu bir figüranı mı? Çelebi, bir şey mi anlatmak istemekte, yoksa dönemin eğlence

[476] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 77-78.

anlayışının bir nevi eleştirisini mi yapmaktadır? Resimde bu nedenle mi hiç kadın yüzü gösterilmez ama solda elinde maske olduğu halde takmamış figür gibi erkeklerin yüzleri hep açıktır?

Tüm bu sorular, izleyicinin farklılaşan algısına göre çoğaltılabilir. Öte yandan resimde formel kaygıların öne çıktığı ortadadır. Bu sadece Hofmann atölyesinde eğitim almış bir ressamın kompozisyonun yapısıyla ilgili giriştiği bir uğraş olamaz; resimde tıpkı Picasso'nun "Avignonlu Kadınlar"ını çağrıştıran Batı ya da Batılılaşma dışı coğrafyalara özgü etnik figür ve gelenek temsilleri de görürüz. Solda, elinde maskesini tutan beden ve yüz hatları vurgulanan siyahi adamın gerçekliği ile ahşap resmin yanındaki iki "Afrika totem direği"nde –Giray'ın mutlaka rasyonalize ederek eğlence yerlerindeki korumalara benzettiği totem direkleri–[477] barizdir bu. Ön plandaki çıplak kadının yüzünün görünmemesi yani yine kimliğinin olmaması, üstelik arkasında duran, onu saran ve hatta tek göğsünü avuçlamış kaslı-yapılı erkek figüre karşı koyar gibi duruşu, oryantalist Doğu-Batı algısının Batı'da karşılığını bulan resimsel ifadesine bir gönderme gibidir. Öte yandan kompozisyonun ortasındaki ahşap pano da bir Avrupa resmi metaforudur sanki. Ortada –üstelik "Maskeli Balo" resminin de ortasına denk gelir– desen olarak çizilip bırakılmış genç ve güzel hatta tipik bir Avrupalı gibi mavi ya da yeşil gözlü kadının, baş betimi aksine tek göğsü ve opera dürbünü veya küçük bir maskeyi tutan elinin yadırgatıcı derecede yarım-yanlış-çirkin olması yine açıklanmayı bekler. Kadının bulunduğu aynı tuvalin iki yanındaki sarılmakta olan figürlerin geleneksel Uzakdoğulu giysileri, 19. yüzyıl Paris'inde Uzakdoğu ama daha çok da Japon sanatının moda olmasını akla getirir. Üstelik ahşap resmin dışındaki esas resmin mekânında, Batı modern resminin ister Gaugin ister Picasso isterse Ingres olsun, farklı temsilcileri tarafından Batı dışı kültürleri "malzeme etme"lerine dair göndermeler yer almaktadır yine…

Zeynep Yasa Yaman da resim ile Batılı oryantalistlerin Doğu'yu anlamak için başvurdukları örtük, metaforik anlatım arasında benzerlik kurmuştur. Maskeleme eyleminin maskenin ardındakini düşündürmesini hatırlatarak Çelebi'nin bu resimde

[477] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008, s. 68.

yaptığının "çok katmanlı kültürel oluşumun değişkenlerini tersinden göstererek gizemli sanatsal bir yüzeyi/maskeyi, sırlı hale getirmek" olabileceğinden bahseder. Bu yoruma katılmamak mümkün değildir. Yaman, şu çarpıcı soruyu sorar: "Bu resim için 'Doğu ile Batı, Meşrutiyet ile Cumhuriyet arasında maskeli bir balo!' diyebilir miyiz?"[478] Bu, yukarıda açıklananlar doğrultusunda bir soru olmaktan çıkmaktadır bize göre… Bakan bir Batı ile bakılan ama belki de hiç görülmeyen ve görülemeyecek olan bir Doğu kültürü, aynı yüzeyde iç içe geçmiş iki farklı resim ile bu kez bize gösterilir; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, Doğulu mu Batılı mı olduğu tartışması hiç bitmeyecek bir toplumun izleyicisine, o toplumun ressamı tarafından…

Resim 48: Refik Epikman, *Bar*, 1937,
tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**,
İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 166.

Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo"sundan sonra Refik Epikman'ın[479] "Bar" resmi, az sayıda figürü ve belirli mekânı ile açık bir eğlence resmidir. Ankara Halkevi'nde sanat danışmanı olarak uzun yıllar çalışan Epikman, Cumhuriyet ideallerine bağlı bir isim olarak dönemin eğlence anlayışını yansıtmıştır. Sanatçı

[478] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 81.
[479] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

“Bar” çalışmasında, amacı belli büyük organizasyonlar olan balo sahnelerinden farklı olarak, giderek yaşamın içine yerleşmiş, eğlence kültürünün doğal bir parçası haline gelmeye başlamış bir dans sahnesi resmetmiştir.

Epikman’ın resimlerinde nesneler ve figürler, hacim değerleri, konumları ve devinimleri, sağlam desen kuruluşlarıyla üç boyutlu bir mekân olgusunda betimlenmişlerdir.[480] “Bar” kompozisyonunda da benzer bir resim anlayışı açıktır. Paris’te Académie Julian’da, “eline füzeni alıp her düzeltişinde çizginin uyumlu akışı, müzikalitesi üstünde duran”[481] Paul-Albert Laurens’in öğrencisi olan sanatçının burada öğrendikleri doğrultusunda figürlere hacim kazandırmak için çaba sarf ettiği “Bar” sahnesi için de söylenebilir.

Kompozisyonda ortada dans eden bir çift, resme bakış yönümüze göre solda dans eden bir diğer çiftin kadını ile sağda piyano ve davul çalan iki müzisyen vardır. Dans edenler kırmızı tonda bir sahne üzerinde gösterilmiştir. Figürleri oldukça yakın planda ele alan sanatçı, kompozisyonda fazla detaya yer vermemiştir. Figürlerin de yüzlerinde detay yer almaz. Epikman’ın kalın kontur çizgileri, ışık-gölge oyunlarını hacimlendirme amacıyla kullanması sayesinde figürler ve nesneler sağlam bir yapıya kavuşurlar. Öte yandan bu durum hareketi engellemez. Solda, resim çerçevesinin dışına çıkmış çift, kompozisyonun hareketini pekiştirirken zaten kadının tek ayağı ve elbisesiyle altında hissedilen beden hareketi, dinamik bir izlenim yaratır. Ortadaki çiftin de adamın tek ayağı yukarıda, bedeninin üstü sağa dönük oluşu, kadının eteğinin hareketi, tek ayağının önde olması vb. ile hep aynı dans hareketi ama genel anlamda da kompozisyondaki devinim yani resmin hareketi verilmiştir.

[480] Kıymet Giray, **Refik Epikman**, Ankara, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2001, s. 14.
[481] Nurullah Berk, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981, s. 71.

Resim 49: Nazmi Ziya, *Eski Bir Sokak (Eski ve Yeni İstanbul)*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, (Doğan Paksoy Koleksiyonu).

Kaynak: Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, s. 50.

Resim 50: Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı (Eski ve Yeni İstanbul)*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73x93 cm, (SÜ-SSM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 163.

Nazmi Ziya'nın 1935 tarihli "Taksim Meydanı"[482] çalışması, Cumhuriyet dönemi Türk resminde modernleşmenin imgeler ile izini sürmek konusundaki en çarpıcı örneklerden biridir. 1930'ların güneşli, sakin bir gününde Taksim Meydanı'nda gezinen şık hanımların neden bu kadar önemli olduğu ise ancak resmin gösterdiğinin ötesine geçilip temsil ettiği fikirler bağlamında açıklanmasıyla anlaşılabilir.

"Taksim Meydanı" aslında yukarıda yer alan "Eski Bir Sokak"[483] ve günümüzde nerede olduğu bilinmeyen üçüncü bir diğer tuval[484] ile birlikte bir triptiğin parçasıdır. 1936 yılında Ankara Halkevi Salonu'nda gerçekleştirilen İnkılâp Sergisi'nde üç resmin tek çerçeve içinde sergilendiğine dair arşivlerde yer alan fotoğraf, bu bilgiyi kesin olarak verir.[485] Resimler "Eski ve Yeni İstanbul" adıyla sergilenmiştir.[486]

[482] Resmin adı şu kaynakta "Modern İstanbul ve Taksim" olarak geçmektedir: bkz. Atila Taşpınar, **Nazmi Ziya**, y.y., Ocak 2004, s. 110.

[483] Resmin adı şu kaynakta "Eski İstanbul'da Simitçi" adıyla ve 1935 tarihiyle yer almaktadır: bkz. Atila Taşpınar, **Nazmi Ziya**, y.y., Ocak 2004, s. 159.

[484] Şu kaynakta triptiğin üçüncü resminin çok benzer bir versiyonu "Süleymaniye Kemeraltı" adıyla verilmiştir: bkz. Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Nazmi Ziya**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994, s. 49. Resim "Kemeraltında Nargile İçenler" adıyla da bilinmektedir. bkz. Zeynep Çulha (Yay.Haz.), **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, 2012, s. 78. Öte yandan bu resmi triptiğin parçası olarak veren kaynaklar için bkz. Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 61; Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 55. Ancak bu resim, triptikteki üçüncü tuval değildir aslında, onun çok benzeri bir başka çalışmadır. Üstelik "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı" başlıklı makalesinde 1936 yılı İnkılâp Sergisi'nde Şeref Akdik'in "Mektebe Kayıt" resmi altında sergilendiği haliyle triptiğin fotoğrafını da yayımlayan Kıymet Giray'ın, üçüncü resmi bir sergide keşfettiğini söylemesi ve fakat aslı yerine benzer olan resmi yayınlamak şeklinde yaptığı hata, daha sonra farklı kaynaklarda tekrarlanarak pekiştirilmiştir.

[485] Resimlerin sergi fotoğrafı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 26).

[486] Bu bilgi Ahmet Kamil Gören ile 25 Mayıs 2017 Perşembe günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır. Yine Gören'den edindiğimiz bilgilere göre, aslında sonradan triptik olduğu anlaşılan kompozisyona ilişkin kaynak kullanımı bağlamında sorunlar bulunduğu, "Eski ve Yeni İstanbul" üzerinden yapılan yorumların burada adı geçen araştırmacıların hiçbiri tarafından kullanılmayan daha eski bir kaynakta yer aldığı, ancak bu kaynakta da başka sorunlar olduğu ve tüm bunların daha sonra Gören tarafından hazırlanan "Türk Ressamları Ansiklopedisi"nde ele alınacağını anımsatmalıyız.

Triptiğin bakış yönümüze göre sol parçası olan "Eski Bir Sokak" resminde mekân "Süleymaniye'ye açılan" bir sokak[487] olarak değerlendirilir; ancak, buna dair kesin bir veri bulunmaz aslında. Sağdan ve soldan ağaç dallarıyla çevrili kompozisyon, sokakta günlük yaşamdan bir kesiti gösterir. En ön planda solda bir simitçi ile simit alan çarşaflı bir kadın ve çocuk, sağda sohbet ederek yürümekte olan biri renkli diğeri siyah feraceli iki kadın, ortada belinde kılıcı ve kırmızı fesiyle bir Osmanlı subayı ve daha geride başka figürler… Yerleri taşla kaplı, geleneksel binalarıyla bir Osmanlı sokağıdır bu. Kompozisyon, Nazmi Ziya'nın, yani 1930'lar Türkiye'sinde imgeler ile çalışan bir ressamın, figürlerin ve mekânın temsilinde "eski" olan ile özdeşleştirdiği unsurları işaret etmesiyle önem kazanır.

Triptiğin bakış yönümüze göre sağında yer alan resim ise yine geleneksel mimari dokuya sahip, arkada bir kemer görülen taş döşeli sokakta, önde nargile içenler ile başörtülü bir kadın ve geride bir satıcı ile başka figürleri gösterir. Tıpkı "Eski Bir Sokak" olarak adlandırılan diğer resim gibi sokağın mimarisi, figürlerin kılık kıyafetleri, temsil edilişleri vd. ile "eski" olarak nitelenebilecek unsurlar taşır. Her iki resim de ağaç dalları altında güneşli, sıcak, sakin birer sokak görünümü verir. Karşılaştırma, "yeni"nin gösterilmesi yani bu iki resmin ortasına "Taksim Meydanı"nın konmasıyla mümkün olur.

Orta parçayı oluşturan "Taksim Meydanı" resmi ise, meydanın 1930'lu yıllarına açılan bir pencere gibidir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in yaşamı yeniden örgütlerken mimaride ve kent planlamasında da gerçekleştirdiği dönüşümün İstanbul'daki simgesi gibidir Taksim Meydanı. 19. yüzyıldan itibaren azınlık, levanten ve gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı, eğlence hayatı ve sanatın merkezi haline gelmiş Pera bölgesi ile birlikte düşünüldüğünde Taksim, bir kamusal alan olarak seküler yaşam biçiminin temsili gibidir adeta. Yıllar boyunca mitinglerin, önemli günlerde kutlama ve anma programlarının yapıldığı, sosyal yaşamın kalbinin attığı, yeni modern bireyin toplumsal varlık alanı olmuştur. Özellikle 1930'lardan itibaren imarına yeniden önem verilen meydan, İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica

[487] Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 59.

imzalı Cumhuriyet Anıtı'nın yerleştirilmesiyle bir "şehir meydanı" olmuştur.[488] 1928 yılında açılan dört cepheli anıtta Atatürk sivil olarak gösterilirken İsmet İnönü, Fevzi Çakmak, askerler ve halk ile birlikte genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu simgelenmiştir.[489] Güçlü bir etkiye sahip anıt, Cumhuriyet'in meydana verdiği önemin göstergesi olmakla birlikte, kamusal heykeller ile doğrudan toplumsal algıda oluşturulmak istenen propagandist izlenim hatırlandığında, elbette milli duyguları uyandırma amaçlı ideolojik bir boyuta da sahiptir. Zira "Taksim Anıtı demek, Türkiye'de, Cumhuriyet yönetiminin, mermerden ve bronzdan bir resmi demektir."[490] Ayrıca anıtta, tıpkı Nazmi Ziya'nın resim üçlemesi ile yaptığı gibi Osmanlı'yı işaret eden birtakım öğeler ile bir karşıtlık ilişkisi kurulmuş olması dikkat çekicidir. Örneğin kaidenin batı cephesinin üst bölümünde nişin üzerinde modern Türkiye Cumhuriyeti'ni simgeleyen peçesini sıyırmış gülen bir genç kız kabartması madalyon biçiminde yer alırken, doğu cephesindeki Osmanlı'yı temsil eden peçeli ve ağlayan kadın portresi tipik bir simgeleştirmedir. Keza Zeynep Yasa Yaman da resmin "kentin hızına, devinimine katılmış modern kadının gösterimini geçmişin peçeli, gözetleyen Osmanlı kadını ile karşılaştırdığı"nı söyler.[491] Anıt, Taksim Meydanı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Cadde-i Kebir olan eski adı İstiklal Caddesi olarak değiştirilen cadde ile birlikte topyekûn bir değişimin unsuru olarak planlanmış, bu kamusal mekânı simgesel olarak tamamlamıştır.

Nazmi Ziya, 1930'lardaki Kemalist ideolojinin Taksim Meydanı'na yüklediği önemi en tipik haliyle resmine taşımıştır. Günün modasına uygun, "döpiyes" [deux-pièces] yani etek-ceketten oluşan giysileri ya da elbiseleri ve elbette şapkaları, topuklu ayakkabı hatta eldiven gibi diğer aksesuarlarıyla şık kadınlar, takım elbiseli

[488] Çelik Gülersoy, **Taksim: Bir Meydanın Hikayesi**, İstanbul, İstanbul Kitaplığı Ltd., 1986, s. 20.
[489] Anıtta Atatürk'ün isteği ile heykel grubuna dâhil edilen Kızılordu kurucularından General Frunze ile Kızılordu'nun bir başka generali Voroşilov'un bulunması ayrıca dikkat çekicidir. Konuyla ilgili bkz. Aylin Tekiner, **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 97-109. Beyoğlu'ndaki diğer heykeller yanında Canonica'nın Cumhuriyet Anıtı için ayrıntılı bilgi, kaynakça ve fotoğraflar için ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, "Anıtlar ve Heykeller", **Geçmişten Günümüze Beyoğlu**, C. II, İstanbul, TAÇ Vakfı-İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2004, s. 791-818.
[490] Çelik Gülersoy, **Taksim: Bir Meydanın Hikayesi**, İstanbul, İstanbul Kitaplığı Ltd., 1986, s. 20.
[491] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 56.

ve şapkalı erkekler, güzel çocuklar... Bu şıklığa eşlik eden lacivert bir araba… Diğer resimlerdeki gibi ağaç dalları altında sıcak bir günde yürüyen, sohbet eden kadınlar, çiftler, aileler… Arkada tüm görkemiyle Canonica'nın Taksim Anıtı, sağda sarı-beyaz tonlarda günün sıcaklığını hissettiren, uzanıp giden apartmanlar… Apartman hayatı başlangıçta bazıları için orta sınıfa düşmek, bazıları içinse yükselmek anlamına gelirken,[492] zaman içinde orta sınıf hayatın ama özellikle de Batılılaşan-modernleşen kesimin tarzının göstergelerinden biri olmuştur. Bu anlamda resimde görülmesi ayrıca önemlidir.

Taksim Anıtı'nda, yukarıda da belirtildiği gibi, özellikle madalyon içindeki peçeli ve başı açık iki kadın betimiyle bir eski-yeni karşılaştırması yapıldığı söylenebilir. Ancak "Taksim Meydanı" resminde betimlenen anıtta sadece kadınlar değil hiçbir figür seçilebilir netlikte değildir. Resmin "yeni"yi göstermek yönünde ciddi bir iddiası vardır; fakat eski-yeni karşılaştırmasının yapıldığı salt bu resim özelinde değil, ancak triptiğin tamamına bakıldığında söylenebilir. "Taksim Meydanı"nda "eski" yoktur; onu sadece bilen göz görebilir ve yorumu inşa eder. Nazmi Ziya'nın bu triptiği ile ilgili tam da bu noktada, yani yapılan pek çok yorumun birtakım önkabuller ve yargılarla gerçekleştirildiğini saptayarak bir başka tartışmaya girmek gerekir. Bu, triptiği bir bütün halinde anlamayı da yöntemsel olarak kolaylaştıracaktır.

Nazmi Ziya bir karşılaştırma yapmıştır; peki bu karşılaştırmadan bir sonuç çıkarmış mıdır? Sanatçı gerçekten de "Cumhuriyet'in bize kazandırdığı gelişimi"[493] mi işaret etmektedir? Triptik üzerine dönemsel bağlamı içinde, sanatçının görüşü ve resmetmekteki amacı göz önüne alındığında söylenebilecek sözler ne derece nesnel olur; önyargıları kontrol etmenin imkânı nedir? Sanatçı "ben şunu, şu nedenle yaptım" demediği sürece yorumun öznelliği kaçınılmaz mıdır gerçekten? "Taksim Meydanı" resmini tek başına ele alan ya da triptiğin tamamını gören pek çok yorum,

[492] Hakan Kaynar, **Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar**, 1. bs., İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Mayıs 2012, s. 133.
[493] Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 61.

sanatçının Cumhuriyet'i gönendirme amacında olduğu yönündedir; buna göre o, yeni olanın tarafındadır.

Tüm bunları göz önüne alarak düşündüğümüzde, Nazmi Ziya'nın burada söylemek istediğini bize adeta cümle kurar gibi imgelerle aktardığını iddia edebiliriz. "Taksim Meydanı", özellikle kentin en önem gösterilen kamusal alanını ve rejimin vitrini gibi kurgulanan modern Cumhuriyet kadınını adeta ferahlık hissi veren bir anlayışla göstermiştir. Ancak, buna ikna olduktan sonra resim hakkındaki yorumlar abartıya da kaçabilmiştir; yorumun öznelliğine dair sakınca aslında burada başlar. Örneğin Kıymet Giray, "Eski İstanbul'da Simitçi" resminden gökyüzü ile "Taksim Meydanı" resmine geçiş yapıldığı (oysa arada ağaç dalları vardır) ve "iki resmi birleştiren engin mavilik"in "Cumhuriyet'e ve Devrimlere açılan bir umut" olduğunu söyler.[494] Gökyüzünün bir metafor olarak kullanıldığını iddia edebilmek için, Nazmi Ziya'dan daha fazla idealist yaklaşmak gerekir resme! İmgeleri adeta birer simgeye dönüştürür sanatçı; ancak, her öğeyi ya da kompozisyonun ışık veya renk gibi teknik unsurlarını bu şekilde yorumlamak mümkün değildir. Örneğin "Taksim Meydanı"ndaki ferahlık hissi, meydanın açıklığıyla mümkün olmaz mı aslında? Bu da dar ve sıkışık yapıdaki geleneksel İstanbul sokağına kıyasla nesnel bir gerçekliktir. Nazmi Ziya bilinçli şekilde mi "eski"nin yer aldığı iki resimde gökyüzünü sık ağaç dallarıyla kapatmış, "yeni"nin temsilinde açık bırakmıştır örneğin? Yoksa gördüğü manzara öyle olduğu için mi yapmıştır? Ya da daha akla yatkın bir seçenek olarak; ışık-gölge oyunları yaratmayı seven ve tercih eden bir sanatçı olduğu, resmin bu şekilde yapılması gerektiğine inandığı için olamaz mı? Her ne kadar bu soruyu kesin şekilde cevaplamak mümkün değilse de yorumu inşa ederken temkinli davranmak ve kolay yargılara varmamak gerekir.

Yukarıda da belirtildiği üzere, sanatçının özellikle triptiğin ortasındaki tuvalde Taksim Anıtı gibi kimi imgeleri vurguladığı açıktır. Yine "Taksim Meydanı" resminde belki çok zengin olmasalar bile en özenli halleriyle insanların dış görünüşleri ve arabanın varlığı, sahnenin aynı zamanda bir refah temsiliyeti olarak

[494] Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 59.

algılanmasını sağlar. Kısa zaman önce büyük zorluklar atlatmış ve nihayet rahata ermiş bir toplumun imgesi oluşturulmuş gibi görünmektedir dolayısıyla. Buradaki kadınlar ise "yeni nesli yetiştirecek" kadın yani anne figüründen ziyade,[495] Cumhuriyet'in toplumsal ilerleme idealinin simgesi olarak yarattığı "çağdaş" kadın tipolojisine yakındır. Her ne kadar aile olmak, ulusal bilince sahip çocuk yetiştirmek idealize edilmiş ve kadının görevleri olarak tanımlanmışsa da Cumhuriyet dönemi Türk resminde adeta "anne"den çok güzel ve bakımlı öğretmen, pilot, sporcu ya da sanatçı kadını görmemiz de bu noktada dikkat çeker.

Merkezinde "Taksim Meydanı"nın yer aldığı triptik çalışması, hayatının çoğunda manzara resmetmiş bir sanatçı olarak Nazmi Ziya'nın genel sanat çizgisinde de ayrı bir yere sahiptir. Öte yandan çalışma, 1931 yılında milletvekili seçimlerinde bağımsız olarak İstanbul'dan aday olan[496] yani politik alanda söz sahibi olmak isteyen bir sanatçının eseri olduğu düşünülerek değerlendirilmelidir. Örneğin vefatından kısa süre önce, 17 Ağustos 1937'deki son sergisi vesilesiyle **Son Posta** gazetesinde kendisiyle yapılan röportajda söylediği şu sözler, Nazmi Ziya'nın sanat hakkındaki hem propagandayı hem de estetik kaygıyı önemseyen tavrını işaret eder:

> "Bence resim, bir ticaret metaı [malı] değildir. … Sanat, sanat için değildir. Sanat, sanatçı için de değildir. Sanat, halk içindir. Bir müşteri, evinin duvarına astığı resimden yararlanmalıdır. O resim, ona bedelini ödediği herhangi bir eşya kadar yararlı olmalıdır. Yeni bir evde bir tablo, bir buzdolabı, bir masa, bir büfe kadar işe yaramalıdır. Bir tablo, üzerine çevrilen gözlerin sahiplerine bir müzik parçası kadar zevk vermelidir."[497]

Keza sanatçı zaman zaman genel sanat çizgisinin dışında, sosyal konulara değinen yapıtlar da üretmiştir. 1925 yılında Mustafa Kemal'in portresini de yapan Nazmi Ziya'nın örneğin 1936 tarihli "Öğretmenim" resmi,[498] Cumhuriyet ideallerinin simgesi bir kadın öğretmeni 1930'lu yılların propagandist diliyle görselleştirir. Cumhuriyet'in aydınlanma fikrinin ilerlemeci anlayışını benimseyen

---

[495] Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 59.
[496] Taha Toros, "Nazmi Ziya Güran", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/nazmi-ziya-guran/, (Erişim tarihi: 09.04.2017).
[497] Kemal Erhan, **Nazmi Ziya**, y.y., Halk El Sanatları ve Neşriyat AŞ, y.t., s. 18.
[498] Nazmi Ziya'nın "Öğretmenim" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 27).

bir sanatçı, "Eski ve Yeni İstanbul" ile de iddia edildiği gibi, "Cumhuriyet'in bize kazandırdığı gelişimi" işaret etmektedir dolayısıyla. Sanatçının ayrıca benzer bir karşılaştırma yöntemiyle toplumsal gönderme yaptığı diğer resminin, "Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın" ya da "Üsküdar'da Sabah"[499] adlarıyla bilinen 1917 tarihli çalışması olduğu iddia edilebilir. Kentin tarihi dokusu içinde şapkası, kolsuz mavi elbisesiyle modern görünümlü bir kadın, çevresindeki figürler ve mekân ile karşıtlık oluşturur. Kadın adeta yeni idealin simgesi olarak güneş ışığına doğru yürür şekilde betimlenmiştir.

"Eski ve Yeni İstanbul" triptiğinde orta bölümünün Cumhuriyet'e ve getirilerine, sağ ve sol bölümlerinin ise Osmanlı toplumunun son yıllarına ve onunla birlikte yitip gidenlere ayrılmış olduğu, figürlerin görünümleri dışında içinde bulundukları haller itibarıyla da saptanabilir. Resimlerin 1936 yılındaki dördüncü İnkılâp Sergisi'nde yer aldığı, dolayısıyla İnkılâp Sergileri bağlamında sanattan beklenenler, sanat ile amaçlananlar hatırlanırsa, Nazmi Ziya'nın yaptığı karşılaştırma ile varmak istediğinin, basit bir ifadeyle, "yeni"nin getirilerini öne çıkarmak olduğu sonucuna bir kez daha varılabilir. Öte yandan, triptiğin sergide yer alan fotoğrafından aslını öğrendiğimiz, eski bir İstanbul sokağının betimlendiği tabloya bakış yönümüze göre sağ bölümü hakkında "Yaşamsal dinamiklerin yerine, kaderci tekleyişlerin [bekleyişlerin] aldığı bir yaşam kesitidir sunulan" şeklinde, oryantalist bir yorum yapılır. Aynı yerde, ağaç altında nargile içenler hakkında ise şunlar söylenir:

> "Hiçbir iş yapmadan, okumadan ve hatta konuşmadan çevrelerini kontrol altında tutan boş bakışlarla bir günü daha tüketmenin anlamsız gayretini vermektedirler. Sırtını ağaca vererek oturan yaşlı figür, aynı yerde otururak günleri dolayısıyla yaşamı tüketmektedir. Hareketsiz, eylemsiz ve düşsellik içinde…"[500]

Erken Cumhuriyet döneminde çalışmak, dinamik olmak hatta gençlik ve sağlıklı yaşam idealize edilmiş, yeni rejimin propaganda dilinin unsurları haline gelmiştir.

---

[499] Nazmi Ziya'nın "Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın/Üsküdar'da Sabah" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 28).

[500] Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 60

Ancak sokaktaki yaşamın hemen amaçlanan, idealize edilen Batılı yaşam gibi olması beklenemez elbette. Sırtında sepetiyle sokak satıcıları zamanla kaybolacaktır örneğin; tıpkı nargile içenler gibi. Ancak bu bir süreç meselesidir.[501] Yukarıdaki alıntıda nargile içenlerin "boş bakışa" sahip ve tek dertlerinin "günü tüketmek" olduğu, hareketsiz ve eylemsiz olmaları nedeniyle de "düşsellik içinde" oldukları yorumu, Doğu'yu "tembel" kabul eden tipik oryantalist algıyı hatırlatmaz mı? Böylece resim bağlamında bir başka tartışma açılır. Modernleşmeyi Batı'yla özdeşleştiren ilerlemeci Cumhuriyet ideolojisine inanmış ve kendisini de Batılı konuma yerleştirmiş bir sanatçı olarak Nazmi Ziya'nın kendi geçmişine Batı'dan bir bakışının söz konusu olduğu iddia edilebilir. Peki, bu durum sanatçıyı bir nevi oryantalist mi yapar? Hatta triptiğin tamamının oryantalist bir kurguya sahip olduğu söylenebilir mi? Yoksa resimler hakkında yapılan aşırı yorumlar üzerine mi böyle bir kurgunun varlığından söz edilebilmeye başlanmıştır?

Funda Berksoy, triptik hakkındaki makalesinde şunu söyler:

> "Osmanlı'dan beri, yönetici bürokratik kesimin topluma bakış açısındaki süregelen değişimi; modernlik ile gelenek arasındaki bölünmeyi; geleneksel olanın oryantalist bir yaklaşımla ötekileştirilmesini hem biçim hem de içerik açısından sergilemesiyle, dönemin diğer yapıtları arasında farklı bir yere sahiptir."[502]

Berksoy "Taksim Meydanı"na odaklanarak triptiği kapsamlı şekilde ele aldığı makalesinde öncelikle oryantalizmin Edward Said tarafından yapılan yorumlarını esas alır ve Antonio Gramsci ve Michel Foucault'dan aldığı ilhamla bilgi, iktidar ve hegemonya arasındaki ilişkilerle açıklanan tanıma odaklanır. Buna göre oryantalizm, bir dönem içinde gelişmiş belli bir tavır değil, bir hegemonya unsurudur. Berksoy, Hasan Bülent Kahraman ile E. Fuat Keyman'ın yazdıkları "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite" başlıklı makaleye dayanarak, buradan oryantalist söylemin sadece Avrupa'da etkili olmadığı, modernleşme sürecine giren Doğulu ülkelerde de kendini

[501] Nargile içmenin bir süredir yeniden moda olması ve belki de Nazmi Ziya'nın bakış açısına benzer bir şekilde bugün de özellikle belirli bir siyasal angajmana sahip toplumsal kesime mal edildiğinin saptanması, triptik özelinde yapılabilecek pek çok tartışmanın günümüze de uzanan bir güncelliğe sahip olduğunu gösterir aslında.

[502] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 95.

gösterdiği sonucuna ulaşır.[503] Ona göre Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlüğü fikri, 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde Osmanlı toprakları üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti tarafından da benimsenmiştir ve bu nedenle, Cumhuriyet'in oryantalist bir proje olduğunu söylemek mümkündür.[504]

> "Osmanlı oryantalizminde Araplar ve Bedeviler ötekileştirilirken; Cumhuriyet döneminde oryantalist söylem, ağırlıklı olarak Osmanlı geçmişini ve o dönemden miras kalan kültürel yapıyı hedef almıştır. … Ülkede yenilik adına atılan her adım, hayali bir Batılılığa ve Batılı bir göze göre şekillenmiştir. Bunun yanı sıra, Batı ile Türkiye arasındaki sınırlar, 'millilik' içinde yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır." [505]

Buradan hareketle Berksoy, Nazmi Ziya'nın "Cumhuriyet oryantalizmi"ne uygun bir şekilde Osmanlı geçmişini ötekileştirdiği ve yeni dönemi idealize ettiğini söyler. Funda Berksoy, kaynak gösterdiği tüm yayınlarda yer alan fikirler üzerine kendi fikrini ekleyerek, Nazmi Ziya'nın bu triptiği hakkında oldukça detaylı bir çözümlemede bulunmuştur. Ancak Berksoy'un kaynaklarından birini kaleme alan Hasan Bülent Kahraman'ın söz ettiği gibi, eğer oryantalizmin zaman içinde "jenerik kavram" niteliği kazandığı, kendisini aşan bir kavrama dönüştüğü kabul edilirse,[506] sonuçta ortaya çıkanın ne derece "oryantalizm" olduğu başlı başına tartışma gerektirir.[507]

---

[503] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 97. Berksoy'un oryantalizm hakkındaki fikirlerini temellendirdiği makale için bkz. Hasan Bülent Kahraman, E. Fuat Keyman, "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite", **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Yıl 1, S. 2, Şubat-Mart-Nisan 1998, s. 75-88.

[504] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 98. Berksoy'un bu fikri özelinde gösterdiği iki referans için bkz. Edhem Eldem, **Doğuyu Tüketmek**, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Kasım 2007, s. 214-221; Hasan Bülent Kahraman, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu-Batı**, 2. bs., Yıl 5, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim-1, 2002, s. 158-185.

[505] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 99.

[506]

[507] Hasan Bülent Kahraman, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu-Batı**, 2. bs., Yıl 5, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim-1, 2002, s. 160. Öte yandan, eski ve yeni ayrımı ile örneğin şapka ve nargile imgelerini karşılaştırarak simgeleştirme, oryantalist bir hegemonik ilişki kurma yöntemini hatırlatmaktadır. Ancak Batı'nın üstün olduğu kabulüyle birlikte onun gibi olma çabası, oryantalizmin tanımlarının ötesinde görünür. Özellikle Berksoy'un da yaptığı gibi, post yapısalcıların bilgi-iktidar ilişkilerine dair yorumlarına bakıldığında tanımlar esner ve değişir. Akademik araştırma alanının özgürlüğü bir ölçüde sosyal bilimlere yorum alanında açtığı özgürlükle ölçülebilir; ancak, kavramların literatüre giren tanımlarını değiştirmek, sosyal bilimlerin özgürlük meselesini zorlayan

Berksoy makalesinde Osmanlı haremine ilişkin egzotik fantezilerin karşısına yeni Kemalist kadın imgesinin konduğunu, yaratılan modern kadın imajlarının yeni ulusun kendisini Osmanlı geçmişinden koparmadaki başarısını yansıttığını da belirtir.[508] "Taksim Meydanı"nın düzenleme bakımından, oryantalist ressamların Doğulu ve Batılı kadını, kıyafet ve yaşayış tarzı bakımından karşılaştıran çalışmalarına bir cevap olma özelliği taşıdığını söyler. Berksoy ayrıca, Nazmi Ziya'nın triptiğin yan kısımlarında Avrupalıların yüzyıllardır kullandıkları bazı oryantalist imgelere başvurarak Osmanlı dönemini "eski" olarak kurguladığını kabul ederken, öte yandan Taksim Meydanı'nda kadının merkeze konulması nedeniyle resmin Türkiye halklarına olduğu kadar Batı'ya da mesajlar iletmek üzere hazırlandığı izlenimi uyandırdığını belirtir.[509]

İnkılâp Sergileri dolayısıyla sanattan beklentiler doğrultusunda bir triptiğe imza atmıştır Nazmi Ziya. 1930'lar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülmeyen şekilde, toplumu belirleyen her alanda programcı bir anlayış güdülürken kamusal alan da bundan payını almıştır. Milli olma kaygısının dile getirildiği 1930'lar, demografik yapının olduğu kadar kültürel çeşitliliğin de kontrol altına alınmaya çalışıldığı bir dönem olmuştur aslında. Nazmi Ziya "Taksim Meydanı" ile aksini iddia etse de, 1930'ların gündelik hayatında sokak, geçmişin çeşitliliğiyle kıyaslandığında daha renksizdir. Örneğin Ekrem Işın, Cumhuriyet insanına göre sokağa çıkmanın toplumun modern görüntüsünü Avrupa dünyası karşısında temsil etmek anlamına geldiğini söyler. Abdullah Cevdet'in, "İnsan sokakta bulunduğu vakit dahi, bir cemiyette, bir salonda bulunduğu gibi olmalıdır. Sokakta bulunan bir kimse yine bir cemiyet içinde bulunuyor demektir" görüşünü aktararak, sokaktaki gündelik hayata vurulan resmiyetin altını çizer. Buna göre, Cumhuriyet insanı sokağa

---

bir konudur ve bu tezin sınırlarını aşan bir tartışma boyutudur. Yani kısacası, bize göre oryantalizm tartışmasının bağlamı bu makalede kastedilenden farklıdır. Bu noktadan sonra, Kemalizm'de oryantalizm aramak ve oryantalizmin Doğu-Batı klişelerini üreten yaklaşımından farklı bir sonuç bulmak, o bulunanın farklı isimlendirilmesini gerektirir; yoksa bilinen tanımıyla oryantalizm ile ondan türeyen daha kapsayıcı kavram birbirine girer.

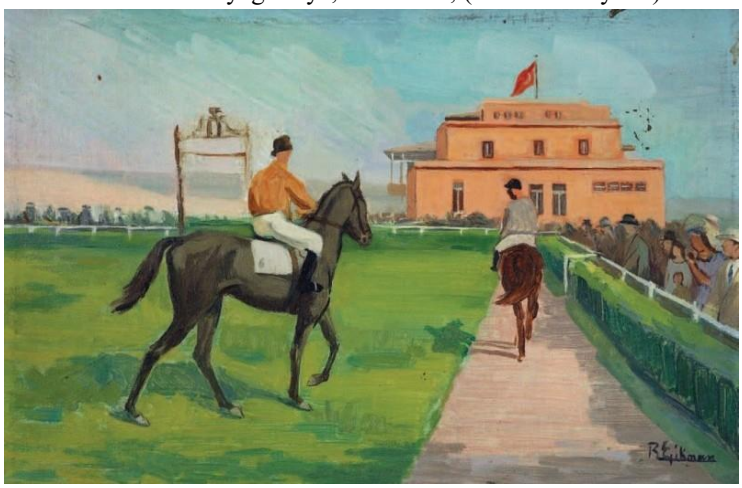
[508] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 101-102.

[509] Funda Berksoy, "Türkiye'de Cumhuriyet döneminde modernlik/gelenek karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) isimli resimdeki oryantalist kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 114-115.

çıkarken tam bir aristokrat olmalı, göze çarpmayan renkler, cafcaflı olmayan tuvaletler giymelidir.[510] Sokak da artık Süleymaniye ya da Fatih değil, Taksim ya da Harbiye'dir.[511]

> "Toplumsal bünyeye iktisadî ve kültürel besin sağlayan bu damarlara modern hayat ilkesi pompalandığında, geleneksel dünyanın giyim kuşam çeşitliliği, jest ve selamlamanın âdeta ritüele dönüşen karmaşık yapısı yerini resmî popülizmin pratik kalıplarına bırakmıştır. … Resmî popülizm, bürokrat ile sokaktaki vatandaş arasındaki kıyafet farkını ortadan kaldırmakla toplumun görüntüsünü 1930'lu yılların Avrupa standardına uyarlamaya çalışmıştır."[512]

Resim 51: Refik Epikman, *Hipodrom*, (yakl. 1936 sonrası), tuval üzerine yağlıboya, 21x31 cm, (özel koleksiyon?).



Kaynak: Anonim, **Artam Antik A.Ş.**, **252. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar,** 29 Şubat 2008, Lot no: 24.

19. yüzyılda izlenimcilerin resimlerinde ilk kez dikkat çeken at yarışı ama özellikle de jokeylerin ve atların yarış öncesi-sonrasındaki hallerine veya yarışı izleyenlere yani hipodrom görünümlerine odaklanan sahneler, dönemin Paris'indeki eğlence yaşamının parçalarıdır aynı zamanda. Paris'in varlıklı kesimi bu açık hava

[510] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 167-169.
[511] Peyami Safa'nın toplumun "gelenekçi" ve "Batıcı" yaşam tercihlerine sahip farklı kesimlerini bir ölçüde şematize ederek onları İstanbul'un Fatih ve Harbiye-Taksim semtleri ile özdeşleştirip karşılaştırdığı romanı için bkz. Peyami Safa, **Fatih-Harbiye**, 4. bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, 2011.
[512] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006, s. 166.

eğlencesinde güneşli bir günün parlak ışığı altında, atların ya da jokeylerin zengin görünümleri ile birlikte verilir.[513]

Refik Epikman'ın "Hipodrom"[514] çalışması da izlenimcilerin aynı konulu resimlerini hatırlatır. Yarış öncesi atların hazırlık süreci, izleyicilerin önünden geçişinin gösterildiği resimde bakış açısı atların bulunduğu alandan verilmiştir. İzleyicileri oluşturan kadınlı erkekli hatta aralarında bir çocuğun da seçildiği topluluk, tabloya bakış yönümüze göre sağda gösterilmiştir.

Türkiye'de ilk olarak 1900'de İzmir'de düzenlenen at yarışlarının daha sonra İstanbul'da "Aslah-ı Nesl-i Feres Cemiyeti"nin (At Neslini Geliştirme Derneği) kurulması ve Enver Paşa'nın desteğiyle Veliefendi Çayırı'nın Hazine-i Hassa'dan alınarak bu işe ayrılmasıyla sürdürüldüğü bilinmektedir. Hipodromun yapımı tamamlandıktan sonra İstanbul'daki ilk at yarışları ise 1911'de düzenlenmiş, Mütareke dönemine kadar süren yarışlar İstanbul'un işgaliyle kesintiye uğramıştır.[515] Ancak at yarışlarının ciddi temellere oturtulması Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. 1923 yılında Veliefendi Hipodromu'na "beton tribün" yapımı teşvik edici olmuş, 1926 yılında kabul edilen Islahat-ı Hayvanat Kanunu'nun 27. maddesi ile oluşturulan Yüksek Yarış ve Islah Encümeni ile de devlet at yarışlarına düzen vermiştir. Bir subay olarak ata bağlılığı ve at yarışlarına tutkun oluşu bilinen Atatürk'ün emir ve izniyle oluşturulan "Gazi Koşusu" ise 1927'de başlayarak at yarışlarına ayrı bir renk ve heyecan getirmiştir.[516]

Epikman'ın "Hipodrom" resminde arka planda 1930'lu yılların "Ankara Kübiği"[517] olarak isimlendirilen bir hipodrom binası ve üzerinde Türk bayrağı dikkat

---

[513] Edgar Degas'nın "Araba Yanındaki Amatör Jokeyler" resmi buna bir örnektir. Resim için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 29).

[514] Resim 2001 tarihli şu kaynakta Ahmet Epikman Koleksiyonu'nda olarak verilmiştir. bkz. Anonim, **Refik Epikman**, Ankara, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2001, s. 52 (Metin: Kıymet Giray).

[515] (Çevrimiçi) http://www.nkfu.com/at-yarisinin-tarihcesi-turkiyede-at-yarislari/, (Erişim tarihi: 22.05.2017)

[516] Doğan Yıldız, **Zeki, Çevik ve Ahlaklı Bir Sporcu; Atatürk ve Spor**, İstanbul, Telebasın Yayıncılık, 2008, s. 207-210.

[517] Türkiye'de "yeni mimari" adına Alman ve Avusturyalı mimarların etkisiyle, işlevselcilik amacının baskın olduğu ancak Modernizm'in üslup olarak değil bir form olarak benimsenmesi sonucu özellikle

çekmektedir. Resmin 1933 yılında Ankara'ya giderek çalışmaya başlayan sanatçının bu dönemine, muhtemelen 1936 sonrasına aittir.[518] Ankara'da at yarışları uzun süre bir düzlükte yapılırken, Atatürk'ün inşa sürecini bizzat takip ettiği ve ahşap bir tribünden oluşan hipodrom 1927'de açılmış,[519] daha sonra Milanolu Mimar Paolo Vietti/Viyoletti-Violi tarafından Mayıs 1934'te inşaatına başlanan hipodrom ise 1936'da tamamlanmıştır.[520] Arkada görülen binanın bu yapı kompleksine ait bir binanın resmi olup olmadığı ise anlaşılamasa da sanatçının dönemin bu büyük spor kompleksinden esinlendiği ya da buraya bir gönderme yapmayı amaçladığı söylenebilir. Resim, devletin en ileri geleninin at yarışı merakı doğrultusunda modern Türk toplumunda oluşan ilgiyi, Fransız İzlenimcilere özgü bir anlayışla belgelemesi açısından önemlidir. Epikman'ın "Hipodrom"u ayrıca, aristokrasiden gücünü devralan Avrupa burjuvazisine özgü bir eğlencenin Türkiye'de Cumhuriyet burjuvazisi öncülüğünde giderek önem kazandığını da işaret etmektedir.

Ankara'daki kamu binalarında ortaya çıkan mimari eğilim hakkındaki yakıştırma… Dönemin mimarisi ve estetik ideolojisi hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 201-203, 243, 244, 277, 281, 285.

[518] Ahmet Kamil Gören, sanatçının 1944'teki 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde bu adla bir yapıtının yer alması nedeniyle tablonun büyük olasılıkla 1943/1944 tarihli olduğunu belirtir. Bu bilgi tarafımıza Ahmet Kamil Gören ile 19 Temmuz 2017 günü yapılan görüşmede aktarılmıştır.

[519] Doğan Yıldız, **Zeki, Çevik ve Ahlaklı Bir Sporcu; Atatürk ve Spor**, İstanbul, Telebasın Yayıncılık, 2008, s. 211-212.

[520] Paolo Viett/Viyolettii-Violi tarafından tasarlanan ve 1936'da açılan Ankara 19 Mayıs Stadyumu, hem sosyo-kültürel hem de fonksiyonel açıdan erken Cumhuriyet dönemi için sembolik bir önem taşımıştır. Ankara'da kapsamlı bir spor tesisi yapılması için açılan uluslararası yarışmada birinci seçilen proje, yalnızca bir stadyum değil, atletizm stadyumu, at yarışları ve askeri yürüyüşler için hipodrom; velodrom, rugby, futbol, basketbol gibi takım sporları için antrenman sahaları ile tenis kortları, jimnastik salonu, iki yüzme havuzu, soyunma odaları, sporcu ve kulüp binaları, atış poligonu ve seyirciler için düzenlenen açık alanları içeren bir yapı grubu olmuştur ve bu bağlamda Türkiye'de türünün ilk örneğidir. Detaylı bilgi için bkz. SALT Araştırma, Ali Saim Ülgen Arşivi, (Çevrimiçi) https://www.flickr.com/photos/saltonline/12984861434/, (Erişim tarihi: 19.09.2017)

Resim 52: Elif Naci, *Medrese Önünde*, t.y.,
tuval üzerine yağlıboya, 46x61 cm, (özel koleksiyon?).

Kaynak: Anonim, **Alif Art, Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesi,**
8 Haziran 2008, Lot no: 205.

Elif Naci[521] Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı Atölyesi'nde eğitim alıp Yeni Resim Cemiyeti'nin kurucularından biri olmuş, daha sonra Müstakiller'in sergilerine katılmıştır. Ancak Naci'nin 1933'te d Grubu'nu kuran isimler arasında yer alması ve yıllarca grup ile birlikte hareket etmesi, sanat yönelimini belirlemiştir. Cumhuriyet'in onuncu yılında kurulan grubun muasır medeniyet seviyesine ulaşmayı amaçlayan Cumhuriyet ideallerine bağlı sanatçıları, aynı zamanda kübist-konstrüktivist form anlayışı ile ortak bir dil benimsemişlerdir. Elif Naci'nin burada yer alan "Medrese Önünde" resmi, söz konusu bağlamda ilginç bir örnektir.

Resmin tarihi bulunmaz; ancak, sanatçının 1950'li yıllarda geleneksel olana, özellikle hat sanatına yönelerek gerçekleştirdiği sergilerinde bu resimdeki gibi figür-soyut arası çalışmaları, kaligrafik denemeleri yer aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla resim 1950'li yıllar civarına tarihlendirilebilir. 1937'de Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin müdür yardımcılığına, 1943'te ise müdürlüğüne atanan sanatçının bu ilgisi, kendi ifadelerine göre müzede görev yaptığı döneme dayanmaktadır.[522] Sanatçının ayrıca eğitim için Avrupa'ya gitmeyip İstanbul'da kalması, bir nevi kendi

[521] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[522] Ahmet Kamil Gören ile 4 Nisan 2017 günü yapılan görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

içine, çevresine kapanması onun kişiliğini ve sanatını belirleyen temel unsurlandan olmuştur.[523] Müzede yer alan hat, tezhip, minyatür, nakış, halı gibi eserlerle ilişki içinde olması da bu bağlamda bakışını-görüşünü belirlemiştir.

"Medrese Önünde" resminde solda sarıklı cübbeli bir adam ile yanında pardösülü türbanlı bir kadın, sağda ise genç bir kız yer almaktadır. Mekân bir sokak görünümünü andırsa da bu net değildir. Resmin adı sahnenin bir medrese önü olduğunu işaret eder; fakat bunu kompozisyona bakarak anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla isim sonradan konmuş olabilir. Elif Naci'nin soyutlamaya yakın üslubu nedeniyle ne mekân ne de figürlerin kimliği net olarak anlaşılabilir. Öte yandan bir karşılaşma anı resmedilmiştir. Soldaki adamın bakışı önüne doğru iken kadın kendisini dış dünyaya kapatmış, gözlerini yere dikmiştir. Sağdaki genç kız ise onlara bakar durumda gösterilmiştir. Resmin gerilimi, giyimleriyle karşıtlık oluşturan bu üç figür arasındaki ilişkide gizlidir. Genç kızın başı örtülü değilken aslında ne giysisi ne de kim olduğuyla ilgili herhangi özel bir ifade bulunur. Bu da, "örtük" olan ve olmayan arasındaki ilişkiyi saptayan bakışa mesafeli durmaya çalışsak bile bizi, figürler arasındaki karşıtlığa ve karşılaşma anının anlamını aramaya yöneltir. Hatta figürler arasında gerçekleşen bir karşılaşmadan çok, kızın bakışı odaklı bir izleme durumu dikkat çeker. Genç kız, karşısına çıkan bu iki kişiyi belirli bir mesafeden izlemektedir.

Figürler arasındaki ilişkiyi saptadıktan sonra resmi yorumlarken pek çok yargıya varılabilir. Üstelik kompozisyonda yer alan eski yazı ya da buna benzeyen imgeler, sanatçının Türk modernleşmesi ekseninde bir eski-yeni karşılaştırması yapmış olabileceğini akla getirir. Fakat yorumu inşa ederken temkinli davranmak gerekmektedir. Sanatçı başka çalışmalarında olduğu gibi bu kompozisyonda da eski yazıya soyut bir değer olarak yaklaşmıştır. Türk resminde geleneksel unsurlara yer vermeyi "yerelden evrensel sanata varma"nın bir yolu olarak gören anlayış, eski yazıyı anlamından koparak resimde ona sadece plastik eleman işlevi yükler.

[523] Fikret Adil, "Elif Naci'nin Kişiliği Önemli", **Elif'in 60 Yılı: Resimde ve Basında**, Hilal Matbaacılık, İstanbul, 1976, s. 7.

Burada da figüratif resmin üzerine, geometrik soyutlamacı bir müdahale ile Osmanlıca harfleri andıran unsurlar eklemiştir sanatçı.

Elif Naci'nin yazılarıyla da Türk sanatının belirleyici isimlerinden biri olması, idealist tavrını ortaya koyar. Öte yandan kendisiyle röportaj yapan Yaşar Kemal'e söylediği ve genel sanat anlayışını dile getirdiği şu sözleri, kendisinin açık bir anlatımdan kaçındığını ve Naci'nin resimleriyle ilgili yapılabilecek yorumların aslında daha çok bakan gözün inisiyatifinde olduğunu işaret eder:

> "Ressam cemiyetin faydası için resim yapmaz. Ben içtimaiyatçı [sosyolog] değilim. Ressamım. Resimlerimde ne müsahabat-ı ahlâkiye [tarihiye, sıhhiye, medeniye] dersi vermek isterim, ne de yurd bilgisi hocalığı etmek. Beşerî [insanoğluyla ilgili] ıstıraplarımızı anlatmak için mutlaka ağlayan öksüz, bir hasta kadın, bir yangın, bir zelzele, bir felâket sahnesi mi resmetmek lâzım?"[524]

3.8. İlerlemenin Görünümleri

İlerleme olgusuna duyulan inanç ile teknolojinin sanat alanına taşınarak estetize edilmesi, 20. yüzyılda pek çok ülkenin sanat tarihinde yerini almıştır. Geçmişle bağlarını koparark geleceği inşa etme amacındaki İtalyan Fütürizmi, modernist bir dil benimser örneğin. Hareketin, hızın görüntüsünü yakalamak, endüstriyel ürünleri, elektrik, araba, uçak ya da tren gibi çağın teknolojisini resme dâhil etmek amacındaki bu akım, bir sanat hareketi olmanın ötesine geçerek Mussolini yönetimindeki İtalyan Faşizm'inin estetik dili haline gelmiştir. Yeni bir dünya için yeni bir sanat önerisi esastır.[525]

Önceki bölümlerde açıklandığı gibi, Türkiye'de Batılılaşma döneminde "terakki" yani ilerleme kavramı Fransız pozitivistlerinden devralınan bir olgu olurken, Cumhuriyet'te ilerleme modernleşme ülküsünün temel tarzını oluşturmuştur. Kemalist ideolojinin özellikle 1930'lu yıllardaki programcı anlayışı

[524] Yaşar Kemal, "Dost Elif Naci, Ressam Elif Naci", **Elif'in 60 Yılı: Resimde ve Basında**, Hilal Matbaacılık, İstanbul, 1976, s. 50,
[525] Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, Aralık 2008, s. 66.

ile her alanda gelişim amaçlanır ve başta ekonomi olmak üzere sanayi ile tarımda Devletçilik ilkesi doğrultusunda birtakım reformlar hayata geçirilir.[526] İtalya'daki hatta 1930'lar Almanya'sı ve Rusya'sındaki nasyonel ideoloji ile Türkiye'de ulusal devlet anlayışının benzer kaygıları, Türk sanatında da "ilerleme" görünümlerinin temsiliyetine yol açmıştır.

Konuyla ilgili 20. yüzyıldaki farklı ideolojilerin benzer anlayışlarına odaklandığı çalışmasında Wolfgang Schivelbusch, Rusya, Almanya ve İtalya örnekleri üzerinde durarak demiryolları, otoyol yapımı vb. işlerin belirlenmesi ve özellikle temel atma törenleri ile hayata geçirilmesinin altında "kesintisiz hareket" anlayışının yattığını ve bunların tamamen propaganda amacıyla uygulandığını belirtir. Örneğin 1920'ler Sovyet Rusya'sındaki kalkınmacı anlayışın barajlar yapma, şehirleri elektriklendirme, sanayileşme vb. atılımlarının propagandist tavrına dikkat çeken Schivelbusch şunları söyler:

> "İnsanlar ve özellikle de projelerin kendisi, harcanan bu emeğin parçasıydı. Çimento ve çelik, kepçeler ve traktörler, bacalar ve barajlar, yüksek gerilim hatları ve türbinler daha önce hiç bu şekilde destansı hatta efsanevi mertebelere çıkarılmamıştı." [527]

Türkiye'de de böylesi bir propagandist anlayış sonucunda teknoloji, sanayi, gelişme temaları resimde ve hatta mimaride görsel ve mekânsal olarak hayat bulmuş, ortaya çıkan üretimler Cumhuriyet modernliğinin en güçlü sembolleri arasında yerini almıştır. Teknolojiye, makinelere ve sanayiye Kemalist inkılâbın milliyetçi hedefleri adına sahip çıkılmıştır.[528] "Dönemin Türkiye'sinin Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan yapısal dönüşümünü güncel olarak yansıtan sanatçı, öte yandan yapıtını da adına uygun bir anlayışla kurmuş/inşa etmiştir."[529] Bu kez modernleşme

---

[526] Konuyla ilgili detaylı bir analiz için bkz. Ali Somel, "Türkiye'de Kalkınma Planlaması Efsanesi", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 319-333.

[527] Wolfgang Schivelbusch, **Uzak Akrabalar: Faşizm, Nasyonalsosyalizm, New Deal 1933-1939**, Çev. Muhammet Metin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 159.

[528] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 125, 129.

[529] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul Ocak-Şubat 2003, s. 51.

Osmanlı'dan farklı olarak Batılı gibi olmak değil, Batı seviyesinde olmak şeklinde algılanır. Modernizm'in Batı'dan ithal edilen bir şey değil, "aslında Türk kültüründe, cehalet ve geri kalmışlık katmanları arkasında unutulmuş olsa da zaten bulunan rasyonel ve modern unsurların açığa çıkarılması" olduğu iddia edilmiştir.[530] Atatürk'ün 1933 yılında 10. Yıl Nutku'nda ifade ettiği "Az zamanda çok ve büyük işler yaptık. … Fakat yaptıklarımızı asla kâfi göremeyiz; çünkü, daha çok ve daha büyük işler yapmak mecburiyetinde ve azmindeyiz" şeklindeki sözleri de ilerleme hedefini bir kez daha vurgular.

Resim 53: Avni Lifij, *Kalkınma/Belediye Faaliyeti*, 1913 (Hicri 1332, imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 173.5x505 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Ahmet Kamil Gören Arşivi.

Batı karşısında geri kaldığını kabul etmesiyle Osmanlı Devleti, Endüstri Devrimi'ni yaşamamış bir toplum olarak çağı yakalamayı Batılılaşmak formülüyle bir tutmuş ve bu da, önceki bölümlerde detaylı şekilde açıklandığı gibi, art arda reformlara yol açmıştır. Yeni çağın gereklerine cevap verme "asrileşmek" anlamına gelir. Asrileşmenin ne şekilde, nasıl gerçekleşeceği hakkında planlı bir politikanın olmaması sonucunda ise çözüm, yaşamın Batı'ya uygun şekilde yeniden organize edilmesi olarak bulunur. Bu anlayış, tezin iddia ettiği gibi, giyim kuşamdan kültürel dönüşüme topyekûn Batılılaşmak yöntemiyle her alanda izlenir. İşte, Avni Lifij'in burada yer alan "Kalkınma/Belediye Faaliyetleri" resmi, söz konusu asrileşmek

[530] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 125, 125.

kaygısının devlet eliyle nasıl hayata geçirildiğini sanat alanında belgeleyen ilk çalışmadır.

Hicri 1332 tarihli[531] "Kalkınma/Belediye Faaliyetleri" bir duvar panosu olarak hazırlanmıştır ve Lifij'in çalışmaları içinde de en önemli grubu oluşturan büyük boyutlu figürlü kompozisyonlarından biridir. Sanatçının dönemin ileri gelen devlet adamlarının, varlıklı kişilerin evlerinin duvarlarına da çeşitli resim projeleri gerçekleştirdiği, bu anlamda, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1923'te açılan Tezyini Sanatlar Bölümü'nün kuruluşunda önemli görevler aldığı da bu noktada hatırlanmalıdır.[532]

1913 yılında Kadıköy Belediye Müdürü olan Celâl Esad Arseven'in Kadıköy'de rıhtım bölgesinde yer alan, Mimar Yervant Terziyan tarafından İstanbul Şehremaneti Şubesi olarak inşa edilen I. Ulusal Mimarlık üslubundaki binaya[533] belediyeyi taşıması ve binanın içine yerleştirilmek üzere Avni Lifij'e resim siparişi vermesi, Türk resim tarihinde bir ilktir. Batı'da örnekleri bolca bulunan bir kamu kurumunun binasında sanatın yer alması, bunun için özel bir görevlendirme yapılmasının Türkiye'deki ilk örneği, Lifij'in 1913'te gerçekleştirdiği "Kalkınma/Belediye Faaliyeti" ile olmuştur böylece. Bu aynı zamanda büyük çaplı proje siparişiyle Batı'da köklü bir geçmişe sahip mesen/hami geleneğinin çağdaş yorumu "sponsorluk" için de Türiye resim sanatında kurumsal anlamda bilinen ilk örnektir.

Resim, belediye binasında kapı üzerinde duvara asılmak amacıyla tasarlandığı için boyutları buraya göre biçimlendirilmiş ve kapı aralığı girintili biçimde kesik

[531] Resmin tarihi Mali 1332 ise Miladi 1916/17'ye tekabül eder. Ancak Arseven hatıralarında Kadıköy Belediye Müdürü olarak tabloyu sipariş verdiğini belirtmektedir. Arseven'in müdürlüğü kaynaklarda 1913-1914 gibi verilmektedir. Bu bilgiler Ahmet Kamil Gören ile 22 Nisan 2017 Cumartesi günü yapmış olduğumuz görüşmede tarafımıza aktarılmıştır.

[532] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 227.

[533] Bina bugün Kadıköy Belediyesi Tarih, Edebiyat ve Sanat Kütüphanesi olarak işlevini sürdürmektedir. bkz. (Çevrimiçi) http://kultursanat.kadikoy.bel.tr/tr/kultur-merkezleri/tarih-edebiyat-ve-sanat-kutuphanesi, (Erişim tarihi: 22.05.2017).

bırakılmıştır.[534] Hummalı bir faaliyetin ilk bakışta dikkati çektiği kompozisyon, resmin büyük boyutları nedeniyle ise pek çok detay barındırır. Keza sanatçının bu kompozisyon için çok sayıda figür ve mekân eskizi çalıştığını biliriz. Örneğin kapı açıklığında, sanki girintinin üzerinde durur gibi görünen bir testi bulunur, biraz arkasında ise bir silindir yer almakta, arka fonda Haydarpaşa Garı görünmektedir. Dönemin iş gücü, yoğun şekilde insan emeğine dayalıdır ve resimde belediyenin imar işi, kalabalık bir kompozisyon grubuyla açıkça gösterilmiştir. Ayrıca modern bir makine olan silindir ile birlikte Modernizm'in ikonlarından treni çağrıştıran gar, sahnenin kalkınma vurgusunu pekiştirir. Kimi figürler kazma kürek sallarken kimisi yere taş döşemekte, el arabasıyla muhtemelen döşeme taşı taşımaktadır. Figürler yatay kompozisyonun sol ve sağına dengeli sayılabilecek bir biçimde dağıtılmıştır. Dekoratif amaçla gerçekleştirilen yapıtta, figürlerin izlenimcilik sonrası akımlarda gördüğümüz gibi koyu bir kontur ile belirlendiği dikkat çeker.[535] Tabloya bakış yönümüze göre solda, akla hemen belediye binası olabileceği gelen ancak muhtemelen hayali bir yapı olan binanın merdivenli ön cephesi yer alırken, sağda ise sokak görünümü ve ağaçlar, kapalı bir mekân duygusu yaratacak şekilde verilmiş, resmin orta kısmı ise derinliğe açılır şekilde bırakılmıştır. Figürlerin hareketlerindeki dinamizm ile birlikte resmin ortasında yatay biçimde duran at arabası da kompozisyondaki hareketi, dolayısıyla çalışma azmi vurgusunu güçlendirir. Kapı üzerindeki testi, sağdaki yarı çıplak terini silen figür, soldaki testiyi kafasına kaldırmış su içen figür, sıcakta, zor şartlar altında çalışıldığı izlenimi uyandırır. Yine bakış yönümüze göre sağdaki harabe ile onun yanındaki adeta yamuk duran eski evler, solda yeni yapılmış ve yakın planda verildiği için görkemli bir cepheye sahip bina karşı karşıya, adeta yeni-eski çatışması yaratmak üzere vurgulanmıştır. Kalkınma faaliyeti başlamıştır; ancak, yapılacak daha çok iş vardır.

[534] Uzun yıllar Kadıköy Belediye Başkanlığı işlevi gören binada korunan yapıt daha sonra İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne kazandırılmıştır. Bugün binada ana girişin içeriden üst duvarında resmin bir röprodüksiyonu bulunsa da [Gören'in verdiği bilgiye göre bu kopya buraya yanlışlıkla (sağ-sol şeklinde) ters olarak yerleştirilmiştir] aslında çalışmanın yapıldığı dönemde Başkanlık Odası'nın girişinin üzerinde asılı olduğunu Ahmet Kamil Gören belirtir. bkz. Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 234.

[535] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 231.

Ahmet Kamil Gören resmin arka planında, şehir siluetinde görünen binanın muhtemelen Selimiye Kışlası veya Haydarpaşa Lisesi olabileceğini söyler ve sanatçının yapıların yerini kurgu sonucu değiştirmiş olabileceğini belirtir.[536] Ayrıca tabloya bakış yönümüze göre solda, ağaç gövdesinin solunda Sultanahmet Camii olması muhtemel bir cami silueti ile aynı hizada sağda bir başka yapı görünmektedir.[537]

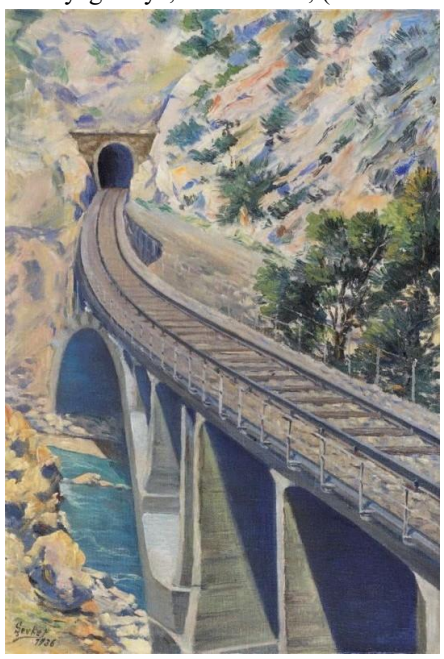
1916 Galatasaray Sergisi ve ardından 1918 Viyana Sergisi'nde de sergilenmiş olması, resmin sipariş edilmesi aşamasından başlayarak ortaya çıkan bir nevi propagandist tavrın yerini bulduğunu gösterir. Böylece Batı'ya kalkınma, dolayısıyla asrileşme temalı bir resim gösterilmiştir. Adnan Çoker de kompozisyonun "Türkiye için zamanından önce duyulan çok gerekli bir özlemi dile getirmesi açısından" önem kazandığını belirtir.[538] Aynı zamanda Lifij'in resmi, asılmak üzere yapıldığı Belediye Binası'nın "geç imparatorluğun birçok özlemini ve kültürel karmaşıklığını simgeleştiren" ve "Türk mimari kültüründeki ilk modern söylem"e sahip[539] Birinci Ulusal Mimarlık anlayışıyla birlikte düşünülmelidir.

[536] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 231.
[537] Sağdaki yapının da Fossati imzası taşıyan eski Darülfünun binası olabileceği akla gelse de cami ile arasındaki mesafe bu ihtimali tartışılır kılar. Binanın sadece silüet halinde görünmesi ne olduğunun saptanmasını zorlaştırmaktadır. Öte yandan sanatçının binaların gerçekte olan yerlerini resmin kurgusu dâhilinde değiştirdiği kabul edilirse, bu binanın da Darülfünun binası veya aslında orada bulunmayan başka bir bina olma ihtimali geçerliliğini korur.
[538] Adnan Çoker, **Avni Lifij Poşadlar**, 1. bs., İstanbul, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık, Ocak 1984, s. XXIII.
[539] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 31-33.

Resim 54: Şevket Dağ, *İzmir Limanı-Alsancak Garı*, 1924,
tuval üzerine yağlıboya, 52x77 cm, (özel koleksiyon).

Kaynak: Anonim, **Alif Art, 1905 Kültür Sanat Derneği Müzayedesi**, 21 Ocak 2014, s. 40-41.

Resim 55: Şevket Dağ, *Demiryolu*, 1936,
tuval üzerine yağlıboya, 57.5x39 cm, (özel koleksiyon?).



Kaynak: Anonim, **Artam Antik A.Ş. 265. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar**,
19 Şubat 2011, Lot no: 114.

Türk resminde özellikle cami resimleriyle tanınan hatta "cami ressamı"[540] diye anılan Şevket Dağ,[541] genellikle 1914 Kuşağı sanatçıları ile birlikte hareket

[540] Örneğin Nurullah Berk bu tabiri olumsuz şekilde kullanır. bkz. Nurullah Berk, "İlk Elli Yıl (1923-1973)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 58.

etmiştir; ancak, sanat anlayışı bakımından onlardan farklı, daha bağımsız bir noktada durur. II. Abdülhamid döneminde kimse dışarıda çalışamazken kendi gayreti ve cesaretiyle dışarıda resim yapmaya başlayan, Ayasofya'da çalışmak üzere izin alan ilk ressam olmasıyla önemlidir.[542] Dağ'ın burada yer alan iki figürsüz resmi ise söz konusu iç mekân resimlerinin dışındaki az sayıda çalışmasından olması ve Cumhuriyet dönemi ilerleme fikrini görselleştirmesiyle ayrı bir noktada durur.

Sanatçının Abdülmecid Efendi ile dostluğuna değinen Taha Toros, 1919 yılı Galatasaray Sergisi'ni gezen Abdülmecid'in Şevket Dağ'ın eserleri ile ilgili olarak el yazısıyla kaydettiği bir notu şöyle aktarmaktadır:

> "İslam eserlerini Şevket Bey kadar kudretle batılılara anlatacak daha [iyi] bir ressama malik değiliz. Bütün eserlerinde ulusal bir kudret vardır. Leonardo da Vinci senelerce sevgilisinin bir hafif tebessümünü resmettiği gibi Şevket'de [Şevket de] İslam eserlerinin bir aşığı, bir tapanı, bir şairidir."[543]

Abdülmecid Efendi'nin, sanatçının bütün eserlerinde "ulusal kudret"in var olduğu yönündeki tespiti, Şevket Dağ'ın, aslında dönemin pek çok sanatçısında olduğu gibi milliyetçi bir hassasiyete sahip olduğunu vurgular. Keza sanatçının kendisinin de üzerinde en fazla etkiye sahip kişinin, 20. yüzyıl başındaki ulusalcı fikirleriyle hem edebiyat hem de düşün dünyasının en önemli isimlerinden Tevfik Fikret olduğunu her zaman tekrar etmesi, "Beni ben yapan Tevfik Fikret olmuştur" demesiyle anlaşılır aslında.[544]

1924 tarihli "İzmir Limanı-Alsancak Garı", Şevket Dağ'ın iç mekân resimlerinin pek çoğunda olduğu gibi yine figürün önemini yitirdiği bir kompozisyondur. Gar binası, demiryolu ve arka planda limana odaklanan resim, onun örneğin duvarına, kapısına, kubbesi ve kitabesine bakarak mimarinin

---

[541] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[542] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 30.
[543] Sadeleştirerek aktaran bkz. Taha Toros, "Şevket Dağ", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/sevket-dag/ (Erişim tarihi: 23.05.2017)
[544] Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 25.

dolayısıyla da geleneksel kültürün ihtişamını hissettiren cami resimleri gibi mekânı önceler. Bu endüstriyel yapılar gelişme, ilerleme, modernleşme ülküsünün simgeleri haline gelmiştir.

Sibel Bozdoğan, **Sanayi** adına sahip ve daha 1918 yılında "Sanayi risalesi [kitapçığı], Türkiye'de milli mefkûre [ülkü, ideal] taşıyan dimağlarda, daha sonra yüreklerde San'at fikrini dağıtan ulu mürebbidir [erkek eğiticidir]" iddiasıyla çıkmaya başlayan, Cumhuriyet döneminde yayımına **Endüstri** adıyla devam eden dergiden söz eder. Bozdoğan 1930'lar boyunca derginin kapağında, Rus ya da Alman avangard kolajlarını hatırlatan türbinler, pistonlar, makinalar, fabrika bacaları ve gemi ya da uçak pervaneleri fotoğraflarından yapılan kolajların kullanıldığını söyleyerek, Türkiye gibi yoksul, tarımsal ve savaş yorgunu bir ülkede bile bu tür bir sınai ikonografisinin çoğalmasının önemini vurgular.[545] Söz konusu derginin de işaret ettiği gibi, devlet tarafından hem Osmanlı hem Cumhuriyet dönemlerinde ilerleme imgeleri yaratılmış, elbette sanat ve sanatçı bu doğrultuda aktif rol oynayabilmiştir. Pek çok isim gibi zor koşulları deneyimleyen ve Cumhuriyet'i bir kurtuluş olarak bizzat yaşayan, dolayısıyla az ya da çok milliyetçi-ulusalcı iklimin etkisinde kalan sanatçılardan biri olarak Şevket Dağ, genel sanat çizgisinin dışına çıkarak burada yer alan iki resmi gerçekleştirmiştir.

Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı 10. Yıl Marşı'ndaki "Demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan" sözleri, tren ve demiryollarına verilen önemi açıkça vurgular. Köprülerin, sanayi tesisleri ve demiryollarının estetik nesneler olarak övülmesinin, Avrupa mimarlık kültüründeki benzer gelişmeleri takip ettiğini belirten Sibel Bozdoğan şunları söyler:

> "Erken cumhuriyet dönemiyle özdeşleştirilen en önemli devlet teşebbüslerinden biri olan demiryollarının, Kemalist inkılabı ülkenin her köşesine taşıyan yollar olarak özellikle simgesel bir statüleri vardı. *Ülkü* dergisi, yeni rejimin 'demiryolu

[545] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 131.

siyaseti'ni, inkılabın hedeflerini gerçekleştirecek bir araç olarak ve rejimin büyük ölçekli milli meselelere nasıl yaklaştığının göstergesi olarak selamlıyordu."[546]

Şevket Dağ'ın 1936 tarihli "Demiryolu" resmi, söz konusu anlayışın tipik örneklerinden biridir. Üstelik Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi başka sanatçıların da ele aldığı ya da yine Dağ'ın kendi imzasını taşıyan 1930 tarihli "Haydarpaşa" resminde olduğu gibi[547] demiryolu teması bir nevi içinden tren geçen resimler olarak ortaya çıkarken, buradaki çalışma sadece bir tünelden çıkıp köprü üzerinde devam eden demiryoluna odaklanır. İlk resimlerindeki renkler sonraki çalışmalarında daha izlenimci bir havaya bürünen sanatçının bu çalışması, güneşli günde, devletin azim ve kararlılığını adeta kanıtlarcasına dağın içine oyulmuş, yüksek köprüler üzerine döşenmiş rayları güzeller.

Resim 56: Namık İsmail, *Atatürk Çiftçiler Arasında*, 1929,
tuval üzerine yağlıboya, 450x500 cm, (T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu).

Kaynak: Kıymet Giray, **Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi**, Ankara,
T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, 2010, s. 75.

Yüzlerce yıldır imparatorluğa başkentlik eden İstanbul'un saltanatın adeta simgesi olmasıyla birlikte, İstanbul ve İzmir işgal altındayken Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'da yürütülmesi, Anadolu yarımadasının önce ulusal mücadeleyle,

[546] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 139, 137.
[547] Resim 23 Kasım 2000 tarihinde Maçka Mezat Müzayedesi'nde yer almıştır. Resmin bulunduğu kaynak için bkz. **Antik&Dekor**, S. 61, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Haziran 2000, s. 22.

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra da ulusal kalkınma ile özdeşleşmesini beraberinde getirmiştir. Ankara'nın başkent seçilmesi de aynı amacı işaret eder. Böylece 1920'lerin sonları özellikle de 1930'lu yıllar itibarıyla Anadoluluk söyleminin güçlendiği görülür. Bunda, Batılılaşmanın yine milli kaygılarla kendine özgü bir modelinin aranmış ve Ankara merkezli, Batılı etkinin uzağında bir çözümün bulunmuş olmasının payı büyüktür. Ayrıca kuşkusuz yeni rejimin siyasal tabanının arttırılması da gerekçeler arasındadır.[548]

Atatürk'ün "Köylü milletin efendisidir" sözlerinde en tipik karşılığını bulan köylülüğe verilen önem, yeni devletin ideolojik yöneliminin bir parçası olarak algılanmalıdır. Kalkınmanın tarım alanında yapılması gereken endüstriyel atılımlarla mümkün olacağına inanç, bu önem verişi açıklar. Kır ile kentin arasındaki mesafenin kapatılması gerekliliği ve isteği her seferinde dile getirilmiştir. Gitmese de görmese de uzakta ona ait bir köyün olduğu toplumun belleğine yerleştirilmek istenmiştir. Köy için öngörülen endüstrileşme süreci, köylüleri yerinden etmeyecek, teknolojik gelişme sağlanırken geleneksel üretim ilişkilerine dokunulmayacak şekilde tasarlanır.[549] 1940 yılında açılan Köy Enstitüleri ise Cumhuriyet'in köy ile ilgili politikasının en tipik girişimlerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Özellikle 1930'ların köyde kalkınma teması, köyü ve köylüyü temsil eden resimlerin de artmasına yol açmıştır. İnkılâp Sergileri'nde yer alacak çalışmaların yerel, milli kültür ve değerleri, inkılâpları, Cumhuriyet'in atılımlarını görselleştirmesi yönündeki beklentiler köy resimlerinin de artmasını sağlamış, 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri'ne gönderilen sanatçılar ile kırsala odaklanan resimlerin sayısı hayli çoğalmıştır.

Namık İsmail'in "Atatürk Çiftçiler Arasında" ya da "Gazi Mustafa Kemal Çiftçiler Arasında" adlı 1929'a tarihlenen resmi de Ankara bozkırında, muhtemelen

[548] M. Asım Karaömerlioğlu, "Türkiye'de Köycülük", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 285-286.
[549] M. Asım Karaömerlioğlu, "Türkiye'de Köycülük", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 289.

Atatürk Orman Çiftliği arazisinde, "Atatürk'ün öncülük ettiği doğrultuda zoru başaracakları anlaşılan çiftçi ailesi"ni temsil eder.[550] İbrahim Çallı'nın "Harman" adlı resmi gibi Ziraat Bankası için özel olarak yapılan[551] resmin merkezinde, tarımda endüstrileşmenin imgesi traktör bulunur. Sol taraftaki grupta Mustafa Kemal şapkası, eldiveni ve şık takımı ile dikkat çeker. Sol elini, konuşmakta olduğu izlenimi verir şekilde öne doğru uzatmıştır. Arkasında yer alan asker dışındaki figürler giysilerinden açıkça anlaşıldığı üzere köylülerdir. Üç adamın yanı sıra şalvarlı ve yaşmaklı bir kadın ve biri onun kucağında, yaşı daha büyük olan ise önünde duran iki de çocuk bulunmaktadır. Mustafa Kemal'in sağ elinin çocuğun omzunda olması dikkat çeker. Sanatçının resmi Atatürk fotoğraflarından yararlanarak yapmış olması muhtemeldir.[552]

Resim, İbrahim Çallı'nın "Harman" resminde olmayan bir şeye, traktöre sahiptir. Çallı öküz-saban resmederken buradaki sahne, tarım alanındaki en büyük endüstriyel devrim sayılabilecek traktörün yeni getirilmesi ve tanıtılmasını hikâye eder gibidir. Traktörün üzerindeki adamın köylü olmama ihtimali akla gelir. Resmin gösterdiği kırsal alan, oldukça çorak görünür. Kızıl-sarı tonların baskın olduğu kompozisyonda sıcak renkler ile ekinlerin toplanma döneminin işaret edildiği akla gelse bile sürülecek, sulanacak ve tarıma kazandırılacak bir arazinin gösterilmiş olması da mantıklı görünür. Kompozisyonun sağ tarafında budanmış ve kalın gövdesinden yeniden pek çok dal vermeye başlamış iki ağacın henüz yeşermemiş, kuru yapıları, resmin etkisini destekler. Ağaçların yanında ise bir başka köylü kadın, Mustafa Kemal ile diğer grubu elleri bağlı şekilde uzaktan seyretmekte, onun önünde de bir kuzu otlamaktadır.

---

[550] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 26.

[551] Kıymet Giray, **Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi**, Ankara, T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, 2010, 74. İbrahim Çallı'nın resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 30). Ayrıca Namık İsmail'in 1923 tarihli, birisi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde diğeri İş Bankası Koleksiyonu'na iki "Harman" resmi daha bulunmaktadır. Namık İsmail'in 1923 tarihli "Harman" resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 31).

[552] Kıymet Giray, **Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi**, Ankara, T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, 2010, s. 74.

Namık İsmail, toplumsal bir duyarlığa sahip olduğunu yaşamıyla da göstermiş bir sanatçıdır. Türk sosyalistlerinin kurduğu Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın yayını olan ve 1919-20 yılları arasında Berlin ve İstanbul'da basılan **Kurtuluş** dergisinde sanat yazıları yazmıştır.[553] Sanatçının ideallere inanan bir aydın bilinciyle hareket ettiği açıktır. Aykut Gürçağlar da "köylülerin ve işçilerin üretimin iki ucunda duran emekçiler olarak toplumsal kalkınmadaki önemi"nin Cumhuriyetin devrimci siyasalarıyla bütünleşen bir anlam birlikteliği oluşturduğunu belirtir ve bu noktada bir Cumhuriyet aydını olarak Namık İsmail'in köy konularına da büyük ilgi gösterdiğinin altını çizer.[554]

Resim 57: Nurullah Berk, *Tayyareciler*, (yakl. 1933), tuval üzerine yağlıboya, 95x95 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 208.

Önce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sonra da d Grubu'nun kurucu üyelerinden olan Nurullah Berk'in bu iki tercihi, sanat anlayışındaki değişime işaret eder. Müstakiller ile çalışırken bağlı olduğu üslup, ikinci kez Paris'e gidip önce André Lhote sonra Fernand Léger atölyesinde çalışması sonucu değişmiştir. Berk, bu

[553] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 116.
[554] Aykut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 120.

yıllardan itibaren Kübizm'e yönelmiş ve formalist bir anlayışla çalışmıştır. Sanatçının devletin halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanata da "ulusal" bir yön vermek amacı öne çıkan d Grubu'nun kurucularından olması, özellikle bu dönem yaptığı resimleri açıklamak adına önemlidir.

"Tayyareciler", askeri olması muhtemel bir havacılık sahnesidir. Ancak prestij amacıyla temsili olarak yapılan uçuşlar da ilk kez 1911 yılında yani Osmanlı döneminde, Mahmut Şevket Paşa'nın emri ile oluşturulmaya başlanan Türk Hava Kuvvetleri'ne bağlı askeri pilotlar ile mümkün olmuştur. Dolayısıyla havacılık konusunda erken dönemde sivil alandan söz edilemez. Sivil havacılık okulunun açılması ise 1930'lu yılları bulmuştur.[555] Nurullah Berk'in 1930'lu yıllara tarihlenen resmi,[556] askeri üniformalarıyla orduya ait bir havacılık temsili olmalıdır. Ancak bir savaş anında taarruza geçecek askerlerin haritaya eğilip konuşmaları mı yoksa Cumhuriyet'in kurulmasından sonra örneğin keşif ya da eğitim amaçlı uçacak pilotlar mı temsil edilmektedir; net olarak anlaşılmaz.

Sibel Bozdoğan, uçak ve uçuş metaforunun modern algı için öneminden bahseder ve Türkiye Cumhuriyeti'nde de aynı anlayışın bulunduğunu belirtir. Türk Hava Kurumu'nun binasının bir duvarındaki Atatürk'ün gökleri işaret eden resmi ve "İstikbal göklerdedir" yazısı buna açık bir örnektir.[557] Bozdoğan'ın da belirttiği gibi, insanın uçabilmek adına geliştirdiği teknoloji ve bunu imaj olarak tamamlayan havacı kepleri ya da gözlükler gibi unsurlara sahip "Tayyareciler" resmini ilerleme ülküsü bağlamında değerlendirmek gerekir.

Dolayısıyla "Tayyareciler", "göklerin fethedilmesi" metaforunun resmidir ve bunu milli bir gurur kaynağı biçiminde görselleştirir. Arkada yer alan Türk bayrağı,

---

[555] (Çevrimiçi) http://www.hho.edu.tr/muze/turkhavaciligi.htm, (Erişim tarihi: 24.05.2017).

[556] Kıymet Giray resim için 1937 yılını verir ancak İRHM kataloğunda eserin künyesinde tarih yoktur. bkz. Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997, s. 208. Sibel Bozdoğan ise Berk'in resminin 1933 yılındaki İnkılap Sergisi'nde sergilendiğini belirtir; dolayısıyla resim 1933 ya da öncesinde yapılmış olmalıdır. bkz. Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 143.

[557] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 143.

kompozisyona zoraki de olsa sıkıştırılmış gibi durur. İzleyicinin bakışına göre solda, arka plandaki uçak kanatlarının sanki fütürist ya da kübist bir formalizm anlayışıyla üst üste bindirilerek gösterilmesi, kompozisyonun vermek istediği duyguyu biçimsel olarak destekler. Figürler ve formlar kalın kontur ile belirtilerek geometrize şekilde ele alınmış, ışık-gölge karşıtlığıyla oluşturulan hacimlendirme de aynı etkiyi vermiştir.

Hilmi Ziya Ülken **Resim ve Cemiyet** kitabında, Nurullah Berk'in "Tayyareciler" adlı resminin karşı sayfasına Albert Moreau'nun[558] aynı isim bilgisiyle ve aynı kompozisyona sahip çalışmasını koyarak aradaki benzerliğe dikkat çeker.[559] Öte yandan Ülken'in kopyaya ilişkin yaptığı bu tespitten daha eski bir tarihte Reşat Oruz, isim vermeden o dönem Moreau'dan kopyalar yapıldığını belirtmekte ve "… bunu bir kusur saymıyor ve isimlerini saydığım gençleri Türkiye'de modern resmin inkişafına [gelişmesine] bir kıymet olarak tanıyorum" demektedir.[560] Hem Akademik eğitimde Batılı ustaların eserlerinin kopyalarının yapılması yönteminin esas alındığı, hem de Berk'in ya da bahsedilecek olan Zeki Faik İzer'in inkılâpları temsil etme amaçlarının birincil olduğu düşünülürse, bu noktada "kopya" olgusundan bahsetmek anlamsız kalacaktır.

[558] Luc-Albert Moreau (1882-1948), Fransız sanatçı. 1907'de André Dunoyer de Segonzac ve Jean-Louis de Boussingault ile aynı atölyeyi paylaşmış, 1912 yılında Kübistlerle birlikte eserlerini sergilemiş ama daha sonra klasik bir anlayışa yönelmiştir. bkz. (Çevrimiçi) https://www.idburyprints.com/index.php?page=artist_view_details.php&arid=132, (Erişim tarihi: 16.02.2017).

[559] Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 1942, s. 72-73. Albert Moreau'nun "Teyyareciler" adlı resmi için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 32).

[560] Reşat Oruz, **Modern Sanatın Mazi İle Alakası, Doğuşu ve Sanat Eseri Unsurları**, Balıkesir Halkevi Yayını, 1937'den aktaran bkz. Özgür Özkan, "Sanat Eğitimi İçin Osmanlı'nın Son Döneminde Avrupa'ya Giden Türk Öğrencilerdeki Dil, Gözlem Ve Bilgi Eksikliğinin Resmimizdeki İçeriksel Dönüşüme Etkisi", **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 3, S. 4, 2014, s. 90.

Resim 58: Zeki Faik İzer, *İnkılâp Yolunda*, 1933,
tuval üzerine yağlıboya, 176.5x237 cm, (MSGSÜ-İRHM).

Kaynak: Begüm Akkoyunlu (Yay.Haz.), **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Ocak 2006, (Metin: Zeynep Yasa Yaman), s. 137.

1933'te Cumhuriyet'in 10. yılı dolayısıyla düzenlenen İnkılâp Sergisi için Maarif Vekili Reşit Galip Bey'in tüm sanatçılardan inkılâp teması çerçevesinde eser vermesini istemesi üzerine Zeki Faik İzer[561] "İnkılâp Yolunda" resmini gerçekleştirmiştir.[562] Sanatçı bu resmi yaptığı 1933 yılında Ankara'dan ayrılıp İstanbul'a gelmiş, Nurullah Berk, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu ile birlikte kendi dairesinde d Grubu'nun kuruluşunda yer almıştır. "İnkılâp Yolunda", d Grubu'nun çağdaşlaşma adına yöneldiği Batılı formalist sanat dilini ve Cumhuriyet'in halkçılık-ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanata da "ulusal" bir yön vermek isteklerini yansıtan bir çalışmadır.

Çok figürlü kompozisyonda merkezde dikkati çeken iki figür, sivil giyimli Atatürk[563] ile elinde bayrak taşıyan bir kadındır. İzleyicinin gözü tanıdık bir yüz olarak öncelikle Atatürk'ü seçse de aslında kadın daha önde ve dolayısıyla daha

[561] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.
[562] Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2005, s. 49.
[563] Adnan Çoker bir röportajında, resimde yer alan Atatürk portresinin Zeki Faik değil, Ali Hadi Bara tarafından yapıldığını, bunu Bara'nın kendisine bizzat söylediğini aktarır. Keza, resme dikkatle bakıldığında üslup farkı anlaşılabilmektedir. bkz. Zeynep Yasa Yaman, "Adnan Çoker'le Söyleşi", **d Grubu 1933-1951**, Yay Haz. Nihal Elvan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 59.

büyük gösterilmiş, böylece vurgulanmıştır. Kadın, sağ elinde büyük bir Türk bayrağı tutarken yüzünü Atatürk'e çevirmiş, sol ayağıyla ise öne, üzerinde 1923 tarihi kazınmış kaideye doğru bir adım atmıştır. Duruşu, konumu ile kadının devrimlere öncülük eden bir figür, bir simge olarak tasarlandığı açıktır. Atatürk ise bayrağın hemen yanında yer almakta ve ileriyi işaret etmektedir.

Aslında "İnkılâp Yolunda", tezin "İlerlemenin Görünümleri" başlığı altındaki diğer resimlerden farklı olarak "ilerleme" olgusunu doğrudan eğitim, sanayi ya da benzer kalkınma temaları ile değil, daha dolaylı, metaforik biçimde taşır. Tarihsel bağlamda, topyekün bir ilerleme fikri verilmek istenmiştir. Yönünü çağdaşlaşmanın merkezi sayılan Batı'ya çevirmiş ancak devrimlerle milli olanın inşasını esas alan bir toplumsal ilerleme fikri söz konusudur. Dolayısıyla Atatürk parmağıyla hem savaşta hem de medeniyette "ileri"yi, rasyonalist ilerlemeci bir anlayışla, daima iyi olacağını umduğu aydınlık geleceği işaret etmektedir.

> "Atatürk'ün sağ kolunun altında genç bir erkek ve kız yan yana onun işaret ettiği yöne, aydınlık geleceğe bakmaktadırlar. Onların da önünde bir çocuk, elinde Cumhuriyet'in yeni tarihini ve Osmanlıca'dan arındırılmış yeni dilini simgeleyen bir kitap taşımakta, sol ayağıyla Osmanlıca yazılmış bir kâğıt parçasını ezmektedir. Belki de bu bir padişah buyruğudur ve anlatılmak istenen Cumhuriyet gençliğinin eski düzene başkaldırmasıdır. Orta düzlemde ise elinde bayrağıyla, çapasıyla Anadolu halkı bulunmaktadır."[564]

Resim adeta "dışarıdaki" değil "içerideki" düşmana karşı galibiyeti gösterir. Dış düşman zaten yenilmiştir, yerde üniformasıyla yatmaktadır. Ancak, kompozisyonun izleyiciye göre sağ tarafında yer alan ve hâlâ yaşamakta olan sakallı "düşman" da yenilmek üzeredir. Eski usul bir tür kama ya da hançer elinden yere düşmüş, kendisi de dizlerinin üstüne çökmüştür. Sağında benzer bir başka figür de dehşetle elini başına götürmüş, yenilmek, bertaraf olmak üzeredir. Bu figürler özelinde temsil edilen "gericilik", ilerlemenin karşısında duramamaktadır.

[564] Zeynep Yasa Yaman, "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 59-60.

Stüdyoda belirli kurgular ile çekilmiş fotoğraflardan oluşturulan kartpostallar, geç dönem Osmanlı'nın ve Cumhuriyet'in erken yıllarının en önemli imge üretim araçlarından biri olmuştur. Oryantalist bir üsluptan giderek modernleşme temsillerine dönüşen bu kartpostallarda Jön Türk döneminden itibaren özellikle kadınlar, özgürlüğü çağrıştıran bayraklarla bağdaştırılmıştır.[565] İzer'in bu resmi, söz konusu kartpostal temsillerinden esinlenmiş olabilir. Ancak asıl esin kaynağı, Delacroix'nın 1830 tarihli "Halka Önderlik Eden Özgürlük" ya da "Özgürlük İnsanlara Yol Gösteriyor" (La Liberté guidant le peuple) olarak Türkçeleştirilen resmidir ve bu nedenle sanatçı, önceki sayfalarda söz edilen Nurullah Berk'in "Tayyareciler" resmi gibi özgün yapıtı taklit etmekle suçlanmıştır. Oysa sanatçının, Delacroix'nın çok iyi bilinen tuvaline açık bir gönderme yapması, 1930'lu yıllarda benimsenen, evrensel değerlere ulaşmak için biçimde Batılı, içerikte milli olanın esas alınması kuralına da uygun bir davranıştır. Kemalist Cumhuriyet rejimi kendisini Fransız Devrimi imgeleriyle temsil eder.[566] Bu anlamda Zeki Faik'in "İnkılâp Yolunda" resmi, Türkiye Cumhuriyeti'nin ideallerini Fransız Devrimi'yle karşılaştıran bir resim olarak görülmelidir.[567] Sanatçı kendisi de bunu belirtir:

> "… Delacroix'dan mülhem olmuştum [ilham almıştım]. Aslında bu fikri bana heykeltıraş Ali Hadi (Bara) vermişti. 'Çaldı!' dediler. Açıktı oysaki durumumuz… Bizim teknik gücümüz inkılâbın bir sahnesini ifade edecektir. Yani Fransa'nın İngres ve Delcroix'sındaki resim gücünden hem mahrum ve hem de uzağız! Asıl inkılâp, Devlet sergisine iştirak edenlerin kalitesindedir… Sanat uzun vâde ister, nesillerin kuvvet ve şansı da önemlidir; öz'ler kalıyor…"[568]

"İnkılâp Yolunda" Cumhuriyet'in devrimci ethosunun [kendine özgü niteliği, karakteri, ruhu, tini] alegorik bir ifadesi niteliğine sahiptir.[569] Halil Dikmen de İstanbul Resim Heykel Müzesi'ni gezen Atatürk'ün bu resimle çok ilgilendiğini,

---

[565] 1908 yılından bayrak imgesiyle özdeşleştirilmiş bir kadın kartpostalı örneği için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 33).
[566] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 72.
[567] Cem İleri (Yay.Haz.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 166.
[568] Zeki Faik İzer'in sözlerini kaynak belirtmeden aktaran bkz. Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 157.
[569] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 72.

kendisinden eserin konusunu anlatmasını istediğini belirtir. Cevaben şunları söylemiştir:

> "Eser temsilî bir resimdir. Tablonun sol üst köşesinde bir insan topluluğu vardır; bu topluluk, sizin gösterdiğiniz yolda ilerleyen gençliği temsil ediyor; sağ köşede de, altta, bir ikinci topluluk; bu da, sizin bu ileri hamleniz karşısında irticanın nasıl ezildiğini veriyor."

Bu açıklama Atatürk'ün çok hoşuna gider ve tablonun önünde bir süre daha durduktan sonra ağzından "Güzel" sözü çıkar.[570]

Kompozisyon kübist etkiler taşır; ancak, Cumhuriyet'in halka hitap etme gayreti çerçevesinde anlaşılabilirlik ölçütü esasına dayalı olarak figüratiftir. Nilüfer Öndin de dönemin beklentisine uygun biçimde figüratif anlatım dilini seçen ideolojik sanatın kahramanlık, cesaret, dayanıklılık, sağlamlık, güçlülük, vefa gibi imgelerle donatıldığını söyledikten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu'nun bir anlamda bu ölçütün dışına çıktığını belirterek şunları ekler:

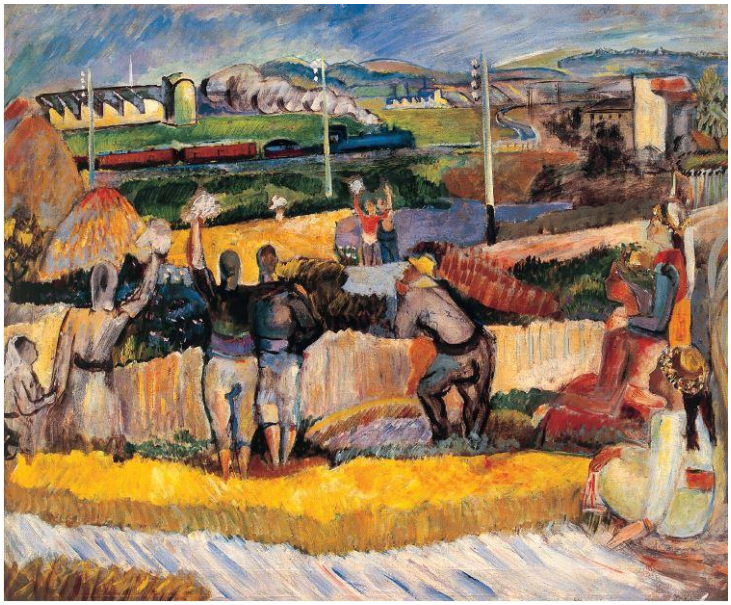
> "İçerik olarak yerel, form açısından modern yaklaşımı uygulamaya çalışan bazı birlik ve grup üyeleri bir ikilemi dile getirir. Nesnel bir tavırla temsil edilenin önemsizleştiği modernizmin kavramsal yanından ziyade teknik yanıyla ilgilenen Türk sanatçıları, daha anlatımcı tavrı benimsemişler ve seçtikleri yerel konuları modern form anlayışı ile sunmuşlardır." [571]

Resmi gerçekleştirdiğinde 28 yaşında olan ve Akademi'deki mevcut resim tarzını sorgulayan Zeki Faik'in, Picasso'nun adını Nurullah Berk'ten, Matisse'inkini Ali Çelebi'nin abisi Mimar Hüsnü Çelebi'den duyan[572] bir sanatçı olarak, Zeki Kocamemi-Ali Çelebi üslubundaki farklılığının etkisinde kaldığı da açıktır. Sanatçı daha sonra André Lhote'dan eğitim almayı tercih edecek, modernist sanatın peşinden giderek soyut sanat anlayışına varacaktır.

---

[570] Halil Dikmen'den kaynak belirtmeden aktaran bkz. Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 157.
[571] Nilüfer Öndin, "Türk Resim Sanatı'nın İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 157, İstanbul, Kasım 2003, s. 13.
[572] Özdemir Altan, "Zeki Faik İzer", Akademi Dergisi, s. 5, Mart 1966'dan aktaran bkz. Kaya Özsezgin, "İzer'in Sanatı Üzerine", **Zeki Faik İzer 1905-1988**, Sıtkı M. Erinç, Türkiye Halk Bankası, Ankara, 1990, s. 59.

Resim 59: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler*, 1935, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm, (MSGSÜ-İRHM).



Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk! 1911-1975,** 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2008, s. 188.

Osmanlı Batılılaşması'nın İstanbul ile sınırlı kaldığının tespit edilmesi üzerine, yeni kurulan Cumhuriyet tarafından modernleşmenin Anadolu'ya taşınması adeta bir görev bilinmiştir. Resim sanatında köyde kalkınma temasını seçen sanatçılar ise devletin bu anlayışının imgelerini ortaya koymuşlardır. Bu anlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun[573] "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" çalışması, özgünlük arayışıyla geleneksel motiflere yönelen bir sanatçının milli kaygılarla biçimlenen bir konuyu ele alması bakımından tipik örneklerden biridir.

Bedri Rahmi, 1920'li yılların sonlarında girdiği Akademi'de başlayıp geliştirdiği geleneksel halk sanatlarına odaklanan üslubu ile resimde bir "Anadoluluk" söylemi yaratmıştır adeta. Sanatçı, halı-kilim motifleri, yazma ya da nakış desenleri gibi yerel motifleri Kübizm etkili yaklaşımıyla yeniden yorumlamıştır. 1935 yılına tarihlenen "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler"de bu üslubunun erken izleri hissedilir.

[573] Sanatçının yaşamöyküsü ve sanat anlayışıyla ilgili bilgiler için bkz. "Sanatçı Biyografileri" başlıklı Ek-1 bölümü.

Kompozisyonda arka planda tozu dumana katmış giden tren ile kimi onu seyreden, hatta kimi kutlama yapar gibi ellerindeki bezleri sallayarak treni selamlayan köylüler gösterilmiştir. Arkada silo ya da fabrika olması muhtemel binalar, sağda başka yapılar, uzayıp giden tren yolu ve her yanı saran elektrik telleri ile kompozisyon, var olanı değil daha çok öykünülen bir durumu betimler gibidir. Bu kompozisyonun bir benzeri, sanatçının "Kömür Ocakları" adlı çalışmasının detayında da görülür.[574] Kömür ocaklarına odaklanan endüstri temalı resimde, bir grup köylü yaya ve at üzerinde, "Kömüre Gider" yazılı bir tâkın altından geçecek olan treni selamlamaktadır. "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" ise tren ile birlikte elektriği gelişmişlik simgesi olarak gören bir anlayışın ürünüdür.

Aslında kompozisyonda görülen direklerin, hem biçimleri hem de Anadolu'nun elektriklenmesinin tarihi düşünüldüğünde telgraf direği olma ihtimali de akla gelir.[575] Öte yandan resimle ilgili yorumların yer aldığı kaynaklarda bunların elektrik diğeri olduğu bilgisi yer almaktadır. Örneğin Turan Erol, Bedri Rahmi'nin resmi İnkılâp Sergisi için hazırladığını düşündüğünü belirttikten sonra şunları söyler:

> "'İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler', derinliğine uzanan çok renkli, Van Gogh'u çok anımsatan ve onun Güney Fransa'da yaptığı manzaralar gibi ayrıntılı bir manzara içinden duman salarak geçen bir tren, işlerini bir an bırakıp izleyen köylüler… Verimli, güzel bir doğa parçası üstünde, altın renkli ekinler, yeşillikler arasında sağlam yapılı erkekler, kır çiçeklerinden takılarıyla sevimli genç kızlar, treni el sallayarak selâmlıyorlar, derinliklere sıralanmış elektrik direkleri, kalkınmanın, bolluğun simgesi silolar…"[576]

[574] Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Kömür Ocakları" resmi ve detayı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 34, 35).

[575] Ahmet Kamil Gören, 19 Temmuz 2017 tarihinde yaptığımız görüşmede bu ihtimal üzerinde durmuştur. Osmanlı'da elektriğin kullanımı aslında çok geç tarihli değildir; örneğin Osmanlı Devleti'nin ilk elektrik santralinin 1902 yılında Adana Tarsus'ta kurulan küçük bir su santrali, İstanbul'da kurulan ilk santralin ise 1914 Şubat'ında işletmeye açılan Silahtarağa Elektrik Santrali olduğu bilinmektedir. bkz. Naziye Özdemir, "İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938), **OSMED-Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi/Journal of Ottoman Civilization Studies**, C. 2, S. 3, Temmuz 2016, s. 21, 24. Ancak Anadolu'da elektriğin köylere, kırlara varacak kadar yaygınlaşmasının epey zaman aldığı bilinmektedir. Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında yalnızca İstanbul, Adapazarı ve Tarsus elektrikli kent durumunda kabul edilmekteyken, Ankara ve İzmir'in elektriğe kavuşması bile ancak 1924 yılından sonra olmuştur. bkz. Naziye Özdemir, age, s. 25.

[576] Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 55.

Nilüfer Öndin de resmin teknoloji ile tanışan köylüleri betimlediğini belirterek bunun köylülerin trenle karşılaşmaları ve elektrik direkleriyle yansıtıldığını söylemktedir.[577]

"Aydınlanma" terimi hem düz hem de metaforik anlamlarıyla bir medeniyet unsuru olarak elektriği çağrıştırır. Dolayısıyla elektrik modernleşmenin işaretlerinden biri kabul edilmiş, bu dönem devlet yayınları "Türkiye'nin elektriklenmesi"ni övmüş, çeşitli dergilerde elektriğin günlük hayata girdiği, tamamen elektriklenmiş "müstakbel evler"i betimlenmiştir. Sibel Bozdoğan şunları söyler:

> "Gelgelelim elektriği cumhuriyet modernliğinin ikonu haline getiren şey kamusal kullanımıydı. Aydınlatılmış yapılar ve levhalar, ışığın aynı dönemin faşist ve sosyalist bağlamlarında yüklendiği siyasi işlevi hatırlatan bir biçimde, Kemalist propagandanın en önemi araçlarından biriydi." [578]

"İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler", muhtemelen orta Anadolu'da geçen ideal bir manzarayı yansıtmaktadır. Keza Aydın Ayan da resimden "Cumhuriyet ideolojisini görselleştirme ereği ile 10. Yıl etkinlikleri bağlamında oluşturulmuş kurgusal bir resim" sözleriyle bahseder.[579] Elektrik direkleri ve tren dışında arkada seçilen, kaynaklarda silo olarak geçen fakat fabrika benzeri bina olması muhtemel tesisler, yine gelişmişlik ve kalkınma sembolü olarak kullanılmıştır. Resimde görülen, biri izleyicinin bakışına göre sol üstte diğeri daha küçük olmak üzere orta planda bağımsız iki binanın özellikle eğimli kesik çatı düzleminin, 1935 yılında Rus mimarlar tarafından inşa edilen erken dönem sanayi tesislerinden Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası'na benzerliği ilginçtir. Fabrikanın kendi elektriğini üreterek fazlasını dışarı sağlayabilen bir kurum olması da ayrıca dikkat çeker.[580] Üstelik resmin

---

[577] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003, s. 218.

[578] Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 145, 147.

[579] Aydın Ayan, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Görünü (Manzara)**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Ağustos 2014, s. 120.

[580] Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası'nın bir fotoğrafı için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 36).
Fabrika ile ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Hikmet Eldek, **Value Assesment For Defining The Conservation Principles For Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası**, A Thesis Submitted to The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University The Degree of Master of Architecture, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Ankara, Mayıs 2007.

fabrikanın inşa tarihiyle aynı yıl yapılmış olması ve fabrikanın, ulusal ekonominin gelişmesi adına kamuoyunda büyük yankı uyandırması nedeniyle Bedri Rahmi tarafından bir simge olarak seçilmiş olabileceğini akla getirir.

Kompozisyonda yatay renk düzlemleri dikey fırça vuruşlarıyla verilmiş, bunların arasındaki figürler de dikey formlarda gösterilmiştir. Sahnenin renk zenginliği, Bedri Rahmi'nin tipik üslubuna uygundur. Turan Erol, kompozisyonun teknik özellikleriyle ilgili şunları kaydeder:

> "Van Gogh sevgisini açığa vuran bir boya dokusu, diri maviler, pırıl pırıl sarılarla, canlı kırmızılarla resmin her köşesinde çatışıp duruyor. Bütünün taze, tutarlı etkisine karşın, figürlerde Bedri'nin kararsızlıkları, acemilikleri gözden kaçmıyor. Resmin ortasına yerleştirilmiş erkek figürleriyle, düzenlemeye sol köşeden katılan iki kadın figürü tutarsızlık içinde. Erkek figürleriyle aynı düzlemde bulunan bu iki kadının bacakları yok edilmiş görünüyor. Ne var ki, 'İlk geçen treni seyreden köylüler' düzenlemesi … renklerin 'plane' ayrımı gözetilmeden resmin her noktasına, manzaranın bütün uzaklıklarına aynı parlaklıkta dağıtılmış olması nedeniyle, Bedri Rahmi'nin Van Gogh'un, Gaugin'in, Matisse'in ve Dufy'nin aracılığıyla Doğu resminin renk ilkesini başlangıçtan beri iyi bilmekte olduğunun kanıtlarından birisidir. Çok geçmeden, 1937'de yazacağı 'Nazmi Ziya' konulu kitapta bu renk anlayışını ve bilgisini kuşkuya yer bırakmayacak biçimde ortaya koyacaktır."[581]

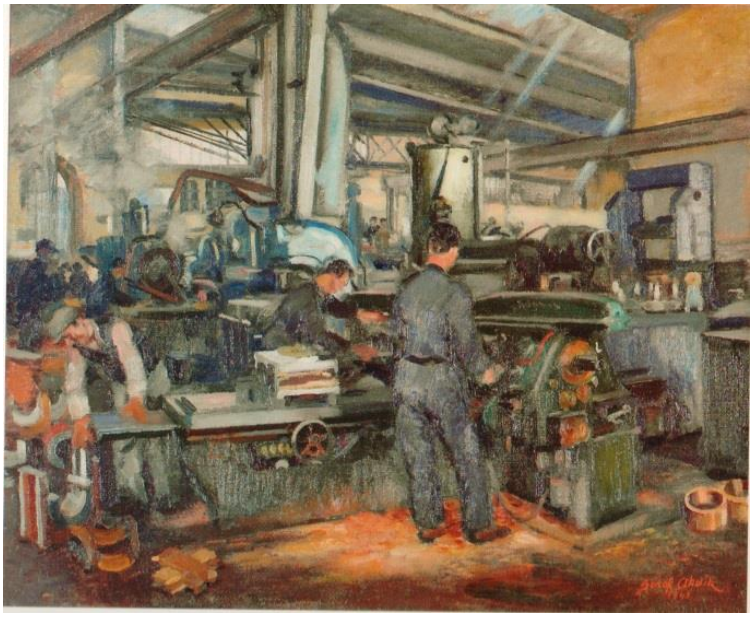
"İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" çabuk yapılmış izlenimi veren ve hem renk hem hareketli fırça kullanımı ile konunun coşkusunu biçimsel olarak da izleyiciye geçiren bir sahnedir. Resme bugünden bakan kişi, 1930'lu yılların köyüne elektrik ve treni ulaştıran devlet ideallerine saygı duymaya teşvik edilir adeta; imgenin gücü tam da burada yatmaz mı zaten?

[581] Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 55.

Resim 60: Şeref Akdik, *Tütün İşleyen Kadınlar*, yakl. 1940,
tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi).

Kaynak: Cem İleri (Ed.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**,
İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 127.

Resim 61: Şeref Akdik, *Metalurji Atölyesi*, 1945,
tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, (İstanbul Modern Sanat Müzesi).



Kaynak: Cem İleri (Ed.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**,
İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 126.

Özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki Türk resim sanatı örneklerine baktığımızda modernleşme amacındaki Cumhuriyet idealleri doğrultusunda en çok üreten isimlerin başında Şeref Akdik'i görürüz. Akdik adeta "inkılâp ressamı" unvanını hak eder. Figür resmetme konusundaki ustalığını yeni devletin yeni bireyini gösterme amacıyla cömertçe kullanan sanatçı bu nedenle "memleketimizde sevilen,

aranılan bir görünüşün, bir 'icra' tarzının devamcısı" ve hatta "'otomatik' icra'nın tehlikesinden kurtulamamış" bir sanatçı olarak nitelenebilmiştir.[582] Akdik'in "Tütün İşleyen Kadınlar" ve "Metalurji Atölyesi" ile birlikte 1946 tarihli "Eskişehir Cer Atölyesi" ile "Sivas Cer Atölyesi" resimleri[583] de üretime ve endüstriyel gelişmeye odaklanan sahneler olarak önemlidir.

Şeref Akdik'in biri tütün işleyen kadınları, diğeri metalurji atölyesinde çalışan erkekleri gösteren resimleri, üretimi öven modernleşmeci anlayışı işaret eder. Fabrika, modern kapitalist sanayinin üretim biçimidir ve Cumhuriyet'in kurulması ile Türkiye ekonomik ilişkilerini sistem bazında değiştirmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı'nın getirdiği ekonomik yıkımdan sonra endüstrileşme, Türkiye'nin modernleşmesinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Bu resimlerde Akdik, "Türk fabrikalarını, düzen ve uyum içinde gözüken, ışıkla kaplanmış, keyifli üretim yerleri olarak göstererek, ülkenin ekonomik gelişimine yönelik olumlu bakışını yansıtmaktadır."[584] Kapitalizm, modern dünyanın sistemidir ve Türkiye de bu modern dünyanın bir parçasıdır artık. Üstelik kadın-erkek ayrımı gözetilmeksizin her birey modern ülkenin inşasında aktif rol almalıdır; tıpkı Akdik'in resimlerindeki gibi.

[582] Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 51.
[583] Şeref Akdik'in "Sivas Cer Atölyesi" ve "Eskişehir Cer Atölyesi" resimleri için bkz. Ek-2 bölümü (Görsel 37, 38).
[584] Cem İleri (Yay.Haz.), **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007, s. 167.

SONUÇ

Türk modernleşmesi Batılılaşma ile olmuştur. Avrupa bir modernlik metaforu olarak görülmüş, "Batı" tanımlamasıyla Türk siyasal tarihinin son döneminin belirleyicisi olmuştur. Önce Batılılaşma sonra modernleşme şeklinde formüle edilen dönem ile iki yüz yılı aşkın süreçte bir değişim yaşanmıştır. Dolayısıyla Türkiye'nin Batılılaşma-modernleşme süreci oldukça geniş bir konudur ve onun tarihsel bakımdan her yönüyle izini sürmek ya da olayları ve olguları kronolojik olarak vermek bile aslında bu çalışmanın sınırlarını aşacak bir çabadır. Konuyla ilgili çok sayıdaki çalışmada yer alan pek çok farklı görüşten faydalanılmış, bu görüşler doğrultusunda bir Türk modernleşmesi şeması ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Buna göre; tezin "Türk Modernleşmesi" başlıklı ilk bölümünde ele alındığı gibi, çağı yakalamak olarak algılanan modern olmaya verilen önem ile topyekûn bir değişim, sistematik bir reform sürecinin başladığı Tanzimat döneminden itibaren söz konusu olmuştur. Dolayısıyla Batılılaşma-modernleşme, reformlar sonucunda yaşanan toplumsal dönüşüm ekseninde ele alınmıştır. Sürece dair dönüşümün önce Osmanlı'da teknolojiyle sınırlı bir kavram olarak anlaşıldığı ve reformların birbiri ardına sıralandığı, daha sonra ona siyasal bir anlam yüklendiği ve son aşamada bir zihniyet kategorisi haline geldiği saptanmıştır. Batı kendi modernitesini kurarken Türkiye'de belirli bir modernite algısının yaratılıp ona ulaşılmaya çalışılması, modernleşmenin ulaşılması düşlenen bir amaç olarak sabitlenmesini getirmiştir. Dolayısıyla süreçte değerler ve anlamlar durmaksızın değişirken, Türkiye açısından görece durağan bir Batı algısı ortaya çıkmış ve bu algıya uygun şekilde Batılı gibi olmak amaçlanmıştır. Özellikle 20. yüzyıl başında Osmanlı'da kimlik bir sorunsal olarak algılanmaya başlanmış, İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 sonrasında artan milliyetçi fikirlerle bu kez Batılı olmak ile kendimiz olmak arasında bir uyum peşinde olunmuştur. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise artık devletin Batılılaşma arzusunun toplumda daha yaygın bir karşılığı vardır. Bu dönemden itibaren bir yandan "Batılı gibi olmak" kültürel düzeyde sürerken kimlik inşasıyla ulus kavramı öne çıkarılmış ve Batılılaşma bu kez modernleşme olarak formüle edilmiştir. Cumhuriyet döneminde amaç Batı medeniyeti seviyesine, kendimiz

olmaktan ödün vermeden ulaşabilmek şeklinde özetlenebilir. Bunun nasıl olacağı ise farklı tartışmalara yol açmıştır. Evrensellik vurgusuna sahip modernleşme gayreti sürerken ekonomi ve devlet yönetiminde Batı karşıtlığı vurgulanmıştır; özellikle yaşam biçimlerini belirleyen reformlar ise hâlâ Batılıdır.

Dolayısıyla tezde ortaya atılan "Batılılaşma mı, modernleşme mi?" sorusuna cevaben süreci, Osmanlı'da reformist bir devlet politikası olmasıyla Batılılaşma, Cumhuriyet döneminde ağırlıklı biçimde çağdaşlık-medenilik projesi olmasıyla modernleşme diye adlandırmak tercih edilmiştir. Öte yandan modernleşme daha kapsayıcı bir terim olarak tezin tamamında iki dönem için de kullanılabilmiştir.

Tez çalışması için yapılan kapsamlı bir kaynak araştırmasından sonra Türk sanat tarihi siyasal modernleşme paradigmaları üzerinden geniş çapta değerlendirilerek belli bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Bu doğrultuda, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet dönemiyle devam eden Batılılaşma-modernleşmenin en iyi izlenebileceği alanlardan birinin Türk resim sanatı olduğu iddia edilmektedir. Türk sanatında Batılılaşmanın Batı örneğinde gerçekleştirilmiş bir değişim süreci olduğu ortadadır. Tezin ana eksenini, tüm bu sürecin sanat ve özelinde resim sanatındaki karşılığını ele alma, daha doğru bir ifadeyle, modernleşme süreciyle sanatın birbirini etkileyen, belirleyen karşılıklı ilişkisini araştırma perspektifi oluşturmuştur. Böylece resmin kendisinden yola çıkmak esasıyla yer verilen örneklerin, Türk modernleşme sürecinde Batılı kimlik edinme çabasının görülebildiği birer imge olarak nasıl ortaya çıktığını belirlemek ve sanatın toplumsal tarihinde içeriği önceleyerek eser analizi yapmak amaçlanmıştır.

İlk bölümde uygulanan, kavramları tanımlama çabası ile teorik karşılıklarını saptayarak dilde kabul edilen ortak anlamdan yorumlarla öznelleşen anlamlara ulaşılmaya çalışma yöntemi, tezin "Türk Modernleşmesinde Sanatın Konumu" başlıklı ikinci bölümünde bu kez "modern sanat" kavramının tartışılmasıyla izlenmiştir. Bu bölümde modern sanat algısı, ilk bölümde yapılan kavram odaklı anlayışa uygun şekilde önce "modern sanat"tan ne anlaşıldığı, bu kavramın nasıl kullanıldığı üzerinde durularak, farklı görüşler eşliğinde tartışılmıştır. Türkiye

özelinde modern-modernist sanat ayrımının yapılmasının ne denli önemli olduğu görüşü ortaya atılmış; buraya varabilmek amacıyla önce Batı'daki modern sanat tanımına ulaşılmaya çalışılmıştır. Buna göre; Batı'da 18. yüzyılın sonlarından itibaren sergilenen bir resim, bir kitap ya da bir tiyatro oyununu müzeler, tiyatrolar, konserler aracılığıyla alımlayan herkes yeni bir kamusallığın parçası olmuştur. Söz konusu kamusallıkta ilerleme ilkesinin temel düsturu olan eleştiri mümkün hale gelmiş, böylece modern devlet modelinin çabalarıyla sanata da halkın aydınlanmasına yol açan bir yapı niteliği kazandırılmıştır. Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali, Aydınlanma düşüncesi, aristokrasi ile burjuvazi sınıfları arasındaki güç dengesinin kapitalist sistem sonucu değişmesi, siyasal düzlemde ulus devletlerin ortaya çıkması vb. ile belirlenen 19. yüzyıl Batı modernitesinde, çağın ruhuna uygun olarak biçimde ve içerikte geçmişle hesaplaşan bir "modern sanat" tanımı yapılmıştır. "Modernist sanat" ise, 19. yüzyılda dünyayı anlama, tanımlama ve temsil etmenin kültürel ideolojisi olarak ileri sürülen "Modernizm"in sanatı şeklinde açıklanmıştır. Sanat tarihi, Batı'da biçim-form kaygısının arttığı 19. yüzyılda "estetik Modernizm"in zamanla daha da önemli hale geldiği ve 20. yüzyılda "sanat için sanat" ilkesiyle şekillenen bir formel/biçimsel dile ulaştığını bize gösterir. Modernist sanat, modernite ve modern sanatın içinden çıkarak, ancak bu olgulara tepkiye dayalı, yıkıcı bir tavra sahiptir.

Batı modernitesi için "modern-modernist" sanat ayrımının zaman içinde önemsizleştiği ve "modern sanat" kavramının kapsayıcı bir tanıma ulaştığı görülmüştür. Türkiye'de ise aynı şekilde yaygın olarak "modern sanat" tanımının kullanılıyor olmasının kavramlaştırma açısından sorunlara yol açtığı saptanmış ve modern-modernist ayrımı yapmanın gerekliliği vurgulanmıştır. Çünkü Türk sanat tarihi kaynaklarında, hem 18. yüzyıldan itibaren Batılılaşma süreciyle benimsenen yeni anlayışı modern sanat kabul eden, hem de modern resme ulaşmayı natüralist sanattan uzaklaşmaya çalışmak olarak gören görüşler çokça mevcuttur. Bu ikinci anlayış, Batı'da perspektifli resimden vazgeçilirken Türkiye'de ise perspektifli resmi uygulayanı modern sayan ve Türk sanat tarihinde "modern sanat" kullanımını Batılılaşma ile başlatan görüşlere karşı bir eleştiri olarak dile getirilmektedir. Tez çalışmasında ise, yüzlerce yıl Osmanlı topraklarında varlık gösteren yabancı

sanatçılar ile özellikle karşılığını saray düzeyinde bulan ve aslında uzun süredir var olan Batı sanatına karşı ilginin Tanzimat'ın ilanıyla birlikte artması, askeri okullardaki teknik anlamda perspektifli resim eğitiminin açtığı yoldan resme merak duyup bunu geliştiren asker ressamların ortaya çıkması, söz konusu süreçte sadece biçimsel anlamda değil düşünce modelinin de farklılaşmasıyla benimsenen, zamanla sivilleşen ve kurumsallaşan sanatın modern Türk sanatı olduğu iddia edilmektedir.

Özellikle 1920'lerin sonlarında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin resimleriyle başlayan, ilk sergisini 1933 yılında açan d Grubu'nun kübist-konstrüktivist eğilimli çalışmalarıyla süren sanat anlayışını modern Türk sanatının ilk adımları olarak gören fikirler mevcuttur. Oysa bu girişimler, modern Türk resmi arayışları bağlamında Batı'yla eşzamanlı olma amacıyla açıklanabilir. Bu isimler, yukarıdaki tanıma uygun olarak "modernist sanat" peşindedir. Çelebi ve Kocamemi gördüğünü yorumlamaktan öte, resmin kendi kuralları içinde düşünerek çözümler aramaya gitmişlerdir. Ancak tıpkı modernite gibi Modernizm de öğrenilmiş bir olgudur ve Türk resmi özelinde sanatçıların buna, modernitenin içinden çıkıp onu eleştiren Modernizm'in ilkelerine benzer bir yöntemle ulaşıp ulaşmadığı, üzerine düşünülmesi gereken bir sorudur. Özellikle Almanya'da Hans Hofmann atölyesinde eğitim alan bu sanatçıların Batı'daki sanat üretimini izleyip biçimsel bir merakla araştırma yoluna gittikleri gerçeği karşımıza çıkar. Ancak bununla birlikte, hem Çelebi ve Kocamemi hem de d Grubu sanatçılarının özellikle Akademi'de söz sahibi olan ve bir dönem Türk resminin omurgasını oluşturan 14 Kuşağı sanatçıları ve onların izlenimci etkiye sahip Akademizmi'yle hesaplaşma gayreti de gözden kaçırılmamalıdır.

Öte yandan moderni onlarla başlatan kimi kaynaklar, Çelebi ve Kocamemi'den önce sanatta düşüncenin olmadığını savunur. Oysa tezin amacı, Batı sanat tarihinde oluşturulan "modern sanat kanonu"na karşı çıkılırken bu kez Türk sanatında yeni bir kanon oluşturmak değildir. Ne Çelebi-Kocamemi'den önce resim yapmak salt biçimsel taklit anlamına gelir, çünkü bu, sanatçının bireyselliğini yok saymak olacaktır; ne de onlardan sonra sanat tamamen düşünsel bir zemine kaymıştır, çünkü Türk sanatında kavram-düşünce temelli bir sanat, 20. yüzyılın son

çeyreğinde malzemenin ve sanat anlayışının değişmesiyle mümkün hale gelecektir. Ayrıca pek çok kaynakta Türk sanatında "modern sanatın başlangıcı" için Çelebi ve Kocamemi'nin eserlerini ilk kez sergilediği 1927 yılındaki 11. Galatasaray Sergisi bir dönüm noktası olarak öne sürülmüşse de bu tez çalışmasında böylesi kesin tarihler belirlemeyerek bir milat aranmaması gerektiği kabul edilmiştir. Tüm bunlarla birlikte; söz konusu serginin, sanatçıların Türk resminde moderne dair bir tartışma başlattıkları, böylece sanat üretiminde benzerliklerin ötesine geçilerek gelişimin felsefi temelleri olduğu gerçeğinin anlaşıldığı bir etkinlik olduğu görülmeli; dolayısıyla 1927 yılının hem sanatçıların biçimsel olarak resimde Modernizm arayışına hem de –belki bir geleneğe değil, sadece kendilerinden önce gelen kuşağa yönelik olsa da– Modernizm'e özgü ilkesel bir karşı çıkışına sahne olduğu kabul edilmelidir.

Sonuç itibariyle, "modern sanat" bir çırpıda açıklanamayacak kadar geniş bir kavramdır ve "Türk modern sanatı" ise, modernleşme tarihi düşünüldüğünde anlaşılacağı üzere, açıklanması daha da zor bir hal almaktadır. Oldukça özet bir tanımla tekrar vurgulamak gerekirse, önce Osmanlı'da Batılılaşma daha sonra Cumhuriyet döneminde modernleşme olarak formüle edilen süreçte uygulanan ve Batı sanatının figür anlayışı, konu seçimi gibi tercihlerle benzer içerik anlayışına, perspektif-espas gibi ilkeleriyle benzer yöntem algısına sahip olan sanat "modern sanat"tır. Üretimin biçimsel ilgiyle başlayıp modern paradigmalarla zaman içinde şekillendiği yani resimde konu ve daha genel anlamda içerik çeşitlenmesiyle ve sanatın görece özerk bir yapıya kavuşup kendi dinamiklerini yaratmasıyla devam ettiği saptanmaktadır. Türkiye'de modern sanat, Batılılaşma-modernleşme sürecinin, Batı'ya kıyasla oldukça kısa süre içinde gelişerek, tüm eksiklikleriyle birlikte kendi dinamiklerini oluşturan sanatıdır. Ancak şu gözden kaçmamalıdır ki modern olmanın gerekçesini sanatçı değil, toplumdaki çelişkiler belirler. Rahatsızlığını bu çelişkilere borçlu olmayan modernleşme sancılara gebedir ve Türk sanatı bu sancıları uzun yıllar çekmiştir.

Modern sanat üzerine anlamda bu farklılaşmanın altı çizilmekle birlikte "modern sanat" kavramının yerine "modern sanat" ve "modernist sanat" ayrımı

yapılması önerilebilir; ancak, dilde yerleşik olanın değişiminin zorluğu kabul edilmelidir. Dolayısıyla "modern sanat" kalıbının kullanılmaya devam edilmesi, zihinde "modern"-"modernist", "modernite/modernlik"-"Modernizm"in karışmasına izin verilmeden doğru bir tanım noktasında fikir birliğine varılması gerekmektedir.

Türk siyasal tarihinin dönüm noktalarından biri olan Batılılaşma-modernleşme üzerine siyaset bilimi ve tarihi, sanat tarihi, sosyoloji gibi geniş bir skalada yapılan kaynak taramasında araştırmacıların pek çok farklı tanımı, fikri ve yaklaşımına ulaşılmıştır. Böylesi dinamik bir konunun geçen zaman zarfında ona getirilen başlıca eleştiriler ile birlikte algılanması, konunun belli bir mesafeden sorgulamasını ve modernleşme olgusuyla birlikte ele alınacak Batılı anlamda resim üretiminin sanat tarihinde doğru noktada konumlandırılmasını sağlayacaktır. En başa "taklit" olgusu yerleştirilebilecek bu eleştiriler başlıca birkaç ana başlık altında toplanabilir. Eleştirilerin odağında ise genellikle "modernleşmeciler" diye tabir edilen yöneticiler yani toplumun üst sınıfının seçkin üyeleri bulunmaktadır. Daima devlet odaklı olan reformlar, seçkin kesim tarafından hayata geçirilmiştir. Bu nedenle merkeziyetçi bir yapı söz konusudur. Birkaç büyük şehirdeki düşünsel ve sanatsal canlılığın ülkenin geneline ulaşamaması nedeniyle aydınlarla halk arasındaki kopukluğun artması, modernleşme reformlarının algılanması ve uygulanmasından sorumlu bu seçkinlerin yukarıdan bir bakışa sahip olmakla itham edilip reformların da "tepeden inmeci" olarak algılanmasına neden olmuştur. Örneğin reformları destekleyen ve hayata geçirenlerin başında devlet erkânı yani bürokratların gelmesi, reformların Osmanlı toplumuna zorla kabul ettirildiği, bu nedenle halk desteğinin de oldukça sınırlı kaldığı şeklinde yorumlanmıştır.[1] Modernleşmenin geleneğin tasfiyesi ile gerçekleştiğini savunan anlayış "jakoben tavır" olarak isimlendirilmiş ve bu tavrın modernleşmeyi monist ve buyurgan bir söylemle dayattığı yorumları yapılmıştır.[2] Bu denli kesin yorumlara mesafeli yaklaşmakla birlikte, Batılılaşmanın daima devlet eliyle hayata geçirilen reformlarla olduğu ve bu nedenle değişimin toplumsal

[1] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 102.
[2] Hilmi Yavuz, "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü?/Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 214.

anlamda kaçınılmaz şekilde yukarıdan aşağıya şekillendiği ortadadır. Söz konusu yöntem belli bir zorlamayı işaret eder; öte yandan Batılı reformları kendi hayatında uygulayan kesimin inanılan değerleri örnek olmak ya da teşvik etmek yöntemleriyle yaymaya çalıştığı da bir gerçektir. Batılılaşma-modernleşme amacı doğrultusunda birincil önemin toplumsal yapıyı oluşturan bireye değil devlete verilmesi, hem Osmanlı'nın hem de Cumhuriyet'in bireye bakışını da gözler önüne serer. Çünkü bu bakış, yeni bir toplumsal yapıyı kurma gayretindeki devlet kurumlarının bireyin hayatına dair pek çok şeyi, Batı'nın örnek olduğu mutlak modernleşme amacı doğrultusunda araçsallaştırmasına da kaçınılmaz olarak yol açmıştır. Tezde, Türk modern resminde Batılı imgenin araştırılmasına dair üçüncü bölümde seçilen örnekler ile özellikle böylesi bir araçsallaştırmanın sanatta ve dolayısıyla yaşamda nasıl görünür olduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Sürece dair yapılan "yukarıdan aşağıya zorlama bir yöntem" olduğu şeklindeki yorumların sanat alanındaki karşılığı ise tezin ikinci bölümünde, ortaya "Kültür-sanat, değişimi yaratan etkin bir güç mü olmuş yoksa bu değişimden payına düşeni alan, 'çağdaşlaşma' gayretinin öncüsü seçkin sınıfların bir uğraşısı olarak edilgen durumda mı kalmıştır?" sorusu atılarak tartışmaya açılmıştır. Önce Osmanlı sonra Cumhuriyet döneminde kültür-sanatın yüksek sınıfın ilgi alanı olduğu bir gerçektir. Osmanlı'da padişahın mutlak monarşisi doğrultusunda Batılılaşmanın hayata görünür biçimde yansıması önce sarayda olmuş, seçkin bir uğraş olarak Batılı tarzda sanat da sarayda ve padişah öncülüğünde mümkün hale gelmiştir. Öte yandan askeri okullarda yer alan teknik resim derslerinin giderek Batılı resme duyulan bir meraka yol açtığı elbette bilinmektedir. Böylece Osmanlı döneminde askeri ve sivil bürokrasiden belli bir sınıfsal düzeyden insanların kendileri ya da çocuklarının Batılı sanata ilgi duyarak ürettiklerinin altı çizilmelidir. Bu açıklama doğrultusunda belirli bir seçkin kesimin uğraşısı olduğu yorumu yapılabilir olsa da sanatın doğal olarak bir kesimin tekelinde kalmayacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Tezde açıklandığı üzere 19. yüzyıl, Osmanlı sanatı adına pek çok ilke sahne olmuştur. Batılılaşan sanat yukarıdan bir yöntemle, seçkin bir kesimin uğraşısı olarak başlasa bile, özellikle Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi isimler ile daha geniş bir kesime ulaşmıştır. Tüm bunlar doğrultusunda sanatın siyasal Batılılaşmanın gereği olarak

edinildiği, böylece devam eden sürecin sonucu olduğu; öte yandan zaman içinde süreci belirleyen önemli unsurlardan biri haline geldiği fikrine ulaşılmıştır. Bu noktada, fotoğraf ile birlikte resim üretimine gösterilen ilginin, modernleşme adına imgenin öneminin anlaşılmasıyla olduğu saptanmıştır.

1923 yılında Cumhuriyet ile kurulan ulusal devletin sanat adına birincil amacı ulusal sanat oluşturmaktır. Böylece sanatı sınırlı bir çevreden çıkarıp toplumsal yaygınlığa kavuşturma çabaları halk kesimini de hedeflemiş ve sanat tüm toplum için modernleşmenin bir işareti sayılmıştır. Osmanlı Batılılaşmasını modernleşme olarak tercüme eden Cumhuriyet yönetimi, "Batı gibi olmak" formülünü "evrensel medeniyet seviyesine ulaşmak" şeklinde değiştirmiştir. Bu noktada tezde, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir kopuş mu yoksa devamlılık mı olduğu sorusu ortaya atılmıştır. Bunun cevabı ise çelişkili gibi görünse de iki şekilde de olduğu yönünde verilir. Yani yönetim sistemi değişirken Batılı ülkelerin örnek alınması, aslında Osmanlı Batılılaşmasıyla bir koşutluğu işaret eder. Buna eğitim, bilim, günlük yaşam, alışkanlıklar ve elbette sanat da dâhil edilmiştir. Cumhuriyet açısından bir kopma olgusunun varlığı kabul edilse de yapısal, fikirsel ve davranışsal devamlılıkların tümden yok olmadığı da bir gerçektir. Cumhuriyet yönetiminin daha sıkı önlemler almasıyla giderek tam bir kopuş amaçlanmıştır. Sanat açısından bakıldığında ise, Batılı sanatın esas alınmasının sürdürüldüğü, Osmanlı'da önemi keşfedilen imge üretiminin Cumhuriyet döneminde artan bir bilinçle devam ettirildiği görülmüştür.

Cumhuriyet döneminde de Batılı ülkeler model alınmış ancak bu kez Batı karşısında kimliğin nasıl korunacağı zamanla daha can yakıcı bir sorun haline gelmiştir. Oysa Batı'nın kimliğini korumasına gerek yoktur; çünkü onun için korunacak değil yaratılacak bir kimlik vardır. Bu da zaten modernitenin özü demektir. Benzer tartışmalar sanatta da yapılır ve çözüm olarak önerilen "biraz Batılılaşalım, biraz biz olarak kalalım"ın sanattaki biçimi, "Batı'nın tekniğini alalım ancak içerik kendimizi anlatsın" olur. Cumhuriyet döneminde sanattan ve sanatçıdan beklenenlerin özü, temeli Ziya Gökalp'in fikirlerinde yatan hars (kültür)-medeniyet ayrımı ile belirlenmiştir. Gökalp'in fikirlerine göre Batı'dan medeniyet ölçütü

alınabilirken kültürün ise milletin kendi tarihine bağlı kalması gereklidir. Türkler kendi kültüründen ödün vermeden Batı medeniyetiyle ilişki kurarsa, Batı'nın etkisiyle yozlaşma korkusundan da kurtulacaklardır. Böylece Cumhuriyet döneminde, Osmanlı'nın İkinci Meşrutiyet döneminde gelişen milliyetçi fikirlerin devamı niteliğinde bir yönelimle öz Türk kültürü yaratılmasına çalışılmış, Türklerin tarihini yeniden yazarak Anadolu medeniyetlerine kadar götürme amacı güdülmüş, Türk dilini farklı dillerden arındırarak sadeleştirme yönünde çalışmalar yapılmış, elbette sanatta da millici bir vurgu öne çıkarılmıştır.

Ziya Gökalp'in fikirleri ekseninde temellenen ulusal kültür ve sanat yaratma politikaları, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren devlet desteğiyle yürürlüğe konulmuştur. Sanatçılar da bu dönemde "taklit" ve "özgünlük" eleştirileri bağlamında kendilerini sorgulamaya başlamış, nasıl hem Batılı hem de kendimiz olalım sorusunu ortaya atmışlardır.[3] Özellikle 1930'lardan itibaren ressam olmak için kendisini Paris'e gitmek zorunda hisseden, ancak döndükten sonra da gördüklerinden etkilenme derecesini azaltmaya çalışan bir ressam profili vardır karşımızda.

Oysa tüm bu kimliği ve kültürü koruma anlayışının temelinde bir saf kültür inancının yattığı saptanmıştır. Topraklarını farklı kıtalarda genişleten Osmanlı Devleti'nin kültürü pek çok farklı kültürden nasıl beslenmişse, bir süreklilik gözetilerek Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra bu kültürel çeşitliliğin devam ettiği de görülebilir. Daha önce örneğin Fars etkisine açık olan Osmanlı bir güç dengesi değişimi yaşanmasıyla giderek kendini Batı etkisine açmış, bu durum Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bu kültürel karşılaşmaları bir bozulma değil, yeni yapılanmalar, farklı üretim imkânları olarak okumak gerekir. Özcü bir kapalı kültür-sanat-medeniyet anlayışından bakıldığında mağduriyet olarak görülen durum, binlerce yıllık insanlık tarihi düşünüldüğünde açıkça görülebileceği gibi aslında bir çeşitlenmedir. Elbette kastedilen, ilerlemeci bir zihniyet tarifiyle "Türk modernleşmesi özelinde Batı'nın kültürel zenginliğiyle bir üst noktaya ulaşıldığı" değildir. Söz konusu, kimin, ne zaman, hangi biçimde, hangi kültürü edindiğinin

[3] Turan Erol, "Bir Öncü Aydın Kişilik: Ressam Nurullah Berk", **Nurullah Berk**, Yay.Haz. Hamit Kınaytürk, İstanbul, (Garanti Bankası katkılarıyla), 1996, s. 13.

ötesinde, kuramsal düzeyde bir kültürel karşılaşmanın kaçınılmaz nesnel saptamasıdır. Çünkü bu kez Türk modern sanatı özelinde etkilenmenin yönü Batı'dan Doğu'ya, yöntem ise kapitalizmin başat karakterinin bir sonucu biçiminde olmuştur. Bu noktada saptanan kapitalizmin kültürel hegemonyası ise tez sınırları dışında bırakılmıştır ve ancak bir başka çalışmanın konusu olarak önerilmektedir.

Cumhuriyet döneminde Batılılaşma ile gelişim çizgisine oturan resim sanatının da gelişme yönünün giderek devletin kültür-sanat politikaları bağlamında planlı bir müdahaleye göre çizildiği, yani Hobsbawm'cı açıklamayla bir gelenek icad edildiği sonucuna ulaşılmıştır.[4] Yeni bir ulus oluşturma amacındaki iktidar, biçimini ve sınırlarını çizdiği bir yüksek kültürün toplumun tümüne yayılması için uğraşmış, bu doğrultuda sanatçıdan beklenti içine girmiştir. Ancak, yurtdışına öğrenci göndermekten açılacak sergilere mekân sağlamaya ve eser satın almaya varan destekleyici politika içindeki devletin zamanla daha yönlendirici bir etkide de bulunduğu anlaşılır. Sistematik bir güdüleme çabası tartışılır olsa da beklentinin niteliği, İnkılâp Sergileri gibi etkinlikler bağlamında rahatsızlık yaratıcı seviyeye ulaşmıştır. Devletin sanatçıya konu seçimine müdahalesiyle birlikte üslupta da Batılı etkinin azaltılması beklentisi dile getirilmiştir. Bu noktada dikkat çekilen bir başka şey, müdahalenin her zaman dışsal olmadığı, Cumhuriyet idealine inanan sanatçının kendisine resmi ideoloji bağlamında bir özdenetim uyguladığıdır. Bazı eserlerde gözlemlenen samimi çaba, sanatçıların "angaje olmak"tan öte inandıklarını resmettikleri yönünde izleyiciyi ikna eder. Tezde böylesi bir sanatçı profilinin ortaya çıkma nedenleri açıklanmaya çalışılmış, özellikle de dönemin koşulları değerlendirildiğinde sanatçının seçeneklerinin sınırlılığı görülmüştür. Öte yandan örneğin devlet tarafından hayata geçirilen belli başlı etkinliklerden biri olan Halkevleri ile kültürel ve sanatsal anlamda bir telkinin üretildiği, sanatçılar özelinde 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri dolayısıyla da bu telkinin en tipik haline ulaştığı saptanmıştır. Bunlarla birlikte, kendileri de çağın modern birer bireyi olan sanatçıların eserlerinde zaman zaman Cumhuriyet devrimleri

[4] Eric Hobsbawm, "Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 355.

doğrultusunda konular, anlatım tercihleri öne çıksa da neredeyse daim olan şey, devletin muasır medeniyetler seviyesine çıkma amacı doğrultusunda resimde modernleşme imgelerinin artık vazgeçilmez olduğudur. Sanatçılar yaşadıkları çağın gereği olarak çağdaşlık gayretiyle bu imgeleri yaratmayı amaçlamış, bu imgeleri yaratarak çağdaşlaşma amacını pekiştirmiştir.

Batı'dan başta askeri okullar olmak üzere kurumların ithal edilmesi ve buralarda eğitim verecek kadro bile olmadığı için eğitmenlerin de Batı'dan getirilmesi, Türk modernleşmesinin dışa bağımlı sorunlu yapısını gösteren en tipik işaretlerdendir. Bütün reformların Batı'ya uygun şekilde yapılmasına karşın kendi Sanayi Devrimi, Aydınlanma hareketi olmayan ama modernleşmesi olan bir ülke olarak ortaya çıkmıştır Türkiye. Aristokrasisi bir hanedan, burjuvazisi devlet erkânı ile sınırlı, işçi sınıfı olmayan, dolayısıyla toplum modelinin tamamen farklı olduğu bir yapıya sahiptir. Batılılaşma ile geleneksel üretim ilişkilerini ve toplum yapısını değiştirmesi çok uzun zaman alacak, süreç bir devletin yıkılıp farklı sistemle başka bir devletin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla devam edecektir. Fikir dünyası için de aynı durum söz konusudur: Voltaire'i, Decartes'ı olmayan ama onların fikirleri doğrultusunda gelişen düşünceleri, bu düşüncelerden beslenerek bu boşluğu kendine göre dolduran Cemil Meriç veya Ahmet Hamdi Tanpınar gibi düşünürleri olan bir ülkedir. Keza, sanat için de aynı tespitler yapılabilir… Siyasal anlamda kendisi modernliği yaratamadığı için modernleşen bir toplumun ve kendi kültürel devrimini gerçekleştiremediği için bunu gerçekleştiren Batı'nın örnek alınması, kültür ve sanat alanında da "taklit" olarak okunmaktadır.

"Taklit" eleştirisi, Türk modernleşme tarihine ve dolayısıyla modern Türk sanatına getirilen eleştirilerin başında gelir. Üretilen sanat bir yandan devletin Batılılaşma atılımlarıyla koşutluk içindedir, öte yandan Batı modernitesine varmaya çalışılırken onun düşünsel gerçekliğine erişmekten uzaktır. Osmanlı'da Batılılaşmanın, Cumhuriyet'te modernleşmenin bir devlet politikası olması yani devletin süreçteki mutlak belirleyici ve yönlendirici rolü; sanatın kurumsal ve sanatçıların desteklenmesi ile bireysel anlamda devlet desteğine ihtiyaç duyması, örneğin dönemin yaşam koşulları gereği sanatçıların devlet tarafından yurtdışına

eğitime gönderilmesi ve döndükten sonra çoğunlukla devlet memurluğu yapmaları; bu zorunlu tercihin de Batılılaşan sanatı üreten sanatçının karakterini, yaklaşımını belirlemesi… Sanatın söz konusu rolü, Türk sanatı açısından hem bir varlık sebebi hem de paradoksal bir açmazdır. Böylece ortaya sınırlı özerkliğe ve koşullu inisiyatife sahip bir sanat üretimi çıktığı kabulüyle "Batı sanatının taklit edildiği" eleştirisi yaygınlık kazanmıştır.

Türk modernleşme tarihinde süreci adlandırmakta kullanılan terimlerden "çağdaşlık", "çağdaşlaşma" ise ayrıca tartışılan kavramlardır. Çünkü model olarak alınan Batı ile kıyas yapılarak pozitivist bir yaklaşımla "ileri-geri" analojisi ortaya atılmış, dolayısıyla bir eşzamanlılık (synchronization) sorununun mevcut olduğu ileri sürülmüştür. Örneğin Manet'si olmayan, Monet ya da Cezanne da yetişmemiş bir ülkede bu sanatçıların Avrupa'da etkinlik gösterdiği 1870'li yıllardan neredeyse elli yıl sonra izlenimci tarzı dolayısıyla artık Akademileşmiş bir izlenimciliği benimseyen Türk sanatçıların olduğu vurgulanır. Ya da İzlenimcilerin Paris Salonu tarafından kalabalık bir grup olarak reddedildikleri 1863 yılında Osman Hamdi Bey'in de Paris'te bulunması örnek gösterilerek neden bu olaydan veya izlenimcilerden etkilenmediği sorulur. Veya örneğin 1933 yılında ortaya çıkan d Grubu, Türk sanatının Batı'dan elli yıl geride olduğu kabulüyle yola çıkmıştır. Yapılan "özgünlük" tartışmaları da bu noktada düğümlenmektedir.

Batılı anlamda Türk sanatının başlangıçta biçimsel kaygılarla ve sivil-resmî bürokrat kesim tarafından yukarıdan yöntemle gerçekleştirilmesi, erken dönem sanatın karakterini de belirlemiştir elbette. Ayrıca, yüzlerce yıl inanç gereği toplumsal düzeyde imge üretimine karşı geliştirilen tavır, teknik açıdan Batılı üslupta resim yapma konusundaki eksiklikler, Batılı sanat tarihinden gerek basılı kaynağın gerekse eserlerin orijinaline ulaşmak açısından yoksunluğun getirdiği görsel açlık gibi nedenler sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir. Tüm bunlarla birlikte Türk sanatına getirilen "Batı sanatını taklit edildiği" şeklindeki eleştiriler tartışmaya açıktır; çünkü varılan sonuç nesnel bir tespit gibi dursa da, beklentiler doğrultusunda değer yargılarıyla yüklüdür.

Bu tez çalışmasında, söz konusu durumu yargılamaktan çok kabul ederek süreci kendi dinamikleri içinde değerlendirmeye çalışmak önerilmiştir. Örneğin üretilen eserlerin konu ve teknik anlamda sınırlılığı, söz konusu koşullar içinde üretmeye çalışan sanatçının durumu düşünülerek değerlendirilmelidir. Sanatçıların öncelikle gördüklerini taklit etmekten başka seçeneklerinin olup olmadığı sorusu da bu noktada sorulmalıdır. Ya da Osman Hamdi Bey veya Şeker Ahmet Paşa'nın Gérôme ve Boulanger gibi, İzlenimcilerin karşısında yer alan kendi hocalarını örnek almaları, Batılı anlamda resim geleneği olmayan ve yüzlerce yıldır uygulanan geleneksel sanatlarında bireysel imzayı geri plana iten usta-çırak ilişkisinin olduğu bir ülkeden geldikleri hatırlanarak düşünülmelidir. Tezde tartışıldığı gibi, natüralist olana öykünmeyle başlayan Batılı tarzda sanat, kendi dilini Batı rehberliğinde bulmaya çalışmış, bu da zaman almıştır. Osmanlı'da sanatçının sahip olduğu görselliği yorumlama biçimi, Batı'daki görselliğin kendi içindeki değişimini, yeni yorumlama biçimlerini kavramalarına engel olmuştur. Sanatçı geleneğinde olmayanı öğrenmek konusunda, kültürel kodlarına uymayanı benimsemek ve bu esnada da toplum nezdindeki önyargılarla, çeşitli zorluklarla mücadele etmek zorundadır. Dolayısıyla bir taklit etme durumu varsa da buradaki "taklit", günümüzde dildeki negatif anlamıyla anlaşılmamalı ya da "taklit" yerine başka tanımlar tercih edilmelidir. Zira Batı'dan alınan kültürel değişim kodları, tek başına taklit, asimilasyon, melezlenme gibi kavramlarla açıklanamayacak kadar karmaşık sonuçlara yol açmıştır. Ayrıca, "taklit" olarak tanımlanan da yaşamın bir parçasıdır ve içinden bir yeninin ortaya çıkışının imkânını potansiyel olarak taşır.[5] Asıl sorun modernite ve onun kaynağı olduğu düşünülen Batı ile kurulan ilişkidir ve tez çalışmasında da bu konu merkeze alınmıştır. Değişime model olan örneklerin Batı'dan alındığı ancak gelişim dinamiğini oluşturan güç kaynağının alınamadığı saptanarak konu üzerine düşünülmüştür. Türk sanatçısının karşı çıkacağı ne sanat dünyasına hükmeden salon jürileri, ne kalıplaşmış beğeni düzeyiyle sanat ortamını etkileyen bir burjuva sınıfı, ne de yaratıcılığı körelten bir sanat eğitimi yani Akademik gelenek vardır. Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminde alacağı isimle Güzel Sanatlar Akademisi bile modern bir kurumdur ve bu süreçte sanatçılar,

[5] Ulus Baker, "Cumhuriyet'in Siyasal İdeolojileri", **Dolaylı Eylem**, Der. Ege Berensel, 1. bs., İstanbul, Birikim Yayınları, 2012, s. 394-395.

Batı'da Akademik kabul edilen hocalarından öğrendikleriyle Türkiye'de modern resmi uygulamıştır. Yani Türk sanatı kendi "alternatif" modernliğini yaşamıştır. Yapılanları taklit olarak okumayı öneren anlatı, tekil ve bütüncül bir dönem tasviri yaparken buralı öznenin tarihselliğini önemsizleştirir. Batı sanat akımlarını ortaya çıkaran somut koşullar Türk sanatçıların kendi gerçekliklerine ait değildir. Kültürel dönüşüm zaman ister. Sanatçının kafası karışıktır; çünkü soru sormayı yeni öğrenir, daha doğrusu soru sorma yöntemini yani düşünme tarzını yeni değiştirir. Ancak cevabı da yine bu dinamizm içinde vermeye çalışarak, özgünlük noktasında başarılı olarak değerlendirilsin ya da değerlendirilmesin, basit bir taklit yönteminden öteye geçer. Çünkü Batılılaşma-modernleşme yöneliminin kendisi bunu zorunlu kılmıştır. Sanatın bu yönelimin doğal bir parçası haline geldiği, hatta en önemli değişim dinamiklerinden biri olduğu tespiti hatırlandığında mesele daha iyi anlaşılabilir. Eş zamanlı bir şeyden de söz edilemez ve artık bu aranmamalıdır.

Sanat alanında getirilen tüm bu "taklit", "özgünlük", "gecikmişlik" eleştirilerine karşı, açıklandığı gibi bir tavır geliştirilmesi önerilmektedir. Ancak özellikle "taklit" yani "Batılı gibi olma" eleştirisinin sebebinin, modernleşmeyi bir "simgeler düzeni" olarak kavramış olmamızla da ilişkisi üzerinde durulmalıdır.[6] Sürecin öncelikle "Batılılaşma" kavramıyla değerlendirilmesi de en baştaki basit karşılığıyla "Batı gibi olma" amacını gözler önüne serer. Türk modernleşme sürecinde özellikle İkinci Meşrutiyet döneminden itibaren Batı medeniyetinin olması gerektiği şekilde demokrasi, insan hakları gibi kavramlar ile anlaşılmaması ve bunların yerine günlük yaşamda Batılı gibi olmak isteğiyle giyim kuşam, yeme içme adabı, eğlence anlayışı gibi alışkanlıkların değişiminin amaçlanması, modernleşmenin simgeler üzerinden algılandığını gösterir. Örneğin kadının dış görünümünden kamusal hayattaki rolüne, belirli bir değişimin teşvik edilerek "yeni kadın figürünün" hem İkinci Meşrutiyet hem de Cumhuriyet dönemlerinde adeta vitrine çıkarılması, simgesel algıyı en tipik haliyle gözler önüne serer. Dolayısıyla tez çalışmasında, Batılı kimlik edinme amacının birincil olduğu modernleşme sürecinde

[6] Hilmi Yavuz, "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü?/Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık,** Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 215.

sanatta üretilen imgelerin bu doğrultuda okunması amaçlanmış ve tezin "Sanatsal Temsilde Batılılaşma-Modernleşme" başlıklı üçüncü bölümünde, hem sanatın söz konusu toplumsal değişim açısından yorumlanması hem de bu değişimin tamamlayıcı bir parçası olarak bütüncül biçimde algılanmasına çalışılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde yer verilen resimlerde Batılı imge bazen değişimi sindirmenin, ona ayak uydurmanın getirdiği bir olgunlukla hissedilir. Bunda, sanatçıların hangi toplumsal kesimden geldikleri, aldıkları eğitimin niteliği ve hem Batı'yla yani Avrupa'yla bireysel düzeyde kurdukları ilişki hem de kendi yaşamlarında Batılı gibi olmanın derecesi belirleyicidir. Örneğin Abdülmecid Efendi'nin saraylı bir ressam olarak "Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" resimleri, oryantalist resmin başlıca konularından biri olan harem sahnelerini bu kez Batılılaşmanın birer imgesi olarak ortaya çıkarır. Halife ve veliaht unvanlarına sahip, iyi bir eğitimle Batı dillerine hakim, Batılı edebiyat ve müzik ilgisinin yanında bir ressam olarak Abdülmecid Efendi, Batı'ya "Sarayda yaşam sandınız gibi değil. Biz de artık tıpkı sizin gibiyiz" demektedir adeta. Bazen ise üretilen resimler, uzaktan bakılana duyulan ilginin arada halen var olan mesafeyi duyumsatan, bu uzaklığı aşamamış bir örneği olarak karşımıza çıkar. Örneğin Şeker Ahmed Paşa'nın "Otoportre"si, yaklaşık 1880'lerde kendisini ressam olarak tuvali başında gösterdiği cesur bir kompozisyondur; ancak günümüze ulaşan en erken tarihli otoportre olan kompozisyonda farklı sorunlar vardır. Örneğin Şeker Ahmed'in elindeki palet ve fırça ile önündeki tuvalin sahneye sonradan eklenmiş gibi eğreti durması, mekânın belirsizliği, sanatçının ifadesiz yüzü ile resim adeta, sanatın Batılılaşması yolunda atılacak daha çok adım olduğunu işaret eden bir imgeye dönüşür. Keza sanatçıların ondan sonra yaptıkları, örneğin Avni Lifij'in "Pipolu-Kadehli Otoportre"si gibi pek çok otoportre, öncelikle figürün, daha sonra sanatçının kendi imgesinin görselleştiği Batılı bir tür olarak otoportrenin Türk resim sanatında artık kalıcı bir yer edindiğini gösterir.

Tez çalışmasında, modernleşme projesi içinde pozitivist bir yaklaşımla "aydın", sanatçının da yer aldığı geniş bir küme şeklinde ele alınmış ve devlet erki tarafından bu kesime biçilen rol, ressamlar da dâhil edilerek düşünülmüştür. Böylece

sanatçı otoportreleri, "İlerlemenin Neferi-Ressamın Sureti" başlığıyla değerlendirilmiştir. Antik dönemden itibaren natüralist örnekleri bulunan portre-otoportre niteliğindeki suret betimlerinin bir tür haline gelmesi Rönesans'ta bireyin keşfi ile mümkün olur. Bu perspektif doğrultusunda Türk resminde de portre ve otoportrenin gelişimi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e birey algısının değişimiyle birlikte ele alınıştır. Ayrıca bir otoportrenin sanatçının yaşamı, tercihleri ve kendisini nasıl göstermeyi seçtiği, sahip olduğu kültürel kodlar, zamanın gerçekleri vb. hakkında da önemli ipuçları taşıdığına duyulan inanç, bu resim türünü, toplumsal sanat tarihi okumasında eşsiz önemde bir noktaya taşımaktadır. Keza farklı isimlerin otoportreleri tek tek incelendiğinde, modernleşmeye duyulan inançla üreten, özellikle de kendilerini tuval başında resim yaparken gösteren sanatçıların, suretlerini modern Türk sanatının birer imgesi gibi temsil ettikleri ileri sürülmüştür.

Batılılaşma sürecinde kadının toplumsal yaşamda görünür olmasıyla birlikte resimde de kadın temsilinin artması, bunun doğal bir sonucu olarak görülebilir. Ancak tezde işaret edildiği gibi kadın, saray ve çevresi başta olmak üzere Batılılaşmayla birlikte en büyük değişimi yaşayan olmuş ve bu etki giderek daha geniş bir toplumsal düzeye ulaşmış, kadın böylece sürecin bir imgesi olarak görülmüştür. Kadın figürü sanatta özellikle 20. yüzyıldan itibaren daha sık temsil edilmiş, İkinci Meşrutiyet ve ardından Cumhuriyet döneminde kadının simgesel önemi artan bir bilinçle kullanılmıştır. Öte yandan Türk resminde kadın temsillerinin çoğunlukla sayıca üstün olan erkekler tarafından gerçekleştirilmesi, klasik sanat kanonunda yer alan "kadını güzellik nesnesi olarak görme" niyetiyle de birlikte düşünülmüştür.

Kadınların kamusal alanda görünürlüğü artarken resimde de dış mekânlarda temsil edilmeye başlanmaları, ancak yine de ağırlıklı şekilde kapalı ortamlarda, iç mekânlarda resmedilmeleri, Osmanlı'nın "mahrem" algısını işaret eder. Özellikle iki uzanan kadın resmi, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Namık İsmail'in "Düşünen Kadın/Sedirde Uzanan Kadın"ı, birer mahrem temsili olmaları, ancak tam da mahremin temsil edildiği andan itibaren artık öyle sayılmayacağı gerçeğiyle önemlidir. Bu noktada Osman Hamdi Bey'in "Yaratılış/Mihrab" resmi ise yine

mahrem temsilini veren ayrıksı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Hamile olması muhtemel, başı açık, göğüs dekolteli elbisesiyle bir mihrapta rahle üzerinde oturan ve ayakları altında Kuran dâhil çeşitli inançlara ait kitapların yer aldığı kadın portresi, aynı zamanda Osman Hamdi'nin kendi aidiyetini nerede gördüğüyle ilişkili olarak okunmalıdır. "Yaratılış", açık ya da örtük, temsil ettiği fikirler ile Doğu-Batı alegorisi niteliği kazanmış, Osmanlı'nın toplumsal bağlamda "mahremi"ni gözler önüne sermiştir. Öte yandan Mihri Müşfik (Rasim) imzalı "Genç Kadın Portresi" de, Fausto Zonaro'nun **Figaro Illustré**'nin Zonaro özel sayısında kapakta yer alan "Yeni Türkiye" adlı, peçesini kaldıran kadın resmiyle birlikte ele alınmıştır. Çarşafını açmış, peçesini sıyırmış hülyalı bakışlara sahip bir kadının görünümünü veren resim, Mihri Hanım'ın kişiliği özelinde adeta bir otoportre niteliği kazanmış ve dönemi açısından değişimin, modernleşen Türkiye'nin bir imgesi olarak yorumlanmıştır.

Cumhuriyet ile Türk modernleşmesi, kadınların "kurtuluşuyla" ulusun "ilerlemesini" eşdeğer görmüştür. Şortuyla geçit törenlerinde bayrak taşıyan, balo salonlarında dans eden, öğretmen, asker ya da pilot olan, müzik aleti çalan vb. "ideal kadın imajı", reformların simgesi olarak algılanmıştır. Osmanlı'da "mahrem" olarak konumlanan ve resimde de böylesi bir sınırlılık içinde gösterilen kadın, Cumhuriyet döneminde zıttı bir çabayla bu kez adeta "vitrin"e çıkarılmıştır. Tezde yer verilen Şeref Akdik'in "Sârâ Akdik Piyano Başında (Eşi Sârâ Akdik'in Portresi)", Melek Celâl Sofu'nun "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın", Malik Aksel'in "Yeni Mektep", Şeref Akdik'in "Millet Mektebi", Cemal Tollu'nun "Küçük Dansöz/Balerin" resimleri bu doğrultuda bir çabayı gözler önüne serer. Keza bunlara kadın ressamı temsil eden Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi", Halil Paşa'nın "Ressam Kız ve Atölyesi", Ercümend Kalmık'ın "Ressam ve Modeli" resimleri de eklenmelidir. Öte yandan sayılan bu son resimlerin neredeyse tamamı kadının erkek ressam tarafından temsil edildiği sahnelerdir. Kadın sanatçıların, kadınlığın kalıp anlamını değiştirmek için ne ölçüde mücadele verdiklerini ve bunun çalışmalarına nasıl yansıdığını saptayabilmek adına "kadın ressam" meselesi tartışılmış; ancak hem kadın ressamların sayısının hem de üretimlerinin sayıcı azlığı nedeniyle tartışma daha çok kuramsal düzeyde yapılmıştır. Batılılaşan Türk resminde önce imge olarak var olan kadının etkin biçimde bir imza olmaya ulaşmasının, özellikle Cumhuriyet

döneminde, modernleşmenin bir gereği olduğu düşünüldüğü için kadına verilen haklar sayesinde imkân kazandığı görülmüştür. Ayrıca Mihri Müşfik, Müfide Kadri, Hale Asaf, Melek Celâl Sofu, Güzin Duran gibi sanatçıların eserlerini bakıldığında, kadın ressamların söz konusu ortamda eril bakıştan kurtulamadıklarına bir saptama olarak yer verilmiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşanan dönüşüm sürecinde kültürel değişim dinamikleri kadın üzerine odaklanırken üretilen eserlerin bu değişim sürecini yeterince hissettiremediği ortadadır. Ancak bunun sanatçıların kişisel bir tercihi ya da yetersizliklerinden kaynaklanmadığı, koşullar çerçevesinde başka türlü üretmeleri, başka bir bakışa sahip olmalarının beklenemeyeceği de eklenmelidir.

Bir İslam toplumu olan Türklerde özellikle de kadın bedenine dair örtünmeyle ilgili sıkı kurallar adeta kültürel birer tabu haline gelmiştir. Dolayısıyla Türk sanatının Batılılaşma sürecinde resimde çıplaklığın temsili kaçınılmaz şekilde bir sorun olarak yaşanmıştır. Tezde özellikle Abdülmecid Efendi'nin bir Şehzade ve sonrasında Halife olarak konumu nedeniyle 1899 tarihli "Avluda Kadınlar" resmi bağlamında açılan çıplaklık tartışması, nü resimler ayrı bir başlık altında toplanarak sürdürülmüştür. Modernleşme sürecinde Batı'nın her şeyiyle örnek alınması zamanla toplumsal yaşamda örtülü olma zorunluluğunun kırılmasına, resimde çıplaklık temsilinin ise bir Batılılaşma dolayısıyla da bir çağdaşlık kriteri gibi algılanmasına yol açmıştır. Nü yapmanın entelektüelliğin bir göstergesi sayılamayacağı gerçeğiyle birlikte nü yapmaya cesaret etmenin, toplumsal kalıpların dışında hareket ederek çağını aşan bir hareket olduğu ortadadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında açılmasıyla birlikte figür eğitimi sistemli şekilde verilmeye başlanırken, önce canlı model sonra da kadın model kullanımının bir sorun olması dönemsel algıya işaret eder. Öte yandan Türk resmindeki en erken nü resimler, Paris'e giden sanatçıların oradaki atölyelerde yaptıkları anatomi etüdü desenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Hikmet Onat'ın 1911/12 tarihli (Nü) resmi ya da Nazmi Ziya'nın 1911 tarihli "Genç Kız Büstü" Paris'te gerçekleştirilmiş çalışmalardır. Avni Lifij'in "Alegori", Mihri Müşfik'in "Aynalı Gözde" ve Melek Celâl Sofu'nun "Model" çalışmaları tarihsiz, ancak muhtemelen erken dönemde üretilmiş ve nü figürleri birer anatomik etüd olmanın ötesinde, belirli kompozisyonlar içinde ele alan resimlerdir. Elbette Cumhuriyet'in kurulmasından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nde çıplak

model sorunu aşılmış ve resimde çıplağın temsili, belirtildiği gibi, modernleşmenin gereği olarak görülerek rahatça çalışılabilmiştir. Özellikle tezde "Kadın ve Kuğu" resmine yer verilen İbrahim Çallı ile "Çıplak/Yatan Çıplak" resmine yer verilen Namık İsmail'in erken dönem nü resimlerindeki çıplaklık algısının, kadın bedenini adeta görsel bir haz nesnesi haline getirerek temsil ettiği iddia edilmiştir. Böylesi erotik bir temsil biçimi kişisel yaklaşım gibi görünse de öte yandan, Cumhuriyet'in kadının her anlamda "kapalılığı"na karşı tavrı nedeniyle, cesur çıplaklar resmetmenin erken dönem idealizminin bir parçası olarak görülebileceği iddia edilmiştir. Tezde aynı başlık altında Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Nurullah Berk'in çalışmalarına ise beden temsilini analitik ele alarak biçim, yüzey, hacim, boşluk, plan, modülasyon gibi resmin kendi sorunlarıyla uğraşmanın bir aracı olarak gerçekleştirmelerinin yani başka bir ifade biçiminin örnekleri olarak yer verilmiştir.

Batı sanat tarihinde özellikle 17. yüzyıl Flaman resmiyle tür özelliği kazanan ve *genre*/janr yani tür resmi olarak isimlendirilen günlük yaşam temsilleri, önemli sivil resimlerdendir. Samimi, idealize edilmemiş yerler olarak kendine özgü ilişkileri yansıtan iç mekânlardan özellikle de yaşayan insanın kişiliğine, yaşamına dolayısıyla dönemsel alışkanlıklara, kültürel değişimlere dair ipuçları taşıyan ev içi mekânların resimde temsili, sanatın toplumsal perspektiften okunması açısından da önemlidir. Üstelik insan sadece eve kendini yansıtmaz, ev yani mekân tarafından belirlenir. Böylece ev sahneleri öncelikle kompozisyonda verilen figürlerin sübjektif yorumuna, ardından da toplumsal bir yoruma zemin hazırlar. Öte yandan Türk resminin erken dönemlerinde, manzara ve natürmort resimlerinin yanında janr resmi sanatçılar tarafından farkındalıklı şekilde yapılmamış, mekân basitçe figürün içinde bulunduğu ortam olarak algılanmış, belirli bir üretim olarak iç mekân resimleri ise daha geç dönemde yapılmaya başlanmıştır. Osman Hamdi Bey'in yaklaşık 1880 yılına tarihlenen "Çarşaflanan Kadınlar"ı, Türk resmi için oldukça erken sayılabilecek bir iç mekân resmi olarak değerlendirilmiştir. İki kadını, yaşamlarında bir rutin olan çarşaf giyme eylemiyle meşgul halde gösteren resim, Batılı eğitim almış, Batılılaşmacı bir Osmanlı entelektüeli olan Osman Hamdi'nin böyle mahreme dair bir konu seçip resmetmesiyle, geleneksel ile Batılı olanı karşı karşıya getiren bir çatışma unsuru barındırmaktadır. Keza Abdülmecid Efendi'nin "Çocuğunu Yıkayan

Saraylı Kadın" resmi de benzer niteliklere sahip, "Haremde Beethoven" ve "Haremde Goethe" resimlerinin taşıdığı Batılı yaşam formunu sergileme amacından uzak, sıradan bir günlük yaşam sahnesi olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Cumhuriyet döneminden Hamit Görele'nin "Konser" ve Feyhaman Duran'ın "İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)" resimleri, Cumhuriyet reformlarının günlük yaşamdaki yansımaları üzerine düşündürerek, gelenek-yenilik çatışmasıyla birlikte ele alınmıştır. Özellikle Duran'ın modernleşmeyi biçimsel bir "ideal" haline getiren anlayışı da sorguladığı anlaşılmaktadır.

Tezde, tıpkı Batı modernitesinde olduğu gibi, Türk modernleşmesinde de siyasal erkin kamu idaresini yönlendirmede propaganda yöntemini kullandığı, böylece kamuoyunu şekillendirerek "kamusal alan"ı önemsediği saptanmıştır. Osmanlı'da kamusal alan Batılılaşma ile oluşmaya başlamış, en önemli kamusal alan olan sokaklar İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra adeta keşfedilmiştir. Ayrıca gazeteler, dergiler, edebiyat eserleri, tiyatrolar ve elbette sergiler ile oluşmaya başlayan kamuoyu, modernleşmenin bir gereği olarak algılanmıştır. Modernleşme sürecinde Türk resminde de, manzaradan farklı olarak günlük yaşamdan sahneler şeklindeki figürlü kamusal hayat görünümleri giderek daha sıklıkla yer almaya başlamıştır. Özellikle de gündelik hayatta adeta görünmez olan kadının evden çıkması ve toplum hayatına katılmaya başlaması resim sanatına da yansımıştır. Müfide Kadri'nin "Sandal Sefası" resmi, kadın ressamın İkinci Meşrutiyet'in görece özgür ortamında iki kadını denizde kayık üzerinde göstermesiyle erken tarihli ayrıksı örneklerdendir. Benzer bir başka örnek ise İbrahim Çallı'nın yine kayıkta deniz üzerinde ancak bu kez iki sevgiliyi birbirine yaklaşırken gösteren "Kayıkta Sevgililer" adlı çalışmasıdır.

Osmanlı'da denizle kurulan ilişkinin mesafeli oluşu, denize girmenin Batılı etkiyle ancak Mütareke dönemine gelindiğinde görece yaygın hale gelmesinin nedenlerindendir. Çıplaklık bir tabu olduğu ve kadın-erkek toplumsal düzeyde hâlâ harem-selamlık şeklinde ayrıldığı için, çevresi ve hatta bazen üstü kapalı ayrı ayrı deniz banyoları yapılmış, halk bu şekilde denize girebilmiştir. Tezde yer verilen İzzet Ziya'nın "Plajda" resmi, plajda bir kadının serbestçe uzanmasını sanatçının özgün

üslubunda temsil ederken, Ömer Adil'in 1927 tarihli "Deniz Hamamı", çıplaklık dozu abartılmış kadınların arkasında bahsedilen deniz banyosu benzeri küçük bir yapıyla ironik bir görüntü verir. Resme göre, Osmanlı kadını fazla kapatırken Cumhuriyet belki de "aşırı" açmıştır…

Cumhuriyet'in daha keskin bir ulusçuluk anlayışına sahip olması, kamusal ortaklığı geliştirme çabalarını ortaya çıkarmış ve modernleşme projesi ile gündelik hayat tecrübesinin değişimi artarak sürmüştür. Örneğin "eğlence" kategorisi altında toplanabilecek mekânlardaki değişim ve giderek belirli bir dans kültürünün yerleşmesi önemlidir. Özellikle de Cumhuriyet döneminde kadın-erkek birlikte dansın bir modernleşme göstergesi olarak algılanması, devlet tarafından düzenlenen balolar, resimde de dans temsilini öne çıkarmıştır. İbrahim Çallı'nın muhtemelen 1920'lerin sonlarına tarihlenen "Balo" resmi, söz konusu danslı baloların, sanatçının yaşadığı döneme ve bizzat deneyimlediği ideale olan inançlarını işaret eden tipik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Refik Epikman'ın "Bar" resmi ise 1937 tarihli olmasıyla dönemin en azından belli bir çevre için artık yerleşik hale gelmiş eğlencesini görselleştirirken, sanatçının "Hipodrom" resmi bir başka yeni eğlence anlayışını, Fransız İzlenimcilerin benzer örneklerini hatırlatan bir at yarışı sahnesini verir.

Ali Avni Çelebi'nin Münih'te gerçekleştirdiği ve buradan bir mağaza vitrinini soyutlayarak betimlediği "Vitrin" çalışması, aslında dönemin Türkiye'sinin de giderek artan kamusallığıyla örtüşen bir sokak sahnesidir. Çelebi'nin adı itibarıyla danslı bir eğlenceyi verdiği kabul edilen "Maskeli Balo" resmi ise oldukça ayrıksı bir örnek olarak detaylı şekilde ele alınmış, aslında resmin pek çok kültürel etkiyi işaret ettiği saptanarak resmin sanatta bir Doğu-Batı metaforu olarak değerlendirilmesi önerilmiştir. Öte yandan bir başka Doğu-Batı ya da eski-yeni, gelenek-yenilik karşılaştırmasını Nazmi Ziya, tezde "Eski Bir Sokak" ve "Taksim Meydanı" resimlerine yer verilen "Eski ve Yeni İstanbul" üçlemesi ile yapmıştır. Sanatçının, Cumhuriyet'in simge mekânlarından Taksim Meydanı'nı İstanbul'un eski görünümleri ile birlikte ele alırken sokaktaki insanın görüntüsü ve hallerini de

gösterdiği üçlemesi, izleyiciyi karşılaştırma yapmaya sevk ederek inanılan Cumhuriyet değerlerine de bir güzelleme niteliği taşımaktadır.

Resimler bir teşvik unsuru hatta propagandist dilin bir parçası haline de gelebilmiştir. Batılılaşma-modernleşme sürecinde pozitivist bir anlayışta, bilim ve teknik-teknolojik gelişmelere hayranlıkla medeniyetin ilerleyeceğine duyulan inanç, Türkiye'nin de bu medeniyetin bir parçası olarak ilerlemekte olduğu fikrini beraberinde getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda kalkınma temalı sahneler üretilmiş, özellikle de Cumhuriyet döneminde, 1930'lu yıllardaki devletin sanat politikasının belirleyiciliği ile sahnelerin propagandist tarzı ağır basmıştır. Ancak Avni Lifij'in "Kalkınma/Belediye Faaliyeti" resmi, 1913 tarihiyle Osmanlı Batılılaşmasından bir kalkınma sahnesi olarak ender bir örnektir. Aslında bir iç mekân ressamı olan Şevket Dağ'ın bir gar ya da tren yolu resmi yapması, ulusal kaygılarla böylesi bir gelişmişlikten duyulan gurura bağlanabilir. Namık İsmail'in "Atatürk Çiftçiler Arasında" çalışması, toplumsal lider Atatürk özelinde her alanda olduğu gibi tarımda da yapılan reformları işaret ederken, Nurullah Berk'in "Tayyareciler" ya da Zeki Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda" resimleri, ulusalcı-milliyetçi kaygılar ile daha açık bir propagandist dile sahiptir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" resmi ise, bir trenin köye ulaşmasını coşkuyla karşılayan köylüleri, teknik üslubuyla da destekleyen yine köy temalı bir resimdir. Trenin yanı sıra elektrik direklerinin dikkat çektiği kompozisyonda, arka planda eğri çatısıyla görülen silo ya da fabrika olması muhtemel yapıların resimle aynı tarihte, 1935'te inşa edilen Kayseri Sümerbank Bez Fabrikası'na benzerliği, ulusal kalkınma adına bu yapının bir simge olarak seçilmiş olabileceği şeklinde yorumlanmıştır. Keza Cumhuriyet'in pek çok getirisini resmeden Şeref Akdik'in tezde yer verilen "Tütün İşleyen Kadınlar" ve "Metalurji Atölyesi" gibi bir dizi resmiyle fabrikaya ve endüstriyel gelişmeye odaklandığı ortadadır. Kapitalizm modern dünyanın sistemidir ve kalkınan, ilerleyen Türkiye de bu modern dünyanın bir parçasıdır artık. Resimde bunun temsil edilmesi ise, Cumhuriyet ideallerinin birer medeniyet unsuru olarak anlaşıldığını ve modern sanatın da çağının realitesiyle bağının nasıl algılandığını gösterir.

Tezin, yukarıda farklı görüşler ve tartışmalar ekseninde varılan sonuçlara yer verilen bu üç ana bölümü üzerinde çalışılırken bazı sorunlarla da karşılaşılmıştır. Örneğin Türk modernleşmesinde Batı modernitesinin izini sürmeyi, dolayısıyla modern Türk sanatında Batılı imgenin nasıl üretildiğini görmeyi amaçlarken bitimsiz şekilde "biz-öteki" ayrımı yapmaktan, üretilen kutupları pekiştirmek ya da yeni kutuplar yaratmaktan nasıl kaçınılabileceği en temel sorunlardan biri olmuştur. Türk sanat tarihi üzerine, özellikle son dönem yapılan çalışmalara bakıldığında, zaman zaman bu sorunun saptandığı, ancak aşılmaya çalışılırken hatalı bir yöntem izlendiği gözlemlenmiştir. Daha açık bir ifadeyle, Türk sanatının Batı sanatı izinde olduğu gerçeği kabul edilmekle birlikte, sanatçı ya da eserleri yorumlanırken Batı ile kıyaslama yapılmaması gerektiğini öne süren görüşler vardır. Sanat tarihi kaynaklarında sık sık karşılaşılan, Türk sanatından seçilen her eser üzerine çalışırken "tıpkı şu Batılı sanatçı gibi" şeklinde yorum yapmak, eğer kurulan ilişki bir sorunsal olarak ele alınmıyorsa elbette kısır kalır. Bununla birlikte, söz konusu eleştiriyi kaleme alırken bu kez karşılaştırma yapmamak adına Batı'ya hiç bakılmaması gerektiği gibi bir sonuca da varılabilmiştir ki bu, Türk modernleşmesi-Batı modernitesi ilişkisini, dolayısıyla siyasal ve toplumsal süreci önemsizleştiren bir tavırdır.[7] Batı'yı mutlak şekilde merkeze yerleştirerek bir sanat tarihi yazımına girişmenin yanlışlığı, her ülkenin kendi dinamiklerini gözden kaçırmayı getirir. Öte yandan bu, Türkiye örneğinde tarihsel olguların Batı temelli-Batı odaklı olması ve iki yüz yılı aşkın bir Batılılaşma-modernleşme gerçeğini göz ardı etmek riskini barındırır. Tarihsel gerçekler ile sanatı birbirinden ayırmak, onu bir fanusun içine koyarak bağlamından koparmaya neden olur; bu da yanlış bir yöntemdir. Ayrıca Türk Batılılaşma-modernleşme sürecinin yazılmış tarihini yeterince özümsememek, tek tek özelde zaten bilgi eksikliği bulunan resim karşısında yorum alanını da kısıtlayan bir durum olmaya mahkûmdur.

[7] Örneğin Ceren Özpınar, **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı** adlı kitabında Türk sanat tarihi yazımındaki Batı temelli ilerlemeci bir modern tarih yöntemini eleştirir; ancak bunu yaparken önerdiği, sanatı içinde bulunduğu koşullardan koparmaya varan bir okuma olur. bkz. Ceren Özpınar, **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, 1. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2016.

"'Batı-dışı' toplumların sanat tarihçileri, Avrupa-merkezci bakış açısının kendilerini dışlamasına izin vermemek için, kendi tarihlerini ulusçu bir anlayışla Avrupa tarihine iliştirmişlerdir."[8] Bu önemli ve üzerinde düşünülmesi gereken bir tespittir. Keza Türkiye'deki sanat tarihi çalışmalarının çoğunda, Cumhuriyet'in yarattığı ulus ülküsüne inanan, modernleşmenin tarihsel ilerleme anlamına geldiğini savunan perspektife sahip yazarların kronolojik ilerlemeci bir anlayışla yazdıkları saptanabilir. Oysa modernliğe dair eleştirel bir tavır almak, zorluğuyla birlikte önerilmektedir. Çünkü "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. … Modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır."[9] Modern hayatın girdabını fark etmek, modernliğe ve modernleşmeye insanın başına gelmiş en iyi şey muamelesi yapan görüşü sorgulamayı sağlar. Türkiye gibi modernleşmenin her bakımdan ilerleme olgusuyla eş anlamlı görüldüğü ülkeler için eleştirel bir tavır almak önemli ve gereklidir. Bu tezde, konu edinilen dönem kendi tarihselliğinde ele alınıp değerlendirilmeye çalışılırken belki modernlik ve modernleşmeye karşı itirazlar yeterince yapılamamıştır. Böyle bir çalışma, tezde öne sürülen tarih yazımı anlaşılıp benimsendikten sonra, tamamen kuramsal alanda yürütülecek bir başka çalışma olarak önümüzde durmaktadır. Ayrıca örneğin Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern bir ülke olduğu ve asıl modern sanatın 1950'ler itibarıyla ortaya çıktığı yönündeki fikirlerin de potansiyel bir konu olarak başka yayınlarla tartışılması gerekmektedir.

Tez metninde de belirtildiği gibi, pek çok teknik gelişmenin aksine Osmanlı'ya erken ulaşan ve kısa sürede yaygınlık kazanan fotoğrafın, sanatçılar açısından tıpkı Batı'daki gibi bir işlev görmüş olabileceği düşünülmeli, böylece natüralist resim yapma kaygısının salt Batı resmini taklide dayalı olduğu saptaması da sorgulanmalıdır. Modernleşme sürecinde fotoğraf imgesinin önemine dair başka

[8] Ayhan Bıçak, "Tarih Düşüncesi", **Cogito: Tarihyazıcılığı**, S. 73, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2013, s. 54-55.
[9] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ – Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 11.

pek çok çalışma mevcut olmakla birlikte, fotoğrafın özellikle Türk resmine etkisi daha geniş biçimde araştırılmayı bekleyen bir başka konudur.

Tezde kronolojik bir anlatım yöntemi tercih edilmiştir. Öte yandan yöntemin sorunlu halinin meselelere yaklaşım biçimi, üslup ve yöntem ile aşılabileceği öngörülmüş, kemikleşmiş modern sanat tarihi ezberlerini bozmaya çalışarak bu esnada ise dönemsel gerçekleri es geçmemek amaçlanmıştır. Bununla birlikte, "gelişme", "gelişme evresi", "ilerleme", "aşama" gibi sözcüklerin tezde sıkça kullanılması, söz konusu modernleşmenin bir ilerleme olduğuna inanılması ile ilgili değil, sözcüklerin genel kabul gören anlamları nedeniyledir.[10] Üslup önemlidir, dil zamanla zenginleşir; ancak yeni bir dil yaratarak metni okunmaz kılacak bir aykırılık tercih edilmemiştir. Böylece illâ gelişmek zorunda olmayan şeyler için "gelişme" ya da illâ ilerlemek zorunda olmayan şeyler için "süreç" sözü kullanılmaya devam edilmiştir. Tezde yapılmaya çalışılan, sürekli dönüp Batılı sanata bakıp karşılaştırmalar yapmak değildir; amaç, tarihsel gerçekleri görerek sanatın bu "model alma" gayreti sonucu nasıl oluşturulup nereden nereye ulaştırıldığını, nasıl manipüle edilip ne ölçüde inisiyatif kullanılabildiğini, dönemin koşullarıyla sanatın ilişkisinin niteliğini saptamaya çalışmaktır. Mesele, Batıcı olan bir sanatı Batıcı –ya da başka bir şeyci– olmayan bir bakış açısıyla ele almak, yani mesafeli durmak noktasında düğümlenir. Keza tez çalışması boyunca başka yazarların, örneğin "modern Türk resmi" tanımlarında olduğu gibi ortaya attıkları fikirlere, "Türk resminde taklit" yorumlarıyla olduğu gibi eleştirilerine, ayrıca Nazmi Ziya'nın "Eski ve Yeni İstanbul" üçlemesi örneği gibi resimlerin yorumlanması bağlamında da Türk sanat tarihi yazımına dair eleştirel bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Farklı görüşlere sahip yazarların fikirleri ekseninde yürütülen tartışmalar zaman zaman bir metin analizini de beraberinde getirmiş ve karşıt okumaları mümkün kılmıştır.

[10] Örneğin Ceren Özpınar çalışmasında farklı yazarların makalelerini örnek alıp bu makalelerde geçen "gelişme", "gelişme evreleri", "evreler", "aşamalar", "süreç" gibi sözcüklerin kullanımını, modernleşme yanlısı bir tavra sahip olmakla eleştirir. bkz. Ceren Özpınar, **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, 1. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2016, s. 25. Oysa örneğin "gelişme" sözcüğünün ilk anlamı modernist lineer bir "ilerleme", "daha iyiye gitme" içeriğine sahip olsa da Türkçedeki ikinci anlamı "Olan biten şey"dir ve bu tez çalışmasında aynı anlama gelen başka bir yaygın, güncel sözcük bulunmaması nedeniyle ikinci yani yaygın olan tanımıyla tercih edilerek sık sık kullanılmıştır.

Türk modernleşme tarihine kuşbakışı bakıldığında en temel sorunlardan birinin, toplumsal kültürel beslenmenin birbirinden kopuk olduğu gerçeği nedeniyle birbirini kuşatan kavramların azlığı olduğu görülmüştür. Yani Osmanlı'dan Cumhuriyet'e toplumun farklı kesimlerindeki tarihsel ve kültürel boyutların bu denli kopuk oluşu, kaçınılmaz bir ayrışmaya neden olmuştur. Söz konusu saptamaya, tez çalışması boyunca karşılaşılan en önemli sorunlardan biri olan kavram karmaşası üzerine düşünülerek varılmıştır. Toplum nezdinde ortaklık gerektiren gelenek ve kanon [kural ve ilke] eksikliği, önemli bir sorun olarak hem Türk resminin hem de onu ele alan sanat tarihinin tartışmalı yapısını açıklar. Bu tez çalışmasının da yöntem olarak amaçladığı ayrım yapıcı ve dışlayıcı değil kapsayıcı bir toplumsal zeminde buluşulması dileği, sanat tarihinde yapılacak yeni okumaların da niteliği olmalıdır.

KAYNAKÇA

Abdullah Cevdet: **İçtihad'ın İçtihadı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar**, Haz. Mustafa Gündüz, Ankara, Lotus Yayınevi, 2008.

Ahmad, Feroz: **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, Çev. Sedat Cem Karadeli, 3. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2008.

Akay, Ali: "'Modern' Sanatın Türkiye'de Gelişim Çizgileri", **Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri**, Ed. Gülsen Bal, İstanbul, Kitap Yayınevi, İstanbul, Mayıs 2008, s. 91-106.

Akkoyunlu Ersöz, Begüm, Tania Bahar (Yay.Haz.): **Üryan Çıplak Nü: Türk Resminde Modernleşme Öyküsü**, Yay.Haz., İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, Kasım 2015 (Metin: Ahu Antmen).

Aksel, Malik: **İstanbul'un Ortası**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 3. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Nisan 2011.

Aksel, Malik: **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011.

Akyürek, Göksun: **Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Aralık 2011.

Aliçavuşoğlu, Esra: "Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 19, 2007, s. 41-72.

Alkan, Mehmet Ö.: "Fes İnkılabından Şapka Devrimine Fes-Kalpak-Kabalak", **Atlas Tarih**, S. 45, İstanbul, Şubat-Mart 2017, s. 116-123.

Altan, Mehmet: "Batılılaşmanın Sosyo-politik Temelleri, Düşünsel ve Toplumsal Yapısı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 141-146.

Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1989.

Aniante, Antonio: "Hale Asaf-Antonio Aniante: Vaktinden Evvel Yaşlanmış Bir Gencin Hatıraları", (Ricordi di un Giovane Troppo Presto Invecchiatosi'den) Çev. Gökçe Aytuğ, **Genç Sanat**, S. 156, Aralık 2007, s. 30-41.

Anday, Melih Cevdet: "Nurullah Berk'te Doğu ve Batı", **Nurullah Berk**, Yay.Haz. Hamit Kınaytürk, İstanbul, (Garanti Bankası katkılarıyla), 1996, s. 24-26.

Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Eylül 2004.

Anonim: "Türk İnkılâbının Beklediği Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 2, S. 10, İkinciteşrin 1933, s. 302-306.

Anonim: **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I**, 2. bs., Ankara, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1961.

Anonim: **Elif'in 60 Yılı: Resimde ve Basında**, Hilal Matbaacılık, İstanbul, 1976.

Anonim: "Nazlı Ecevit ile Görüşme", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 2/16, Ekim 1983, s. 14-15.

Anonim: "'Sultanın Gözdesi' Alıcı Bulamadı", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Ada ve Sanat", S. 38-39, Yaz-Güz 2005, s. 28.

Antmen, Ahu,
Esra Aliçavuşoğlu: "Canan Beykal İle Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sanat ve Kadın Dosyası, S. 1, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep Şanlıer, İstanbul, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 2006, s. 137-152.

Antmen, Ahu: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, Aralık 2008.

Antmen, Ahu: **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, İstanbul, Sel Yayıncılık, Ocak 2014.

Antmen, Ahu: "Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Türk Resminin 'Modern Kadın' İmgesine Yeniden Bakmak", **Semra Germaner Armağanı**, Ed. Banu Mahir, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Mart 2014, s. 37-53.

Antmen, Ahu: **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s. 40-49.

Aracı, Emre: "Beethoven Tutkunu Bir Halife: Osmanlı Sarayı'nda Batı Müziği ve Abdülmecid Efendi", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 113-122.

Arat, Yeşim: "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 96-114.

Arseven, Celâl Esad: **Türk Sanatı Tarihi**, Heykel ve Oyma, C. III, İstanbul, Maarif Basımevi, t.y.

Artun, Ali: "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 7-86.

Artun, Deniz: **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.

Atasoy, Nurhan: **Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümlerinden Yadigâr-ı İstanbul**, Yay.Haz. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul, Akkök Yayınları, Ocak 2007.

Atatürk, Mustafa Kemal: "10. Yıl Söylevi" (29. X. 1933), **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, C. II, 5. bs., Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997.

Ateş, Ahmet Emre: "Cumhuriyet Modernleşmesinin Bunalımları", **Cumhuriyet ve Modernleşme: Olgular, Süreçler, Bunalımlar**, Ed. Ahmet Emre Ateş, İstanbul, Doğu Kitabevi, Şubat 2015, s. 11-34.

Ayan, Aydın: **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Görünü (Manzara)**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Ağustos 2014.

Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996.

Bağcı, Serpil; Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı: **Osmanlı Resim Sanatı**, Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2. bs., 2012.

Bağla, Lusin: "Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu", **Birikim: Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, S. 23, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1977, s. 84-92.

Baker, Ulus: "Cumhuriyet'in Siyasal İdeolojileri", **Dolaylı Eylem**, Der. Ege Berensel, 1. bs., İstanbul, Birikim Yayınları, 2012, s. 387-396.

Başkan, Seyfi: **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, 2. bs., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 2014.

Baudelaire, Charles: **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, 6. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2013.

Baykal, İsmail: "Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmecidin Sarayında Neler Gördüm?", **Tarih Dünyası**, C. II, S. 19, 15 Ocak 1951, s. 822-824.

Baykara, Tuncer: "II. Mahmud ve Resim", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı, 1980, s. 509-515.

Bayraktar, Zerrin, Cem Alpar (Yay. Haz.): **Ülkü Seçmeler (1933-1941)**, Ankara, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayını, 1982.

Baytar, İlona: "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları", **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, S. 24, 2015, s. 1-24.

Belge, Murat: "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 836-876.

Belge, Murat: "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1287-1304.

Belge, Murat: "Batılılaşma: Türkiye Rusya**", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 43-55.

Belge, Murat: **Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2002.

Berger, John: "Şeker Ahmed ve Orman", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008, s. 221-225.

Berk, Nurullah: **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, İstanbul, Akbank Yayını, 1972.

Berk, Nurullah, Hüseyin Gezer: **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Berk, Nurullah: "Namık İsmail", **Sanat Dünyamız**, S. 18, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1980, s. 42-45.

Berk, Nurullah, Adnan Turani: **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Nurullah Berk, Adnan Turani, C. 2, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Ekim 1981.

Berk, Nurullah, Kaya Özsezgin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 3. bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Berkes, Niyazi: **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler**, İstanbul, Kaynak Yayınları, Ağustos 2002.

Berkes, Niyazi: **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Çev. Ahmet Kuyaş, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2004.

Berkes, Niyazi: **Türk Düşününde Batı Sorunu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2015.

Berksoy, Funda: **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002.

Berksoy, Funda: "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Modernlik/Gelenek Karşıtlığı ve Taksim Meydanı (1935) İsimli Resimdeki Oryantalist Kurgu", **Tarih ve Toplum-Yeni Yaklaşımlar**, S. 12, Bahar 2011, s. 95-118.

Berktay, Fatmagül: "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 275-285.

Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.

Beykal, Canan: "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S. 2/16, Ekim 1983, s. 6-13.

Bıçak, Ayhan: "Tarih Düşüncesi", **Cogito: Tarihyazıcılığı**, S. 73, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2013, s. 36-60.

Bindman, David: "Sosyal Bilinç Olarak Sanat: Francis Klingender ve İngiliz Resim Sanatı", **Marksizm ve Sanat Tarihi: William Morris'den Yeni Sol'a Kadar**, Ed. Andrew Hemingway, Çev. Faruk Gültekin, İstanbul, Doruk Yayınları, 2015, s. 143-180.

Borak, Sadi: **Harem'in İç Yüzü: Leyla Saz'ın Anıları**, 1. bs., İstanbul, Kırmızı Beyaz Yayınları, Eylül 2004.

Bostancı, M. Naci: "Türkiye'nin Modernleşme Sürecine Dair Bazı Dipnotları", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1634.

(Boyar), "Ressam" Ali Sami: "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 1, S. 5, Haziran 1933, s. 396-399.

(Boyar), "Ressam" Ali Sami: "Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 3, S. 17, Temmuz 1934, s. 359

(Boyar), Sami Ali: "Propaganda ve Resim", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 4, S. 19, Eylül 1934, s. 46-50.

(Boyar), "Ressam" Ali Sami: "Köy Mekteplerinde Resim Dersleri", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 2, S. 12, İkincikânun 1934, s. 463-466.

Boyar, S. Pertev: **Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları**, Ankara, Jandarma Basımevi, 1948.

Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012.

Bozdoğan, Sibel: "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 135-154.

Burke, Peter: **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, 2. bs., İstanbul, Kitap Yayınevi, Aralık 2009.

Burke, Peter: **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2014.

Canikli (Okkalı), İlkay Canan: **Ressam Güzin Duran**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

Caporal, Bernard: **Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970) I-II**, Çev. Ercan Eyüboğlu, Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, Şubat 2000.

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Paradigma Yayıncılık, Kasım 2005.

Cezar, Mustafa, Ferit Edgü: **Osman Hamdi Bilinmeyen Resimleri**, İstanbul, Ada Yayınları, 1986.

Cezar, Mustafa: "Türkiye'de İlk Resim Sergisi", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler: 2-5 Ekim 1990,** Yay.Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 43-52.

Cezar, Mustafa: **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C. I-II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995.

Childs, Peter: **Modernizm**, Çev. Vural Yıldırım, Ankara, Sitare Yayınları, 2010.

Clark, Toby: **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Oktay, Ahmet (Mod.), A.K. Gören, A. Öztürkmen, U. Tanyeli: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları", (tartışma metni), **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 81-96.

Çağlayan, Ferda: "Abdülaziz'in Paris'ten Gelen Heykelleri: Kadıköy'ün Boğası 148 Yaşında", **Atlas Tarih**, S. 14, İstanbul, Ağustos-Eylül 2012, s. 106-113.

Çantay, Hasan Basri: **Kur'ân Meâli: Kur'ân-ı Hakîm ve Meâl-i Kerîm**, 2. bs., İstanbul, Bilimevi Basın Yayın, 2008.

Çeçen, Anıl: **Atatürk'ün Kültür Kurumu: Halkevleri**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990.

Çelik, Sibel: **Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009.

Çelik, Zeynep: "Sıradan Modernitenin Fotoğrafını Çekmek", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 154-203.

Çeri, Bahriye,
Ali Birinci (Haz.): **İzzet Ziya: Edebiyatı Tuvalle Buluşturan Ressam**, 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mart 2013.

Çetintaş, Burak: "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Marifetiyle Yaptırılan İki Mezartaşı", **Toplumsal Tarih**, Sayı 133, Ocak 2005, s. 102-105.

Çetintaş, Sedad: "Tarihî Notlar: Güzel Sanatlar Akademisi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1939, s. 5.

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, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 68-81.

Çoker, Adnan; Kemal Bilensoy (Haz.): **Zeki Kocamemi**, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979.

Çoker, Adnan: **Avni Lifij Poşadlar**, 1. bs., İstanbul, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık, Ocak 1984.

Çoker, Adnan: **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996.

Çulha, Zeynep (Yay.Haz.): **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, Şubat 2012. (Metin: Mehmet Üstünipek).

Çulhaoğlu, Metin: "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 170-188.

Dellaloğlu, Besim F.: **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mart 2012.

Demirsar, V. Belgin: **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Demirsar Arlı, V.Belgin (Ed.): **T.C. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi/Pinakothek-Katalog/Catalogue**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü/Garanti Bankası, 2004.

Deren, Seçil: "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 382-402.

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

Deringil, Selim: **İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Doğan Kitap, 2014.

Dikeçligil, Beylü: "Dünya 'Modernizm' Diyerek Dönüyor", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1644.

Dino, Abidin: "Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Kadın ve Sanat", S. 36, Kış 2005, s. 100-111.

Duben, İpek: **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2007.

Duman, Doğan: "Cumhuriyet Baloları", **Toplumsal Tarih**, S. 37, İstanbul, Ocak 1997, s. 44-48.

Durakbaşa, Ayşe: **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Edgü, Amelié (Ed.): **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul, Ekim 1998.

Edgü, Ferit: "İzzet Ziya'nın –Çok Özel– Çıplakları", **P Sanat Kültür Antika**, S. 18, Yaz 2000, s. 103-111.

Edgü, Ferit: "Bu Sergi…", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930),** Ed. Ferit Edgü, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2009, s. 6-7.

Edhem, Halil: **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Yay.Haz. Muharrem Kaya, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Şubat 2014.

Elcil, Fatih: **Feyhaman Duran ve Koleksiyonu Hatlarının Çağdaş Türk Resmine Yansımaları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2007.

Eldem, Edhem: "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", **Dipnot**, S. 2, İstanbul, Kış-Bahar 2004, s. 39-67.

Eldem, Edhem: "Ressamlar, kaplumbağalar, tarihçiler...", **Toplumsal Tarih**, S. 185, İstanbul, Mayıs 2009, s. 20-30.

Eldem, Edhem: **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010.

Eldem, Edhem: "Osman Hamdi Bey 'Feraceli Kadınlar-Huzur' 1904", **Osman Hamdi Bey: "Huzur"**, **Artam Antik A.Ş., 270. Müzayede** (18 Kasım 2011) için hazırlanan özel ek, s. 7-15.

Eldem, Edhem: "Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 106-153.

Elibal, Gültekin: **Atatürk ve Resim Heykel**, 2. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Ergüven, Mehmet: "Kanepe", **Türkiye'de Sanat**, S. 14, Mayıs-Ağustos 1994, s. 54-55.

Ergüven, Mehmet: "Otoportre", **Türk Resminde Otoportre**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat, Şubat 1996, s. 2-8.

Erhan, Kemal: **Nazmi Ziya**, y.y., Halk El Sanatları ve Neşriyat AŞ, t.y.

Erinç, Sıtkı M.: **Zeki Faik İzer 1905-1988**, Türkiye Halk Bankası, Ankara, 1990.

Erinç, Sıtkı M.: **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991.

Erişti, Özgür Ceren: "Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili", **Moment Dergi**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, S. 2 (2), 2015, s. 59-88.

Erkmen, Alev: "Osmanlı Türkiyesi İle Cumhuriyet Türkiyesi'nin Anı(t)ları: Timsal ve Temsil Üzerine Notlar", **Cumhuriyet'in Mekânları Zamanları İnsanları**, Der. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu, 1. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2010, s. 31-47.

Eroğlu, Özkan: **Hans Hofmann Atölyesi'nde Çalışan Türk Ressamları ve Türk Resmine Katkıları**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul Şubat 2011.

Erol, Turan, Günsel Renda; **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. 1, İstanbul, Tiglat Sanat Galerisi, Mart 1980.

Erol, Turan: **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984.

Erol, Turan: "Bir Öncü Aydın Kişilik: Ressam Nurullah Berk", **Nurullah Berk**, Yay.Haz. Hamit Kınaytürk, İstanbul, (Garanti Bankası katkılarıyla), 1996, s. 8-15.

Erol, Turan: "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, 1. bs., İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş., Ekim 1998, s. 7-17.

Erzen, Jale Nejdet: "Modernizm ve Anlamlılık", **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis Yayınları, Nisan 2011, s. 145-152.

Gellner, Ernest: **Nations and Nationalism**, 2nd ed., Blackwell Publishing, 2006.

Georgeon, François: "Gülüşün ve Gözyaşlarının Kıyısında", **İstanbul 1914-1923**, Haz. Stefanos Yerasimos, Çev. Cüneyt Akalın, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s. 78-97.

Georgeon, François: **Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)**, Çev. Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006.

Germaner, Semra: "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, S. 95, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s. 33-40.

Germaner, Semra: "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Mayıs 1999, s. 8-25.

Germaner, Semra, Zeynep İnankur: **Oryantalistlerin İstanbulu**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Germaner, Semra: "Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 1-19.

Germaner, Semra: "Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni", **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930),** Ed. Ferit Edgü, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, 2009, s. 8-13.

Geuss, Raymond: **Kamusal Şeyler, Özel Şeyler**, Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007.

Gezgin, Ahmet Öner (Ed.): "Adnan Çoker" (Röp.), **Akademi'ye Tanıklık 1: Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel**, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık-Mimar Sinan Üniversitesi, Ocak 2003, s. 135-188.

Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, 1. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1994.

Giray, Kıymet (Yay.Haz.): **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995.

Giray, Kıymet: "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, S. 19, Mayıs/Ağustos 1995, s. 58-61.

Giray, Kıymet: **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997.

Giray, Kıymet: **Refik Epikman**, Ankara, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2001.

Giray, Kıymet: **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ağustos 2004.

Giray, Kıymet: **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi/Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008.

Goethe, Johann Wolfgang von: **Faust**, Çev. İclal Cankorel, 5. bs., Doğu Batı Yayınları, Kasım 2016.

Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews: "Sunuş: Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 13-117.

Göle, Nilüfer: **Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere**, Çev. Eli Levi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986.

Göle, Nilüfer: **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ağustos 1994.

Göle, Nilüfer: **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Kasım 2000.

Göle, Nilüfer: "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 56-67.

Göle, Nilüfer: "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik,** Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 83-95.

Gönenç, Turgay: "Dokuz Türk Çıplağı", **P Sanat**, "Sanatta Çıplak", S. 18, Yaz 2000, s. 128-135.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: '1914 Kuşağı' Sanatçıları Paris'te", **Antik&Dekor**, S. 36, İstanbul, Eylül 1996, s. 62-68.

Gören, Ahmet Kamil: "Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik&Dekor**, S. 37, İstanbul, Kasım 1996, s. 62-70.

Gören, Ahmet Kamil: "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 1, Sanayi-i Nefise Mektebi/Arts Schools in Turkey: 1, The History of Academy of Fine Arts", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 80, İstanbul, Akbank Yayınları, Ocak 1997, s. 36-45.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 81, İstanbul, Akbank Yayınları, Mayıs 1997, s. 28-41.

Gören, Ahmet Kamil: **Avni Lifij**, Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1997.

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**, S. 82, İstanbul, Akbank Yayınları, Kasım 1997, s. 12-27.

Gören, Ahmet Kamil: "Hikmet Onat'tan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Çıplak Model Sorunu", **Antik&Dekor**, S. 43, İstanbul, Kasım 1997, s. 110-115.

Gören, Ahmet Kamil: **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediye Başkanlığı Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 1997.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne", **Antik&Dekor**, S. 41, İstanbul, Haziran, 1997, s. 112-121.

Gören, Ahmet Kamil: **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1998.

Gören, Ahmet Kamil: "Varlıktan Yokluğa Uzanan Yaşam Çizgisinde Türk Resminin İlk Kadın Ressamının Portresi Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)", **Türkiye'de Sanat**, S. 39, İstanbul Mayıs-Ağustos 1999, s. 24-31.

Gören, Ahmet Kamil: **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001.

Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 1: Günceli Yansıtan Konular", **rh+ Sanat**, S. 2, İstanbul, Kasım-Aralık 2002, s. 32-39.

Gören, Ahmet Kamil: "Osmanlı Döneminde Açılan İlk Resmî Akademi'nin Yeri ve Beyoğlu'nda Bilinmeyen Bir Akademi Hakkında", **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 11-13.

Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh+ Sanat**, S. 3, İstanbul, Ocak-Şubat 2003, s. 48-55.

Gören, Ahmet Kamil: "Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu", **Sanat Çevresi**, Özel Sayı: 4, İstanbul, Mart 2003, s. 48-53.

Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı: 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh+ Sanat**, S. 5, İstanbul, Mayıs-Ağustos 2003, s. 56-61.

Gören, Ahmet Kamil: "Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972)", **Artist**, S. 10, İstanbul, Ağustos 2003, s. 26-31.

Gören, Ahmet Kamil: "Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları: Ali Avni Çelebi", **Antik&Dekor**, S. 78, İstanbul, Eylül-Ekim 2003, s. 100-108.

Gören, Ahmet Kamil: "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek", **Sanat Dünyamız**, S. 93, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2004, s. 34-42.

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", **Sosyoloji Yıllığı, Kitap: 11, Baykan Sezer'e Armağan Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi,** Yay. Haz. Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, 1. bs., İstanbul, Kızılelma Yayıncılık, Mart 2004, s. 530-545.

Gören, Ahmet Kamil: "Lifij'in Bohem Bir Kimlik Olarak Kendi Portresi", **Sanat Dünyamız**, S. 95, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2005, s. 106-109.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminde İç Mekân: 'Mahrem'e Doğru", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Ev ve Sanat", S. 46, Güz-Kış 2007, s. 80-95.

Gören, Ahmet Kamil: "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008, s. 17-69.

Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu", **İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları**, Yay.Haz. Gülsen Sevinç Kaya, İstanbul, TBMM Milli Saraylar, 2012, s. 15-39.

Gören, Ahmet Kamil: "İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri", **İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi**, S. 4, İstanbul, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti., Aralık 2013, s. 48.

Gören, Ahmet Kamil: "Ressamın Kendi Sureti: Otoportre", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 172-184.

Görünür, Lâle: "Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri: Anıların Aynasında Moda", **P Dünya Sanatı Dergisi**, "Moda ve Sanat", S. 12, İstanbul, Kış 1998-1999, s. 88-101.

Güçlü, Abdülbâki, E. Uzun, S. Uzun, Ü.H. Yolsal: **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002.

Güler, Abdullah Sinan: **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Şubat 1994.

Güler, Abdullah Sinan: "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Naşir-i Efkârı: Ehl-i Hıref'den Özgür Ressamlar Örgütüne", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, güncelleştirilmiş basım, Yay.Haz. Yaprak Zihnioğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007, s. XI-XIX.

Gülersoy, Çelik: **Taksim: Bir Meydanın Hikayesi**, İstanbul, İstanbul Kitaplığı Ltd., 1986.

Güleryüz, Mehmet: **Resmigeçit**, Yay.Haz. Ayşegül Sönmezay, 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Ocak 2014.

Güner, Kağan: **Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji**, Yay.Haz. Ogan Güner, 1. bs., İstanbul, Kaynak Yayınları, Mayıs 2014.

Gürçağlar, Aykut: "Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nin Ortadan Kalkması ve 19. Yüzyılda Osmanlı Saray Ressamlığı Kurumu", **Türkiye'de Sanat**, S. 12, Ocak-Şubat 1994, s. 60-63.

Gürçağlar, Aykut: "Halife Abdülmecid Efendi ve "Harem'de Beethoven"in Düşündürdükleri", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, Kasım 2000, s. 136-147.

Gürçağlar, Aykut: "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü", **Antik&Dekor**, S. 122, İstanbul, Antik AŞ Yayını, Ocak 2011, s. 112-120.

Gürçağlar, Aykut: "Kendisi İçin ve Kendisi De İçinde Bir Dünyanın Yaratıcısı İzzet Ziya Bey", **Antik&Dekor**, S. 125, İstanbul, Haziran/Ağustos 2011, s. 100-108.

Güzel, Şehmus: "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 3-4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 858-874.

Habermas, Jürgen: **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Hanioğlu, M.Şükrü: **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Ekim 2006.

Harris, Jonathan: **Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Evren Yılmaz, 1. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, Şubat 2013.

Haşlakoğlu, Oğuz: "'Yaratılış'ın Sırrı Ya Da Kültür Endüstrisinde Sanatın Üzerindeki Koleksiyoncu Vesayeti", **Evrensel Kültür**, S. 291, İstanbul, Mart 2016, s. 84-89.

Hobsbawm, Eric: "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 1-18.

Hobsbawm, Eric: "Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914", **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm-Terence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, Eylül 2006, s. 305-356.

Işın, Ekrem: **İstanbul'da Gündelik Hayat**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2006.

İleri, Cem (Yay.Haz.): **Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi**, İstanbul, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, 2007.

İnankur, Zeynep: "Batı Resminde Doğu Haremi", **Uluslararası "Sanatta Etkileşim" Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Ankara, Türkiye İş Bankası, Kasım 2000, s. 142-147.

İnankur, Zeynep: "Osmanlı Resminde Kadın Figürü", **Nurhan Atasoy'a Armağan**, Ed. M. Baha Tanman, İstanbul, Lale Yayıncılık, 2014, s. 203-212.

İrepoğlu, Gül: **Feyhaman Duran**, İstanbul, Tifdruk Matbaacılık, 1986.

İrepoğlu, Gül: "Kitaptan Tuvale (1700-1800): Yenilik ve Değişim", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 378-439.

İrepoğlu, Gül: **Zeki Faik İzer**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2005.

İrepoğlu, Gül: "Feyhaman, Resim Aşkıyla", **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, s. 16-31.

Jameson, Fredric: **Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**, Çev. Sami Oğuz, Ankara, Epos Yayınları, 2004.

Kabagöz, Murat Can: **Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloza, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul**, 1. bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2016.

Kahraman, Hasan Bülent: "Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 125-140.

Kahraman, Hasan Bülent: "Bir Görselliğin Serüvenli Tarihine Notlar", **Geçmiş ve Gelecek**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul, İstanbul Modern Yayınları, 2013, s. 15-50.

Kandiyoti, Deniz: **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2013.

Kandiyoti, Deniz: "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 115-134.

Karaca, Mehmet: (Ed.), M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 2. bs., İstanbul, İTÜ Vakfı, Mayıs 2013.

Karaömerlioğlu, M. Asım: "Türkiye'de Köycülük", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 284-297.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: **Ankara**, 32. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Kasaba, Reşat: "Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 21-38.

Kaya, Gülsen Sevinç, Ümit Kılınç: "Hânedan'dan Baba-Oğul İki Ressam: Sultan Abdülaziz ve Son Halife Abdülmecid", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi,** Yıl 41, S. 482, İstanbul, Aralık 2013, s. 14-19.

Kaya, Gülsen Sevinç, Ümit Kılınç: "Abdülmecid Efendi'nin 'Albüm'ünden", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi,** Yıl 41, S. 482, İstanbul, Aralık 2013, s. 20-21.

Kaynar, Hakan: **Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar,** 1. bs., İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Mayıs 2012.

Kaynar, Hakan: "Yeni Rejimin Gündelik Hayatı/Daily Life on the New Regime", **Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat**, Ed. Ekrem Işın, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Aralık 2013, s. 105-124.

Kazancıgil, Ali: "Türkiye'de Modern Devletin Oluşumu ve Kemalizm", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 171-188.

Kemal, Behçet: "Gönüllü Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, 4. cilt, S. 23, İkinci Kânun 1935, s. 336-337.

Kınaytürk, Hamit: "Yüzyıl Öncesinin Aydın Bir Ressamı: Şehzade Abdülmecit", **Sanat Çevresi**, S. 143, Eylül 1990, s. 3.

Kırpık, Cevdet: "Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları: Fes-Şapka Çatışması", **Toplumsal Tarih**, S. 162, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, Haziran 2007, s. 14-22.

Koçak, Orhan: "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 370-418.

Koçak, Orhan: "Modern Sanatın Elli Yılı", **Modern ve Ötesi: 1950-2000**, 2. bs., İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2008, s. 21-31.

Köker, Levent: **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Köksal, Ahmet: **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1988.

Köksal Bingöl, Ayşe Hazar: **Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Mayıs 2011.

Küçükkılınç, Şehnaz, Feyza Öklü: "Sedat Simavi'nin Halife Abdülmecid Efendi ile Mülâkatı", **Milli Saraylar Dergisi**, S. 6, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2010, s. 186-195.

Lewis, Bernard: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

Lewis, Bernard: **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, III. Edisyon, Çev. Boğaç Babür Turna, 4. bs., Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2010.

Lorenz, Chris: "Senin Tarihin Sana, Benimki Bana Tarihte Hakikat ve Nesnellik Üzerine Düşünceler", Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito: Tarihyazıcılığı**, S. 73, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2013, s. 168-191.

Mardin, Şerif: "Batıcılık", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 245-250.

Mardin, Şerif: "Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar Merkez-Çevre İlişkileri", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, Çev. Şeniz Gönen, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 109-135.

Mardin, Şerif: **Siyasal ve Sosyal Bilimler: Makaleler 2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.

Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, 13. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Mardin, Şerif: **Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908**, 12. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Meriç, Cemil: "Batılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 234-244.

Mülayim, Selçuk: "20. Yüzyıl Başlarında İki Sanat Tarihi Kitabı", **Türkiye'de Sanat**, S. 12, İstanbul, Ocak-Şubat 1994, s. 56-59.

Naci, Elif: **On Yılda Resim: 1923-1933**, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933 (tıpkı basımı: **Yetmiş Beşinci Yıl'a Armağan**, Bilim ve Sanat Galerisi, 1998).

Naci, Elif: "1923 Den 1928 E Kadar Türkiye'de Plâstik Sanatlar", **Ülkü Halkevleri Dergisi**, S. 69, C. XII, İkinciteşrin 1938, s. 245-248.

Newall, Diana: **Empresyonistler: Ayrıntıda Sanat**, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Nietzsche, Friedrich W.: **Zerdüşt Böyle Diyordu**, Çev. Osman Derinsu, 4. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1989.

Nora, Pierre: **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Şubat 2006.

Ocak, Eda: **Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Haziran 2011.

Okkalı, İlkay Canan: **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2014.

Ortaylı, İlber: "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 4, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985, s. 996-1001.

Ögel, Zeynep (Yay.Haz.): **Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü**, **Salı Toplantıları 93-94,** "Osmanlı'da Üslup Çoğulluğu" Söyleşi, (Yöneten: Zafer Toprak; Katılanlar: Abdullah Kuran, Filiz Yenişehirlioğlu, Günsel Renda), 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 77-104.

Öğün, Süleyman Seyfi: "Türk Milliyetçiliğinde Hakim Millet Kodunun Dönüşümü", **Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik**, Haz. Nuri Bilgin, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, Eylül 1997, s. 207-230.

Öndeş, Osman;
Erol Makzume: **Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2003.

Öndin, Nilüfer: **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, Ekim 2003.

Öndin, Nilüfer: "Türk Resim Sanatı'nın İdeolojik Arka Planı (1923-1950)", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 157, İstanbul, Kasım 2003, s. 10-13.

Öndin, Nilüfer: "Şiirin Resimleşmesi Resmin Şiirleşmesi: Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij", **İnsancıl Aylık Kültür Sanat Dergisi**, S. 167, İstanbul, Eylül 2004, s. 14-16.

Öner, Sema: "Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı", **Milli Saraylar 1992**, S. 4, Ankara, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 1992, s. 58-77.

Özdemir, Naziye: "İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938), **OSMED-Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, Journal of Ottoman Civilization Studies**, C. 2, S. 3, Temmuz 2016, s. 17-32.

Özkan, Özgür: "Sanat Eğitimi İçin Osmanlı'nın Son Döneminde Avrupa'ya Giden Türk Öğrencilerdeki Dil, Gözlem Ve Bilgi Eksikliğinin Resmimizdeki İçeriksel Dönüşüme Etkisi", **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 3, S. 4, 2014, s. 82- 101.

Özpınar, Ceren: **Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme,** 1. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Eylül 2016.

Özsezgin, Kaya (Haz.): **İbrahim Çallı**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993.

Özsezgin, Kaya: **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Özsezgin, Kaya: **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

Özsezgin, Kaya: "'Uyanış'ın Bilinçli Modernizmi", **Cemal Tollu: Retrospektif**, Yay.Haz. Veysel Uğurlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 7-25.

Özsezgin, Kaya: **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.

Öztuncay, Bahattin: "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, Der. Zeynep Çelik, Edhem Eldem, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, Nisan 2015, s. 66-105.

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**, S. 1, Mart 2008, s. 117-134.

Peltre, Christine: **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 2015.

Pelvanoğlu, Burcu: **Hale Asaf: Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007.

Pınar, Nedret: **1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme,** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 1984.

Pollock, Griselda: "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları", **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s.187-251.

Rado, Şevket (Haz.): **Paris'te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2014.

Recaizade Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası**, Yay.Haz. Sabahattin Çağın, 2. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, Mayıs 2007.

Recaizade Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası** [Sadeleştirilmiş Basım], Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Recaizade Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası** [Eleştirel Basım], (Osmanlıca Aslından Notlarla) Yay.Haz. Fatih Altuğ, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Renda, Günsel; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850,** Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Renda, Günsel; **Padişah Portreleri: Mevlâna Müzesi Albümü**, Konya, TC Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Müdürlüğü, 1999.

Renda, Günsel: "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman**, Yay.Yön. Selmin Kangal, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 442-543.

Renda, Günsel: "Osmanlı Başkentinde Ressamlar ve Yapıtları", **İmparatorluktan Portreler**, 3. bs., İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Mayıs 2010, s. 12-17.

Richard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 3. basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Roberts, Mary: "Karşıtlıklar: Said, Sanat Tarihi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı Kimliğini Yeniden Keşfetmek", **Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006**, Çev. Hakan Çopur, 1. bs., İstanbul, İBB Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları, 2007, s. 269-285.

Roberts, Mary: **İstanbul Karşılaşmaları: Osmanlılar, Oryantalistler ve 19. Yüzyıl Görsel Kültürü**, Çev. Zeynep Rona, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Aralık 2016.

Rona, Zeynep: "Namık İsmail: Yaşamı ve Yapıtları", **Namık İsmail**, Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992.

Safa, Peyami: **Fatih-Harbiye**, 4. bs., İstanbul, Alkım Yayınevi, 2011.

Sağlam, Mümtaz: "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi", **Sanat Dünyamız**, S. 63, Yıl 21, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 1996, s. 159-167.

Saktanber, Ayşe: "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 2, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 323-333.

Sarç, Cenan: "Açılış Konuşması", **1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler: 2-5 Ekim 1990**, Yay.Haz. Zeynep Rona, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992, s. 25-27.

Sarıbay, Ali Yaşar: "Kemalist İdeolojide Modernleşmenin Anlamı: Sosyo-Ekonomik Bir Çözümleme Denemesi", **Türk Siyasal Hayatının Gelişimi**, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, 1. bs., İstanbul, Beta Basım Yayın, 1986, s. 189-204.

Sarıdikmen, Gül: "Resimde 'Uzanan Çıplak'", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sanat ve Kadın Dosyası, S. 1, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep Şanlıer, İstanbul, Sezer Tansuğ Sanat Vakfı, 2006, s. 177-199.

Sarp, Nilgün: **Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik İlk Türk Kadın Ressam İstanbul 1886-New York 1954**, İstanbul, y.y., Aralık 2011.

Shick, İrvin Cemil: "Representing Middle Eastern Women: Feminism And Colonial Discourse", **Feminist Studies,** Vol. 16, No. 2, Summer 1990, pp. 345-380.

Schivelbusch, Wolfgang: **Uzak Akrabalar: Faşizm, Nasyonalsosyalizm, New Deal 1933-1939**, Çev. Muhammet Metin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Sertoğlu, Midhat: **Osmanlı Tarih Lûgatı**, 2. bs., İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986.

Sinanlar (Uslu), Seza: **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916**, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, Temmuz 2008.

Smith, Anthony D.: **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, Şubat 1994.

Sönmez, Necmi: "Edilgen Kanon (1923-1960): Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 9, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 870-878.

Sönmez, Zeki: **Türk-İtalyan Siyaset Sanat İlişkileri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Temmuz 2006.

Sözen, Metin, Uğur Tanyeli: **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ekim 2001.

Stirton, Paul: "Frederick Antal", **Marksizm ve Sanat Tarihi: William Morris'den Yeni Sol'a Kadar**, Ed. Andrew Hemingway, Çev. Faruk Gültekin, Doruk Yayınları, 2015, s. 101-141.

Şahin Tekinalp, Pelin: "Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij'den Manzaralar", **Turkish Studies International Periodical fort the Languages Literature and History of Turkish or Turkic, The Serial of Special Volumes The Sources of Modern Turkish Literature/Türkoloji Araştırmaları Dergisi Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı-I**, Volume: 4/1-I, Winter 2009, s. 685-700.

Şanlı, Halise Karaaslan: **Hasan Âli Yücel Konuşmaları: Ulusal Kimlik İnşası ve Politik Retorik**, 1. bs., Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Mayıs 2012.

Şanlıer, Zeynep: "Sanat ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm", **Sanat Dünyamız**, S. 89, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 2003, s. 104-143.

Şarman, Kansu: **Türk Promethe'ler: Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da (1925-1945)**, 2. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Şubat 2005.

Şenyapılı, Önder: "Batı Tarzı Türk Resminde Eş Portreleri", **Antik&Dekor**, S. 61, İstanbul, Haziran 2000, s. 108-119.

Şenyapılı, Önder: **Ressamlar ve Kadınları**, 1. bs., Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları-METU Press, Nisan 2003.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Ed.): **Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk! 1911-1975**, 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2008.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Ed.): **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II/The Centennial Tale Of Turkish Painting II**, İstanbul, Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (Ed.): **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, 1. bs., Ankara, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2011.

Şişman, Adnan: "Mekteb-i Osmânî (1857-1864)" **Osmanlı Araştırmaları**, S. 5, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1986, s. 83-160.

Tahir, Kemal: **Notlar/Batılaşma**, Yay.Haz. Cengiz Yazoğlu, 1. bs., İstanbul, Bağlam Yayınları, 1992.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yay.Haz. Abdullah Uçman, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2006.

Tansuğ, Sezer: "Şehzade Abdülmecit Efendi'nin İlgi Çekici Ressam Kişiliği", **Sanat Çevresi**, Eylül 1990, S. 143, s. 4-6.

Tansuğ, Sezer (Haz.): **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994.

Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ağustos 1996.

Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, 9. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Ocak 2012.

Tansuğ, Sezer: **Resim Sanatının Tarihi**, 7. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, Şubat 2011.

Tanyeli, Uğur: **Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri**, 2. bs., İstanbul, Boyut Yayıncılık, Kasım 2013.

Taşpınar, Atila: **Nazmi Ziya**, y.y., Ocak 2004.

Tekeli, Şirin: "Kadın", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 5, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1190-1204.

Tekeli, İlhan: "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, 6. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ocak 2014, s. 155-172.

Tekiner, Aylin: **Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Thalasso, Adolphe: **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları / Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008.

Timur, Taner: **Osmanlı Kimliği**, 1. bs., İstanbul, Hil Yayın, Kasım 1986.

Todorov, Tzetvan: "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart, 2012, s. 11-23.

Toker, Nilgün, Serdar Tekin: "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: 'Kamusuz Cumhuriyet'ten 'Kamusuz Demokrasi'ye", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 82-106.

Toros, Taha: **İlk Kadın Ressamlarımız**, y.y., Akbank Yayınları, 1988.

Tuna, Mahinur: **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba**, İstanbul, As Yayınları, 2007.

Tunaya, Tarık Zafer: "Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Gen.Yön. Murat Belge, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 238-239.

Turan, Şerafettin: **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, 5. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, Ekim 2005.

Türkdoğan, Orhan: "Türk Modernleşme Modeli", **Yeni Türkiye** (Cumhuriyet Özel Sayısı), Ed. Hasan Celal Güzel, C. III, S. 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 1614.

Uluçay, Çağatay; Kartekin, Enver: **Yüksek Mühendis Okulu: Yüksek Mühendis ve Yüksek Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi**, İstanbul, İTÜ Makine Fakültesi (Berksoy Matbaası), 1958.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı: **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, 2. bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

Ülken, Hilmi Ziya: **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 1942.

Ülken, Hilmi Ziya: **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 7. bs., İstanbul, Ülken Yayınları, 2001.

Ülker, Talat, E. Doğru, N. Yılmaz, Ş. Kazancı, **Ressam Şeref Akdik**, TC Gümüşhane Valiliği Yayınları, Gümüşhane, 2014.

Ürekli, Fatma: "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefîse Mektebi", **Tarih ve Toplum**, S. 231, Cilt 39, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 2003, s. 50-60 (178-188).

Üstünipek, Mehmet: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, Şubat 2007.

Yağbasan, Eylem: "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 65-110.

Yağbasan, Eylem: "Ressam Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)", **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2004, s. 23-62.

Yağbasan, Eylem: **Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Şubat 2004.

Yakın Üldes, Meltem: **Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.

Yakın Üldes, Meltem: **Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950'li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul, 2017.

Yarar, Esin: **Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Doktora Tezi, Ankara, Eylül 1987.

Yasa Yaman, Zeynep: **d Grubu 1933-1951**, Yay Haz. Nihal Elvan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Yasa Yaman, Zeynep: "Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü", **Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Yay.Haz. Begüm Akkoyunlu, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Ocak 2006, s. 8-85.

Yasa Yaman, Zeynep: **Suretin Sireti: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki**, İstanbul, Pera Müzesi Yayını, Kasım 2011.

Yasa Yaman, Zeynep (Ed.): **Ankara Resim Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi, 2012.

Yavuz, Hilmi: "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü?/Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, C. 3, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 212-217.

Yavuz, Hilmi: **Alafrangalığın Tarihi: Geleneğin Tasfiyesi Ya Da Yeniden Üretilmesi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.

Yerasimos, Stefanos: "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", **İstanbul 1914-1923**, Haz. Stefanos Yerasimos, Çev. Cüneyt Akalın, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s. 11-24.

Yeşilkaya, Neşe G.: **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Yıldız, Ahmet: **"Ne Mutlu Türküm Diyebilene": Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**, 5. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Yıldız, Doğan: **Zeki, Çevik ve Ahlaklı Bir Sporcu; Atatürk ve Spor**, İstanbul, Telebasın Yayıncılık, 2008.

Yosmaoğlu, İpek K.: "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Kadınları ve Kamusal Kimlikleri", **Osmanlı Dünyasında Kimlik ve Kimlik Oluşumu**, Der. Baki Tezcan, Karl K. Barbır, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mayıs 2012, s. 251-271.

Zihnioğlu, Yaprak (Yay.Haz.): **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1911-1914**, İstanbul, Kitap Yayınevi, Haziran 2007.

Ziya Gökalp: **Hars ve Medeniyet**, Haz. Yalçın Toker, İstanbul, Toker Yayınları, 1995.

Zonaro, Fausto: **Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl: Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri**, Çev. Turan Alptekin, Lotte Romano, Yay.Haz. Cesare Mario Trevigne, Erol Makzume, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2008.

Zürcher, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. Yasemin Saner Gönen, 16. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Elektronik Kaynaklar

(Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa24.htm, (Erişim tarihi: 03.06.2015).

(Çevrimiçi) ttps://www.idburyprints.com/index.php?page=artist_view_details.php&arid=132, (Erişim tarihi: 16.02.2017).

(Çevrimiçi) http://www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/Collections.aspx?KoleksiyonId=7, (Erişim tarihi: 12.03.2017).

(Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/16845, (Erişim tarihi: 30.03.2017).

(Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/16846, (Erişim tarihi: 30.03.2017).

(Çevrimiçi) https://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCfrajet, (Erişim tarihi: 30.03.2017).

(Çevrimiçi) https://www.gentlemansgazette.com/haensel-echo-german-fashion/, (Erişim tarihi: 02.04.2017).

(Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-56/cumhuriyetin-ilani-ve-rejim-olarak-egitime-katkilari, (Erişim tarihi: 20.04.2017).

(Çevrimiçi) http://www.renklinot.com/soru/sobanin-gecmisten-gunumuze-gelisimi-nasildir, (Erişim tarihi: 23.04.2017).

(Çevrimiçi) http://www.nkfu.com/at-yarisinin-tarihcesi-turkiyede-at-yarislari/, (Erişim tarihi: 22.05.2017).

(Çevrimiçi) http://kultursanat.kadikoy.bel.tr/tr/kultur-merkezleri/tarih-edebiyat-ve-sanat-kutuphanesi, (Erişim tarihi: 22.05.2017).

(Çevrimiçi) http://yunus.hacettepe.edu.tr/~sadi/dizeler/onuncu-yil1.html, (Erişim tarihi: 23.05.2017).

(Çevrimiçi) http://www.hho.edu.tr/muze/turkhavaciligi.htm, (Erişim tarihi: 24.05.2017).

Ahmet Haşim, "Sonbahar" (Çevrimiçi) https://www.antoloji.com/sonbahar-39-siiri/, (Erişim tarihi: 27.04.2017).

Ali Artun, "Başkanlık Sarayı ve Mimarlık Tarihi", (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/baskanlik-sarayi-ve-mimarlik-tarihi/2094, (Erişim tarihi: 09.06.2015).

Anonim, "Kadınlar Bugün Miting Yapıyor", **Cumhuriyet**, 11 Nisan 1930, (Çevrimiçi) http://www.gecmisgazete.com/haber/kadinlar-bugun-miting-yapiyor?tamBoyut, (Erişim tarihi: 29.03.2017).

Anonim, "Buhurdan", **İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=060385, (Erişim tarihi: 16.04.2017).

Ayten Sezer Arığ, "Türklerdeki Kıyafetin Kısa Tarihi", (Çevrimiçi) http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-64-65-66/turklerdeki-kiyafetin-kisa-tarihi, (Erişim tarihi: 18.02.2017).

Beşir Ayvazoğlu, "Neyzen Halil Dikmen", **Tercüman Gazetesi**, 12 Mart 2006, (Çevrimiçi) https://kulturbahcesi.wordpress.com/category/besir-ayvazoglu/, (Erişim tarihi: 3.12.2015).

Beşir Ayvazoğlu, "Hattatlar ve Ressamlar", (Çevrimiçi) http://trdergisi.com/hattatlar-ve-ressamlar/, (Erişim tarihi: 26.09.2017).

Beşir Ayvazoğlu, "Halife Abdülmecid Aptal Mıdır?", **Radikal Gazetesi**, 10.10.2013, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/kultur/halife-abdulmecid-aptal-midir-1154982/, (Erişim tarihi: 18.03.2017).

Burcu Pelvanoğlu, "Namık İsmail'in Sanatı, Sanata Bakışı, Eğitimciliği ve Yöneticiliği Üzerine", (Çevrimiçi) http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=670, (Erişim tarihi: 28.10.2016).

Burhan Kum, “Osman Hamdi Bey’in Kayıp Tablosu: İktidarın Yaratılış’ı”, **Evrensel Kültür**, 1 Mayıs 2015, (Çevrimiçi) http://evrenselkultur.com/2015/05/osman-hamdi-beyin-kayip-tablosu-iktidarin-yaratilisi/, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

Cem Erciyes (Röp.), “Edhem Eldem: Batılılaşma bize kısa devre yaptırdı”, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/kultur/batililasma_bize_kisa_devre_yaptirdi-1363810, (Erişim tarihi: 21.07.2015).

Emine Atalay Seçen, “Son Dönem Saray Bahçelerini Süsleyen Heykeller”, **Milli Saraylar**, S. 7, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, 2011, s. 19-39, (Çevrimiçi), www.millisaraylar.gov.tr/portalmain/DergiDownload.aspx?DergiId=85, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

Erol Makzume, “Saray Ressamı Zonaro’nun Anne Sevgisi”, (Çevrimiçi) http://erolmakzume.com/wp/?p=2736, (Erişim tarihi: 19.09.2017).

Haşim Nur Gürel: “‘Maskeli Balo’ Üzerine Düşünceler ve Varsayımlar...” (Çevrimiçi) http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_2.htm, (Erişim tarihi: 02.04.2017).

Işık Kansu, “Orada Bir Köy Var”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 5 Eylül 2015, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/361185/Orda_bir_koy_var.html, (Erişim tarihi: 24.05.2017).

İlknur Alptekin, “Dedem Sevdiğini Resmedermiş”, **Hürriyet Gazetesi Kelebek eki**, 27 Şubat 1987, s. 3, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/23162, (Erişim tarihi: 25.11.2016).

Kemal Beydilli, “Mühendishâne-İ Bahrî-İ Hümâyun”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) http://www.tdvislamansiklopedisi.org/dia/pdf/c31/c310361.pdf, (Erişim tarihi: 20.11.2015).

Mehmet Karaca, (Ed.), M. Kaçar, T. Zorlu, B. Barutçu, A. Bir, C.O. Ceyhan, A. Neftçi, **İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz**, 1. bs., İstanbul, Yayımcı: Mehmet Karaca, Mayıs 2012, (Çevrimiçi) http://www.arsiv.itu.edu.tr/ek/I.T.U.%20ve%20Muhendislik%20Tarihimiz.pdf, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

Murat Bardakçı, "Yine O Malum Tablo", **Habertürk Gazetesi**, 11 Ekim 2013, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/884976-yine-o-malum-tablo, (Erişim tarihi: 09.08.2016.)

Murat Bardakçı, "Abdülhamit 'Çarşaflı Terörist'te haklı çıktı", **Habertürk Gazetesi**, 28 Şubat 2016, (Çevrimiçi) http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1202055-abdulhamit-carsafli-teroristte-hakli-cikti, (Erişim tarihi: 15.04.2017).

Mustafa Kemal Atatürk, **Nutuk**, Yay.Haz. Bedi Yazıcı, 1995, (Çevrimiçi) http://www.nutuk.dilimiz.com/nutuk/NUTUK.pdf, (Erişim tarihi: 03.06.2015).

Nalan Yılmaz, "Abdülmecid Efendi Köşkü ve Hüseyin Avni Lifij'in Resmi", (Çevrimiçi) http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=1&articleID=1268&bhcp=1, (Erişim tarihi: 24.02.2017).

Perihan Özcan, "Osman Hamdi Bey'in Mihrab'ı Nerede?", **Habertürk**, 18 Mayıs 2014, (Çevrimiçi) http://www.hthayat.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede, (Erişim tarihi: 24.11.2016).

Sema Öner, "Türk Basınının İlk Resmi Gazetesi Takvim-i Vekayi'de Padişah Portresine İlişkin Haberler", **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 29, İstanbul, 2007, s. 149-168, (Çevrimiçi),www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/download/1019010365/1019009604, (Erişim tarihi: 18.09.2016).

Seza Sinanlar Uslu, "Lord ve Lady Dufferin'in İstanbul Günleri (1882-1885)", **Sakarya Üniversitesi Uluslararası Osmanlı Araştırmaları Kongresi**, 14-17 Ekim 2015, (Yayımlanmamış) Sempozyum Bildirisi, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/17206383/_Lord_ve_LadyDufferinin_%C4%B0stanbul_G%C3%BCnleri_1882-1885_OSARK_Uluslararas%C4%B1_Osmanl%C4%B1_Ara%C5%9Ft%C4%B1rmalar%C4%B1_Kongresi_14-17_Ekim_2015_Sakarya_%C3%9Cniversitesi, (Erişim tarihi: 02.02.2016).

Taha Toros, "Nazmi Ziya Güran", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/nazmi-ziya-guran/, (Erişim tarihi: 09.04.2017).

Taha Toros, "İbrahim Çallı", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/ibrahim-calli/, (Erişim tarihi: 05.05.2017)

Taha Toros, "Şevket Dağ", (Çevrimiçi) http://www.antikalar.com/sevket-dag/ (Erişim tarihi: 23.05.2017)

Uğur Tanyeli: "Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler", **Mimarlık**, Yıl 26, S. 2 (229), 1988, (Çevrimiçi) http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/559/8409.pdf, (Erişim tarihi: 26.06.2016).

Müzayede Katalogları

Alif Art, Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 8 Haziran 2008.
Alif Art, Modern ve Çağdaş Sanat Eserleri, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 14 Mart 2010.
Alif Art, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 6 Ekim 2013.
Alif Art, 1905 Kültür Sanat Derneği Müzayedesi, 21 Ocak 2014.
Alif Art, Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 21 Aralık 2014.
Artam Antik A.Ş., 252. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar, 29 Şubat 2008.
Artam Antik A.Ş., 254. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar, 9 Kasım 2008.
Artam Antik A.Ş., 264. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar, 29 Kasım 2010.
Artam Antik A.Ş., 265. Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar, 19 Şubat 2011.
Artam Antik A.Ş., Müzayede, Değerli Tablolar ve Antikalar, 24 Mayıs 2014.
Portakal Bahar Müzayedesi, 04 Mayıs 2013.

EKLER

Ek-1:

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

Abdülmecid Efendi (İstanbul, 1868-Paris, 1944): Sultan Abdülaziz ile Hayranıdil Kadınefendi'nin oğlu olarak Dolmabahçe Sarayı'nda doğmuştur. Şehzade, Veliaht ve Halife sıfatlarına sahiptir. Sanatın farklı dallarıyla ilgilenmiş ancak resim yapma arzusu daha öne çıkmıştır. 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fahri başkanlığını yapmış, cemiyetin gazetesinin çıkmasına destek vermiştir. Babası Sultan Abdülaziz'in ölümü üzerine Meşrutiyet'in ilanına kadar sarayda, politikayla ilgilenmeden yaşamış, özellikle bu dönemde resim ve diğer sanatsal-entelektüel faaliyetlerle uğraşmıştır. Arapça, Farsça, Fransızca, Almanca ve İngilizce öğrenmiş, kendisine büyük bir kütüphane kurmuştur. 1917 yılında açılan Şişli Atölyesi'nde çalışan ağırlığı 1914 Kuşağı olan temsilcileri desteklemiş ve onları burada ziyaret ederek çalışmalarını izlemiştir. Daha sonra ise Viyana'da açılan "Viyana Sergisi"nin katılımcıları arasında yer almıştır. Kışın Ortaköy Feriye Sarayı'nda, yazın ise II. Abdülhamid'in kendisine hediye ettiği Bağlarbaşı'ndaki köşkte yaşamını sürdürmüştür. 1 Kasım 1922'de TBMM'nin kararıyla saltanatın kaldırılması üzerine şehzadeliği sona ermiş, 1922'de Halife ilan edilmiş ancak 3 Mart 1924'te halifelik kaldırılınca yurtdışına çıkarılmıştır. Önce İsviçre daha sonra Fransa'da yaşamış, Paris'te hayatını kaybetmiştir. Üyeleri arasında Fernand Cormon'un da bulunduğu seçici kurul tarafından Paris Salon'una bir tablosunun kabul edildiği bilinmektedir. Akademik üslubu benimseyen Abdülmecid Efendi'nin saraylı bir ressam olarak Türk sanat tarihinde özgün bir yeri vardır.[11]

[11] Eylem Yağbasan, **Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı,** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Şubat 2004; Günsel Renda, Eylem Yağbasan, Emre Aracı, Sinan Genim, **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, 1. bs., İstanbul, Ağustos 2004; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Ali Avni Çelebi (İstanbul, 1904-İstanbul, 1993): Osmanlı'nın köklü bir ailesinde, dönemin aydınlarından Suphi Bey ve Raziye Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. 1910'da Bakırköy Taşmektep'te başladığı ilköğrenimi tamamlayıp 1916'da Vefa Lisesi'ne girmiş, resim sanatına olan ilgisi sonucu okulun orta kısmını bitirdikten sonra 1918'de yani 14 yaşında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. Burada önce Hikmet Onat daha sonra İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1922 yılında okuldan ayrılarak kendi imkânlarıyla Münih'e gitmiş, üç ay Heinemann'ın özel atölyesine devam ettikten sonra sanatsal anlamda istediklerini bulamayınca ayrılarak Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılmıştır. Ancak burada da bir dönem eğitimine devam eden sanatçı Hans Hofmann'ın atölyesine gitmiş, bu kez maddi imkânsızlıklar nedeniyle ancak iki ay çalışabilmiş ve Berlin'deki akrabalarının yanına gitmiş, burada Berlin Akademisi'ne başlamıştır. Yine istediği eğitimi bulamayan sanatçı Münih'e dönmüş, Heinemann'ın yanında ve yine ondan sonra Münih Akademisi'nde çalışmıştır. Çelebi'nin son durağı yine Hofmann'ın atölyesi olmuş ve sanatçı burada dört yıl süreyle çalışmıştır. 1927 yılında devletin çağırmasıyla yurda dönen Çelebi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde adından söz ettiren sanatçılardan biri olmuştur. Bir süre Konya Öğretmen Okulu'nda hocalık yapan sanatçı daha sonra 1930'da yeniden Almanya'ya giderek Hofmann'ın asistanlığını yapmıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaşmasıyla Hofmann ABD'ye gittiği için Çelebi 1931'de yurda dönmek zorunda kalmıştır. Akademi'de geçici işte çalışmış, ortaya çıkan muhalefet nedeniyle okulda kalamamıştır. Çelebi, bu arada üç yıl İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki ressamlık/desinatörlük görevi yaptıktan sonra yeniden 1936 yılında Léopold Lévy'nin Akademi'de Resim Bölümü Şefliği'ne atanmasıyla kadro almış ve 1968'deki emekliliğine kadar burada çalışmıştır. Müstakiller ile birlikte Türk resmine farklı bir soluk getiren grubun içinde yer alan Çelebi, özellikle Zeki Kocamemi ile birlikte, biçim ve içerik açısından yenilikçi yaklaşımlarıyla Türk resmine modern üslubu kazandıran iki isimden biri olarak adından söz ettirir.[12]

[12] Kıymet Giray, **Ali Avni Çelebi**, İstanbul, Beşiktaş Belediyesi - Beltaş A.Ş. Yayınları, Mart 2008; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

(Hüseyin) Avni Lifij (Samsun, 1886-İstanbul, 1927): Ailesi 93 Harbi (1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı) sırasında Kafkasya'dan İstanbul'a göç etmiştir. Numûne-i Terakki Mektebi'nde okurken resim yeteneği ortaya çıkmaya başlamıştır. 1901 yılında Nâfıa Nezâreti'ne (Bayındırlık Bakanlığı) bağlı Demiryolları Müdürlüğü'nde işe girmiştir. Fransızcaya özel ilgi duyarak dilini geliştirmeye çalışmıştır. Resim merakı onun anatomi dersleri almak için Mülkiye Tıbbiyesi'ne, boya tekniğini öğrenmek için de Eczacı Mektebi'nin derslerine katılmasına neden olmuştur. "Pipolu-Kadehli Otoportre"sini 1906 yılında hiçbir akademik eğitim almadan yapan sanatçı, o dönemde Ayasofya'da mimari çizimler yapan Henry Prost ile tanışmıştır. İskender Ferit ve yeni tanıştığı Henri Prost'un, resimlerini Müze Müdürü Osman Hamdi Bey'e götürmesini önermeleri üzerine Lifij de yaşı küçük olduğu için otoportresini, tarihini 1908 olarak değiştirerek sunmuştur. Osman Hamdi Bey resmi çok beğenmiş ve Lifij bu sayede bir yıl süreyle Sanayi-i Nefise Mektebi derslerine girmiştir. Osman Hamdi ise Lifij'i bu kez Abdülmecid Efendi'ye tavsiye etmiş, o da çalışmalarını beğenerek genç ressamı 1909'da Paris'e resim eğitimi için göndermiştir. Burada Fernand Cormon'un atölyesine giren sanatçı daha çok simgeci ressamlara ilgi duymuştur. 1912'de İstanbul'a döndükten sonra bir süre öğretmenlik yapmıştır. Akademi'de Süsleme Sanatları Bölümü'nün kurulması için çaba göstermiş, ardından bu bölümde hocalık yapmıştır. Avni Lifij zaman içinde pek çok manzara çalışmış, büyük boyutlu dekoratif kompozisyonlara yönelmiştir. 1918'de Viyana Sergisi'ne on sekiz yapıtıyla katılmış, Galatasaray Sergileri'nde yer almıştır. Lifij 1914 Kuşağı sanatçıları içinde Fransız sembolistleri ya da romantiklerin sanat anlayışına yakın, renkler ile şiirsel dil yakaladığı bir üsluba sahiptir.[13]

Bedri Rahmi Eyüboğlu (Görele, 1911-İstanbul, 1975): Dönemin Görele Kaymakamı olan Rahmi Bey'in oğludur ve onun görevi nedeniyle Anadolu'nun birçok şehrini dolaşmıştır. Ortaöğrenimini yaptığı Trabzon'da resim öğretmeni olan Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olmuş, böylece resme ilgisi artmıştır. 1929 yılında İstanbul'a gelerek Akademi'ye giren Eyüboğlu, iki yıl süreyle Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı atölyelerine devam etmiş, ardından Paris'e gitmiştir. 1932 yılında

[13] Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001. Ayrıca bkz. Adnan Çoker, **Avni Lifij Poşadlar**, 1. bs., İstanbul, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık, Ocak 1984.

ikinci kez Paris'te bulunan sanatçının André Lhote'un atölyesinde bir yıl çalıştığı kaynaklarda yer alır.[14] Bedri Rahmi'nin d Grubu ile birlikteliği, grubun beşinci sergisine katılmasıyla 1935 yılında olmuştur. 1936 yılında asıl adı Ernestine olan Romanya asıllı Eren Eyüboğlu ile evlenmiştir. 1940'lı yıllarda Matisse ve Dufy etkilerinin yanı sıra Anadolu halk sanatına eğilerek resmine farklı bir nitelik kazandırmıştır. Yurt Gezileri'ne katılmış, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde çeşitli dereceler almıştır. Zamanla duvar resimleri ve mozaik çalışmalarına ağırlık vermiştir. 1947 yılında Asmalımescit'te kendi adıyla özel bir atölye açmıştır. Geleneksel sanatlar ile Anadolu'nun yöresel kültür ve sanat birikimini özgün bir yorumla çalışırken farklı malzemeler denemiştir. 1958 yılında Uluslararası Brüksel Fuarı için gerçekleştirdiği 272 metrelik mozaik panoyla büyük ödülü kazanmıştır. 1969'da Sao Paulo Bienali'nde onur madalyası almıştır. Coşkulu bir üslubu olan sanatçının yaşamını kaybetmesinden sonra da pek çok kişisel sergisi gerçekleştirilmiştir. Eyüboğlu kaleme aldığı yazılarıyla da Türkiye sanat tarihine önemli katkılarda bulunmuş, bu yazılar daha sonra kitaplaştırılmıştır.[15]

Cemal Tollu (İstanbul, 1899-İstanbul, 1968): Konyalı Hamdizadeler'in oğlu, Mühendishane-i Berri-i Hümayun mezunlarından Mühendis Mehmet Sait Bey ile Veznedarbaşı Vasfi Efendi'nin kızı Hayriye Hanım'ın oğludur. Resim sanatına ilgisi küçük yaşlarda başlayan Cemal Tollu, ortaokulu bitirince 1919'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, İstanbul'un işgaliyle birlikte okul kapanınca öğrenimine ara vermek zorunda kalmıştır. 1921'de Kurtuluş Savaşı'na katılmak üzere Ankara'ya giderek talimgâha katılmış, süvari zabiti olmuştur. 1923'te terhis olmuş, önce Edirne'de vagon onarıcısı, sonra İzmir'de yapımevi ustası olarak çalışmıştır.

[14] Ancak sanatçının bu dönemine ilişkin günümüze ulaşan belgeye göre Lhote kendi el yazısıyla ve altına imzasını da attığı Académie André Lhote 18 Rue D'Odessa Paris…XIVe 30 Temmuz 1933 tarihli antetli kağıtta Ali Bedrettin (Bedri Rahmi)'nin yönetimi altında iki yıl hiç devamsızlık yapmadan derslerini izlediğine kefil olduğunu belirtmektedir. Bu bilgi, Ahmet Kamil Gören ile 21 Kasım 2017 tarihinde yaptığımız görüşmede, hazırlamakta olduğu **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950** kapsamındaki yeni bilgiler ışığında tarafımıza aktarılmıştır.

[15] Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984; Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk! 1911-1975**, 1. bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2008; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Öğrenimini 1925'te İstanbul'a döndükten sonra sürdürmüş ve mezun olup 1927'de Elazığ Öğretmen Okulu, 1928'de Erzincan Askeri Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Aynı yıl Paris'e giderek André Lhote atölyesinde çalışmıştır. 1931'de Münih'e gitmiş, Hans Hofmann atölyesinde çalıştıktan sonra Paris'e geri dönmüştür. Önce yine Lhote, sonra Fernand Léger ve Louis Marcoussis'in yanında eğitimini pekiştirmiştir. Bir süre L'Académie Scandinave'de yağlıboya ve desen kurslarını izlemiş, heykeltıraş Charles Despiau'nun yanında çalışmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergileri ile 1926, 1927, 1928, 1930, 1933 yıllarında Galatasaray Sergileri'ne katılan sanatçı, Ankara'da Hitit Müzesi'nde görev yapmış, Akademi'deki reformdan sonra Resim Bölümü'nün başına getirilen Léopold Lévy tarafından Akademi kadrosuna alınmıştır. Tollu zaman içinde asistanlıktan hocalığa geçmiş, Resim Bölümü şefliğine de getirilmiştir. Ressamlığının yanı sıra sanat üzerine gazetelerde yazılar yayımlamış, Şeker Ahmed Paşa hakkında bir biyografi kaleme almış, Akademi'de verdiği mitoloji derslerini kitaplaştırmıştır. 1933'te Zeki Faik İzer (1905-1988), Elif Naci (1898-1987), Nurullah Berk (1904-1982) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (1906-1992) ile birlikte d Grubu'nun kurucu üyelerinden olmuş, yurt içi ve yurt dışında sergilere katılmıştır. Sanatçı üslubunda, aldığı eğitim sonucu kübist etkiler ile birlikte Anadolu Hitit sanatının izlerini bir araya getirmeye çalışmıştır.[16]

Cemil Cem (İstanbul, 1882-İstanbul, 1950): Batılı anlamda Türk karikatürünün öncüsü olarak tanınır. Ortaöğrenimini Mekteb-i Sultani'de yapmış, 1901'de Hukuk Fakültesi'ne girmiş, 1903'te Paris'e giderek Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne devam etmiştir. Yurt dışında Dışişleri'nde sürdürdüğü memurluğu bırakarak 1908'de İstanbul'a dönmüş, **Kalem** dergisinde karikatürlerini yayımlatmıştır. Bir dönem Viyana ve Roma'da görevlendirildikten sonra İstanbul'da yaşama isteği ağır basınca bu kez Dışişleri Bakanlığı'ndaki görevinden istifa ederek 1910'da yeniden İstanbul'a dönmüş ve **Cem** dergisini çıkarmaya başlamıştır. Balkan Savaşı sonrası ülkenin içinde bulunduğu olumsuz koşullar nedeniyle dergisini kapatmak zorunda kalan Cem

[16] Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Yay.Haz. Server Demirtaş, Galeri B Yayınları, 1996; Veysel Uğurlu (Yay.Haz.), **Cemal Tollu: Retrospektif**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005 (Metin: Kaya Özsezgin); Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.

bir süre Paris'te yaşamıştır. Milli Mücadele dönemi sürerken İstanbul'a dönen sanatçı 1921-1925 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğünü yapmıştır. 1927'de **Cem**'i yeniden yayımladıysa da engellemeler nedeniyle 1928 yılında kapatmak zorunda kalmış, karikatürleri siyasi gerekçelerle yasaklanınca resim çalışmalarına ağırlık vermiştir.[17]

Elif Naci (Gelibolu, 1898-İstanbul, 1987): Miralay Hüsnü Bey'in oğlu olan Elif Naci, ailesiyle birlikte 1908 yılında İstanbul'a gelmiştir. Ayasofya Rüşdiyesi ve Vefa İdadisi'nin ardından 1914 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenimine başlamış, İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla askere alınan sanatçı, Akademi'den ancak 1928 yılında mezun olabilmiştir. Çeşitli gazetelerde çalışmış, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılmış, 1933 yılında ise d Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. Son Telgraf ve Cumhuriyet gazetelerinde sanat üzerine yazılar yazmış, **On Yılda Resim 1923-1933** (1933), **Şarkta Resim** (1943) kitaplarını kaleme almıştır. Yurt Gezileri'ne katılan Elif Naci, İkinci Dünya Savaşı sırasında ikinci kez askerlik için Balıkesir'e gitmiştir. 1953'te Fatih Müzesi Müdürlüğü yapmış, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'ne vekâleten atanmıştır. 1955 yılında Bağdat'a giderek resimlerini sergilemiştir. 1963'te emekliye ayrılmış, hayatını kaybedene kadar sanat yazıları yazmaya ve resim yapmaya devam etmiştir.[18]

Ercümend Kalmık (İstanbul, 1908-İstanbul, 1971): Çerkez kökenli asker Mehmet Kemal Bey ile Emine Saadet Hanım'ın oğludur. Babasının görevi nedeniyle küçük yaştayken ailecek Edirne'ye gitmiş, 1911'de İstanbul'a geri dönmüşlerdir. 1914'te Nişantaşı Sultanisi'ne yatılı gitmiştir. Babasının Milli Mücadele'ye katılma kararıyla

---

[17] Funda Berksoy, **Aydın Portreleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşümün Sanata Yansıması**, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2002. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[18] Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

1919 yılında Anadolu'ya geçmeleri nedeniyle Kalmık ortaokula burada devam etmiştir. 1923'te İstanbul'a geri dönmeleri üzerine ise önce Bakırköy Nümûne Mektebi'ne devam etmeye başlamış, buradan ortaokul diploması aldıktan sonra bir yıl Davutpaşa Sultanisi'nde okumuş ve 1924'te Galata'da bir İskoç Okulu olan The Scottish Mission School'a (British School) [Aynı binada günümüzde Okçu Musa İlköğretim Okulu bulunmaktadır.] giderek 1928'de mezun olmuştur. Lise yıllarında ressam olmayı isteyen sanatçı, mezun olduktan bir yıl sonra 1929'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Hazırlık sınıfında Nazmi Ziya'nın, daha sonra İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Sanatçı, Akademi'nin ikinci sınıfında okurken Cumhuriyet gazetesinde ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Kalmık'ın bu dönemden başlayarak ilerleyen yıllarda da gazetede yer alan çeşitli karikatürleri yanında Sait Faik'in "Son Paşazade", "Şahmerdan", "Köye Giden Eşek", "Projöktörcü" başlıklı hikayelerini; Vâ-Nû'nün [Ahmed Vâlâ-Nûreddin] bir romanını; Refik Halid, Kenan Hulûsi ve diğer bazı yazarların hikayelerini resimlemiştir. 1933-35 yılları arasında askerlik görevi nedeniyle okula ara vermiş, öğrenimini 1937 yılında tamamlamıştır. 1936'da Akademi öğrencilerinden Emel Sözer ile evlenmiş, 1939'da kendi imkânlarıyla Paris'e gidip André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Burada Fikret Mualla, Cahit Sıtkı, Bülent Cimcoz ile arkadaş olmuş, İkinci Dünya Savaşı başladıktan sonra, 1940 ilkbaharında yurda dönmüştür. 1948'de Teknik Üniversite'de resim hocalığına başlamış, 1957'de ise Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli konferanslar vermiş ve sergiler açmıştır. Daha sonra 1965-1966 yılları arasında Kadıköy Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksekokulu'nun temel sanat eğitimi programını düzenlemiş; 1969-70'de Akademi'de Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü kuruculuğu ile hocalık yapmıştır. **Renklerin Armoni Sistemleri** (1950) ve **Tabiatta ve Sanatta Doku-Texture** (1965) adlı iki kitap yayımlamıştır. İtalya'da hükümet bursuyla bir süre çalışan sanatçı, 1968'de Berlin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne konuk profesör olarak davet edilmiştir. Yalnız sanatçı olarak değil, sanat eğitimcisi olarak da önemli bir isim olmuştur. 1940'lı yıllarda portre ve peyzaj ağırlıklı çalışırken zaman içinde soyutlamalara yönelmiştir.[19]

[19] Sıtkı M. Erinç, **Ercümend Kalmık: 1908-1971**, Ankara, Halkbank Sanat Yayınları, 1991; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçıların doğum-

Feyhaman Duran (İstanbul, 1886-İstanbul, 1970): Enderun mensubu şair, düşünür ve hattat Süleyman Hayri Bey ile Fatma Hanım'ın oğludur. Feyhaman Duran, 1895'ten itibaren eğitimine Mekteb-i Sultani'de devam etmiş, resim sanatına ilgisi ve yeteneği bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Mezun olduktan sonra önce Bâbıâli'de kâtiplik yapmış, sonra Mekteb-i Sultani'de hüsn-ü hat hocalığı yapmaya başlamıştır. O yıllarda okulun müdürü olan Tevfik Fikret'le uzun yıllar sürecek bir dostluk kurmuştur. Abbas Halim Paşa'nın kızı için yaptığı bir portre neticesinde Paşa tarafından Paris'e gönderilmiştir. 1910'da gittiği Paris'te önce Académie Julian'da Jean-Paul Laurens ve Paul-Albert Laurens, daha sonra École des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyelerine devam etmiştir. Arts Décoratifs'in sınavına girip kazandıysa da oraya devam etmemiştir. 1914'ta Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda döndükten sonra maddi zorluklar çekmiş, resim yaparak ve dersler vererek para kazanmıştır. 1919'da Mihri Hanım'ın önerisiyle İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başladığı hocalık görevini, kız-erkek okullarının birleşip Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olmasından sonra da, 1951 yılına kadar sürdürmüştür. 1921 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yeni bir tüzük ile Türk Ressamlar Cemiyeti adını alması sırasında kurucu üyeler arasında bulunmuştur. Çemberlitaş'ta Resim Okulu adıyla açılan atölyede ders vermiş, bu vesileyle düzenlenen sergide yer almıştır. 1922 yılında öğrencilerinden Güzin Hanım'la evlenmiştir. Resme başladığından beri portreye ayrı bir özen gösteren sanatçının bu ilgisi artarak sürmüştür. 1943-47 yılları arasında Güzin Hanım ile birlikte Topkapı Sarayı Müzesi'nde çalışmalar yapmıştır. Feyhaman Duran'ın daha serbest fırça tekniği kullandığı manzaraları da öne çıkar. Sanatçı resmin yanı sıra hat sanatına da daima ilgi duymuş ve çalışmıştır. Eşi Güzin Hanım'ın dedesi Hattat Yahya Hilmi Efendi'den kalan, birlikte uzun yıllar yaşadığı, çalıştığı Süleymaniye'deki evleri günümüzde İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Feyhaman Kültür ve Sanat Evi olarak gezilebilmektedir.[20]

ölüm tarihleri için verilen kaynaklar dışında Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[20] Gül İrepoğlu, "Feyhaman, Resim Aşkıyla", **Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında**, Ed. Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, İstanbul, SÜ Sakıp Sabancı Müzesi, s. 16-31.

Güzin Duran (İstanbul, 1898-İstanbul, 1981): Ünlü hat ustası Yahya Hilmi Efendi'nin torunudur. Hat, süsleme ve musiki sanatlarıyla uğraşan bir çevrede büyümüş, 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gitmiştir. Burada Mihri Hanım'ın öğrencisi olmuş, daha sonra Ömer Adil'den dersler almıştır. Ahmet Haşim'den estetik, Feyhaman Duran'dan pastel dersleri alırken 1925 yılında açılan Avrupa konkurunu kazanmış ancak hocası Feyhaman'la nişanlı olduğu için gitmemiştir. Feyhaman Duran ile 25 Ağustos 1922 günü evlenmişlerdir. Güzin Duran eşiyle birlikte çalışmış, Galatasaray ve Ankara sergilerine katılmıştır. Sanatın pek çok dalıyla ilgilenen sanatçı, farklı liselerde 37 yıl boyunca resim öğretmenliği yapmış, bu süreçte hat sanatı eserleri, işlemeler, süslemeler ve porselenler hatta Karagöz tasvirleri gibi pek çok parçadan oluşan değerli bir koleksiyon biriktirmiştir. Feyhaman Duran ile birlikte 1943-47 yılları arasında Topkapı Sarayı Müzesi'nde çalışmalar yapmıştır. Sanatçının hayata gözlerini açtığı ve eşi ile uzun yıllar yaşadığı, çalıştığı Süleymaniye'deki evi günümüzde İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Feyhaman Kültür ve Sanat Evi olarak gezilebilmektedir.[21]

Hale Asaf (İstanbul, 1905-Paris, 1938): II. Abdülhamid'in yaveri Asaf Paşa ile Tıbbiye Reisi Dr. Rasim Paşa'nın torunu, dönemin temyiz reislerinden Salih Bey ile Enise Hanım'ın kızıdır. Teyzesi Mihri (Müşfik) Hanım'dır. İlk eğitimini evdeki İngiliz mürebbiyeden almış, daha sonra Notre Dame de Sion'a devam etmiş, böylece İngilizce ve Fransızcanın yanı sıra Rumca ve Arapça da öğrenmiştir. On dört-on beş yaşlarında iken 1919'da ailesi tarafından önce Roma'ya Mihri Hanım'ın yanına gönderilmiş, burada resim eğitimine başlamıştır. Bu sırada İtalyanca da öğrenmiştir. Daha sonra 1920'de Paris'e gitmiş, Namık İsmail'in özel öğrencisi olmuş, onun izlenimciliğe yakın anlayışından etkilenmiştir. Babası tarafından on altı yaşına geldiğinde Almanya'da gönderilmiş, burada Almanca öğrenmiş, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne giderek Prof. Arthur Kampf'ın öğrencisi olmuştur. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra babası Salih Bey Abdülhamid taraftarı olması nedeniyle Mısır'a kaçmak zorunda kalmış, bu da Asaf'ın hayatında büyük zorluklara neden olmuştur. 1924'te yurda dönerek İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş,

[21] İlkay Canan Canikli (Okkalı), **Ressam Güzin Duran**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı ile çalışmıştır. 1924 yılındaki Galatasaray Sergisi'ne katılmıştır. Kısa bir süre Bursa'da öğretmenlik yapmıştır. 1925 yılında Avrupa konkurunu kazanarak Maarif Vekâleti tarafından 1926'da Münih'e gönderilmiştir. Ancak 1926'da İtalya'da ameliyat olduğu bilinmektedir. 1927 yılında yeniden gittiği Paris'te André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Resimlerindeki figürleri geometrize olarak ele alma anlayışının nedeni buna bağlanabilir. 1928 yılında tekrar İstanbul'a dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Yaşamını 1930 yılında kesin olarak yerleştiği Paris'te zor koşullar altında sürdürmüş, faşizme karşı savaştığı için ülkesinden ayrılmak zorunda kalan İtalyan yazar Antonio Aniante ile birlikte olmuştur. Hayatı boyu amansız hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalan Hale Asaf, 1938'de kanserden hayatını kaybetmiştir.[22]

Halil Paşa (İstanbul, 1852-İstanbul, 1939): Harbiye Mektebi'nin kurucularından Askeri Okullar Nazırı Ferik Selim Paşa'nın oğludur. 1869'da girdiği Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dan 1873'te mülazım rütbesiyle mezun olmuş, "yaveran" sınıfına alınarak sarayda görevlendirilmiştir. Askeri okulda başladığı resim çalışmalarına 1880'de gittiği Paris'te, Jean-Léon Gérôme ve Courtois atölyelerinde devam etmiştir. 1888'de yurda dönmüş, Tıbbiye'de resim öğretmenliği yapmıştır. Bu tarihlerde Aliye Hanım ile evlenmiştir. 1895'te kaymakam, 1897'de miralay, 1906'da mirlivalığa terfi ederek paşa unvanını almıştır. 1905'te Müze-i Hümayun'a müdür yardımcısı olmuş, ertesi yıl Harbiye'de resim öğretmenliği yapmıştır. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanıyla mirliva paşa rütbesi kaymakamlığa indirilmiş, bunun üzerine emekli olarak sanata ağırlık vermiştir. 1917-18'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olarak atanmıştır. Farklı tarihlerde Abbas Hilmi Paşa'nın konuğu olarak Mısır'da bulunması ile bu coğrafyanın çok sayıda peyzajını yapmıştır. Şeker Ahmed Paşa'nın 1875'te açtığı ikinci sergiye, İstanbul Salon Sergileri'ne katılmıştır. Asker ressamlar kuşağının temsilcilerinden Halil Paşa'nın klasik üslubu yerini giderek izlenimci bir

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

etkiye bırakmıştır. 1936'da Viyana'da açılan uluslararası bir sergide altın madalya kazanmıştır.[23]

Hamit Görele (Giresun-Görele, 1900-İstanbul, 1980): İlk ve ortaöğrenimini Gümüşhane'de tamamlayan Görele liseyi İstanbul'da okumuştur. Babasının isteğiyle 1922'de Mühendis Mektebi'ne girmiş, iki yıl sonra okulu bırakmıştır. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren Görele, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine devam ederken aynı dönemde öğretmenlik de yapmıştır. 1928'de mektebin adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişirken mezun olan sanatçı Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak Paris'e gitmiş, Académie Julian'da ve André Lhote atölyesinde öğrenimine devam etmiştir. Yurda döndükten sonra farklı okullarda resim öğretmenliği yapan sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergilerine katılmıştır. Hamit Görele, Müstakiller'den özellikle Kocamemi ya da Çelebi gibi sanatçıların resmin yapısıyla ilgili çabalarına benzer anlayışta, ancak renk öğesine daha çok önem vererek çalışmıştır.[24]

Hikmet Onat (İstanbul, 1882-İstanbul, 1977): Babası deniz binbaşısı Kanlıcalı Murat Bey'dir. Fevziye ve Kasımpaşa Rüştiyeleri'nden sonra girdiği Bahriye Mektebi'nden 1903'te teğmen olarak mezun olan Hikmet Onat, resim yapmayı kendi kendine sürdürmüş ancak bununla yetinmemiştir. Okuldan tanıştığı Ruhi Arel ile birlikte ressam olmak amacıyla 1904'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kayıt yaptırmıştır ve 1910 yılında, Meşrutiyet'in ilanından sonra, Halil Edhem Bey'in müdürlüğü döneminde okuldan mezun olmuştur. 1911'de kendi isteğiyle üsteğmen rütbesindeyken ordudan ayrılan Onat daha sonra da Avrupa konkurunu kazanması üzerine Paris'e l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Ulusal Güzel Sanatlar

[23] Sezer Tansuğ, **Halil Paşa**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mart 1994; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[24] Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Yüksek Okulu)'na resim öğretimine gönderilmiştir. Burada Fernand Cormon'un atölyesine giren sanatçı 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte yurda dönmüştür. Galatasaray Sergileri'ne katılmıştır. 1915'te Akademi'nin hazırlık sınıfında Varnia Zarzecki'nin yerine hoca olmuş ve kısa süre sonra atölye şefliğine yükselmiştir. Sanatçının desen atölyesi uzun yıllar canlı modelden çalışılan bir baraj, bir hazırlık sınıfı işlevi görmüştür. 1949'da emekli olana kadar hocalık yapmayı sürdürmüştür. Sanatçı özellikle açık hava resimleri ve deniz manzaralarıyla peyzaj ressamı olarak öne çıkar.[25]

İbrahim Çallı (Çal, 1882-İstanbul, 1960): O dönem İzmir'e bağlı olan Çal kasabası doğumlu İbrahim Çallı'nın babası, kasabanın ileri gelenlerinden Osman Efendi'dir. İlk ve orta tahsilini Çal'da ve İzmir'de yapan sanatçı daha sonra İstanbul'a gelerek değişik bazı işlerde çalışmıştır. Resme karşı yeteneği nedeniyle büyük bir olasılıkla 1904 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Çallı, geçimini sağlayabilmek için bir yandan Sanayi-i Nefise'de okurken bir yandan da Adliye'deki işine de devam etmiştir. 1910'da mezun olan Çallı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer almış, mezuniyetinden sonra devlet bursuyla Paris'e gönderilmiştir. Fernand Cormon'un atölyesine girerek eğitimini sürdürmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914'te yurda dönmüş, aynı yıl Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa başlamıştır. Çallı bu görevini 1947'de emekli olana kadar sürdürmüştür. Sanatçı, 1920'de Sovyet Devrimi'nden kaçarak İstanbul'a gelen Rus ressam Gritchenko'dan etkilenerek izlenimci anlayışını daha biçimci bir yönde değiştirmiştir. Portre ve peyzajların yanı sıra nü çalışmalarıyla da adından söz ettirir. Meşrutiyet sonrası dönemde 1914 Kuşağı olarak adlandırılan kuşak, sevilen kişiliği ile Çallı Kuşağı olarak da anılmıştır. İbrahim Çallı, hem sanatı hem de hocalığı ile Türk sanatında önemli bir yere sahiptir.[26]

---

[25] Kıymet Giray, **Hikmet Onat**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[26] Kaya Özsezgin (Haz.), **İbrahim Çallı**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için

İzzed Ziya (İstanbul, 1883-Ankara, 1936): İzmir Rüsumat (Gümrük İdaresi) Nazırlığı yapan Yusuf Ziya Bey'in oğludur. Ortaokula kadar Beylerbeyi'nde okuduktan sonra Burhan-ı Terakki'ye gitmiş ve Mekteb-i Tefeyyüz'den mezun olmuştur. Babası gümrük müdürlüğü yaparken Trablusgarp'ta Frerler Mektebi'nde de bir süre okuduğu sanılmaktadır. Daha sonra girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Salvatore Valeri'nin atölyesinde çalışmış, altı yıl okuduktan sonra mezun olmuş hatta katıldığı sınavlarda birincilikler almıştır. Bir ara kısa süreliğine Fransa'ya giderek resim üzerine çeşitli araştırmalar yapmıştır. 1903'te Rüsumat Emaneti'nde memurluk yapmaya başlamış, zaman içinde terfi almıştır. 31 Mart Vak'ası'ndan sonra 1909'da Mabeyn'de kâtipliğe başlamış, 1920 yılına kadar burada çalışmıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında Ankara'da Yeni Meclis'in açılması üzerine "millici" sıfatıyla tanınmasından dolayı memuriyetine son verilmiştir. Daha önce vermeye başladığı resim derslerini sürdürmüş, Sultan Vahdettin'in kızı Sabiha Sultan'a dersler vermiştir. Ankara'da İktisat Vekâleti'nde yeniden memuriyete başlayan İzzed Ziya, vekâletin Sanayi Müdüriyet-i Umumiyesi'nde halıcılık ressamı olarak çalışmıştır. Memuriyeti devam ederken zatürre olup hayatını kaybetmiştir.[27]

Malik Aksel (Selanik-Katerin, 1901-İstanbul, 1987): Babası gümrük memuru Mehmet Şükrü Bey'in resim yaptığı, tablo kopya ettiği, bezeme işler yaptığı bilinir ve Malik Aksel de resim yapmaya okula gitmeden önce babasının etkisiyle başlamıştır. Ailesinin Balkan Savaşları sırasında İstanbul'a göç etmesiyle ilkokulu bitirip 1918'de İstanbul Darülmuallimin'e (Erkek Öğretmen Okulu) giderken Şevket Dağ ile karşılaşması, yaşamında bir dönüm noktasıdır. 1928'de Avrupa sınavını kazanarak gittiği Berlin'de Yüksek Öğretmen Okulu'nda sanat pedagojisi ve iş eğitimi konusunda öğrenim görmüş, ayrıca Prof. Grosmann'ın atölyesinde yağlıboya ve gravür çalışmaları yapmıştır. Bu dönemde sık sık uğradığı müzelerde iki Alman usta Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın resimlerini de görmüştür. 1932'de yurda dönerken Fransa, İtalya ve Yunanistan'a da uğrayarak müzeleri gezmiştir. Ankara'ya dönüşünde yeni açılan Resim Öğretmen Okulu'nda kısa bir süre görev yapmış, bu

---

burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[27] Bahriye Çeri, Ali Birinci (Haz.), **İzzet Ziya: Edebiyatı Tuvalle Buluşturan Ressam**, 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Mart 2013.

okulun bağlandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde 30 yıla yakın resim ve sanat tarihi hocalığı görevinde bulunmuştur. 1951'de İstanbul'a atanmış ve 1968'de emekli olana kadar Çapa Eğitim ve Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde hocalığa devam etmiştir. Aksel ilk kişisel sergisini de emekli olduktan sonra 1969'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1930'lu yıllardan itibaren gazete ve dergilerde sanatın güncel durumu, isimler ve etkinlikler hakkında yayımladığı makaleleri, Anadolu resim geleneklerini inceleyen kitaplarıyla adından yazar olarak da çokça söz ettirmektedir. [28]

Melek Celâl Sofu (İstanbul, 1896-Münih, 1976): Tepedelenli Ali Paşa soyundan Abdurrahman Ziya ile Naciye Hanım'ın kızıdır. Resim derslerini dayısı Kâzım Bey'den almaya başlamış, Nazmi Ziya'dan özel dersler almış, İnas Sanayi-i Nefise'de konuk öğrenci olarak çalışmıştır. Paris'te Académie Julian'a devam etmiştir. Resmin yanı sıra heykel, süsleme sanatları ve hat sanatı üzerine eğitim almış, müzikle ilgilenmiştir. Almancası ve Fransızcası çok iyi olan sanatçı, ayrıca dönemin ünlü piyanistlerinden uzun yıllar piyano dersi almıştır. Kıbrıs'ın önde gelen simalarından avukat Celal Sofu ile evlenmiş, çiftin Moda'daki evleri dönemin kültür sanat simalarının sıkça ziyaret ettiği bir merkez halini almıştır. Celal Sofu erken yaşta hayatını kaybedince Melek Hanım bundan on yıl sonra, 1956 yılında Alman Prof.Dr. Arno Eduard ile evlenerek Münih'e yerleşmiştir. Melek Hanım uzun yıllar sağlık sorunları yaşamış, üst üste geçirdiği enfarktüsler hayatını etkilemiş, yaşamının son dönemini yatağa bağlı geçirmek zorunda kalmıştır. Hattat Kamil Akdik üzerine yayımladığı kitabının yanı sıra **Türk İşlemeleri** ve **Şeyh Hamdullah** adlı kitapları da vardır. **Le vien Serail des Sultans** adlı Topkapı Sarayı'nı konu aldığı Fransızca bir kitabı daha bulunmaktadır. Galatasaray Sergileri'ne katılan sanatçı 1935'te Mısır

[28] Ahmet Köksal, **Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1988; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011; Beşir Ayvazoğlu, **Malik Aksel Evimizin Ressamı**, 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ocak 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Apartmanı'nda İhap Hulusi ile birlikte bir sergi açmıştır. Melek Celâl'in son sergisini 1964'te Münih'te açtığı bilinmektedir.[29]

Mihri Müşfik (Rasim-Açba) (İstanbul, 1886-New York, 1954): İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Hanım, Tıbbiye-i Şahane'nin hocalarından Dr. Ahmet Rasim Paşa'nın kızıdır. Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır. Oldukça genç yaşta yurtdışına çıkmak istemiş, yasal engelleri aşmak için dönemin Fransız Elçisinin eşi olan Madam Barrer'in hazırlattığı sahte bir Fransız pasaportuyla 1903 yılında Roma'ya gitmiştir. Daha sonra Paris'e giden Mihri Hanım'ın eğitim için gelen Türk öğrencilere yardım ettiği bilinmektedir. Burada siyasi bilimler alanında eğitim alan Selami Müşfik Bey ile tanışarak evlenmiştir. 1913 yılında Darülmuallimat'a (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmeni olarak atanmasıyla yurda dönmüştür. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmiş, burada hocalık ve müdirelik görevlerinde bulunmuştur. Özellikle kadın portreleri resmeden Mihri Hanım sadece sanat alanında gerçekleştirdikleriyle değil, o dönem kadınların toplumsal varlığı adına da oldukça önemli bir kişiliktir. 1922 yılında Roma'ya yeniden giden Mihri Hanım eşinden boşandıktan sonra onun soyadını kullanmayı bırakmıştır. 1927'de Roma'dan Amerika'ya gittiği, ulaşılan gemi kayıtları sayesinde kesinliğe kavuşmuştur. 1928 yılında Amerika'da bir sergi açtığı, dönemin **Cumhuriyet** gazetesi haberinden anlaşılır. Mihri Hanım'ın Amerika yıllarına ait bilgi oldukça az olmakla birlikte yaşamını kaybettiği yıl 1954 olarak tahmin edilmektedir.[30]

Müfide Kadri (İstanbul, 1899-İstanbul, 1912): İlk kadın ressamlarımızdandır. Çok küçük yaşta babasını kaybeden Müfide Kadri, dönemin sayılı zenginlerinden biri olan Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey tarafından evlatlık alınmıştır. Özel

---

[29] Meltem Yakın Üldes, **Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005; Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, y.y., Akbank Yayınları, 1988; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.

[30] Mahinur Tuna, İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba, İstanbul, As Yayınları, 2007; Nilgün Sarp, **Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik İlk Türk Kadın Ressam İstanbul 1886-New York 1954**, İstanbul, y.y., Aralık 2011; Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, y.y., Akbank Yayınları, 1988. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

dersler ile iyi bir eğitimden geçmiş, resim derslerini ise Osman Hamdi Bey ve Profesör Valeri'den almıştır. Osman Hamdi'nin teşvikiyle Münih'te bir sergiye gönderdiği resimleriyle altın madalya kazanmıştır. Bu olay üzerine resimleri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yer almıştır. Yoğun şekilde çalışan sanatçı, narin yapısı ve sahip olduğu bir hastalık nedeniyle zaman zaman resme ara vermek zorunda kalmış, bu dönemlerde müzik ile uğraşmış, keman, ud ve piyano çalmıştır. Hastalığının ilerlemesiyle genç yaşta hayatını kaybeden sanatçının sayısı kırkı bulan resmi yakınları tarafından sergilenmesi ve satılması amacıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne verilmiştir. Resimler 1912 yılında sergilenerek geliri cemiyete bağışlanmıştır. Halide Edip Adıvar, **Son Eseri** adlı romanını Müfide Kadri'nin yaşamından yola çıkarak kaleme almış ve kitabı ona ithaf etmiştir. Müfide Kadri'nin Karacaahmet mezarlığında bulunan mezar taşının süslü kitabesinde bir palet ve üç fırça figürünün yer alması, böyle motiflerin bir Türk mezarında ilk kez görülmesi anlamında da önemlidir.[31]

Namık İsmail (Samsun, 1892-İstanbul 1935): Babası Kafkas kökenli usta hattat İsmail Zühtü Bey, annesi Vezirköprü Kaymakamı Amasyalı Yeğenzade Hüsnü Bey'in kızı Bakiye Hanım'dır. Beşiktaş'taki Hamidiye Mektebi'nden sonra Sainte Pulchérie, St. Benoit ve Mektebi Sultani'ye giden Namık İsmail, çocukluğundan itibaren resim yapmaya meraklı olmuş, ortaöğrenimi sırasında da resim çalışmayı sürdürmüştür. Ailesi tarafından resim öğrenimi görmesi için, muhtemelen 1912 sonu veya 1913 yılı başında Paris'e gönderilmiştir. Sanatçı bir görüşmesinde Paris'te iki yıl kaldığını belirtmiştir. Namık İsmail'in Academié Julian'a kayıt tarihi ise 1913 olarak verilmektedir. Kısa bir süre bu okula devam eden sanatçı, ardından o sırada Paris'te bulunan İbrahim Çallı'nın kendisini l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'a (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulu) götürüp Prof. Fernand Cormon'la tanıştırması sonucunda ise Cormon Atölyesi'ne geçmiştir. Namık İsmail 1914'te

[31] Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011; Burak Çetintaş, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Marifetiyle Yaptırılan İki Mezartaşı", **Toplumsal Tarih**, Sayı 133, Ocak 2005, s. 102-105; Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 52-54. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

İstanbul'a gelmiş, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'e geri dönememiştir. Aynı yıl silah altına alınarak Kafkas cephesine gönderilmiş, tifüse yakalanınca İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. Şişli Atölyesi'nde çalışmıştır. Burada yapılan resimlerin Viyana ve Berlin'de sergilenmesi söz konusu olunca sergi komiseri Celâl Esad Arseven ile birlikte Berlin'e gitmiştir. Savaşın bitmesiyle orada kalan Namık İsmail, Max Liebermann ve Lovis Corinth atölyelerinde çalışmıştır. 1919'da İstanbul'a döndükten sonra resim öğretmenliği yapmış, Molla Şefik'in kızı Mediha Hanım ile evlenmiştir. İtalya'ya gitmek için izin alamayınca istifa ederek giden Namık İsmail burada bir yıl kalmıştır. Döndükten sonra **İleri** gazetesinde ressam ve yazıişleri müdürü olarak görev yapmış, bu sırada 1921'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür yardımcısı olarak atanmıştır. Ancak bir yıl sonra görevinden istifa ederek 1922'de yeniden Paris'e gitmiş, burada Pierre Loti'nin **Les Désenchantées** adlı kitabını resimlemiştir. 1926'da döndükten sonra önce resim eğitimini denetlemekle görevli müfettişliğe atanmış, 1927'de ise Akademi'ye bu kez müdür olarak atanarak 1935'te yaşamını yitirinceye kadar bu görevde çalışmıştır.[32]

Nazmi Ziya Güran (İstanbul, 1881-İstanbul, 1937): Babası, Fatih Sultan Mehmed'in hocası Molla Gürani'nin soyundan gelen Ziya Bey'dir. Vefa İdadisi'ni bitiren Nazmi Ziya, ilk resim derslerini amcası Binbaşı Hasip Bey'den almıştır. Resme olan ilgisine karşın babasının isteğiyle 1899'da Mekteb-i Mülkiye'ye girmiş, okulu bitirdikten sonra babasını kaybetmiş, 1902'de bu kez Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydını yaptırmıştır. Valery, Zarzecki, Oskan Efendi ve Osman Hamdi'nin öğrencisi olmuştur. Muhtemelen okula girmeden önce Hoca Ali Rıza'dan özel dersler almıştır. 1905'te İstanbul'a gelen Paul Signac ile tanışması Nazmi Ziya'nın sanat hayatında adeta bir dönüm noktası olmuş, onun izlenimci tarzından etkilenmiştir. Akademi'den muhtemelen izlenimci etkili resimleri nedeniyle bir yıl geç, yani 1908'de mezun olan sanatçı kendi imkânlarıyla 1909'da Paris'e gitmiştir. Burada Académie Julian'a devam etmiş, Marcel Bachet ve Royer'in öğrencisi

[32] Zeynep Rona (Haz.), **Namık İsmail**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1992; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

olduktan sonra 1909'da École Nationale Supérieur des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyesine gitmiş, Sanayi Nefise'de bulamadığı çıplak modelden çalışma fırsatını burada yakalamıştır. Cormon tarafından doğayı temel alan, açık havada çalışma yaklaşımı teşvik edilmiştir. 1913'te işleri için İstanbul'a dönmüş, savaş nedeniyle Paris'e yeniden gitmemiştir. Önce İzmir Muallim Mektebi Müdürlüğü'ne, daha sonra İstanbul İl Tedrisat Müfettişliği'ne atanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale'deki kahramanlıkları yerinde tespit etmek üzere Enver Paşa'nın seçtiği heyette yer almıştır. 1918-1921 ve 1925-1927 arası olmak üzere iki kez farklı dönemlerde Akademi'de müdürlük yapmıştır. Galatasaray Sergileri'ne de katılan sanatçı, yaşamı boyu özellikle İstanbul doğasını konu aldığı manzaralar resmetmiştir.[33]

Nurullah Berk (İstanbul, 1904-İstanbul, 1982): Nişantaşı ve Galatasaray Lisesi'nde eğitim aldıktan sonra 1920-1924 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine devam etmiştir. 1924-1928 tarihleri arasında Paris'e giderek École des Beaux-Arts'da Ernst Laurens atölyesine girmiştir. Berk yurda döndükten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde yer almış, 1932'de Paris'e ikinci kez gitmiştir. Bu kez önce André Lhote daha sonra Fernand Léger'den ders almış, bu bir yıllık eğitim dönemi sanatçının üretimlerinde belirgin bir değişime neden olmuştur. Sanatçı, 1933'te d Grubu'nun kuruluşunda yer almıştır. Ressamlığının yanı sıra gazete ve dergilerde kaleme aldığı yazılarıyla sanat yazarlığı alanında da giderek gelişen önemli bir kariyer edinmiştir. **Fikret Mualla** (1971), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi** (1972), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli** (1973), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi** (Cilt 2) (1981), Türk sanat tarihi açısından önemli çalışmalarındandır. Resim Bölümü Şefliği'ne atanan Léopold Lévy'nin isteği üzerine 1939 yılında Akademi'de çalışmaya başlamış, hocalık görevini 1968'e kadar sürdürmüştür. 1953 yılında Prof. Suut Kemal Yetkin ile birlikte Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği AICA'nın

[33] Mehmet Üstünipek, **Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran**, 1. bs., İstanbul, Rezan Has Müzesi, Şubat 2012; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Türkiye Ulusal Komitesi'ni kurmuş, 1954'te derneğin yıllık kongresinin İstanbul'da düzenlenmesini sağlamıştır. 1962-1969 yılları arasında İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü yapmıştır. Sanatçı, d Grubu'nun sanat anlayışı doğrultusunda Doğu-Batı ikilemine odaklanan, geleneksel sanatlardan beslenen bir üsluba sahip olmuştur. [34]

Osman Hamdi Bey (İstanbul, 1842-İstanbul, 1910): Babası İbrahim Edhem Bey, Sakızlı bir Rum'dur ve adanın işgaliyle ele geçirilen esirler arasında İstanbul'a getirilmiş, Kaptan-ı Derya Hüsrev Paşa'nın himayesine girerek iyi bir eğitim almış, Hariciye Nâzırlığı'na kadar yükselmiştir. İbrahim Edhem'in Fatma Hanım'la evliliğinden olan Osman Hamdi, Maarif-i Adliye'de öğrenciyken resim sanatına ilgi duymaya başlamıştır. Babasının hukuk eğitimi için Paris'e göndermesine karşılık o hukuk okurken École des Beaux-Arts'a kayıt yaptırmadan devam etmiş, Gustave Boulanger'nin yanında çalışmıştır. Öğrencisi olmasa da Jean-Léon Gérôme'dan büyük ölçüde etkilenmiş, akademik hatta oryantalist bir üslubu benimsemiştir. Fransa'da öğrenciyken ilk evliliğini Fatma ve Melek adlı iki kız çocuğu sahibi olduğu Agarite isimli bir kadınla, ikinci evliliğini ise Leyla, Edhem ve Nazlı adlı biri erkek ikisi kız çocuğu sahibi olduğu yine Fransız olan Marie Palyart (Naile Hanım) ile yapmıştır. 1860-1868 yılları arasında Paris'te yaşamış, kendisinden beklenen hukuk diplomasını alamadan İstanbul'a dönmüştür. Daha sonra 1869'da Vilayet Umur-u Ecnebiye Müdürü olarak yaklaşık iki yıllığına Bağdat'a gitmiştir. 1873'de Viyana Evrensel Sergisi'ne Osmanlı katılımının komiserliğini üstlenmiştir. Osman Hamdi Bey, farklı resmi görevlerde bulunduktan sonra 1876'da Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra Meclis-i Mebusan'a seçilmiştir. Sanatçılığı kadar kültür ve sanat alanındaki icraatları da önemlidir. 1881'de Müze-i Hümayun'un başına getirilmiş, bu tarihten itibaren arkeolojik araştırmalara girişmiştir. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kurulmasında katkısı vardır. Âsar-ı Atîka Nizamnamesi hazırlayarak eski eserlerin yurtdışına kaçırılmasını önlemeye çalışmıştır. 1883'te Sanayi-i Nefise

[34] Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Mektebi'nin kurulmasında öncü role sahiptir. Bir kültür adamı, arkeolog ve müzeci olmasının yanı sıra çok sayıda resmiyle Türk sanat tarihindeki en önemli sanatçılardan biri ve figür resminin büyük ustasıdır. Sanatçının Eskihisar'daki köşkü Osman Hamdi Bey Evi ve Müzesi adıyla ziyarete açılmıştır.[35]

Ömer Adil (1868, İstanbul-1928, İstanbul): Sezer Tansuğ Ömer Adil'in sanat öğrenimini 1900 yılından önce İtalya'da yaptığını iddia etse de Ahmet Kamil Gören, sanatçının İtalya'ya ne zaman gittiği ve nerede kimlerle çalıştığı konusunda hiçbir belgeye rastlanmadığını ve Halil Edhem'in de sanatçıyla ilgili: "… İtalya'da eğitim geçirdiği söyleniyor" şeklinde muğlak bir ifade kullandığını belirtmektedir. Türkiye'de açık havada çalışan ilk ressamlardan olan Ömer Adil, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan ilk Türk ressamların da başında gelir. 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Mihri Müşfik'ten sonra 1919'da müdür olarak atanmıştır. Şişli Atölyesi'nde çalışmamış ancak Viyana Sergisi'ne bir yapıt vermiştir. İtalyan manzara ressamlarının etkisinin hissedildiği resimler yapmış, kompozisyonu ön planda tutmuştur. **Bosphore** (Boğaziçi Ressamları) adlı kitabın Ömer Adil tarafından yapılan tamamlanmamış çevirisi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde tefrika halinde yayımlanmıştır.[36]

Refik (Fazıl) Epikman (İstanbul, 1901-Ankara, 1974): 1918 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü'nde İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuş, okuldan 1925 yılında mezun olarak 1926 yılında devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Beş yıla yakın École des Beaux-Arts'ta çalışmış ve döndükten sonra 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistanlığa başlamıştır. 1931 yılında askerlik görevi nedeniyle görevine ara veren Epikman 1933'te geri dönmüştür; ancak, bu kez de Akademi içindeki Müstakiller'e ve yeni eğilimlere karşı tavır alan eski kuşak tarafından

[35] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010; Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, C.I-II, 2. bs., İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 1995.

[36] Sezer Tansuğ, "Ömer Adil", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yay.Yön. Hasan Kuruyazıcı, C. III, 2. bs., İstanbul, YEM Yayınları, Haziran 2008, s. 1196. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Akademi'deki kadrosu iptal edilmiştir. Ardından 1933 yılında Ankara'ya giderek Gazi Terbiye Enstitüsü Kütüphane memurluğuna atanmış, ancak bu görevini uzun bir süre sürdürmemiş ve 1 Kasım 1934'te Maarif Vekaleti'nin bir yazısıyla Kars Lisesi resim muavinliğine atanmıştır. Sanatçı bu yeni görevine gitmekte direndiği için müstafi (istifa etmiş) sayılmış, daha sonra ise bu zor koşulları yaşadığı dönemde 1933'te, Ankara Atatürk Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmayı başarmıştır.[37] 1939'da ise Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde atölye hocası olmuştur. Uzun süre Halkevleri'nde Ar Kolu Başkanlığı yapmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alan Epikman'ın sanat üzerine yazıları ve kitapları da bulunmaktadır. Sanatçının özellikle Ankara yıllarında Cumhuriyet'e bağlılığını kanıtlar nitelikte resimler yapması dikkat çekmektedir. Türk resim ortamında 1950'lerden itibaren görülen soyut resim anlayışı, Epikman'ın da 1960'lardan itibaren soyut çalışmasına yol açmıştır.[38]

Şeker Ahmed Paşa (İstanbul, 1841/42-İstanbul, 1907): Asıl adı Ahmed Ali'dir. Kısa bir süre Mekteb-i Tıbbiye'ye girerek okuduğu, daha sonra 1856'da ayrılarak Mekteb-i Harbiye'ye geçtiği, buradan teğmen olarak mezun olduğu düşünülmektedir. Ancak Mekteb-i Tıbbiyye'de dört sene okuduğu ve öğrenimine devam ederken, resme olan özel yeteneği sayesinde okulun resim öğretmeni muavinliğine atandığı da yazılanlar arasındadır. Çalışmaları dönemin padişahı Abdülaziz'in dikkatini çekmiş, 1864/1865'te resim eğitimi için Paris'e gönderilmiş, burada yedi yıl süreyle Gustave Boulanger atölyesine devam etmiştir. 1871/1872'de İstanbul'a dönerek yüzbaşı rütbesiyle Mekteb-i Tıbbiyye'ye resim hocası olarak girmiştir. Bu okulun dışında Zeyrek, Beyazıt, Kaptan İbrahim Paşa ve Sultanahmet Sanayi Mekteplerinde de resim hocalığı yapmıştır. Kolağası rütbesiyle Sultan Abdülaziz'in yaveri olup daha

[37] Buradaki bilgiler Ahmet Kamil Gören ile 27 Kasım 2017 tarihinde yaptığımız görüşmede hazırlamakta olduğu **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950** kapsamındaki yeni bilgiler ışığında tarafımıza aktarılmıştır.

[38] Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Yayınları, 1997; Anonim, **Refik Epikman**, Ankara, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2001 (Metin: Kıymet Giray); Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

sonra yaşamı boyu sürdüreceği "Misafirîn-i Ecnebiyye Tefrişatçılığı" yani yabancı konuklar teşrifatçılığını üstlenmiştir. 27 Nisan 1873'te İstanbul Sanayi Mektebi'nde ilk resim sergisini açmış, 1 Temmuz 1875'te İstanbul Darülfünunu'nda ikinci bir sergi düzenlemiştir. Bu sergide pek çok ismin yanı sıra Osman Hamdi ve Halil Paşa'nın resimlerine de yer vermiştir. 1875'te binbaşı, 1880'de miralay, 1884'te mirliva (tuğgeneral) ve 1890'da ferik (tümgeneral) rütbesine yükseltilmiştir. Hem Osmanlı Nişanı ile ödüllendirilmiş hem de Sanayi-i Nefise Madalyası almıştır. 1875-76 yıllarında saray için bir resim koleksiyonu oluşturmak üzere görevlendirilmiş, bir yandan bütün görevlerini sürdürürken diğer yandan resim yapmaya devam etmiştir. İyi huyu, güler yüzü nedeniyle "şeker" lakabını alan sanatçı, genellikle resmettiği natürmort ve manzaralarında klasik bir resim dili benimsemiştir.[39]

Şeref Akdik (İstanbul, 1899-İstanbul, 1972): "Reis-ül hattatin" payesini taşıyan, Güzel Sanatlar Akademisi'nde de tezyini yazı dersleri veren Ahmet Kâmil Akdik'in (1861-1941) oğludur. Şeref Akdik ilk ve ortaöğrenimini Fatih Merkez Rüşdiyesi'nde tamamlamıştır. Babasının yönlendirmesiyle resim yeteneğini küçük yaşlarda keşfetmiştir. Babasının eve aldığı **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**'nde yer alan çocuklar için ödüllü resim yarışmasına katılmış, ikincilik derecesi alması üzerine gazeteye altı aylık abonelik kazanmış ve bu da Akdik'i resim çalışma yönünde teşvik etmiştir. 1913 yılında Hoca Ali Rıza, 1914'te İbrahim Çallı ile tanışmış, 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Hatta mektebe girmesi için yaşının tutmaması engelini, dönemin Sanayi-i Nefise Müdürü Halil Edhem Bey'in yaşını iki yaş büyütmesiyle aşmıştır. Henüz öğrenciyken Galatasaray Sergileri'ne katılmayı başarmıştır. 1925'te okulu bitirerek Avrupa bursuyla Paris'e gitmiş, Académie Julian'da Albert Laurens'in atölyesine devam etmiştir. 1928'de yurda dönen Akdik, bir süre Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde resim hocalığı yapmıştır. Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşunda yer almıştır. Öğretmenlik görevini başka okullarda sürdürmüş, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde de çalışmıştır. Yurt Gezileri'ne

[39] Ahmet Kamil Gören, "(Şeker) Ahmed Ali Paşa'yı Yazmak (1841-1907)", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar, İstanbul, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2008, s. 17-69; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.

katılmış, 1951'de Fransa ve İtalya'ya gitmiş, aynı yıl Akademi'de hocalığa atanmıştır. Moda'da kurduğu özel atölyesinde de dersler vermiştir. Akdik, Akademi'deki görevinden 1965'te emekli olmuştur. Sanatçının özellikle Cumhuriyet'in erken döneminde yaptığı figür çalışmaları, modernleşen hayat sahneleri olarak öne çıkar. [40]

Şevket Dağ (İstanbul, 1876-İstanbul, 1944): Kafkaslar'dan göç eden Çerkes kökenli bir ailenin bireyi olarak 1875'te İstanbul Fatih'teki Küçükmustafapaşa Mahallesi'nde doğan Dağ, ilköğrenimini yine Fatih ilçesinde yer alan Âşık Paşa'daki Hacı Ferhat İlkokulu'nda tamamlayıp, ortaöğrenimi için Öğretmen Okulu'na devam etmiştir. Olasılıkla 1891-1893 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolan sanatçı, 1897 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra Evkaf'ta çalışmaya başlamış, Mekteb-i Sultani'de resim öğretmenliği yapmış ve bu dönemde Tevfik Fikret'in takdirini kazanmıştır. Öğrencilerine dershane dışında resim dersleri vererek onlara doğadan resim çalışma alışkanlığı kazandırmada etkin olmuştur. Hocalık görevini daha sonra İstanbul Öğretmen Okulu'nda da sürdürmüş, okulda bir resimhane kurdurmuştur. Uzun süre cami içlerinde resim yapmayı tercih etmiş, Ayasofya'nın resmini yapabilmek için özel izin almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer almış, Galatasaray sergilerine katılmıştır. 1914 Kuşağı sanatçılarla dostluk geliştirmiştir. Türk resminde özellikle iç mekân resimleriyle bilinen sanatçı "cami ressamı" olarak da anılmaktadır. İmzasını yıllarca palet şeklinde atmıştır. Erken dönemlerindeki akademik klasizm yerini giderek daha izlenimci bir tarza bırakmıştır.[41]

---

[40] Osman Altıntaş, **Şeref Akdik**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988; Talat Ülker, E.Doğru, N.Yılmaz, Ş.Kazancı, **Ressam Şeref Akdik**, TC Gümüşhane Valiliği Yayınları, Gümüşhane, 2014; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[41] Hatice Şimşek, **Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007; Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Yay.Haz. Beşir Ayvazoğlu, 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, Ekim 2011, s. 25-32; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve

Zeki Faik İzer (İstanbul, 1905-İstanbul, 1988): Mekteb-i Sultani mezunu Ahmet Faik Bey ile Kayserili İbrahim Paşa'nın torunu Emine Sadiye Hanım'ın oğludur. Beykoz Merkez Rüştiyesi ve Beykoz Ahmet Mithat Efendi Numune Mektebi'ne devam ettikten sonra 1918'de, Vefa Sultanisi ile birleştirilen Mercan Sultanisi'ne girmiştir. 1920'de Galatasaray Sergisi'ni görmesi resim ilgisini pekiştirmiştir. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, Hikmet Onat'ın ardından İbrahim Çallı'nın atölyesine devam etmiştir. 1928'de Avrupa konkurunu kazanarak Paris'e gitmiştir. André Lhote atölyesine giren sanatçı aynı zamanda Fransızcasını geliştirmek için Alliance Française'e gitmiştir. Bir yandan da burslu öğrencilerin devam zorunluluğu bulunan Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda Prof. Maret'nin yanında altı ay duvar resmi, seramik ve fresk üzerine çalışmıştır. 1930'daki Paris Sonbahar Salonu'na bir natürmort çalışması kabul edilmiştir. 1932 yılında yurda dönen İzer, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'ne resim hocası olarak atanmıştır. Burada özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar ile dostluk kurmuştur. Ardından kendisine verilen bir başka görevi kabul etmeyerek istifasını veren sanatçı İstanbul'a dönmüş ve d Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. 1934'te bu kez kendi imkânlarıyla tekrar Paris'e giden sanatçı 1936'da döndükten sonra heykelle ilgilenmiş, askerliğini tamamladıktan sonra ise Akademi Müdürü Burhan Toprak tarafından okulun fotoğraf atölyesi hocalığına atanmıştır. Yurt Gezileri'ne de katılan sanatçı 1946'de Paris'te düzenlenen uluslararası sergide komiser olarak çalışmıştır. 1948'de Akademi'de meydana gelen yangından sonra müdürlük görevine getirilmiş, okulun kitaplığını yeniden kurmuştur. 1949'da Fansa, Almanya ve İtalya'ya gönderilen İzer, 1951 yılında Akademi'de Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kurmuştur. 1965'te bir yıl kalmak üzere yeniden Paris'e gitmiştir. 1968'de emekliye ayrılmış, 1971-1984 yılları arasında Paris ve Nice'te yaşamıştır. Zeki Faik İzer, özellikle Türkiye'de soyut resmin öncüleri arasında yerini almıştır.[42]

---

henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

[42] M. Sıtkı Erinç (Ed.), **Zeki Faik İzer**, Ankara, Türkiye Halk Bankası Yayını, 1990; Gül İrepoğlu, **Zeki Faik İzer**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2005; Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.

Zeki Kocamemi (İstanbul, 1900-İstanbul, 1959): Köklü bir aile olan Abdurrahman Sami Paşa (1795-1878) soyundandır. 1916 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. Henüz öğrenciyken Galatasaray Sergileri'ne katılmıştır. Okulu bitirmeden 1918'de ilk askerlik hizmetini piyade olarak yapmıştır. 1919'da yedek subay olarak terhis edilmiş ve okula dönmüştür. 1922'de mezun olması üzerine Türkocağı tarafından Münih'e gönderilmiş, burada önce Heinemann'ın daha sonra Hofmann'ın atölyesine devam etmiştir. Münih Akademisi'ne girmek istemişse de sınavı kazanamamıştır. 1927 yılında yurda dönen sanatçının aynı yıl Galatasaray Sergisi'ne verdiği yedi resmi, izlenimci tarza alışmış olan çevrelerde tepkiyle karşılanmış, daha sonra ise biçimci yaklaşımıyla bu çalışmalar modern Türk resminin ilk örnekleri olarak değerlendirilmiştir. 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşunda yer almıştır. Kocamemi 1930-1933 yılları arasında Akademi'nin İç Mimarlık Bölümü'nde Prof. Günther'in asistanlığını yapmış, bu arada Münih'te tanıştığı Emilia ile evlenmiştir. 1933'de üç yıl süreyle Dahili Mimari ve Mobilya hocalığı yapmıştır. 1936'da Akademi'de yapılan reformlarla Resim Bölümü Şefliği'ne getirilen Léopold Lévy döneminde Kocamemi atölye hocası olarak görevlendirilmiştir. 1937 ve 1941'de kısa süreli askerlik görevlerinde bulunmuştur. Devlet Resim Heykel Sergileri'ne, Yurt Gezileri'ne katılan sanatçı, 1944'de UNESCO'nun Paris'te düzenlediği Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne dört resmiyle katılmıştır.[43]

[43] Kaya Özsezgin, **Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011. Adnan Çoker-Kemal Bilensoy (Haz.), **Zeki Kocamemi**, İstanbul, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1979. Sanatçının yanlış olan doğum-ölüm tarihleri ve kaynaklarda yer almayan ya da yanlış gösterilen diğer bazı bilgileri için burada kullanılan kaynaklar dışında, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan **Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950**'den tarafımıza aktarılan bilgiler esas alınmıştır.

Ek-2:

Görsel 1: **İçtihad**, No 89, Kanun-u Sani, 1329, kapak.

اجتهاد

ادبی، اجتماعی، اقتصادی هفته‌لق مجموعه

١٦ كانون ثانی ١٣٢٩

نومرو : ٨٩

نسخه‌سی ٥٠ پاره‌یه

دردنجی سنه

مؤسسی : دوقتور عبدالله جودت

(توربین) لرله متحرك انكلیز دیستروه‌رلرندن برفرقه‌نك شمال دكزنده مانوره‌لری مناظرندن ...
(بحری مقاله مناسبتیله)

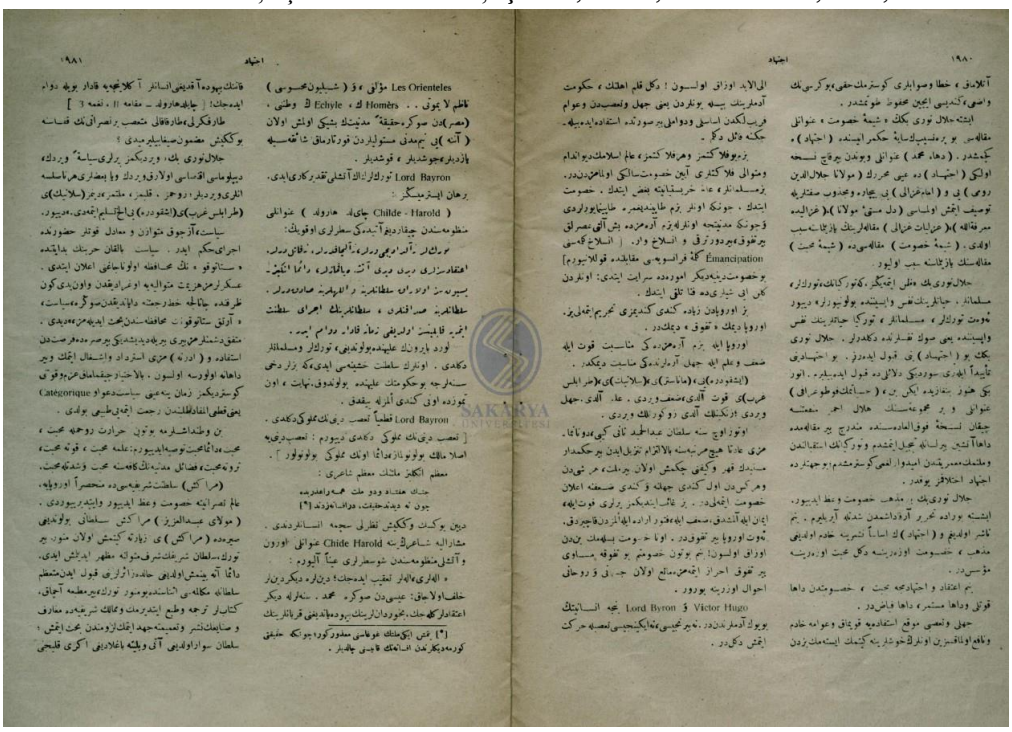
بو نسخه‌ده :

مصاحبهٔ اجتهاد — محمود صادق ، شیمهٔ محبت — عبدالله جودت ، بزده‌كی لافیدی — ح.س، شعر — حسین دانش، شعر — زعمی زاده حسن فهمی، آلیات — اورخان رضا ، اقتصادیات — م . ذكی ، شعر — یوسف ضیا ، هفته نامه (قارمه‌ن سیلوانك بر حكایه‌سی) — سرور بدیع ، وه‌رته‌ر — گوته

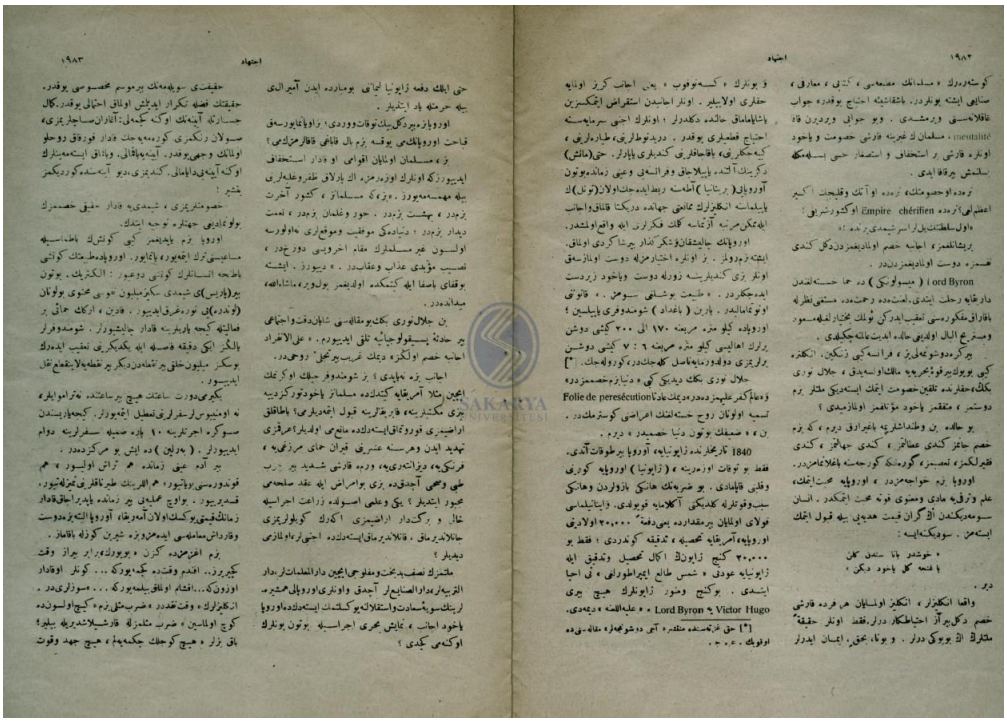
اداره‌خانه : ایستانبول ، جغال اوغلنده « اجتهاد » دائره‌سنده

مطبعهٔ خیریه و شركاسی

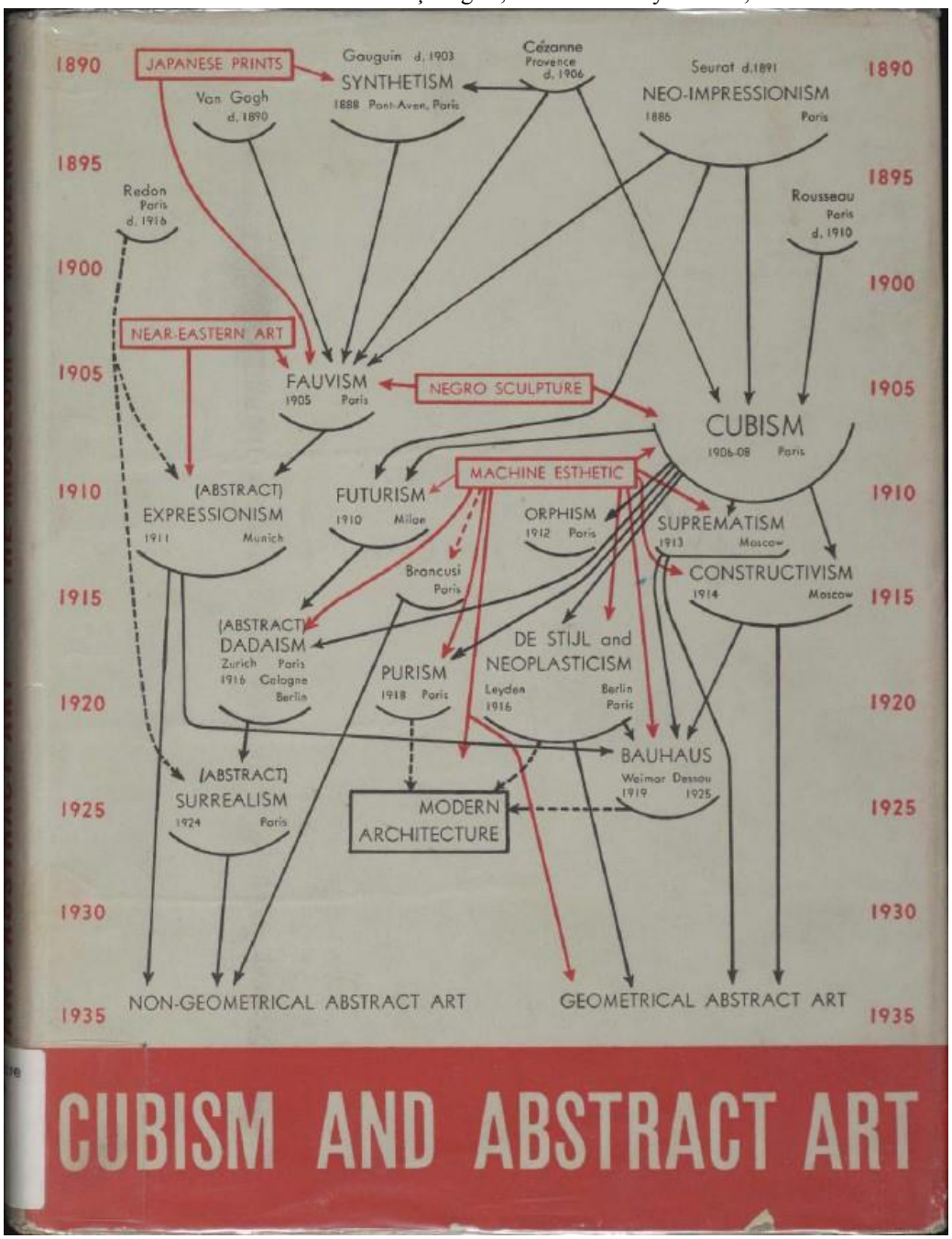
Görsel 2: Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, No 89, Kanun-u Sani, 1329, s. 1981-1982.



Görsel 3: Abdullah Cevdet, "Şîme-i Muhabbet", **İçtihad**, No 89, Kanun-u Sani, 1329, s. 1983-1984.

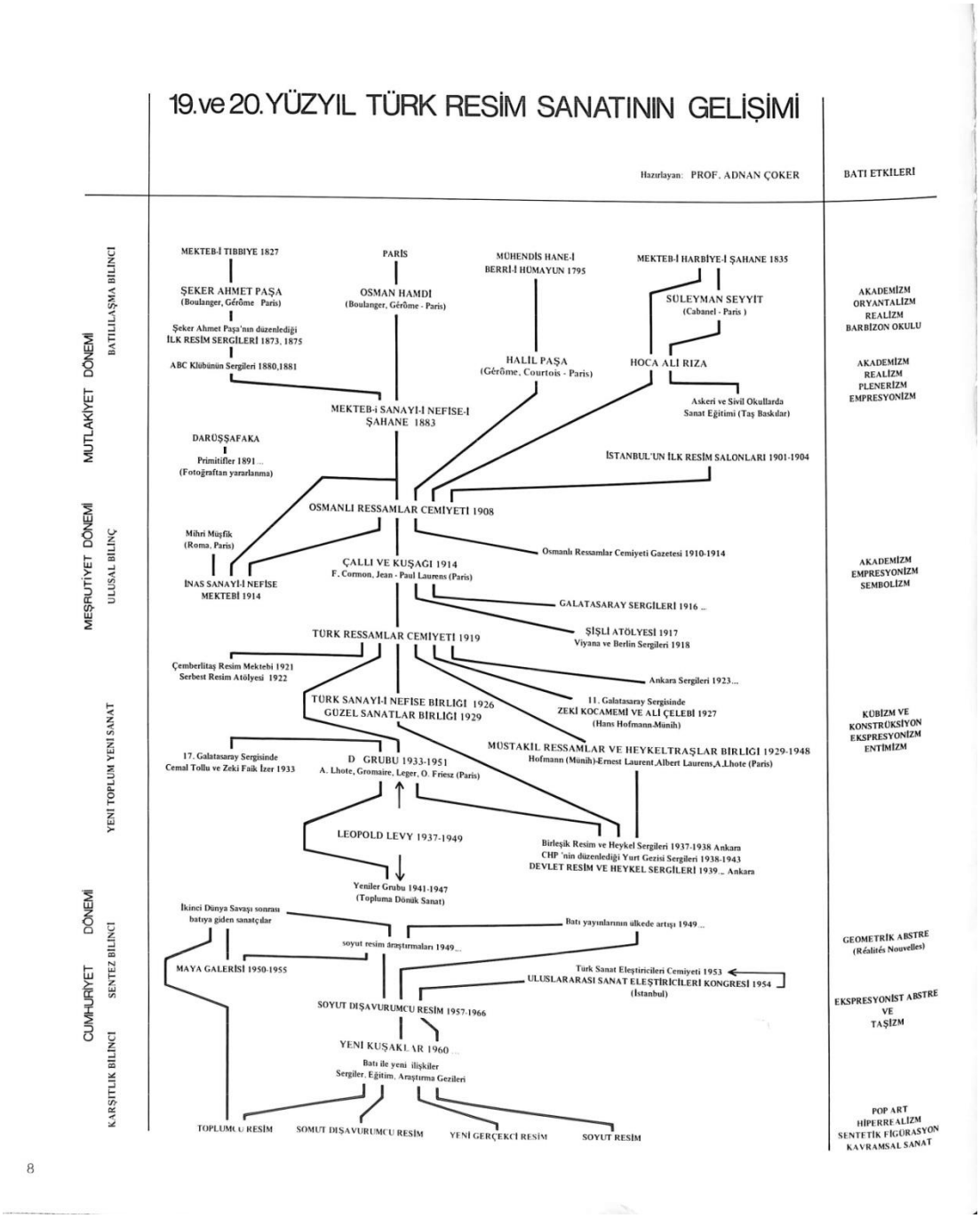


Görsel 4: Alfred H. Barr'ın çizelgesi, Kübizm ve Soyut Sanat, 1936.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf, (Erişim tarihi: 01.06.2017)

Görsel 5: Adnan Çoker'in hazırladığı "19. ve 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatının Gelişimi" tablosu

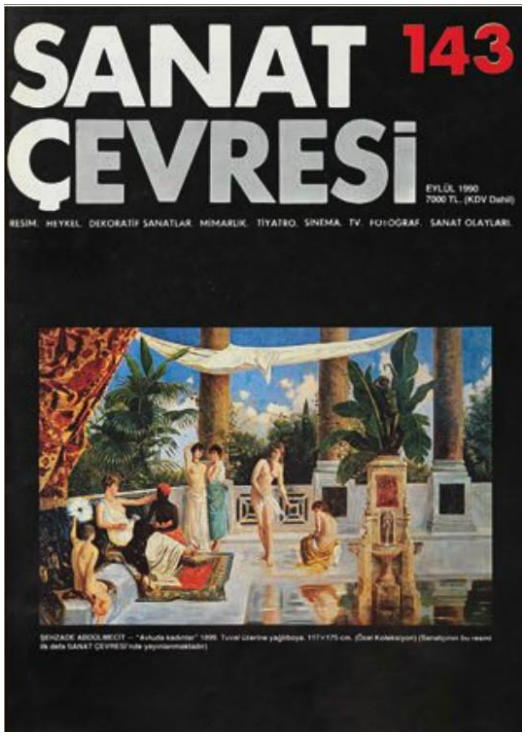


Kaynak: Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, 1996, s. 8.

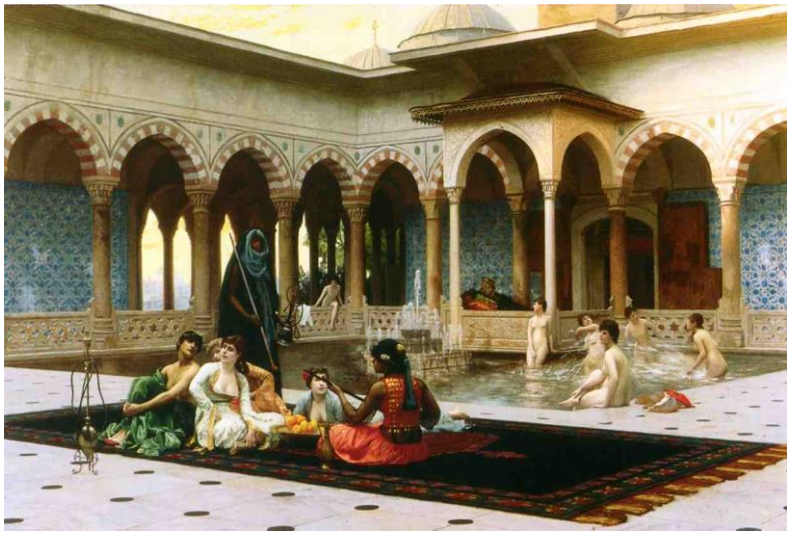
Görsel 6: Viyana'da Türk Ressamları Sergisi, 1918, renkli taşbaskı afiş.

Kaynak: Bahattin Öztuncay (Ed.), I. Dünya Savaşı'nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda, İstanbul, Vehbi Koç Vakfı, 2014, s. 15.

Görsel 7: Eylül 1990 tarihli **Sanat Çevresi** dergisi ve kapağında Abdülmecid Efendi'nin "Avluda Kadınlar" resmi.



Görsel 8: Jean-Léon Gérôme, *La Terrasse du Sérail (Sarayın Terası)*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 82x122 cm.



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.museuma.com/jean-leon-gerome/the-harem-on-the-terrace.html, Erişim tarihi: 11.08.2017

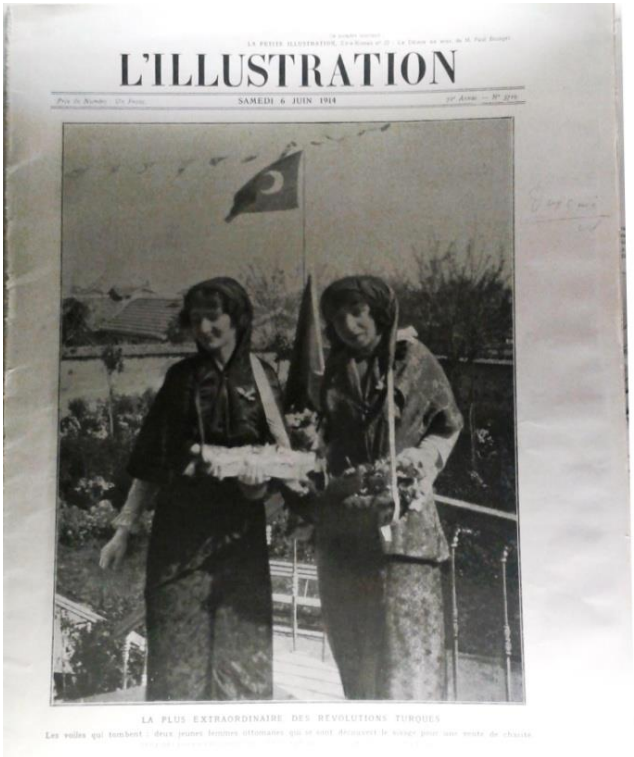
Görsel 9: Gustave Boulanger, *Le Harem du Palais (Sarayda Harem)*, 1877, tuval üzerine yağlıboya, 83,8x114,3 cm.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.christies.com/lotfinder/Lot/gustave-clarence-rodolphe-boulanger-french-1824-1888-la-cour-4589723-details.aspx, (Erişim tarihi: 11.08.2017)

Görsel 10: Gustave Boulanger, *Pompei'nin İç Görünümü (Pompei'den İç Görünüm)*, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 99x145,5 cm, Milli Saraylar Koleksiyonu.

Kaynak: Gülsen Sevinç Kaya (Yay.Haz.), **Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2010, s. 266.

Görsel 11: "Olağanüstü Türk İhtilali", **L'Illustration**, no. 3719, 6 Haziran 1914.



Kaynak: "Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914" Sergisi, 21 Nisan - 19 Ağustos 2015, Küratörler: Zeynep Çelik, Edhem Eldem, Bahattin Öztuncay Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi Galerisi, Fotoğraf: Elif Dastarlı Dellaloğlu.

Görsel 12: Osmanlı'nın son döneminden, renklendirilmiş bir fotoğraf ile uzanan pozda kadının yer aldığı kartpostal örneği.

Kaynak: Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, Mart 2015, s. 91.

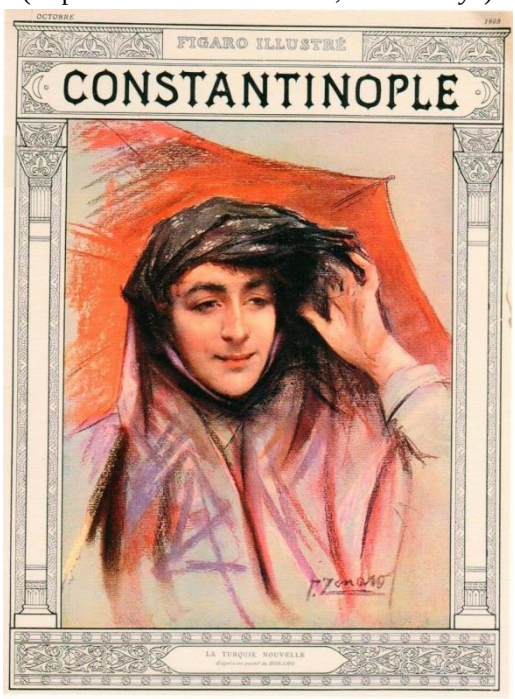
Görsel 13: Osman Hamdi Bey, *Marie/Naile Portresi*, yakl. 1880, tuval üzerine yağlıboya, 59x48,5 cm., Halil İbrahim İper Koleksiyonu.

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 374.

Görsel 14: Jean-Léon Gérôme, *Tanagra*, 1890, renklendirilmiş mermer, Musée d'Orsay, Paris.

Kaynak: Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, 1. bs., İstanbul, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 494.

Görsel 15: Figaro Illustré, Zonaro Özel Sayısı, Erol Makzume Koleksiyonu
(Kapak resmi: Fausto Zonaro, *Yeni Türkiye*)



Kaynak: Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları/Ottoman Art: The Painters of Turkey**, Yay.Haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, İstanbul, Kültür AŞ, Nisan 2008, s. 12.

Görsel 16: Malik Aksel, *Süpürgeyle Süpüren*, t.y., tuval üzerine yağlıboya, 47x62 cm.

Kaynak: Ahmet Köksal, Ressam, **Eğitimci ve Yazar Malik Aksel**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 1988, s.y.

Görsel 17: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Kız Öğrenciler.
Sağda ayakta duran fesli hoca Feyhaman Duran, solda oturan ise Ömer Adil.

Kaynak: Taha Toros Arşivi, Dosya No: 33, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16845/001560933008.pdf?sequence=1&isAllowed=y, (Erişim tarihi: 01.06.2017)

Görsel 18: La Turque Kemaliste, Şubat 1939 sayısından, resim çalışan kadınlar.

Kaynak: Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 2012, s. 99.

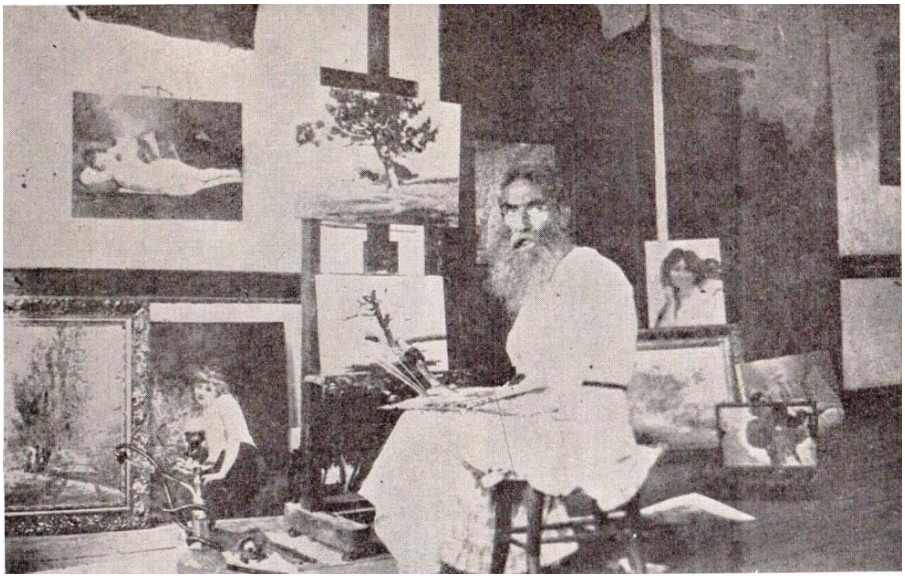
Görsel 19: Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın*, 1898, tuval üzeri yağlıboya, 120 x 73 cm, SÜ-SSM.

Kaynak: (Çevrimiçi), http://www.digitalssm.org/cdm/singleitem/collection/ResimKlksyn/id/830/rec/8, (Erişim tarihi: 15.08.2017)

Görsel 20: Gustave Courbet, *Otoportre (Pipolu Adam)*, 1846/1848,
tuval üzerine yağlıboya, 46x38 cm, Musée Fabre.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://library.artstor.org/#/asset/ARMNIG_10313260020,
(Erişim tarihi: 15.08.2017)

Görsel 21: Süleyman Seyyid atölyesinde resim yaparken.
Atölyedeki pek çok figür resmiyle birlikte nü resim de dikkat çeker.



Kaynak: Celâl Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, C. III,
Heykel ve Oyma, İstanbul, Maarif Basımevi, s. 141.

Görsel 22: Fausto Zonaro, *Anne Sevgisi*, tuval üzerine yağlıboya, 68x94 cm, Dolmabahçe Sarayı Müzesi.

Kaynak: (Çevrimiçi) http://erolmakzume.com/wp/?p=2736, (Erişim tarihi: 19.09.2017)

Görsel 23: Müfide Kadri, *Sahilde Aşk*, 1907/1908, tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm (MSGSÜ-İRHM)

Kaynak: Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 415.

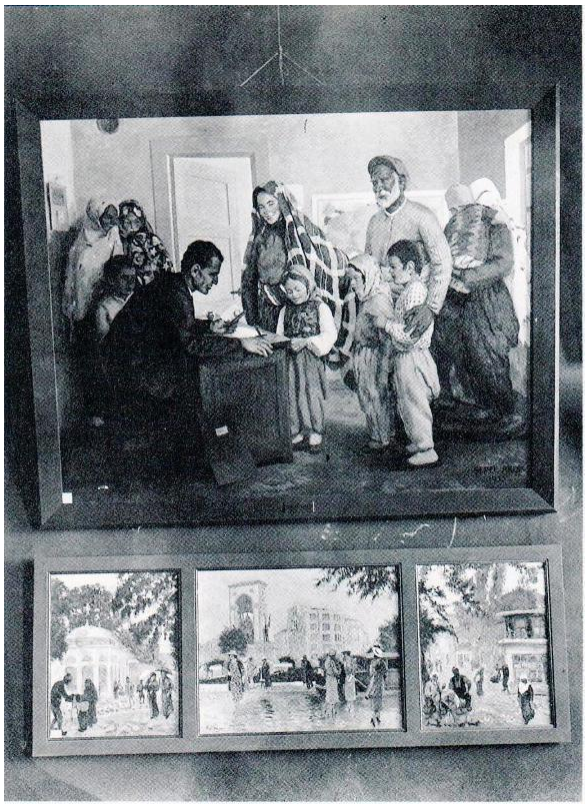
Görsel 24: Georges Seurat, *Asnier'de Banyo*, 1884,
tuval üzerine yağlıboya, 201x300 cm, The National Gallery, Londra.

Kaynak: (Çevrimiçi), http://library.artstor.org/#/asset/ANGLIG_10313766399
(Erişim tarihi: 19.09.2017)

Görsel 25: Otto Dix, *Metropolis*, 1927-28,
ahşap üzerine tutkallı boya, 181x404 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-grossstadt-metropolis,
(Erişim tarihi: 19.08.2017)

Görsel 26: 1936 yılında Ankara Halkevi Salonu'nda düzenlenen İnkılâp Sergisi'nde Şeref Akdik'in "Millet Mektebi" resmi altında Nazmi Ziya'nın "Eski ve Yeni İstanbul" adıyla sergilenen triptiği



Kaynak: Kıymet Giray, "Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı", **Türkiye'de Sanat**, Mayıs/Ağustos 1995, S. 19, s. 58.

Görsel 27: Nazmi Ziya, *Öğretmenim*, 1936, tuval üzeri yağlıboya, 93 x 73 cm, özel koleksiyon.

Kaynak: Atila Taşpınar, **Nazmi Ziya**, y.y., Ocak 2004, s. 207.

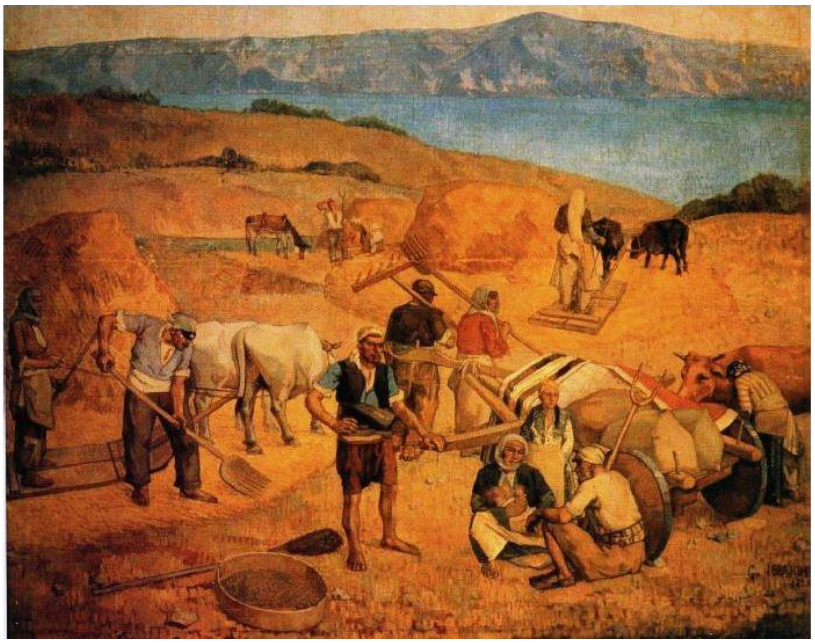
Görsel 28: Nazmi Ziya, *Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın*, t.y., tuval üzeri yağlıboya, 33 x 41 cm, özel koleksiyon.

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Yay.Haz.), **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 2003, s. 132.

Görsel 29: Edgar Degas, *Araba Yanındaki Amatör Jokeyler*, 1876–87, tuval üzeri yağlıboya, 66 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris.

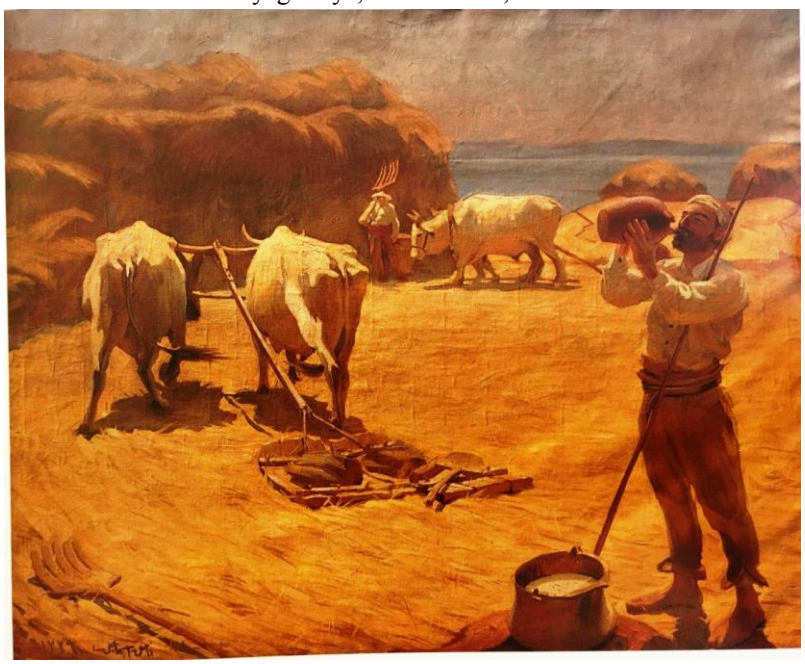
Kaynak: Diana Newall, **Empresyonistler: Ayrıntıda Sanat**, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, s. 50.

Görsel 30: İbrahim Çallı, *Harman*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 450x530 cm, Ziraat Bankası Koleksiyonu.



Kaynak: Kıymet Giray, **Ziraat Bankası Yüzyılın Sergisi**, Ankara, T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, 2010, s. 51.

Görsel 31: Namık İsmail, *Harman*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 165x201 cm, MSGSÜ-İRHM.



Kaynak: Kaya Özsezgin, **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yay.Haz. Hâlenur Kâtipoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 205.

Görsel 32: Albert Moreau, *Tayyareciler*

Kaynak: Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 1942, s. 72.

Görsel 33: 1908 yılından bayrak imgesiyle özdeşleştirilmiş bir kadın kartpostalı.

Kaynak: Christine Peltre, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu (1880-1930)**, Çev. Gülüş Arsoy, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, Mart 2015, s. 110.

Görsel 34: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kömür Ocakları, t.y.,
tuval üzerine yağlıboya, 41x212 cm, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu.

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), **Bedri Rahmi Eyüboğlu**, 1. bs., Ankara,
TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2011, s. 284-285.

Görsel 35: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kömür Ocakları, detay.

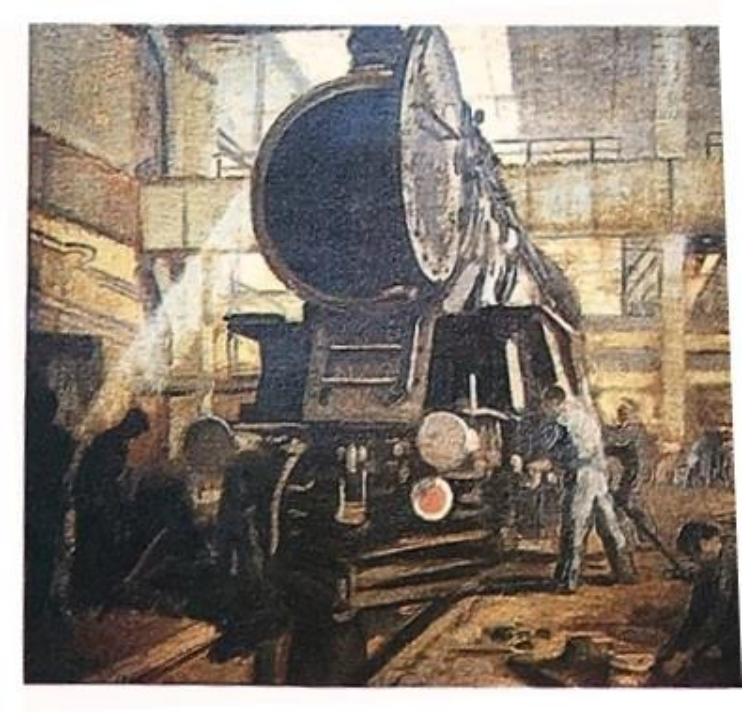
Görsel 36: 1936 yılında açılan Kayseri Mensucat Fabrikası.
Fabrikanın mimari yapısı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "ilk Geçen Treni Seyreden Köylüler" resmindeki fabrika binasına çok benzemektedir.

Kaynak: Çevrimiçi http://lcivelekoglu.blogspot.fr/2013/09/tarihten-bugune-dusen-notlar-16-eylul.html, (Erişim tarihi: 27.09.2017)

Görsel 37: Şeref Akdik, Eskişehir Cer Atölyesi, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm

Kaynak: Portakal Bahar Müzayedesi, 04 Mayıs 2013, Lot no: 25

Görsel 38: Şeref Akdik, Sivas Cer Atölyesi, 1946,
tuval üzerine yağlıboya, 55x65 cm, Akbank Koleksiyonu.



Kaynak: Ahmet Kamil Gören, "Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972)", **Artist**, S. 10, İstanbul, Ağustos 2003, s. 31.

ÖZGEÇMİŞ

1998-2002 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde lisans eğitimi aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Yüksek Lisans Programı'nı 2006 yılında, "1970-1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar Ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri Ve Önemi" başlıklı teziyle tamamladı. **Gençsanat** ve **rh+sanat** dergilerinde tam zamanlı, Yapı Endüstri Merkezi (YEM) ve İş Bankası Kültür Yayınları'nda yarı zamanlı editörlük yaptı. Sanat galerilerinde sergi hazırlık çalışmaları gerçekleştirdi, sanatçı katalogları kaleme aldı, çeşitli gazete ve dergilerde sanat üzerine yazılar yazdı. **Ayrıntıda Sanat: Empresyonistler** (İş Bankası Yayınları, 2015), **Ayrıntıda Sanat: Rönesans** (İş Bankası Yayınları, 2015) ve **Monet – 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri** (İş Bankası Yayınları, 2015) kitaplarını İngilizceden Türkçeye çevirdi. **Parçalanmanın Kimyası: Ömer Uluç Sağ El, Sol El Desenleri** (YKY, 2009), **Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi** (İBB Kültür AŞ-İSAM Yayınları, 2015) ve **Türk Mimarisinde İz Bırakanlar** (T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, 2015) kitaplarında makaleleri yayımlandı. Ulusal ve uluslararası çeşitli sempozyumlara katıldı. 2014 yılında 2 ay süreyle Portekiz'de, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa'da ve 2017-2018 yılında 6 ay süreyle Fransa'da, Institut d'historie de l'art, Université de Strasbourg'da farklı araştırma projeleri için bulundu. AICA-Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi üyesidir. Halen Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, sanat tarihi ve sanat eleştirisi üzerine dersler vermekte ve farklı yayınlarda sanat tarihi ve çağdaş sanat hakkında makaleler yazmaya devam etmektedir.