İNCİ AYDIN ÇOLAK

İMGE VE İMAJ

TÜRKİYE'DE RESİM VE EDEBİYATTA ORTAK DİL



CORPUS

İNCİ AYDIN ÇOLAK • İMGE VE İMAJ • TÜRKİYE'DE RESİM VE EDEBİYATTA ORTAK DİL

CORPUS

İnci Aydın Çolak (1979, Ankara)

İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 1996-2000 arası İstanbul Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde eğitim gördü. 2002-2005 arasında Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim dalında yaptığı yüksek lisans eğitimini "Tanzimat Romanlarında Şair Tipleri" tez çalışmasıyla tamamladı. 2009-2011 arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı'nda yaptığı yüksek lisansından "Kuruluşundan 1940'lara Kadar Geçen Sürede Askeri Okulların Türk Resim Sanatına Katkıları" başlıklı tez çalışmasıyla mezun oldu. 2017 yılında aynı kurumdan "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Resim ve Edebiyatta Paylaşılan Ortak Dil" başlıklı teziyle doktora derecesini aldı.

Yayımlanmış eserleri:

Cambaz (Öykü), Cinius Yayınları, İstanbul, 2017
Öteki (Öykü), Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 2011
Dönemeç (Öykü), Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 2011
Yol (Öykü), İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2007
Yabancı (Öykü) , İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003

İmge ve İmaj

TÜRKİYE'DE RESİM VE EDEBİYATTA ORTAK DİL

İnci Aydın Çolak

CORPUS

Corpus Yayınları no: 024
Sanat/Kuram/Belge: 20

İmge ve İmaj
Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil
İnci Aydın Çolak

Editör: **Burcu Pelvanoğlu**
Kitap Tasarımı: **Savaş Çekiç**
© **İnci Aydın Çolak**, 2017, Corpus Yayınları, 2019
1. Baskı: Mayıs 2019
ISBN 978-605-82650-.....
Yayıncı Sertifika No: 32752

Baskı ve Cilt: **Doğa Basım**
İ.O.S.B Turgut Özal Cad. Çelik Yanal Endüstri Merkezi
No:117 / 2A-2B İkitelli / İSTANBUL
Tel: 0212 407 09 00 (pbx) Faks: 0212 407 09 02
Matbaa Sertifika No: 25642

Corpus Yayınları Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sokak
Üretmen Han No: 27 / 201 Cağaloğlu Fatih İstanbul
0537 795 16 21
corpusyayinlari@gmail.com
www.corpusyayin.com

İmge ve İmaj

TÜRKİYE'DE RESİM VE EDEBİYATTA ORTAK DİL

Hocalarım
Prof. Dr. Nilüfer Öndin ve
Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ
Burcu Pelvanoğlu

ÖNSÖZ
İnci Aydın Çolak

TANZİMAT DÖNEMİNDE RESİM - EDEBİYAT İLİŞKİSİ
Tanzimat Döneminde Ressam ve Edebiyatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar
Ressamlar ve Edebiyatçılar Arasındaki İlişkiler
Tanzimat Romanında Resim
Perspektifin Resme ve Edebiyata Girişi
Geleneksel Dünya Görüşünün Yansıması: Manzara ve Natürmortlar
- Tasavvuf Düşüncesi
- Müzik ve Kadın
- Acının Resim ve Şiir Hali

MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE RESİM - EDEBİYAT İLİŞKİSİ
Meşrutiyet Dönemi Ressam ve Edebiyatçılarının
Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar
Perspektif / Işık- Gölge
Ressam Şair Tevfik Fikret
Abdülmecid Efendi ve Şair-i Âzâm
Tepebaşı
Müfide Kadri ve Halide Edip
Resimde ve Şiirde Sembolizm
- Avni Lifij ve Ahmet Haşim
Meşrutiyet Dönemi Resim ve Romanlarında Müzik
Boğaziçi ve Adalar
Resim ve Romanlarda Meşrutiyet Kadını
Cumhuriyet'e Doğru Çocuk ve Eğitim Sorunu

SAVAŞ YILLARINDA RESİM EDEBİYAT İLİŞKİSİ (1914-1923)
Savaş Yıllarında Ressam ve Edebiyatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar
Çanakkale Cephesi
Şişli Atölyesi
Özgürlük Savaşı
İnas Sanayi-i Nefise Mektebi
Savaş Yıllarında Kadın / Moda
Resimli Romanlar
Romanlardaki Ressamlar
Propaganda Edebiyatı
Savaş Karşıtı Edebiyat
Savaş Karşıtı Resimler
Savaş Zenginleri

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE RESİM EDEBİYAT İLİŞKİSİ (1923-1940)
Erken Cumhuriyet Döneminde Sanatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar
Fethi Karakaş ve Behçet Necatigil
Bohem Yaşam ve Asmalımescit 74
Modernleşen Kadın ve Sosyal Hayat
- İbrahim Çallı ve Yakup Kadri
- Nazmi Ziya ve Peyami Safa
Asaf Halet Çelebi ve Resim
Bedri Rahmi'de Metin - İmge Birlikteliği

1940-60 ARASI RESİM EDEBİYAT İLİŞKİSİ
İkinci Yeni Hareketi ve Resim Sanatı
- İlhan Berk ve Paul Klee
- Cemal Süreya ve Amedeo Modigliani
- Edip Cansever ve Marc Chagall
Roman ve Öyküde Kırılmalar
- Mercan Usta ya da Gün Ola Harman Ola
- Medarı Maişet Motoru ve Liman Ressamları Birinci Sergisi
- Deniz Emekçileri

Toplumcu Gerçekçiler
- Abidin Dino ve Edebiyat İllüstrasyonları
- Nazım Hikmet Resimleri ve Şiirleri
- İbrahim Balaban - Neşet Günal - Yaşar Kemal
- Nedim Günsür- Fakir Baykurt
- Nuri İyem- Rıfat Ilgaz
- Kemal İncesu- Orhan Kemal

1960 SONRASI ÇAĞDAŞ SANAT ÇAĞDAŞ EDEBİYAT
- Fatih Mika - Sait Faik
- Burhan Uygur - Behçet Necatigil
- Burhan Uygur - Gülseli İnal
- Komet - Leyla Erbil - Gülseli İnal: Yeni Mitoloji
- Huzursuz Bireyin Sıkıntısı ve Düşler
- Cihat Burak
- Resim ve Edebiyatta Kolaj
- Nazmi Ziya - Atilla Taşpınar
- Yüksel Arslan - Adnan Özyalçıner
- Mevlut Akyıldız- Hilmi Yavuz
- Mehmet Erte

BİTİRİRKEN
KAYNAKÇA

Sunuş

İmge ve İmaj: Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil adlı bu kitap, İnci Aydın Çolak'ın 2017 yılında *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı*'nda tamamladığı doktora tezinden türetilmiş bir çalışma. Türkiye'de sanat tarihi yazımının sorunlu olduğu tartışmasız bir gerçek ve sanat tarihini olmayan bir kronoloji üzerine temellendirmek yerine, çoklu bakış açıları geliştirerek tarihi katmanlarına ayırmanın gerekliliği de ortada. Çolak'ın bu çalışması, bu nedenle dikkate değer.

Kitap, Tanzimat döneminde kültür hayatımıza giren iki yeni türü, romanı ve resmi inceleyerek başlıyor. Bu iki türün incelenmesi, bizi tasvirin ve perspektifin aynı anda hem edebiyatçılar hem de ressamlar tarafından nasıl öğrenildiğini anlamaya götürüyor.

İnci Aydın Çolak'ın çalışması, Tanzimat döneminde resim ve edebiyat ilişkisi, Meşrutiyet döneminde resim ve edebiyat ilişkisi, savaş yıllarında resim ve edebiyat ilişkisi, Erken Cumhuriyet döneminde resim ve edebiyat ilişkisi; 1940 - 60 arası resim ve edebiyat ilişkisi ve 1960 sonrası çağdaş sanat

ve çağdaş edebiyat olmak üzere altı ana bölümden oluşuyor. Her ana bölümde sanatçıların toplandıkları ortak mekânların tespitini yapan İnci Aydın, aslında tüm dönemin kültür hayatını haritalandırıyor.
Bugün ressamların edebiyatçıları edebiyatçıların ressamları (çoğunlukla) tanımadığı bir sanat ortamına sahip olduğumuzu düşünürsek, İnci Aydın'ın tespit ettiği mekânların izini sürmek sanatçıların üretim biçimlerini kavramak açısından son derece değerli. İnci Aydın'ın çalışması, sanatçılar arasındaki etkileşimi ve bu etkileşimin samimiyetini, sahiciliğini çok açık bir biçimde örneklendiriyor. Bu samimiyeti anlamak bizi bugünün sanat ortamının sorunlarını kavramaya da götürebilir, götürmelidir de.
Dolayısıyla İnci Aydın'ın çalışmasını salt bir resim-edebiyat tarihi değil; bir kültür hayatı kılavuzu olarak okumak gerekir.

Tanzimat döneminden 1940'lı yıllara kadar uzanan zaman diliminde, edebiyatta da sanatta bir özgüven eksikliği yaşandığı, sanatçıların bir öğrenme sürecinden geçtiği anlaşılıyor. Bu dönemde hem resme hem edebiyata yansıyan ana konulardan bir tanesi, kadının modernleşmesi. Kadının süregelen koşulları modernleşmenin gereksinimlerini karşılayamadığından, kadının modernleşmesi yolunda atılan adımların önce üst tabaka eliyle hızlandırıldığını, ardından da Cumhuriyet döneminde tüm topluma yayılmaya çalışıldığını hepimiz biliyoruz. Bu nedenle özellikle Meşrutiyet dönemi sonrasında yeni kadın ve yeni kadının etrafında gelişen yeni sosyal hayat, yeni eğlence biçimleri, kamusal alanın oluşumu gibi ortak temalar hem resimde hem de romanda kendini gösteriyor.

1940'lı yıllar, Türkiye'de sanatın özgüven eksikliğinden yavaş yavaş kurtulmaya başladığı yıllara tekabül eder. Bu özgüven eksikliğinden kurtulma kuşkusuz, 1940'ların ortalarında artan baskıyla da ilişkilidir. Yeniler Grubu'nun Eminönü Halkevi

sergisinin kapatılıp sanatçıların kovuşturmaya uğraması, Sait Faik'in *Medarı Maişet Motoru* adlı kitabının toplatılması aynı döneme rastlar. Baskı ve yasaklar beraberinde asıl olarak kendini 1968 Kuşağı'nda gösterecek olan devlet karşıtı sanatın başlamasını getirir.
Muhalif dil, her zaman özgün bir dilin oluşumunu sağlar ki bu dönemde biz hem resimde hem edebiyatta sanatçıların kendi özgün dillerini inşa etmeye başladıklarına şahit oluruz.

Tasvir, perspektif, ışık-gölge nasıl ki, Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet dönemi sonuna kadar resim ve edebiyatın ortak araçlarıysa; bilinçdışına başvurma ve kolaj da 1960'lı yılların aracı olur. Bilinçdışına başvurma edebiyatta İkinci Yeni hareketi ile başlarken; *İkinci Yeni*'nin tavrı özellikle 1968 Kuşağı sanatçılarının duruşlarını anlamamızı sağlar. Bu dönemde sanatta başlayan kolaj kullanımı edebiyatta da kendini dildeki kolaj olarak gösterecektir.
İnci Aydın Çolak, bu dil ve araç değişimini Komet, Burhan Uygur, Leyla Erbil ve Gülseli İnal gibi isimler üzerine yaptığı incelemelerle açığa çıkarıyor.

Özetle İnci Aydın Çolak'ın bu çalışması, Türkiye'deki modernleşmenin zihin yapısını resimler ve metinler üzerinden inceliyor. Resimdeki imajın romana ve öyküye; edebiyattaki imgenin ise resimdeki imaja evrilişini izlerken sanatçıların biçimsel ve toplumsal kaygılarının bireysel kaygılara ve bireysel formlara dönüşmesini anlamamıza olanak tanıyan bu çalışma, Türkiye'nin zihin tarihinin dönüşümü üzerine yeni bir bakış açısı getiriyor. Bitirirken, böylesine keyifli bir çalışmanın editörü olmaktan son derece mutlu olduğumu eklemek isterim.

Burcu Pelvanoğlu
03.08.2018, Kınalıada

Önsöz

Resim - edebiyat arasındaki ilişkiyi Jean Roy şöyle tanımlar: "Çünkü ressamın kaygısı, metni resimlemek değildir artık; ona eşlik etmek, onu sarıp sarmalamak, başka bir varoluşla güçlendirmektir burada kaygı."[1] Elbette resim ve edebiyat arasındaki ilişki çok faktörlü bir sarmalın sonucudur ve birdenbire ortaya çıkmış değildir. Batılı sanat formlarının yaşantımıza girmeye başladığı Tanzimat yılları iki sanat disiplininin birlikte yürüyecekleri yolun başlangıcını gösterir.

İmge ve İmaj - Resim ve Edebiyatta Ortak Dil dört ana bölümden oluşmakta ve Tanzimat dönemiyle başlamaktadır. Bu dönemde sanatla uğraşan az sayıda insan vardır ve temel prensip olarak yüzlerini Batı'ya dönmüşlerdir. Perspektifli resim, dergiler aracılığıyla tanıtılırken, resimler altına resmi betimleyen şiirler yazılmaktadır. Bu ilk çalışmalarda yer alan şiirlerin genellikle resimdeki imgenin yazarın zihninde oluşturduğu çağrışımlarla kurulduğu bilinmektedir. Bu yıllarda genellikle sanatsever paşaların evlerinde toplanılır, arkadaşlıklar birlikte yapılan sanat çalışmalarıyla pekişir. Kimi zaman akraba ilişkileri de disiplinlerarası çalışmalara zemin hazırlar. Tıpkı, *Araba*

[1] Aktaran: Samih Rıfat, *Burhan Uygur: Bir Kitapta Resim Şart*, YKY, İstanbul, 1999, s.19.

Sevdası romanını resimleyen Halil Paşa'nın Recâizade Mahmut Ekrem'in bacanağı olması gibi... Her dönemde sanatçılar rahat edebildikleri kimi mekânlarda bir araya gelmişlerdir. Bu kimi zaman, sanatsever bir paşanın konağı, kimi zaman köşede kalmış bir kıraathane veya ucuz şarap satan ve veresiye yazdırılabilen bir meyhane olmuştur. Önemli olan benzer duyuş ve düşünüşte olan sanatçıların rahat edebildikleri bir ortamın kurulabilmesidir. Bu nedenle her dönemi incelerken "Sanatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar" alt başlığına yer verdim. Mekânlar, ortak duyuş ve düşünüşün birer yansıması olarak bu çalışma içerisindeki yerlerini aldılar.

Resim ve edebiyat Osmanlı aydın tabakasının uğraşıdır. Çoğu devlet bürokrasisi içinde yer alan ressam ve yazarlar zengin sanatseverlerin yalı ve konaklarında bir araya gelerek Tanzimat dönemi sanat ortamını oluşturmuşlardır. Bu nedenle bu dönemde ortaya çıkan yapıtların, seçkin bir kesimin elinde olduğu ve tıpkı sarayda üretilen sanat gibi halktan biraz kopuk olduğu söylenebilir. 19. yüzyılda sanatçılar belli bir topluluğun parçası olarak hareket etmeye başlamışlardır. Batılı sanatın toplumumuzla bu tanışıklığı sırasında edebiyatta karakter, resimde figür farklı nedenlerle de olsa geri plana itilmiştir. İlk roman ve öykülerimizde karakter, yazarın iradesiyle yönetilen bir kukladan farksızdır. 19. yüzyıl resminde de bazı istisnalar dışında figüre yer verilmemiş ya da figür kompozisyon içerisinde çok az yer tutmuş, başat bir öge olamamıştır. Bunun nedeni sanatçıların tasvir yasağını geç aşabilmeleri olarak görülebilir. Bu dönemde insansız manzaralar, mimari yapılar ve enteriyörler resmin repertuarını oluşturur. Tanzimat döneminde resimli dergiler bir ölçüde bu kopukluğu giderse de kullanılan dil, halkın konuştuğu dilden ayrıdır. Yine de bu dergilerde konuyla ilgili resmin metnin yanında basılması bu kopukluğu kısmen azaltır. Resimli dergiler resmin ve edebiyatın yaygınlaşmasını, benimsenmesini sağlar. Resim

altına şiir yazma modası da bu dönemde ortaya çıkar ve perspektifli resmin tanınmasını kolaylaştırır. Batı'ya öğrenci gönderilmesi de bu dönemde başka bir olgu olup romanda yansımasını bulmuştur.

Tanzimat yıllarında perspektif, ışık, gölge gibi kavramların yalnız resme değil romana da eş zamanlı girişi önemli noktalardan birisidir. Tanzimat'la birlikte Batı tarzı perspektifli resim şiirle birlikte yer almıştır. Resme ait "perspektif" kavramı üçüncü kişinin betimlenmesiyle romanda da kullanılmaya başlanır. Romanlardaki ev betimlemelerinde duvarların yağlıboya resimlerle süslenmiş olması, ev sahibinin kültür seviyesini yansıtan bir göstergeye dönüşmüştür. Tanzimat dönemi edebiyatçılarından bazıları resim de yapmış, yazıyla ifade edemediklerini tuvalin yüzeyine yansıtmışlardır. Tanzimat romanında nasıl dış doğa betimlemesine özen gösteriliyorsa, Tanzimat resminde de benzer bir tutum söz konusudur. Bu tutum hem insanın kendisini doğanın içinde tutabilmesinden, hem de doğaya tasavvufi bir güç atfetmesinden ileri gelir. Gelenekle modernlik arasında ikilem yaşayan Osmanlı insanı edebiyatta da resimde de biçim ve teknik bakımdan yenilik arıyorsa da Tanzimat döneminde içerikte geleneksel Osmanlı dünya görüşü olan tasavvufu yansıtmayı sürdürmüştür.

Meşrutiyet yıllarındaki edebiyatçıların çoğu, başta Tevfik Fikret olmak üzere ressamdır. Onlardaki ressamlık yönü, romanlarda perspektifin ustalıkla kullanılmasını ve edebi eserin bir tablo gibi oluşturulmasını sağlamıştır. Bu dönemde romanlarda betimlenen ışık gölge oyunları yalnız derinlik sağlamak amacıyla kullanılmaz aynı zamanda karakterin psikolojisini çözümlemeye yarayan bir araç görevini de görür. Karakterin özerklik kazanması, yazarın müdahalesine uğramadan soluk alması, yine perspektifin edebiyat alanındaki

yansımalarındandır. *Servet-i Fünun* dönemine damgasını vuran II. Abdülhamit'in baskıcı tutumu, yazarların daha az denetlenebilen azınlık kahvelerinde toplanmaları için zemin hazırlamıştır. *Edebiyat-ı Cedide* döneminde içe dönük bir lirizmle gerçekçi edebiyatın birlikteliği söz konusudur. Servet-i Fünun dergisinde tefrika romanların resimli basılması veya şiire uygun resmin bulunması anlatılmak istenen duyguyu güçlendirir. Aynı imgelerin hem edebiyat hem de resim alanına yansıması ortak yaşamı etkileyen unsurları ortaya koyar. Modern giyim kuşam, gezinti yerleri, plajlar gibi yeni eğlence biçimlerinin oluşması, modernist bir biçimde döşenen evler hem resim hem de edebiyatta karşımıza çıkan ortak imgelerdir. Bu dönemde resimde figür kullanımı da yaygınlaşır. Sanatçı artık dışa açılmıştır ama resmedilen, betimlenen yerler henüz İstanbul dışına çıkamamıştır.

Fecr-i Âti sanatçılarından Ahmet Haşim'in lirik sembolist yanı, doğayı plastik bir varlık olarak kavrayarak yansıtmasını sağlarken Avni Lifij'in resimleriyle de benzerlik gösterir. Şair ve ressam ortak imgeleri repertuarlarına alırlar. Meşrutiyet döneminde sanat ortamı dönemin kısmî özgürlük havasını yansıtır. 1914 kuşağı ressamları Paris'ten yurda döndüklerinde Türk usulü bir izlenimciliğin tohumlarını atmışlardır. Bu ressamlardan edebiyatla en ilgili isim Avni Lifij olup, romantik paletinde Ahmet Haşim'in sembolist şiirlerini yansıtır. Bu dönemde roman ve öyküdeki ustalaşma, günlük yaşamın sanata yansımasındaki seçicilikle doğru orantılıdır. Haşim, *Sanayi-i Nefise Mektebi*'nde estetik dersleri vermiş, plastik sanatlar üzerine makaleler kaleme almıştır. Gün batımı, kızıllık, ölüm düşüncesi ve yalnızlık iki sanatçının da ortak noktaları olarak üretimlerine yansımıştır.

Meşrutiyet döneminin Tanzimat döneminden farkı, resmin öğeleri olarak tanımlayabileceğimiz perspektif, ışık ve gölgenin

edebiyatta ustalıkla yer almasıdır. Doğa ile insan arasındaki ilişkinin yansıtılması, üçüncü kişinin ve doğanın betimlenmesi perspektif sayesinde olanaklı olmuştur. Servet-i Fünun'cuların da çoğu ressamdır ve eserlerinde ressam yanlarını yansıtırlar. Özellikle ışık - gölge, karanlık - aydınlık, uzak - yakın karşıtlıkları romanda kullanılarak okuyucuyu canlı bir tuvalin içine sokar. Bunalımlı bir edebiyatın doğduğu bu dönemde izlenimci etkiler *1914 kuşağı* aracılığıyla yurda taşınır. Kapalı ve lirik bir anlatım, sembollere başvurulmasına neden olurken, kimi zaman ressam şaire kimi zamansa şair ressama esin kaynağı olur.

Özellikle Beyoğlu'nda azınlıklar tarafından işletilen kahveler ve pastahaneler II. Meşrutiyet döneminde sanatçıların ortak toplanma yerleri haline gelmiştir. II. Abdülhamid'in baskı ortamında azınlık kahveleri denetimden uzaktır ve sanatçılara baskıdan uzakta nefes alma imkânı yaratır. Bu mekânların yanı sıra Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkü de pek çok ressam ve yazarı bir araya getiren toplantılara ev sahipliği yapmıştır. Tepebaşı Bahçesi, kadınlı erkekli gidilen popüler mekânlardan biridir. Ortak gezinti yerleri hem yazarların kalemine hem de ressamların fırçasına yansırken, üslupta ustalık kazanılmaya bunun yanı sıra zihinsel olarak modernist yaşam biçimi içselleştirilmeye başlanmıştır.

Kadının Batılı sanat türleriyle yakınlığı, Osmanlı sarayının Batı karşısındaki tutumuyla yakından ilişkilidir. Sanatla ilgilenen ve sanatı üreten kadın, seçkin sınıfın üyeleri, üst düzey Osmanlı bürokratlarının kızlarıdır. Bu dönemde kadın, hem edebiyat hem de resim alanında özneleşmiş, üreten, yaratan güçlü birey profili çizmiştir. Çoğunlukla üst sınıf mensubu bu kadınlar çağının ilerisinde düşünce yapıları ve bakış açılarıyla örnek olmuşlardır. Batılı yaşam biçimi bu kadınların görünüşlerinden aldıkları eğitime kadar yansır. Mihri Hanım,

hem öğretmenliği hem de ressamlığıyla öğrencilerine örnek olmuş simge bir kişidir. Bu dönemde ev içindeki kadın imgesi yerini dış dünyaya açılan kadına bırakır. Tanzimat yıllarında müzik aletiyle uğraşan kadın imgesi her ne kadar kullanılır olsa da söz konusu alet gelenekseldir. Meşrutiyet romanında ve resminde Batılı enstrüman yaygınlaşır. Mehmet Rauf'un hemen her romanında piyanoya yer verilir. Kendisinin de piyano çaldığı bilinen sanatçı, bu enstrümanı kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi düzenleyen güdücü bir motif olarak kullanır. Batı tarzı müziğin icrası Şehzade Abdülmecid'in resimlerine de yansır ve sarayın tutumunu göstermesi bakımından önemlidir.

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarında, ressam ve edebiyatçıların ortak konuları savaştır. Kimi eserlerde savaş olumlanır, kahramanlık yüceltilirken kimilerinde savaşın insan ve doğa üzerindeki tahribatının altı çizilir. Sanat, Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen bir öğe işlevi görür. Eskinin çürümesi ve yıkılması, yeninin oluşması bağlamında savaş teması işlenir. Milli Mücadeleye katılan yazar Halide Edip Adıvar'ın kaleme aldığı romanlar da benzer konulara dikkat çeker. Resim ve edebiyat alanında Mustafa Kemal Atatürk'ün portreleri, savaştaki liderliği, kahraman Türk köylüsü önemli imgeler olarak karşımıza çıkar. İmparatorluğun çöküşünün hızlandığı bu yıllarda eğitim ve çocuk işçi sorunları kimi yazar ve ressamlar tarafından gündeme getirilir. Gazi Eğitim Enstitüsü çıkışlı Malik Aksel toplumcu bir bakış açısıyla, bu sorunu gündeme getirirken Ömer Seyfettin ve Mehmet Âkif Ersoy da aynı konuyu işlerler. Bu dönemde sanatçı, halkın sorunlarıyla ilgilenmeye başlar. Sanatçılar her ne kadar aynı sorunu gündeme getirmiş olsalar da önerdikleri çözümler farklıdır. Ömer Seyfettin eski eğitimin yozlaşmış yanını ironiyle ele alırken, Mehmet Âkif Ersoy, eğitim dışına düşmüş bir çocuğun dramını işlemiş ve çözümü durumu kabullenmekte bulmuştur.

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın damgasını vurduğu 1914-1923 aralığı, kadın kimliğinin dönüşüme uğradığı bir dönemdir. Geleneksel ekonomik ve toplumsal yapının sarsıldığı savaş yıllarında kadın-erkek ilişkileri yeniden yapılanmıştır. Erkekle birlikte mücadele eden veya erkeksiz kalarak evin geçimini üstlenen kadın modelleri edebiyata ve resme yansımıştır.

Bu dönemde savaşı olumsuzlayan ve yaşanan yıkımların kaçınılmazlığına işaret eden savaş karşıtı bir edebiyat oluşurken aynı bakış açısıyla sayısı az da olsa sembolik resimler yapılmıştır. Kimi sanatçılar da Kurtuluş Savaşı'nın anti-emperyalist yanını hem resim hem de edebiyatta yansıtmışlardır. Bu dönemde imge, gerçeği yansıttığı kadar gerçeği gizleme işlevi de yüklenmiştir. Bu bağlamda kadın ve kağnı imgesi iki sanat dalında da sıklıkla karşımıza çıkar. Cephede amansız bir savaş sürerken cephe gerisinde zayıf düşen halkın acılarından ve yoksulluğundan beslenen yeni türedi bir zengin kesim de ortaya çıkmıştır. Sedat Simavi, bu yeni ortaya çıkan sınıfı karikatürlerine konu edinmiştir.

Cumhuriyet döneminde ortak sosyalleşme mekânları, eğitimdeki reformlar, kadının fiziksel ve zihinsel dönüşümü romana ve resme eş zamanlı yansır. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte devrimler ve beraberinde getirdiği yenilikler resimde ve edebiyatta ön plana çıkar. Kadının toplumsal yaşama katılması, Cumhuriyet baloları, okuma yazma seferberliği, resme yansır. Ressamlar *Yurt Gezileri* (1938-1943) etkinlikleriyle birlikte Anadolu'yu tuvallerine aktarma fırsatı bulur. Aynı dönemde Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanındaki Feride karakterinin İstanbul'daki varlıklı yaşamını bırakarak öğretmenlik yapmak için Anadolu'ya gitmesi benzer bir bakış açısının sonucudur. Savaştan yeni çıkmış Anadolu'nun sanatla beslenmesi, devrimlerin ve

Kurtuluş mücadelesinin idealizasyonu bu dönemin sanat dilini oluşturur. Cumhuriyet'in kuruluşundan çok partili yaşama geçiş sürecine kadarki dönemde devlet, sanatı ve sanatçıyı desteklemiş, bu durum beraberinde Cumhuriyet ve kazanımlarını konu edinen metinlerin, resimlerin oluşmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet döneminde sanatçıların çoğunlukla Beyoğlu'ndaki kafelerde toplandıkları bilinir. Özellikle Asmalımescit, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçı grubu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyelerinin uğrak yeridir. Ayrıca Pera'da Lebon, Degüstasyon, Nisuaz, Elit, Lambo'nun Meyhanesi bu dönemde sanatçıların toplandıkları mekânlardan birkaçıdır. Sanatçılar Beyoğlu'ndaki kafelerde birbirlerinden esinlenirler. Resimli şiir kitapları, resimli şiirler sergisi, illüstre edilen romanlar bu tür ortamlarda doğar. 1950 sonrası edebiyatta ve resimde kırılmalar yaşanır. Bu yıllarda açılan *Maya Sanat Galerisi* ressam ve edebiyatçıları bir araya toplayan bir merkez olmasının yanı sıra açtığı Resimli Şiirler Sergisi'yle de bir ilki gerçekleştirmiştir. Bu dönemde de kadın konusu yazarlar ve ressamlar arasındaki popülaritesini korumuştur. Giysisi, görünümü değişen kadın, balolara, danslara erkekle birlikte katılmakta, saçlarını kısacık kestirmekte, pantolon giyip erkeğin çalıştığı işlerde çalışmaktadır. Bu yeni kadın tipi sanatçılar tarafından mercek altına alınarak incelenmiştir.

Çok partili hayata geçişle birlikte halkın çektiği sıkıntılar, devlet bürokrasisindeki yozlaşma, işçi sınıfı resme ve edebiyata konu olmuştur. Edebiyatta *Toplumcu Gerçekçiler* (1940 Kuşağı) resimde *Liman Ressamları / Yeniler grubu* ressamlarıyla aynı konuları ele almışlardır. *Garipçiler*den Oktay Rifat hem ressam hem şairdir. *İkinci Yeniciler*, Batı'da modern sanatın ustaları olan Picasso, Klee ve Chagall'dan etkilenmişlerdir.

Gerçeküstücü şiirlerinde, hayranlık duydukları ressamlar ve resimleri kimi zaman ele almışlardır. Toplumun tamamını derinden etkileyen dönüşümler yaşanırken, sanatçılar dönemin ruhunu kavramış ve bu doğrultuda verdikleri ürünler birbirini yansıtmıştır. Resim ve edebiyat ilişkisinin en yoğun yaşandığı dönem, 1940'lı yıllara rastlar. Ressamlar ve yazarlar ustalaşmış, çekinik dokunuşların yerini sesi gür bir sanat dili almıştır.

Türkiye'deki siyasi iklim, derinleşen gelir adaletsizliği ve belirginleşen sınıflar her iki sanat disiplininde de toplumcu gerçekçi bir çizginin koşullarını hazırlar. Toplumcu gerçekçiler; sürrealistler ve varoluşçularla aynı dönemde ürün ortaya koyarlar. *Yeniler Grubu*'nun ilk resim sergisinin yapıldığı günler, Sait Faik Abasıyanık *Medar-ı Maişet Motoru*'nu yayımlar. Sanat artık işçiden, liman amelesine, dilencisinden pamuk işçisine o zamana kadar sanatın konusu olmayan kesimi de konu edinmeye başlamıştır. Toplumcu gerçekçi çizgi resim ve edebiyatta paralel bir seyir izler. Söz gelimi, Rıfat Ilgaz'ın *Devam* adlı şiir kitabı Yeniler Grubu ressamları tarafından resimlenmiştir.

Nazım Hikmet, kendisi de resimle uğraştığı halde, hapishanede İbrahim Balaban'ın bir ressam olarak yetişmesini sağlamış, ilerleyen zamanda Balaban, Yaşar Kemal'in Köroğlu romanını resimlemiştir. Sanata aynı pencereden bakan sanatçılar kendiliğinden bir araya gelmekte ve birbirlerinden etkilenmektedirler. Yine bu dönemde eski halk hikâyelerinin yeni bir okumayla gündeme geldiği bilinir. Halkın adaletsizlik karşısında verdiği mücadele, genişletilerek sınıf mücadelesine evrilir. Devrimlerin ulaşamadığı kırsal kesimde köylü aç, yoksul kalmıştır. Özellikle Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar ve ressamlar bu trajediye sessiz kalmamış, resimleri ve yazılarıyla bu sorunu anlatmaya çalışmışlardır. Neşet Günal, Yaşar

Kemal'in *Bebek* öyküsünden yola çıkarak *Sorun* resmini yapmış; Nedim Günsür, Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy* romanını resimlemiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyadaki ve Türkiye'deki politik iklime paralel olarak peş peşe yaşanan askeri darbeler ve Soğuk Savaş yıllarında sanatçılar kendilerini farklı, parçalı bir gerçeğin içinde buluvermişlerdir. Bu dönemde canavarımsı nesneler, mitolojik varlıklar, yalnızlaşan birey, fragmanlar halinde pasajlar hem edebiyat hem resim dilinde karşımıza çıkar. Modernizm sonrası olarak tanımlanabilecek bu dönem, resimde Yeni Figüratif eğilime karşılık gelir. Batıyla kurulan sıkı ilişkiler sayesinde Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük akımlarının etkisi biçimde, içerikte gözlenmeye başlanır. Batılı ressamların eserleri İkinci Yeni için esin kaynağı olur. Resimde geleneksel anlatım biçiminin dışına çıkan ressamlar, aynı perspektifle şiir yazan bu sanatçıları etkilemiştir. İlhan Berk bu grup içinde farklı olarak kendi şiirlerini resimlemiştir.

Toplumda ve sanatta parçalanmanın yaşandığı 1960 sonrasındaysa edebiyatta bütünlüklü karakter ortadan kalkar, metinler-arasılık, parodi ve pastiş kullanılır. Gerçeklik değişken, karakter ikirciklidir. Özne ortadan kalkmıştır. Öznenin muğlaklığı, düş ve gerçek arası sınırların saydamlığı ya da geçişkenliği bu dönem resim ve edebiyatına yansıyan diğer özelliklerdir. Resimde fantastik görünümler ve gerçekliğin bir aradalığı yeni-gerçekçilik adı altında toplanır. Öyküleri için resimler yapan Cihat Burak'ın resimlerinde gerçek ve düş iç içe girmiştir. Bu dönem resminde kolaj ve yeni malzeme dikkat çeker. Yüksel Arslan'ın iki boyutlu figürleri arkaik izler taşırken Adnan Özyalçıner'in öyküsünde bildirinin kullanılması, öykünün akışının bölünmesi farklı teknik arayışlarının göstergesidir.

Toplumsal yapıdaki değişimler, bir üst yapı kurumu olan sanata yansır. Malzeme, teknik, konu, üslup gibi farklılıklar hem resim hem de edebiyatta ortak bir yol izler. Bu ortaklık resimle uğraşan edebiyatçılarla olduğu kadar; edebiyatla uğraşan ressamlar aracılığıyla da pekişmiş ve yaygınlaşmıştır. Malzeme, bakış açısı, konu seçiminde resim ve edebiyatın paralel bir seyir izlemesi, aynı dönemden beslenen sanatçının ortak yanını gözler önüne serer. Sanatçı, toplumsal, siyasal, ekonomik yapıdaki değişimlerden etkilenir ve bu etkilenmeyi sanatına yansıtır.

Birbirini doğuran ilişkiler ağı içinde resmin kuramsal dili edebiyatı oluştururken, edebiyat dili de resme yansır. Tüm bu ilişkileri toplumsal dönüşümlerin sanata yansıması olarak görmek ve değerlendirmek, şair ve ressamların dostluğunu ve rastlantıyı ötelemesi anlamına geleceğinden eksik bir tanımlama olacaktır. Bir resim, edebi eserden esinlenecek bazense resim edebiyata ilham kaynağı olacaktır. Bazen de sanatçı hem resim hem de yazı dilini kullanacaktır zihnindeki imgeleri anlatabilmek için. Edebiyatçının yazdığını ressam imgeleriyle tamamlayacaktır. Bu da illüstrasyon geleneğini doğuracak ve resimli edebiyatı meydana getirecektir.

Resimde ve edebiyatta imgenin gücü yadsınamayacak kadar fazladır. İmge, ilk dönem resimlerinde ve ilk romanlarda olduğu gibi gerçekliği yansıtabilir, bu olumlu bir özelliktir. İmge, gerçekliği gizleyip değiştirebilir. Tıpkı savaş yıllarında yapılan kahramanlık resimleri ve yazılan savaş methiyeleri gibi. İmge Baudrillard'ın deyimiyle kendi kendinin simulakrı olabilir. Ki bu imge, görüntü düzenine değil, simülasyon düzenine aittir. Görsel imge, yazınsal imgeden farklı olarak duygu ve heyecanları hızla harekete geçirir. Gombrich'e göre, imgeden çıkarılan bilgi, imgeyi yaratan sanatçının niyetinden bağımsız olabilir. Hiçbir imge kendi öyküsünü anlatmaz. Bir

üst başlık olarak "İmge ve İmaj"ı seçmemin nedenlerinden birisi Baudrillard'ın tanımlamasıdır. Her dönemde oluşan görsel ve yazılı malzeme birbirinin simulakrı olacak kadar birbirini tekrar etmektedir. Bu saptama ilk anda okuyucunun zihnini karıştırabilecek bir başlık tercih etmemde etkili oldu. İmge ve imaj bir söz oyunudur. Birbirlerinin simulakrıdır.

Bundan altı yıl kadar önce sayın hocam Prof. Dr. Nilüfer Öndin'in resim ve edebiyat ilişkisi üstüne çalışabileceğimi önermesi, var olan bilgileri düzenleme, ayıklama, araştırma, sentezleme sürecini başlattı ve bu süreç bir doktora tezi olarak sonuçlandı. Resim ve edebiyat ilişkisi konusunu verimli bir biçimde geliştireceğime inanan, yönlendirmeleri ve eleştirileriyle tezimi geliştiren, danışmanım Sayın Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e teşekkürü bir borç bilirim. Başım her sıkıştığında benden desteğini esirgemeyen, dikkatiyle eksikliklerimi gideren, çağdaş resmi anlamamı ve yorumlamamı sağlayan, ayrıca tezimi kitaplaştırma konusunda eleştirileri ve bütünsel bakışıyla benden desteğini esirgemeyen hocam Sayın Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na teşekkür ederim. Tez bambaşka bir forma dönüştü. Tez için gerekli kimi ön bilgiler çıkartılarak, asıl söylenmek istenen düşünce vurgulandı. Bu çalışma eğitim yaşantımda bir dönüm noktasıdır ve ileride gerçekleştireceğim çalışmalar için bir mihenk taşıdır benim için. Editörüm, hocam Burcu Pelvanoğlu'nun bana katkısı sözcüklere sığmayacak kadar büyüktür.

Resim ve edebiyat arasında kurulan ilişkinin kavramsal boyutuna dikkat çeken, Türk edebiyatı okumalarını resmin diliyle anlamamı sağlayan hocam Sayın Prof. Dr. Seval Şahin'e teşekkür ederim. Ayrıca, tezimi yazabilmem için yeterli zamanı sağlayan annem Nazmiye Aydın'a ve teyzem Hilal Yüksel'e, zamanın dünyadaki en değerli şey olduğunu öğreten

oğlum Tan Sümer'e ve kızım Nisan Rim'e, her zaman yanımda olduğunu hissettiren eşim Servet Çolak'a teşekkür ederim.

Yazdığım bölümleri sabırla okuyan, eleştiren; ancak tez yazma sürecinde kaybettiğim sevgili babam İlhami Yücel Aydın'a, bana duyduğu güven ve tüm öğrettikleri için teşekkürler.

İnci Aydın Çolak

Tanzimat Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi

Genel olarak sanat, özelde resim ve edebiyat toplumsal değişim ve dönüşümlerden etkilenir. Sanatın türlerindeki değişim ve dönüşüm, toplumsal değişim ve dönüşümü etkileyerek ona katılır. Genel durum ve sanat arasında görülen bu etkileşimin benzerini sanatın kendi alt türleri arasında da görmek mümkündür. Başka bir deyişle ekonomik, toplumsal, siyasal, hukuksal dönüşümler sanatı etkiler, belirli oranlarda biçimlendirirken; sanat da genel kültürel yapıyı etkiler ve değiştirir. Bu etkileşim kendini kimi sanat yapıtlarında somutlaştırır. Benzer bir ilişki resim ve edebiyat türleri arasında da kurulabilir. Edebiyat türleri çeşitlenirken bunun resmi etkilediği düşünülebilir. Metinler arası ilişkiler, bulunduğu çağın düşünce dünyasıyla yakından ilgilidir ve tüm sanat alanlarını kapsar. Sanat disiplinleri arasındaki kesişmeden "metinler arası" olarak tanımlanabilecek bir düşünce ortaya çıkar.[2]

[2] Kubilay Aktulum, *Metinler Arası İlişkiler*, Öteki Yayınları, İstanbul, 2007, s. 10.

Pek çok yeniliğin art arda yaşandığı Tanzimat yılları hem perspektifli resim hem de Batılı edebiyat türlerinin sanat yaşamımıza katılması, yazar ve ressamların ortak mekânlarda toplanması ve benzer zümrelerde bulunmasıyla ortak imgelerin oluşumuna yol açmıştır. Bu dönemde -İpek Duben'in de belirttiği gibi- teknik bakımından Batı'dan yararlanılsa da zihniyet henüz geleneksel bağlardan kopabilmiş değildir:

> "Edebiyatta Ahmet Midhat Efendi gibi yazarların resim dünyasındaki karşılığını birinci kuşak ya da primitifler diye bilinen ressamların oluşturduğu söylenebilir. Bu ressamlar bilincinde olmadan halkın ve üst sınıfların paylaştığı tasavvuf ruhunu Batı üslubu ile birleştirmeye çalıştılar. Primitifler, minyatürde, halk resimlerinde ve dini resimlerde görülen fantastik üsluptan, daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşamalarıdır. Bu sanatçılara göre, Batı'dan yağlıboya tekniği alınabilir ve fotoğraftan yararlanarak doğa taklit edilebilirdi, oysa resimde ifade edilen kozmos tümüyle geleneksel ahlak anlayışını yansıtmaktaydı."[3]

Bu dönemde Türk resmi fantastik üsluptan kurtulurken Türk romanı da aynı aşamaya gelmiştir. Hatta Namık Kemal Mukaddime-i Celal'de eski mesnevilerin fantastik üslubunu küçümseyerek, bugünün modern romanını okuyan kişilerin artık bu gerçeküstü kurgulara inanmayacağını belirtir:

> "Halbuki bizim hikayeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin (yazarın) hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, Külüng (taşçı kazması) ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid (dayandırılmış) (...) olduğu için roman değil kocakarı masalı nev'indendir. Hüsn-ü Aşk ve Leyla ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek suret-i tahrirlerine nazaran (yazılış tarzlarına göre) birer tasavvuf risalesidir."[4]

[3] İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi* 1880-1950, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13.
[4] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 10.

Fantastik üslubu küçümseyen Namık Kemal, Gelibolu makalesiyle "tanımlama"yı kullanmaya başlar. Doğayı tanımlayan sanatçı, düşüncelerini ve duygularını katmadığı bir tablo oluşturmuştur ve bu bakış, sanatta subjektivizmi savunan Rıza Tevfik'e göre yalnızca görüneni yansıttığı için taklitten ileri gidememiştir:

> "Mesela bir şair her gün herkesin görebileceği gün batısı (güneşin gurubu) levhasını, inceden inceye, renklerin her an değişmeleri ile ve o esnada ufuktaki bulutların aldığı, türlü tuhaf şekillerle, dağların, denizlerin ve ağaçların gölgelerinde ve renklerinde hasıl olan değişikliklerle tasvir etmek için kalemiyle ve nesir lisaniyle veyahut nazmen bir tablo yapsa hariçteki temaşa ettiği o manzarayı hakkıyle veyahut nazmen bir tablo yapsa hariçteki temaşa ettiği o manzarayı hakkıyle tasvir edebilmiş olmak şartıyle, güzel bir eser-i hüner vücuda getirmiş olur. Nitekim, beliğ şairlerimizden Namık Kemal merhum, Gelibolu'da, böyle bir "gün batısı" tasvir etmek için nesir lisaniyle bir şey yazmıştı ki, güzel bir "levha"dır; lakin bu hüner, olsa olsa hariçteki tabiatın bir hususi manzarasını tamamiyle taklit edebilmek kabiliyetinden ibaret kalır. Ondan ileri gitmiş olamaz."[5]

Kültür bir bütün olarak algılanmalıdır. Farklı açılardan gelişme gösterse de bu dönemde resimde de edebiyatta da fantastik dünyadan gerçek dünyaya geçiş söz konusudur ve iki disiplin de birbiriyle etkileşim içindedir. Dergiler, resim ve edebiyatın yaygınlaşmasında ve kaynaşmasında önemli katkı sunarken, sanatsever zenginler konak ve köşklerinin kapılarını sanatçılara açmakta, dolayısıyla dönemin sanat ortamının oluşmasında ilk katkıyı sunmaktadır.

[5] Abdullah Uçman, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetik'le İlgili Yazıları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 108.

Tanzimat Döneminde Ressam ve Edebiyatçıların Toplandıkları Ortak Mekânlar

Tanzimat dönemi sanatçıları kahvehane, meyhane ve lokantalarda toplanmak yerine dönemin sanatsever hamilerinin konak ve yalılarında toplanarak kültür sanat ortamını biçimlendirmektedirler. Tanzimat yazarlarının bir araya geldiği mekânlardan birisi Abdurrahman Sami Paşa'nın konağıdır.[6] Namık Kemal (1840-1888), Ziya Paşa (1825-1880), Sami Paşazade (Sezai) (1859-1936), Abdülhak Hamid (Tarhan) (1852-1937) gibi o dönemin belli başlı edebiyat isimlerini bir araya getiren Sami Paşa, doğu ve batı dünyasının önemli ilim ve sanat adamlarını çevresinde toplamaktadır. Hatta Sami Paşazade'nin Sergüzeşt romanını yazarken bu konakta yaşananlardan etkilendiği söylenmektedir.[7] Konak, farklı coğrafyalardan gelmiş halayıklar ve dadılarla yüzü aşkın nüfusu bünyesinde barındırmaktadır. Konaktaki toplantılara katılan aydınlar arasında siyasi tartışmalar, iktidara karşıt görüşler her zaman vardır. Fransız Fabre[8], bu konakta felsefe ve siyaset dersleri vermiştir. Yusuf Kamil Paşa'nın (1808-1876) Telemak çevirisi de Sami Bey'in takriziyle (beğeni bildiren yazısıyla) yayımlanır. Konağın müdavimleri arasında Osman Nevres [9], Hakkı Bey, Kazım Paşa ve Ali Suavi yer almaktadır.

[6] Osmanlı Devleti'nde nazırlık başta olmak üzere pek çok görevde bulunduğu bilinen Abdurrahman Sami Paşa'nın (1794-1884) Maarif Nazırlığı yaptığı ayrıca Osmanlı Devleti'nin ilk Maarif Bakanı olduğu bilinmektedir. Sami Paşa'nın konağı, Taşkasap'ta Sarımusa Sokağı başlarındadır.

[7] Turgay Anar, *Mekandan Taşan Edebiyat "Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri"*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 101.

[8] Mösyö Fabre'nin Sami Paşazade Sezai Bey'e Fransızca ders verdiği ve hürriyet düşüncesinin ona aşıladığı bilinmektedir.

[9] Sami Paşazade Sezai Bey babasının konağına gelen şairler arasında Osman Nevres'i(1820/21- 1876) dudaklarından eksik olmayan bir "ah" ve elinden düşmeyen ilaç şişesiyle tasvir eder. (Bkz. Sami Paşazade Sezai, Rumuzu'l Edeb, İkdam Matbaası, İstanbul, 1316, s.88-89), Hakkı Bey(1823-1894), Mora doğumlu, kasideleriyle ünlü şairdir. Kazım Paşa (1821- 1894) ise na'at, mersiye ve hicivleriyle tanınan Osmanlı şairidir.

Sami Paşa'nın 1881yılındaki ölümü üzerine bu konağın müdavimleri Abdüllatif Suphi Paşa'nın[10] konağına taşınır. Suphi Paşa'nın entelektüel bir kişi olmasının yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi ve Arkeoloji Müzesi'nin kurulmasında Osman Hamdi Bey'i desteklediği de bilinmektedir.[11] Yıllar sonra Paşa'nın oğullarından Hamdullah Suphi (Tanrıöver) (1885-1966), konağı restore ettirerek Türk Ocağı toplantılarına zemin hazırlayacaktır.

Halide Edip Adıvar'a ait ve ilk baskısını 1958 yılında yapan Âkile Hanım Sokağı adlı roman adını Abdüllatif Suphi Paşa'dan almıştır. Âkile Hanım, Suphi Paşa'nın kahyasıdır. Halide Edip Adıvar, konağın İstanbul'a gelen İtalyan bir mimar tarafından yapıldığını ve son sahibinin de Abdülhamid döneminde sarayda başmabeyincilik yapan Abdüllatif adlı bir kişi olduğunu belirtir. Karısını genç yaşta kaybeden ve çocuğu olmayan Abdüllatif Bey, aydın ve okumuş insanları bir araya getirdiği toplantılar düzenlermiş. Bu salon toplantılarını yirmi yıl boyunca yöneten kişi ise Âkile Hanımmış. Zengin bir kütüphanesi bulunan Abdüllatif Bey, misafiri olmadığı zaman sürekli yazı yazarmış. Halide Edip, o günleri Âkile Hanım'a şöyle anlattırmıştır:

> "Zamanın başta gelen 'ekabiri' - sık sık akşamları burada toplanırlardı. Ben de onlar dağılıncaya kadar, işte şuradaki taş sofada oturur beklerdim. Kahve, çay, limonata sık sık

[10] Mora doğumlu Abdüllatif Suphi Paşa (1818-1886), Maarif Nazırlığı yapmış, kız çocuklara okul açılması için çaba göstermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük eden Suphi Paşa, arkeolojik eserleri Aya İrini Kilisesi'nden Çinili Köşk'e naklettimiş ve Müze-i Hümayun'un temelini attırmıştır. Sami Paşazade Sezai Bey'in kardeşidir. İstanbul Suriçi Fatih Horhor Caddesi'ne cepheli olarak 1845'te inşa edilmiştir. Taş Konak ismiyle anılan mekânda "kündekâri" üslubu kullanılmış yani hiç çivi kullanılmamıştır. Bugün bu konağın harem kısmı bulunmaktadır. Selamlık kısmı yangında harabeye dönmüştür. Üç katlı konağın ikinci katında büyük kubbeli bir salon bulunur. Toplantılar burada yapılır. Bugün en üst katta tıp tarihi müzesi olan büyük bir salon vardır.

[11] Turgay Anar, a. g. e., s.106.

hazırlanır, gider. Cafer Ağa, arkasında bir efendi kostümüyle durmadan merdivenlerden iner çıkardı. Bazen gece yarısından üç saat sonraya kadar o kibar sohbetleri sürerdi. Onlar gittikten sonra, beyefendi yatıncaya kadar o kibar sohbetleri sürerdi. Onlar gittikten sonra beyefendi yatıncaya kadar ben hizmetine bakar, sonra aşağı inerdim. Fakat beyefendi kaçta yatarsa yatsın saat sekizde ayaktaydı. Bazen bu gecelerde bütün mahalleye yankılanan saz ve şarkı sesleri de duyulurdu. Nurda yatsın! Hey gidi günler hey..."[12]

Sami Paşa Konağı'nın yanı sıra dönemin ünlü kalemlerini, müzisyenlerini, tiyatrocularını ve ressamlarını Şişli'deki evinin salonunda ağırlayan şair Nigâr Hanım (1856-1918), Osmanlı'da salon toplantılarının ilkini gerçekleştirmiştir. Meşrutiyet'ten sonra başlayan bu toplantılar her hafta salı günleri yapılmış ve Şeker Ahmet Paşa'dan Mihri Hanım'a, Rıza Tevfik'ten Fatma Âliye Hanım'a uzanan geniş aydın yelpazesini bir araya getirmiştir.[13] Herkese açık olmayan Salı toplantılarında katılımcıların şiirlerini ve eserlerini okudukları ve müzik dinledikleri bilinir. Şairin öldüğü 1918 yılına kadar süren bu toplantılar zaman zaman eleştirilmiştir. A. Şinasi Hisar, bunu şöyle anlatır:

"Nigar Hanım, kısmen babasının mühtedi (dindar) oluşu sayesinde daha serbest bir terbiye ve tahsil görmüş olduğu

[12] Halide Edip Adıvar, *Akile Hanım Sokağı- Çaresaz*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1979, s. 45.
[13] Recaizade Mahmud Ekrem, Ahmed Midhat, Dr. Kunoş, Vambery, Süleyman Nazif, Faik Ali, Mecmua-i Edebiyye'den Mükerrem Bey, Dr. Rifat Bey ve ailesi, Darülbedayi Heyeti'nden Ahmed Nuri (Sekizinci), Rüşdi Bey, Münif Paşa, Münif Paşazade Celal, Ebubekir Hazım (Tepeyran), Raif Necdet (Kestelli), Satı Bey, Ahmet Rasim, Ruşen Eşref, Menemenlizade Mehmed Tahir, Celal Nuri, Celal Sahir, Rıza Tevfik, Abdullah Cevdet, Cenap Şahabeddin, Madam Gülnar, Ressam Mihri, Halil Edhem, Ahmet Muhtar Paşa, Abdülhak Hamid, Faik Reşad, Mustafa Reşid, Ali Ekrem, Şeker Ahmet Paşa, Zonara, Piyanist Furlani, Piyanist Hegye, Kemani Tatyos, Bimen (Şen) Efendi, Ekrem, Abdurrahman Adil, Selim Sırrı, Başmabeynci Tevfik Bey, Matbuat Müdürü Hikmet Bey, Celile Hanım, Leyla Hanım (Saz),Yusuf Razi (Bel), Vedad Bey, Emine Semiye (Önasya), Fatma Aliye, Galip Bahtiyar, Dr. Celal Muhtar, Hüseyin Suad, Dr. Babayan Paşa, Salih Reşid, Namık Ali, Seyfullah Paşa, Mihrinnisa ve Fahriye Atıf Hanımlar, Pierre Loti, Carmen Sylvia, Paul Bourget, Sully Proudhomme

için, Meşrutiyet'in ilanından sonra, Türk hanımları arasında sanırım ki ilk olarak, Osmanbey'deki küçük evinde, salı günleri erkek ve kadın, Türk ve ecnebi misafirlerini birlikte kabul ederdi. Bu tabii ve basit usulü ilk tatbik eden olduğu için , kim bilir vaktinde ne acı, ne müfteris (satçı), ne mecnun tenkitlere maruz kalmış, ve izzet-i nefsini yaralayan ne sözler işitmişti?"[14]

Sanatçı toplantıları düzenleyen bir diğer isim, 1914 Kuşağı sanatçılarının bazılarına hamilik de yaptığı bilinen Abbas Halim Paşa'dır (1866-1935) [15]. Heybeliada'da üç köşk yaptıran Abbas Halim Paşa, Selamlık Köşkü'nde hafta sonları ziyafetler düzenleyerek dönemin önemli şair ve yazarlarını ağırlamaktadır. Meşrutiyet döneminin sanatçılarını koruyup kolladığı bilinen Abbas Halim Paşa'nın ağırladığı isimler arasında Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914), Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937), Halil Paşa (1882-1957), Hoca Ali Rıza (1858-1930) ve Feyhaman Duran (1886-1970) yer alır.[16]

Bu dönemde sanatçılar konakların dışında nadiren de olsa azınlıkların işlettiği kafelerde bir araya gelmeye başlamışlardır. Hafiyeler ve devlet görevlileri tarafından denetiminin zor olması sanatçıların bu mekânlarda rahat soluk almalarını sağlamıştır. Bu dönemde bu tür mekânlar gündüz kafe, gece gazino ve meyhane olarak hizmet vermektedir. Bu mekânlar arasında en önemlilerinden biri, Cafe Flamme'dir [17]. Sanatçıların uğrak mekânı olan kafe, Beyoğlu'ndaki Tokatlıyan

[14] Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edipleri*, YKY, İstanbul, 2013, s. 54.
[15] Abbas Halim Paşa (1866-1935) Osmanlı Devlet Adamı ve Mısır prensi. Selamlık Köşkü, Refah Şehitleri Caddesi ve Fettah Sokağı'nın köşesinde bulunmaktadır. Osmanlı Ampir üslubunun izleri görülmektedir. Bugün yerinde boş arsa olan köşkten geriye lotus, kobra kabartmaları ve Mısır Tanrılarından Ptah'ın asaları kalmıştır.
[16] Turgay Anar, a. g. e., s. 428.
[17] Ayrıntılı bilgi için bkz. Salah Birsel, *Salah Bey Tarihi 2-Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayınları, İstanbul, 2016, s.14.

Oteli'nin karşısında, Kanzuk Eczanesi'nin sırasında açılmıştır. 1870'lerde ünlenen mekân, Salah Birsel'in tespitine göre İkinci Dünya Savaşı'na kadar yaşayabilmiştir. Vakit geçirip bir şeyler içmek isteyenler için kahve, okumak isteyenler için kıraathane, karanlık çökünce sazlı sözlü eğlenenler için hanendedir. Pek çok edebiyat ustasının birbiriyle tanıştığı yer olması bakımından önemlidir:

> "Abdülhak Hamid ile Ahmet Vefik Paşa'nın büyük oğlu Refik Bey de Cafe Flamme'ye gitmiştir. Hatta Hamid, Şinasi'yi ilk defa burada görmüştür. Refik Bey, Şinasi'ye Hamid'i takdim etmiştir. O günlerde Hürriyet gazetesi, Ziya Bey'in bir Rüya'sını neşretmiş, Hamid de bunu okumuştur. Hamid, yurt dışında bulunanlarla hemfikir olduğunu düşündüğü Şinasi'ye bu eser hakkında fikrini sormuş, Şinasi de ona 'Evet, artık İstanbul'u rüyada görürler' şeklinde karşılık vermiştir."[18]

Erzurumlu Emrah'ın Cafe Flamme için şöyle bir güzelleme yazması da mekânın popülaritesini göstermesi açısından dikkate değerdir:

> "Meşhurdur efendim Kahve-i Flam
> Fransızca gerek orada kelam
> Alafrangalık boncur, bonsuvar
> Merhaba der isen alınmaz selam
> Tatlısu Frengi sahibi Barba
> Besili domuzdur gayetle kaba
> Lakin sözüm yok, hiç cin, rom, şaraba
> Alâsı Flamda edeyim ilana
> Ve hem garsonları hem seçme mahbup
> Emir verir iken olurum mahcup
> Hizmeti bir yana kendisi matlup
> Sakızlı, imroslu, Rumiyoz, gulam
> Topukları gümüş billur pençeli
> Avrupa kâküllü, genel gaayet cilveli
> Bahşişin ustadan gizli vermeli
> Yaz lev-i sineye elif ile lam

[18] İnci Enginün, *Abdülhak Hamid'in Hatıraları,* Dergah Yayınları, İstanbul, 1994, s. 92.

Alınca haberi, şaşırdın râhi(yolu)
Hasırlı fes giydim attım külahı
Gören dostlar şaşar Aşık Emrah'ı
Baston boyunbağlı haslı kelam"[19]

Edebiyatçılar ve Ressamlar Arasındaki İlişkiler

Tanzimat döneminde genel olarak ülkede yaşanan ekonomik, siyasi, hukuki ve sosyal reformların bir uzantısı olarak sanat alanında da birtakım reformlar ortaya çıkmıştır. Öncü sanatçılar Batılı edebi türlerin ve perspektifli resmin sanat yaşamına girmesi için atılımlar yapmışlardır. Tanzimat döneminin popüler yazarlarından Ahmet Midhat Efendi, Midhat Paşa'nın maiyetinde Bağdat'a gittiğinde Osman Hamdi Bey ile tanışmıştır. Osman Hamdi Bey, "Seyahat arkadaşım Midhat Efendi" notunu düşerek Ahmet Midhat Efendi'nin karakalem bir portresini yapmıştır. Henüz yirmilerinde olan iki genç sanatçı burada arkadaş olmuş, Ahmet Midhat Efendi de İstanbul'a dönmesinin ardından kaleme aldığı Menfâ adlı eserinde Osman Hamdi'yi anlatmıştır. Ahmet Midhat Efendi, Osman Hamdi'nin kendisi üzerindeki etkilerini şu sözlerle dile getirmiştir:

> "Telifin şu ilk halinde Hamdi Bey'in delaletinden daima istifade eylerdim. Yani diyebilirim ki eğer muma ileyhin(adı geçenin) beni dürtercesine teşvikatı olmasaydı daha beş on seneler geçer idi de ben muharrir olamaz idim. Bazı Avrupa muharrirlerinin asarını okur ve bunların en güzel yerleri geldikçe 'Şurasının tercüme ve tahvili (çevirisi) mümkün müdür? Mümkünse yap bakalım.' diye beni tahris eder (hırslandırır), yaptığım şeylerin noksanını bihakkin (hakkıyla) bulup ve gösterip ıslahına delalet eylerdi. Kendisi Avrupa'da birtakım büyük muharrirleri ve sanatkarları görmüş ve

19 Salah Birsel, a. g. e., s.15.

daire-i hususiyetlerine girmiş olduğundan, bunların emr-i telifte hangi tarik-i iltizam eylemiş olduklarını hikaye ile beni daima irşat eylerdi. Elhasıl ömrüm oldukça mir-i mumaileyhe müteşekkir ve minnettarım."[20]

Osman Hamdi Bey ile dostluğunun gelişmesiyle birlikte Ahmet Midhat Efendi'nin resim sanatı üzerine de düşünmeye başladığı bilinir. Ahmet Midhat Efendi, Müşahedat adlı eserinde resim yasağının olumsuzluklarını Batı kültürüyle Osmanlı kültürünü karşılaştırarak şöyle ortaya koyar:

"İslam'ın, ortadan kaldırmakla görevli olduğu batıl bir dinin her türlü eserini kökünden söküp atan bilgisini kişilerin olaylarını, başarılarını gördükçe, büyüklüğün o derecesine varmış olan adamlara, hayal gücümüz bir de şekil ve görüntü veriyor. Müzelerde bunların resimlerini gördükçe hayallerimizin can verdiği şekil ve görüntü, bir de adamların asıl şekil ve görüntüleri arasındaki farkı inceleyerek, takdir edici hayranlıklarımızı ona göre yeniden düzenleriz. Bizim tarih sayfalarımızda büyük şöhretler hakkında bunun mümkün olmaması, defalarca üzüntümüze sebep olmuş olaylardandır."[21]

Osman Hamdi Bey ve Ahmet Midhat Efendi'nin birlikte seyahatleri de olur. Eylül 1889'da İsveç'te düzenlenen Oryantalistler kongresine katılmak üzere yola çıkan Ahmet Midhat Efendi, Paris'teki *Uluslararası Sanat Eserlerini ve Anıtlarını Koruma Kongresi*'ne gitmekte olan Osman Hamdi Bey'le seyahat etmiştir.[22] Osman Hamdi Bey ve Ahmet Midhat Efendi'nin dostluğundan Orhan Okay şöyle bahseder:

"Ahmet Midhat Efendi, Bağdat'a Midhat Paşa maiyyetinde gelmiş ve orada uzun zaman Avrupa'da bulunmuş Osman Hamdi Bey ile tanışmıştır. Osman Hamdi Bey, evinde

[20] Ahmed Midhat Efendi, *Menfa*, Tarih ve Toplum Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 1988, s. 44-45.
[21] Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, Beyaz Balina Yayınları, İstanbul, 2005, s.329-330.
[22] Edhem Eldem, a.g.e., s. 34.

piyanosu ve fotoğraf makinesi olan, aynı zamanda resimle de uğraşan Ahmet Midhat Efendi'nin her konuya olan sonsuz merakını ve öğrenme heyecanını görünce Ahmet Midhat Efendi'nin Menfa'da anlattığına göre ona şöyle demiş: 'Birader! Gerçekten tevsi-i malumata merakın varsa bazı esaslı kitapların esamisini vereyim. Paraya acıma, bunları celbet, oku. Mebahiste taammuk et, ondan sonra işe karış.' Bu önerinin sonunda yapılan listeyi Osman Hamdi Bey kendi adına Paris'ten ısmarlar. Ahmet Midhat Efendi ise Batı'yı tanımasında kendisine yol gösterenlerden biri olan Osman Hamdi Bey'in katkılarını her zaman hatırlayacaktır."[23]

Osman Hamdi Bey'in edebiyatçılarla ilişkisi Ahmet Midhat Efendi'yle sınırlı değildir. 1909'da kurulan *Sahne-i Osmanî*'nin iki başkanından biri Osman Hamdi Bey, diğeri Recaizâde Mahmut Ekrem'dir. Topluluğun oynamayı tasarladığı oyunlar arasında Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekası* romanının Mehmet Rauf tarafından oyunlaştırılmış versiyonu vardır. Osman Hamdi Bey, tiyatroda yöneticilik yapmanın yanı sıra iki de oyun yazmış, bu iki oyun 1872 yılında sahnelenmiştir. Osman Hamdi Bey'in Türkçe olarak yazdığı *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* adlı oyununun üç perdelik bir komedi olduğu bilinir.[24]

Osman Hamdi Bey bu dönemde Servet-i Fünuncular'a destek olmuş, Paris'ten fotogravür ve çinkografi ustası M. Napier'nin[25] İstanbul'a getirilmesine önayak olarak, otuz altın aylıkla Servet-i Fünun'da çalışmaya başlamasını sağlamıştır.[26] Dergide çalışan tek ressam Napier değildir. İlk resimli roman olan Recaizâde Mahmut Ekrem'e ait Araba Sevdası romanı

[23] Jale Parla, *Tanzimat Düşününde Batılılaşmanın Sınırları I.* Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri 2-5 Ekim 1990, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 133.

[24] Metin And, *Osman Hamdi Bey'in Tiyatro'ya Katkısı- I.* Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri 2-5 Ekim 1990, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 38.

[25] Fotogravür ve çinkografi ustası. Osman Hamdi Bey'in teşvikiyle, Paris'den getirtilerek, Servet-i Fünun Dergisi'nde çalışması sağlanır.

[26] M. Kayahan Özgül, Resmin Gölgesi Şiire Düştü- Türk Edebiyatında TablotAltı Şiirleri, YKY, İstanbul, 1997, s. 27

tefrika edilirken, Halil Paşa romanı resimlemiştir. Sonraları dergiye alınan ressam Diran Çırakyan, Mai ve Siyah romanı dahil pek çok şiir ve öyküyü resimlemiştir. Recaizade Mahmud Ekrem'in şiir ve resim arasında bağlantı kurduğu ve bununla kalmayıp yağlıboya resim yaptığı da bilinmektedir. Ekrem'e ait olan *Nigâr Hanım Portresi* bugün Aşiyan Müzesi resim koleksiyonunda yer almaktadır.

Tanzimat döneminde resimden yola çıkılarak şiir yazıldığı gibi, roman ve öyküden yola çıkılarak resimler de yapılmıştır. Bunlar arasında en önemli örnek, Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanı için Halil Paşa'nın yaptığı resimlerdir. 1898 yılında yayımlanan *Araba Sevdası*, Servet-i Fünun'da tefrika edildikten sonra kitaplaştırılmış ilk resimli romandır. On iki resimle yayımlanan romanda Bihruz Bey karakteri çevresinde yanlış Batılılaşma eleştirilir. Bunun yanı sıra roman, edebiyatçı ve ressam iki Osmanlı aydınının birlikte ortaya koydukları bir ürün olması bakımından önemlidir.

Halil Paşa'nın roman için yaptığı desenlerde Bihruz Bey, sıklıkla gittiği mekânlarda betimlenir. Bu mekânlar içinde Çamlıca, kuşkusuz en önemlilerinden biridir. 29 Şubat 1311 tarihli Servet-i Fünun'da Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nde betimlenir.

> "Çünkü beyefendi orta set üzerinde, büyük çınarın altında yalnız başına sandalyesine kurulup, ayağını da ayağının üzerine atacak da 'siyah-çerde' sevgilisini öyle bekleyecek."[27]

Romanlardaki Resimler başlıklı yazısında F. Rebii, Araba Sevdası romanını farklı bir yere koyar.

> "Araba Sevdası... Birçok kilükal-ı edebiyi (edebi dedikoduya) bais olan (yol açan) bu roman cidden tuhaftır. Türkçe hurufat

[27] Recaizade Mahmut Ekrem, a. g. e., s. 142-143.



Halil Paşa, Araba Sevdası romanından bir sahne, 29 Şubat 1311, Servet-i Fünun, (Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nde bulunuyor idi.)

> (harfler) ile Fransızca kelimelerin yazılması ve bunların Türkçe ibare arasında bulunması pek yeni bir şeydi. Sahne boştu. Bu boşluk içinde pek güzel istikbal edildi (karşılandı). Alkışlandı. Resimlerden Behruz Bey'in gazete okuyuşunu, Fenerbahçe'de gezişini musavver (gösteren) levhalar mültehifdideleri (kederle yanan gözleri) nevazişkar puseleriyle okşadı..."[28]

Nasıl ki Ahmet Midhat Efendi ile Osman Hamdi Bey'in dostluğu seyahatleri sırasında pekiştiyse, Halil Paşa ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in dostluğu da yakın akrabalık ilişkisiyle pekişir. Halil Paşa, Recaizâde Mahmut Ekrem'in kızkardeşi Âliye Hanım'la evlidir. Halil Paşa ve Âliye Hanım'ın, dönemin ünlü sanatçılarına evlerinin kapılarını açtıkları da bilinmektedir.[29]

[28] Yaprak Zihnioğlu (Yayına Hazırlayan), Osmalı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914, F. Rebii, "Romanlardaki Resimler", 25 Mart 1328 (1912), s.106.
[29] Pelin Şahin Tekinalp, "Araba Sevdası; Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması", Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Güz (15), 2011, 185-204, s. 194.

Tanzimat Romanında Resim

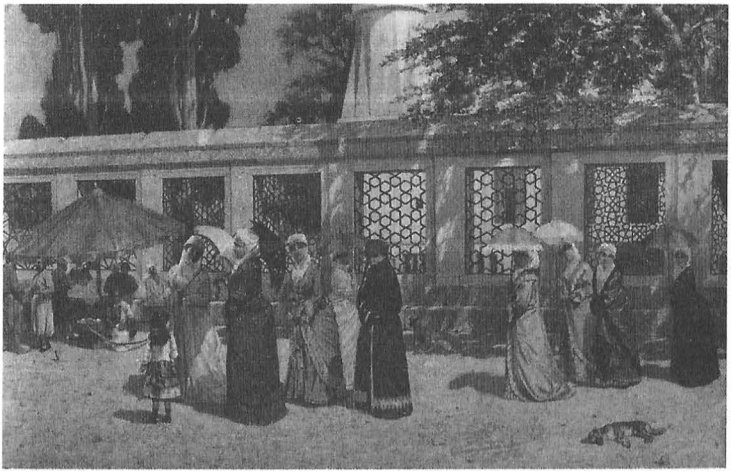
Tanzimat dönemi için roman da perspektifli resim kadar yenidir. Bu dönemde resim eğitimi almak için yurtdışına öğrenci gönderilmeye başlanmış, bu yenilik ilk romanlara da yansımıştır. Sami Paşazade Sezai'nin Sergüzeşt romanındaki karakter Celal Bey, Paris'te resim eğitimi almış ve Celal Bey'in Oryantalist tarzdaki bir tablosu Salon'a [30] kabul edilmiştir. Sami Paşazade Sezai Bey'in ifadesiyle:

> "Resim sanatına olan üstün yeteneği, uygarlığın yüceltici eğitimi sayesinde özlediği yüksek konuma ulaşarak, Boğaziçi'nin sevdalı bir hüzün içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü kayığın arkasında bir harem ağası resmi yaparak, Salon'a takdim etmişti. Oradaki jüri, Jerom'un bu yetenekli öğrencisini beğenerek, yalnız Boğaziçi'nin maviliği ve gökten başak demetleri gibi dökülen ışığın bolluk ve parlaklığının çok abartmalı resmedildiğinin yerdikleri zaman, (Celal Bey, jüri üyelerine) bir mektup yazarak, 'Dikkatle bakılsa, tabiatüstü uçuşan ulvi varlıkların gözle görülecek kadar şeffaf olduğu nurlu bir semanın altında neşeyle uzanan şarkın ışıklı bir gününde, hiçbir rengin mübalağa edilmesi kabil olmayacağından söz ederek yapıtını Salon'a kabul ettirmek mutluluğuna ulaşmıştı."[31]

Celal Bey'in Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olması ve Paris'te resim eğitimi görmesi, aynı yıllar Paris'e giden Osman Hamdi Bey'i akıllara getirir. O da Paris'e gittiğinde Gérôme'dan

[30] *Salon*, 1725'ten itibaren Paris'teki *Académie des Beaux-Arts*'ın resmî sanat sergisi olarak açılan sergiye verilen addır ve 1748-1890 yılları arasında dünyadaki en önemli yıllık ya da iki yıllık sanat etkinliği olmuştur.

[31] Sami Paşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s.70-71.



Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 132 cm, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu.

ders almış ve oryantalist konularda çalışan bu ressamdan pek çok şey öğrenerek yurda dönmüştür. Romandaki kadın betimlemeleri Osman Hamdi Bey'in *Gezintide Kadınlar* (1887) adlı resmini akıllara getirir.

Osman Hamdi Bey, kadını kamusal mekânda gösterdiği bu resminde feraceye yer vermiştir. Ancak ferace, halktan insanların giydiği koyu renkli ve bol giysi değildir. Resimdeki kadınlar dönemin modern feracelerini giymiş, şemsiye ve yaşmaklarını aksesuar olarak kullanmışlardır. Feracelerin renkli ve ipek kumaştan olması, dantel veya fırfırla süslenmesi ve vücut hatlarını gizlememesi kadınların toplumsal sınıfı hakkında ipucu verirken, feracelerin etekleri Avrupa modasının taklididir.[32] Modern feraceler giymiş kadın imgesi, Celal Bey'in *Salon*'a sunduğu resimde de bulunmaktadır. Celal Bey'in Salon'a kabul ettirdiği resim, idealize edilmiş bir Doğu

[32] Edhem Eldem, a. g. e., s. 222.

dünyası sunar. Mekân Boğaziçi'dir. Kadınlar geleneksel tarzda giyinmiş ve güzellikleri vurgulanmıştır. Batı'nın idealindeki Doğu, bir Doğulunun, Celal Bey'in fırçasında canlanmıştır. Tanzimat romanındaki ressam karakter Celal Bey bu bakımdan dikkat çekicidir.

Perspektifin Resme ve Edebiyata Girişi

"İçinden bakmak" anlamına gelen Latince kökenli perspectiva kavramı, tüm resmin bir pencereye dönüştüğünü ve izleyicinin de pencerenin ardındaki mekâna baktığı duyusunu yaratmaya çalışmaktadır.[33] Perspektifin girdiği resimde derinlik söz konusudur. Perspektif izleyiciyi durağan bir düşünme biçiminden alıkoyar ve insanlarla nesneler arasında mesafe yaratır.

Will Self, perspektifin insanın görüşü ve bilinci için geçerli üçüncü boyutu sağladığını yazar. Perspektif olmadan birey zamanı kavrayamaz ve gerçekliğin yalnız bir diliminde yaşamak zorunda kalır. Self'in ifadesiyle:

> "Perspektif, insanın görüşü ve belki de bilinci için gerekli üçüncü boyutu sağlar. Bu olmadan birey zamanı kavrayamaz ve bir başka şekilde, yeni baştan öğrenmeye mecbur kalabilir. Ya da mikroskobun lam ve lameli arasına sıkışmış bir mikrop gibi, gerçekliğin yalnızca bir diliminde yaşamak zorunda kalır."[34]

Kojin Karatani de edebiyatta perspektifin ortaya çıkışının üçüncü kişinin betimlenmesiyle başladığı görüşündedir.

[33] Erwin Panofsky, *Perspektif Simgesel Bir Biçim*, Çev:Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 9.
[34] Will Self, *Büyük Maymunlar*, Çev: Sıla Okur, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 21.

Öznellik ve kendini ifade etme yine perspektifle elde edilen kazanımlardır. Karatani şöyle ifade eder:

> "Geometrik perspektif, sadece nesnelliği değil, öznelliği de üreten bir aygıttır. Diğer yandan sansui ressamının resmettiği nesne tek bir öznellik tarafından bütünlüklü bir biçimde kavranmış bir şey değildir. Burada bir (aşkın) benlik yoktur. Bunu edebiyatla ilintilendirirsek, bu durum perspektifsel resimleme yöntemine benzer bir anlatım oluşmadığı takdirde, modern bir 'kendini ifade'nin söz konusu olamayacağı anlamına gelir."[35]

Karatani'nin bu belirlemesi ilk romanlarımızda doğa betimlemelerine sıkça yer verilmesini anımsatır. Örneğin Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Turfa mı?* (1892) romanının girişi Boğaziçi betimlemesiyle başlar. Romandaki Mansur karakteri, manzarayla kendi iç dünyası arasında ilişki kurar. Bu bağlamda perspektifin romana girdiği görülür.

> "Boğaziçi'nin tabiat güzelliklerinden en az zevk duyanları bile hayran eden o güzel yalıları, dağları, ilkbahar zümrüdüyle bezenmiş, türlü türlü göz alıcı renkleri ve bilhassa erguvan çiçekleriyle minelenmiş bulunan cennet gibi bayırları vapur yolcularını çıldırasıya heyecanlandırıyordu."[36]

Perspektifin romana girişi, olayların ya da duyguların da tasvirinde coşkulu ifadelere yol açar. Paris'teki eğitimini tamamlayarak İstanbul'a gelen Mansur Bey, Boğaziçi'nin tarihi dokusu karşısında heyecanını şöyle tarif eder:

> "Ey kahraman Gazi! İşte senin Bizans anahtarın! Tarihin bunca kahramanlarının hayat ve iktidarlarını uğrunda harcadıkları halde açtıramadıkları o demir kapıları,

[35] Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi - Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, Çev: Devrim Çetin Güven - İnan Öner, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 36.
[36] Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1308 (1892), s. 5.

müminlerin merkezi, cihan padişahlarının payitahtı olmak üzere, sen bu mübarek anahtarınla feth ettin ve açtın."[37]

Edebiyat eserlerinde perspektif ayıklama, kurgulama aşamasında gündeme gelir. Yazar, oluşturduğu karakteri/tipi zamanın ötesine taşıyarak onu ölümsüzleştirirken perspektifi kullanır. Karakter, geçmiş ve gelecek arasında kurulan bir köprüye dönüşür. Yazarın içinde yaşadığı dönemi aşarak geleceğe sıçrayan karakter, bireylerdeki tipik yanları kendisinde toplayarak durağanlıktan kurtulur ve dinamikleşir.

İntibah romanındaki Mahpeyker karakteri edebiyat eserinde perspektif kullanımına başka bir örnektir. Planlar yaparak amacına ulaşmaya çalışan Mahpeyker karakteri, çatışmalar yaratarak romanı sürükler. Ancak Namık Kemal çizdiği karakterin okuru etkilemesi kaygısını güderek devreye girmiş ve ansızın Mahpeyker'i öldürmüştür. Perspektifin artık edebiyata da girdiğini dinamik tipler, çatışmalı ilişkiler, beklenmeyen sonlar ve soyutlamayla oluşturulan gerçekçi karakterler gösterir. Bu karakterler perspektifin roman ve öyküdeki izdüşümüdür.

Nabizade Nazım tarafından kaleme alınan, 1894 tarihli Zehra romanında ana karakter Suphi Bey, Sırrıcemal'e Makrıköy'ünde[38] bir ev tutmasını ve evin salonunu yağlıboya tablolarla donatmasını söyler. Böylelikle anlaşılmaktadır ki perspektifli resim ev içlerine girmiş ve bir statü göstergesine dönüşmüştür:

> "(...) duvarlara kalın yaldız çerçeveli yağlıboya resimler asılmıştı. Bunlardan biri Kadri'nin bele kadar bir resmiydi ki ressam Hakkı Bey'in fırçasından çıkmıştı. Buruşuk alınlı, uzunca ak sakallı, esmer renkli, ufarak mavi gözlü

[37] A. g. e., s. 8.
[38] Bugünkü Bakırköy

tuhaf biçiminde ufak vişne çürüğü fesli, temizce giyinmiş olan bu adamın yüzü, biraz ahmak yüzünü andırmaktaydı. Onun yanıbaşında, neresi olduğu bilinmeyen bir kır resmi bulunuyordu; uzun iki sıra kavak ağaçları arasında uzayıp giden bir tozlu yolun sonunda birkaç evin damları koyu yeşil ağaç kümeleri içinde ancak hayal meyal görünmekteydi. Onun alt tarafına, fırtınaya tutulmuş bir tekne resmi konulmuştu. Dağlar gibi köpüklü dalgalar yelkenleri parçalanamış, ipleri kopmuş, gırandi direği kırılmış bir ahşap tekne üzerine saldırmakta ve altı su üstü sis bir durumda, umarsız kalan bu tahta parçasını hemen yutup gidecekmiş gibi görünüyordu."[39]

Romanın ilerleyen bölümlerinde Sırrıcemal kendi iç dünyasıyla resimlerden birisi arasında bağlantı kurmuş ve nesneler arasında bir birlik oluşturmuştur. Böylece perspektifin öznelliği üreten yanı gündeme gelmiştir:

"Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Resmi seyretmeye koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelkenli gemi, sanki Zehra ile Suphi'yi alıp götürüyormuş da onu durduracakmış gibi ellerini uzattı. Parmakları boyalı astar üzerine dokununca duyduğu duygu, beynini kendisinden geçirecek bir bunalımdan kurtardı."[40]

Perspektifli resimde, görünen dünya tüm gizleriyle gözler önüne serilmektedir. Bu bağlamda manzaraların perspektifli resme geçişte bir aşama olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zehra'nın karakterlerinden Suphi ile Ürani Şehzadebaşı'ndaki tiyatroya gittiklerinde sahnede bir manzara resmi dikkat çekmektedir:

"Ön perde üzerinde, ortada bir tunç kürsü üzerine konmuş dört tane tunç arslanın başındaki pirinç kürelere dayanan bir tunç şadırvan arkasında, bir gece denizi ve bu denizin üzerinde karşı karşıya Ahırkapı feneri de birlikte olarak Sarayburnu'yla Fenerbahçesi resmedilmişti. Fenerbahçesi üzerinden doğru ay, hilal halinde, ama Fenerbahçesi'yle

[39] Nabizade Nazım, *Zehra*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 92.
[40] A. g. e., s. 96.

oranlanırsa asla uyumlu olmayacak biçimde görünmekte ve denizdeki yansımasıyla birlikte tam bir şekil göstermekteydi."[41]

Dönemin yetkin manzara ressamları asker kökenli sanatçılar arasında yer alan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid Bey'dir. Namık Kemal'in İntibah romanındaki Çamlıca betimlemesi, Hamdi Kenan'ın *Çamlıca'dan Bir Manzara* resminde karşımıza çıkar:

> "İstanbul denilen mecmua-i bedayiin havi olduğu her türlü nevadiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır: Boğaziçi'nde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pamal-i nezareti (ayağı altında) olmasın, Payitahtımızın Beyoğlu gibi, Galata gibi, Babıali civarları gibi, Sultan Bayezit gibi hangi mamur ciheti görülür ki Çamlıca'nın nazar-i temaşaasından kendisini saklayabilsin. İstanbul'da tesisat-i atika ve ebniye-i meşhureden hiçbiri var mıdır ki Çamlıca tasvirini almak mümkün olmasın. Çamlıca o nazargah-i ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınır ise gözünün önünde tabii, sınai, fenni nice yüz bin türlü bedayiiden mürekkep bir başka alem görür. Bayağı hadaka-i basar (göz bebeği) o alem-i bedayiin bir meharet-i fevkalade (son derece ustalık) ile nokta-i vahideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-i nazarı cihanın her türlü ezharını (çiçeklerini) cami şükufezara düşmüş zenbur (bal arısı) gibi - dakikada bir çiçeğe işleyerek, saniyede bir meyve ile oyalanarak aheste aheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab ü tuvandan kesilir. Çamlıca'ya Firdevs-i âlâ'nın yere inmiş bir kıt'ası denilse şayestedir. Feyyaz-i kudret (Tanrı) alemde ab-i hayat icadını irade etmiş olsaydı o hasiyeti Çamlıca suyuna verirdi."[42]

Edebiyattaki betimleme ve resim arasındaki ilişki Fransız şair Paul Valery'nin de (1871-1945) ilgisini çekmiştir. Valery

[41] A. g. e., s. 152.
[42] Namık Kemal, İntibah/Sergüzeşt-i Ali Bey, AKBA Kitabevi Yayınları, Ankara, 1932, s. 13-14.

resim hakkındaki sözlerinin edebiyata da uyarlanabildiğini görmüş, betimleme ve manzara resminin paralellikleri üzerinde durmuştur. [43] Benzer bir durum Türkiye'de resim sanatının gelişimde de kendini göstermiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür yerini duvar resmine bırakır. Barok ve Rokoko üsluplarının mimariye girmesi, özellikle manzara resminin gelişmesine olanak sağlamıştır. Kalem işi nakışların yerini Barok ve Rokoko süslemeler almıştır. Manzaralar ve natürmortlardan oluşan bu resimlerde figür, 19. yüzyılın sonuna kadar görülmeyecektir. İlk duvar resmi örnekleri 18. yüzyıl ortalarından sonra İstanbul'da özellikle Topkapı Sarayı'nda görülür. III. Selim döneminde, Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin Valide Sultan merdivenine yapılan Boğaziçi'nden Görünüm ilk duvar resimleri arasında yer alır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Altunizade Konağı'ndaki *Kuşlar Gemiler* resmi de, diğer duvar resmi gibi anonim bir çalışmadır ve perspektifin ev içlerine girdiğini göstermektedir.

Mimari ayrıntıya özen gösterilen duvar resimlerinde figüre rastlanmaz. Bu resimlerin en önemli özelliği Batılı anlamda perspektifin kullanılmasıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısında duvar resminde Batı etkileri artmış, ayrıca tuval resmi başlamıştır. Bu yüzyılın sonuna doğru figür, resimde yerini almıştır. Sanatçılar yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada bulmuşlardır. [44] Resim sanatında üçüncü boyut anlamına gelen perspektif, duvar resimlerinin getirdiği en önemli yeniliktir. Duvar resimlerini, askeri okullarda eğitim amacıyla yapılan perspektifli manzaralar izlemiştir. Bu nedenle Türk resmi figür ve manzara olmak üzere iki koldan ilerlemiştir. Edebiyatta da resimde olduğu gibi eserin içine girebilmek veya karakterle

[43] Kojin Karatani, a. g. e., s. 41.
[44] Günsel Renda- Erol, Turan, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 1, Tiglat Basımevi, İstanbul, 1980, s. 73.

özdeşleşmek perspektif sayesinde gerçekleşir. Karatani'ye göre edebiyat alanında kapıldığımız derinlik hissi, gerçeklik veya bilinç tarafından sağlanmaz. Karatani'nin deyişiyle:

> " ... perspektif yönteminin kullanıldığı resimlerde, 'sahne' olduğu gibi bizim bulunduğumuz yöne doğru genişler. Böylesi resimlerde konu ne olursa olsun, resmin içine girebileceğimiz hissine kapılırız. (...) Edebiyatta da duygusal özdeşleşme ya da 'İşte bu benim hikayem!' duygusu edinmek için dönülecek yer bilincimiz değildir.(...) Çünkü bu özgül bir perspektifsel konfigürasyon sayesinde mümkün kılınan bir şeydir."[45]

Perspektifle birlikte resimde derinlik hissi yaşanır. Ancak, Tanzimat döneminde zihin dünyası henüz geleneksel bağlardan kopabilmiş değildir. Özellikle manzaralarda tasavvufi dünya görüşünün yansıması perspektif sayesinde daha güçlü duyumsanır. Nereden geldiği belirsiz ışık, uçsuz bucaksız orman hep aşkın olana, ilahi olana gönderme yapmaktadır. Tanrısal olanı doğayla duyumsayan Osmanlı insanı doğaya aşkın bir nitelik atfeder.

Geleneksel Dünya Görüşünün Yansıması: Manzara ve Natürmortlar

Osmanlı insanının dış dünyayı algılamasında "tevhid" inancı baş rolü oynar. Nilüfer Öndin, tevhid inancını Osmanlı- Türk metafizik estetiğinin odak noktası olarak tanımlar.[46] Kozmik dünyadaki güzellik bir amaca odaklanır. Görünen güzelliğin ardındaki görünmeyen güzellik Tanrı öğretisine bağlanır. Manzaralar ve natürmortlar, kozmosun birer yansıması olarak,

[45] Kojin Karatani, a.g.e., s. 161.

[46] Nilüfer Öndin,*Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği,* İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s. 16.

resimde aşkın olanın simgesine dönüşür. Doğa'yı Tanrı'nın bir yansıması olarak gören Osmanlı insanı bu yansımadan ötürü doğaya sevgiyle yaklaşmıştır. Söz gelimi Recaizâde Mahmud Ekrem, "Zerrattan (moleküllerden) şumusa (güneşe) kadar her güzel şey şiirdir." [47] der. Ekrem'e göre doğanın güzelliği şiirde konunun özünü oluşturur. Doğada çirkinlik bulunmaz. Ekrem'in doğa betimlemelerinde romantik akımın etkisi göze çarparken, insan doğanın parçası olarak kendine yer bulur.

Tanzimat romanında karşımıza çıkan uzun doğa betimlemeleri, artık Tanzimat insanının dışa açılmakta olduğunun göstergesidir. Bunun resimdeki karşılığını manzaralar ve natürmortlar oluşturur. Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk* adlı romanında idealize edilmiş bir karakter çizer. Nasuh adlı Osmanlı karakteri Parisli arkadaşının konağında gördüğü kimi natürmortlar hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirir:

> "(...) Nasuh salon içindeki resimleri temaşa ile geçirmişti. Sekiz on kadar gayet muteber (saygın) ve meşhur levhalara la akall (en azından) elli altmış bin frank verilmiş olacağını bittahmin (tahmin ederek) asar-ı tabiatı (doğanın işaretlerini) taklitten ibaret bulunan şeylere bu kadar para verilmesine taaccüp eyledi (şaşakaldı) ise de, Avrupa'da sanayi'in bugünkü dereceye varması dahi sanayi'in girmekte olduğu bu kadar rağbetten neşet eylediğini (ileri geldiğini) düşünerek, bu bapta taaccübünü (şaşkınlığını) bertaraf eyledi (bir yana bıraktı). Bakılsa bu taaccüpte Nasuh'un hakkı yok mudur? Mesela bir sepet çiçeği herif levha üzerine resmetmiş. O kadar ala resmetmiş, o kadar güzel boyamış ki, görenlerin nazarında tecessüm eylediği (cisimleştiği) zaman insanın hemen eğilip koklayacağı veyahut bir tanesini alıp paltosunun iliğine takacağı gelir. Şu halde bu levhaya aliyyülala (en iyi) namı verilerek birkaç bin frank kıymet takdir edilmiş. Halbuki bu resmin aslı olan bir sepet çiçeği

[47] İsmail Parlatır, *Recaizade Mahmut Ekrem*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s.15.

ortaya koysalar, topu birkaç frank kıymet takdir edilirdi. Bu hale göre asıl vücuttan ziyade o vücudun gölgesine kıymet takdir edilmiş olmaz mı? Binaenaleyh akil olanın resminden ziyade, bir sepet çiçeğe kıymet takdir etmesi lazım gelir. Şu kadar var ki ressam sanat-ı halikiyyette (yaratıcılık sanatında) Halik-i ale'l ıtlakı taklide (genel olarak yaratıcıyı taklide) mütecasır olduğu (yeltendiği) için, bu küstahlığına mükafaten masnu'l mevhumuna (kurgulanan sahteliğe) ol kadar kıymet takdir ediyorlar."[48]

"Asıl, gölge ve taklit" sözcüklerine yer verilen bu düşüncelerde Antik Yunan filozofu Platon'dan esinlenmeler dikat çekmektedir. Tanrı'nın bir parçası olan çiçeklerin betimlenmesi yazara göre küstahlık ve taklitçiliktir. Platon'a göre de ressam, görünenin benzetmesini yapmakta ve bu bağlamda taklitçiliğin önüne geçememektedir:

> "(Ressam) her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir. Bilirsin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun, yahut başka bir ustanın resmini yapar da, bunların sanatından anlamaz. İyi bir ressamsa, öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona." [49]

Platoncu bakış açısıyla resimleri yorumlayan Nasuh, Tanzimat döneminin zihin dünyasını yansıtır. Asıl güzel olan Tanrı'nın yansıması olan doğadır. Doğayı taklit ederek para kazanan ressamın eylemiyse yalnızca küstahlıktır. Platon'a göreyse, taklidin taklidini yapan sanatçı marangozdan aşağı bir işle uğraşır. Platon'un idealar dünyasının en tepesinde bulunan "iyi" ideası, Ahmet Midhat Efendi'de Tanrı'ya denk düşer.

[48] Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, TDK, Kırkambar Matbaası , İstanbul 1293 (1877), s. 217-218.
[49] Platon, *Devlet*, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 260, 598 b.

Sanatçının emeği, soyutlaması ve hayal gücü bu bakış açısında görmezden gelinir. Platon, mimesis olan sanata iki açıdan karşı çıkmaktadır: İlki, sanat yapıtının, taklidin taklidi olması ve betimlediği nesnenin yalnızca bir bakımdan görünüşünü vermesi açısından sağladığı bilginin gerçek bilgi (episteme) olmadığı ve bu nedenle doğruluk (alethia) ile hiçbir ilgisi olmamasıdır. Diğer neden ise ahlaki açıdan taklidin bir aldatma olduğudur; taklit ister iyi ister kötü olsun ahlakça kötülük doğurur. [50]

Doğa, tasavvuf düşüncesine göre Tanrı'nın dışavurumudur. Bu nedenle Tanzimat sanatçısı resimde ya da yazıda doğaya saygılı bir tutum içindedir. Şinasi'nin *Münâcât*'ı doğa karşısında Osmanlı aydınının duruşunu göstermesi bakımından önemli bir örnektir:

> "Pertev-i rahmetinin (Rahmet ışığının) lem'asıdır (parlayışıdır) ayla güneş
> Tab-ı hışmından (Kızgınlığının parıltısından) alır alsa cehennem ateş
> Şerer-i heybet-i ulviyyesidir (Korkuyla saygı uyandıran yüce halin kıvılcımlarıdır) yıldızlar
> Anların şulesi (parıltısı) gök kubbesini yaldızlar
> Kimi sabit kimi seyyar (gezgin) be- takdir-i Kadir (Allah'ın takdiri)
> Tanrı'nın varlığına her biri bürhan-ı münir (ışık veren kanıt)
> Varlığın bilme ne hacet küre-i alem ile (yuvarlak dünyayla)
> Yeter isbatına halk ettiği (yarattığı) bir zerre bile
> Göremez zatını mahlukunun (yaratılanın) adi (değersiz) nazarı
> Hisseder nurunu amma ki basiret basarı (gözün sezişi)"[51]

Dış dünyanın görüntüsünü Tanrı'nın varlığının kanıtı

[50] Nilüfer Öndin, *Biçim Sorunu-Varlıkta Bilgide Sanatta*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 95
[51] Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yayınlan, İstanbul, 2000, s. 31.

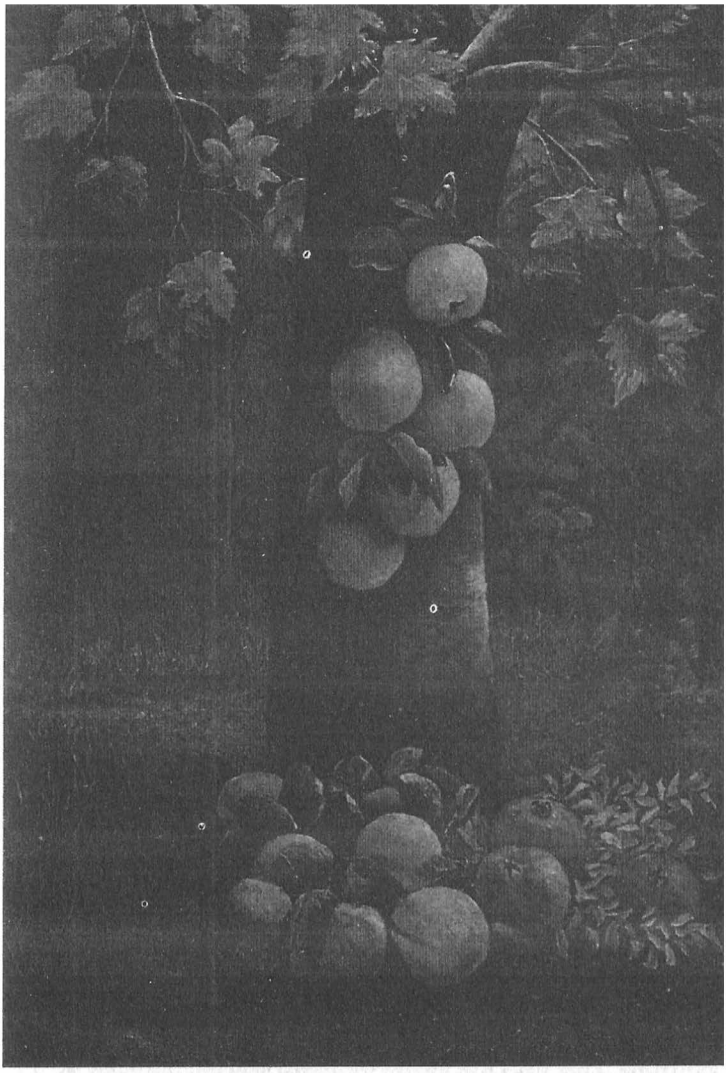
sayma, geleneksel dünya görüşünün yansıması olmakla birlikte dine bakış açısının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirde güzellik, Tanrı'nın varlığının bir kanıtıdır. Evrenin varlığı ve düzeni Tanrı'nın varlığını göstermektedir. Mehmet Kaplan, Şinasi'nin şiiriyle eski şiir arasındaki farkı, resim ve minyatür arasındaki farka benzetir. Bu bağlamda Şinasi'nin Münacat'ı sade çizgilerle yapılmış bir desenken eski münacatlar minyatür sanatına benzer. Eski münacatlarda detay ön plandayken, Şinasi'nin münacatında bütünsel güzellik ön plana çıkar.[52]

Dönemin önemli sanatçılarından Şeker Ahmet Paşa'nın pek çok resminde doğaya duyduğu saygılı tutum dikkat çekmektedir. *Ayvalar* adlı resminin ortasında yükselen kalın bir ağaç gövdesi ve ağacın önünde düzenlenmiş ayva ve narlar yer alır. Doğa ve ölü doğanın iç içeliğinin söz konusu olduğu resimde ayvalar ağaca tutturulmuş gibidir. Arka plandaki orman Barbizon Ekolü sanatçılarınınki gibi ışıklıdır. Doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine kendine göre yorumlamayı yeğleyen sanatçı nesnelerde mistik dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Doğaya saygılı tutum Şeker Ahmet Paşa'da önemli bir ögedir. Doğa, Tanrı'nın bir yansımasıdır: İpek Duben, "Şeker Ahmet'in benimsediği zihniyetin bir ucunda tasavvuf, öbür ucunda ise düşünce ve ahlak sistemini belirleyen fıkıh ve şeriat vardı" [53] derken, Cemal Tollu, Şeker Ahmet Paşa'daki düşünce yapısını Albrecht Dürer'den alıntılar yaparak açıklamayı tercih eder:

> "Şeker Ahmet Paşa'nın ve o neslin resimlerini seyrederken Renoir'ın bu düşüncesine uyan Albert Dürre'nin bir sözünü hatırlıyorum; o da aşağı yukarı şöyle diyor: 'Allah'ın

[52] Mehmet Kaplan, a. g. e., s. 35.
[53] İpek Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 132.



Şeker Ahmet Paşa, "Ayvalar", tuval üzerine yağlıboya, 128 x 89 cm,
İş Bankası Resim Koleksiyonu.

yarattığından daha güzelini yapmamıza imkan yoktur. Bir ressam tabiatı aynen yapmayı isteyerek çalışmalıdır. Israrlı ve samimi çalışmakta iken, şayed içinde bir şeyler varsa, gene de yeni bir eser yaratacaktı."[54]

Doğayı Tanrı'nın bir yansıması sayma, Tanzimat döneminin önemli isimlerinden Ziya Paşa'nın *Terci-i Bend*'inde de karşımıza çıkmaktadır:

"Gökyüzü sonsuz yıldızlarla doludur
Bu dünya evren ile kıyaslansa zerre bile değildir

Binlerce parlak güneş ve ay,
Yüz binlerce yıldız ve gözle görülen nice gezegen

Her güneş etrafında seyreden gezegenlere ışığını saçar
Her yıldızın doğası başka yıldızlar için gizlidir

Her cümle merkezinde durmaksızın seyreder
Her parça ekseninde sonsuz feyz bulur

Her geniş cümlede bir varlık yayılmıştır.
Her geniş parçada bin dünya görünür."[55]

Ziya Paşa'nın dünyayı temaşa etmesinin ardından yaşadığı duygu durumu çalkantılıdır. Toplumsal çarpıklıklar ve kötülüklerin nedenini araştırırken, düzen içindeki düzensizlik, onda kaotik duygular doğurarak şiirdeki çatışmayı oluşturur. İnsan çaresizdir, acizdir. Yeni astronomiye ilişkin pek çok edebiyatın yayınlandığı Tanzimat döneminde, Ziya Paşa evrenin sonsuzluğu karşısında hayret duyarak, insanın bu sonsuzluktaki hiçliğini vurgular. Dünyanın oluşumu, Tanzimat dönemi aydını için yeni bir bilgidir ve Tanrı'nın yüceliğinin kanıtıdır. Ziya Paşa'nın şiirini yazdığı 1859 yılı, Darwin'in Türlerin Kökeni'ni yayımladığı yıldır. Doğal seçilimin

[54] Cemal Tollu, Şeker Ahmet Paşa, MEB, İstanbul, 1967, s. 7
[55] Mehmet Kaplan, a. g .e., s. 48.

hayvanlar dünyasındaki oluşumunu insan dünyasına taşıyan Ziya Paşa'da güçlünün zayıfı yenmesi tarih öncesinde başlayan ve gelecekte sürecek olan bir yaşam kuralıdır. Pozitivizmin edebiyat alanına yansımaları olarak da değerlendirilebilecek bu görüşler, Tanzimat yıllarında aydınlar arasındaki çatışmayı görünür kılar. Bilimsel bilgiyi temel alan pozitivizm, dini ve metafiziği, bilimsel ilerlemenin önünde engel olarak görür. Beşir Fuat bu görüşteyken, aynı yıllar Ahmet Midhat Efendi pozitivizmin bir tür Tanrı tanımazlık olduğunu ifade ederek, böyle sakıncalı görüşlere kulak asmanın doğru olmadığının altını çizer ve pozitivizm karşıtı bir tavır alır. Modernleşme yolunda atılan bu adımlar, kökten bir değişime neden olmamakta ve sembolik düzeyde kalmaktadır. Burcu Pelvanoğlu bu durumu "metonimik modernleşme" olarak adlandırır. Pelvanoğlu'na göre, Tanzimat romanı da bu metonimiyi yansıtır, yani parça bütünün yerin alır. [56]

Doğa karşısında hayranlığını ifade eden bir diğer şiir, Abdülhak Hâmid'in kaleme aldığı *Külbe-i İştiyak*'tır:

> "Ne alemdir bu alem akl u fikri bi-karar (kararsız) eyler,
> Hep icazat-ı Kudret (gücün vecizesi) piş-i çeşmimden
> (gözümün önünden) güzar eyler (geçer)
> Semavi handelerdir (Tanrısal gülüşlerdir) gökyüzünden
> Hak nisar eyler (saçılır);
> Seraser nurlardır (baştan başa ışıklardır) renklerde istitar
> eyler (örtünür).
> Çemendir, bahrdır (denizdir), kuhsardır (dağ tepesidir),
> subh-ı rebiidir (bahar sabahıdır),
> Bu yerlerde doğan bir şair olmak pek tabiidir."[57]

Abdülhak Hâmid'in şiirinde doğa karşısında duyulan hayranlık dikkat çeker. Tüm doğa, Tanrı'yı imleyen işarete dönüşür.

[56] Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız – Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017, s. 39.
[57] Mehmet Kaplan, a. g. e., s.76.

Şiirde sürekli yinelenen "Çemedir, bahrdır, kuhsardır, subh-ı rebiidir" dizesi divan edebiyatının unsur şiirinden, Batı'daki perspektif tablo şiirine doğru gidişi ifade etmektedir. [58] Kaplan'a göre, Servet-i Fünuncular'daki güçlü kompozisyon düşüncesinin temelinde aldıkları resim terbiyesi yatmaktadır. Oysa Tarhan'ın doğa karşısındaki duygulanımı dağınıktır. Bu dağınıklığı Kaplan şöyle açıklar:

> "Plastik bir varlık olan tabiat tasvir için her şeyden önce sıfata başvurmak lazımdır. Tabiatı bir resim gibi tasvire çalışan Servet-i Fünunculann bol bol sıfat kullanmaları bundan ileri gelir. Hamid'in üslubuna daha ziyade isim hakimdir. Bu da onun tabiatı henüz bir ressam gibi idrak edemeyişini gösterir."[59]

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın doğaya düşkünlüğü Hindistan'dan Recaizade Mahmud Ekrem'e yazdığı mektupta da kendini gösterir:

> "Latife söylemiyorum Ekrem, buranın kuşları lakırdı söylüyorlar, ta'mik-i sathiyyat ile me'luf olan ben (yüzde olanları derinleştirmeye, sırrına ermeye alışmış olan ben) bu kuşlarda insaniyet görüyorum, ruhaniyet buluyorum. Her sabah beni bi-dar yahut ikaz eden (uyandıran veya uyaran) bu tabiat şairlerinin nüvid-i ruh-resanıdır (ruha erişmelerinin müjdesidir), kuşların şafaktan gelen bu elvan-ı zeviyyü'l hayatın (hayatın sahiplerinin renkleridir), o hürriyet aşıklarının her sabah icra, evet icra ettikleri esvat-ı latife (şaka sesi) çağlayanının nebeanıdır (yerden kaynamasıdır)."[60]

Olabilir olanı yansıtma bağlamında Tanzimat yazarları ile Tanzimat ressamları ortak bir paydada birleşirler. Olabilir olanı yansıtma olasılığı Nilüfer Öndin'in deyişiyle bu sanatçıların dini-ahlaki görüşlerinin izin verdiği kalıplar ölçüsünde gerçekleşir.

[58] A. g. e., s. 81.
[59] A. g. e., s. 83.
[60] İsmail Parlatır, *"Abdülhak Hamid'in Sanatında Tabiatın Yeri"*, ankara.edu.tr, S. 92, 16. 9. 2015.

"Constable'dan etkilenen Barbizon Okulu'nun doğaya bakış açısı da romantiktir. Romantizme göre yeryüzündeki yaşam, çok çeşitli şekilleri ve özellikleriyle bize kendini açar. Doğadaki yaşam öyle bir yaşamdır ki, onun büyüklüğü ve azameti insanın küçüklüğü ile karşılaştırılamaz. Algılanan her şeyin arkasında, var olan her şeyin arkasında sonsuz ezeli-ebedi bir birlik vardır ki bu Tanrıdır. Bu ezeli ve ebedi birlik bize kendini içsel olarak akıl, dışsal olarak doğa şeklinde gösterir ve insan bu açılımın bir parçasıdır. Romantizme göre her sanat yapıtının varlığı insan ruhunun yaratıcı gücünün sonucu olduğundan her yapıt ezeli-ebedi birlikten bir parça taşır ve manzara resmi de doğadaki yaşama karşılık gelen görüntüyü verir." [61]

Doğa bu dönemde sanatın esin kaynaklarından biri olduğundan, sanatı anlamak simgeleri kullanma ve doğayı değerlendirmeye bağlıdır. Söz gelimi Süleyman Seyyit Bey'in Portakal resmi, yalnızca bir portakalın plastik yapısını göstermeyi amaçlamaz. Portakal dilimleri arasındaki simetri, düzen, aşkın olanın simgesidir. Parça, bütündeki simetriyi ve güzelliği anlatan bir simge nesneye dönüşmüştür. Tanzimat dönemi resim sanatındaki simgelerin aşkın olanı imlemesi, Çin edebiyatının resimdeki karşılığı olan Sansui (Dağ-su) resimlerinin akıllara getirir. Genellikle şiki-e ya da tsukinami (dört mevsim ya da olağanlık) resmi olarak tanımlanan bu resimlerde manzara, kendisinin ötesinde bir aşkınlığı simgeler. Kojin Karatani'ye göre:

"Çin sanatı, Tang resmi ile belli bir perspektif sahibi oldu. Uzakta olanın yukarıya, yakında olanınsa aşağıya çizildiği yukarı-aşağı yöntemi, dağın büyük çizildiği diğer nesnelerin ağaç-at-insan şeklindeki sırayla küçüldüğü yöntem ve ayrıca yüksek-uzak- derin uzak- düz uzakta oluşan üç uzak yöntemi vb., bu perspektif anlayışı içindedir. Bunların tamamı Sansui resimleri dünyasında gelişmiştir ve tümünün ana belirleyeni dağ olmuştur. Başka bir deyişle ressamlar bakışlarını dağa odaklayarak dağ dışındaki nesnelerin büyüklüklerini, yakınlık-

[61] Nilüfer Öndin, *"Türk Manzara Resmi"*, Muğla Üniversitesi, SBE Dergisi, Güz 2000, Cilt 1, Sayı: 2, s. 4.

> uzaklıklarını dağ ile olan ilişkilerine göre belirlemişlerdir. Sansui resimlerinde yer, aşkın ve metafizik bir modeldir ve Çinli filozofun Satori'ye (aydınlanmaya) ulaşacağı ideal imgedir. Sansui ressamı çam ağacını resmederken, aslında kavramı resimlemektedir."[62]

Doğayı izleme ve resimleme, bambaşka bir zihniyetin ürünü olarak karşımıza çıkar. Eski zihniyet bu dünyayı ikinci plana atarak, asıl dünya olan ahirete kendini hazırlarken, Tanzimat aydını sosyal olaylara ilgi duyan, çevresinin ayrımında olan yeni bir bakış açısının ürünüdür. Tanzimat edebiyatı ve resminde doğa karşısındaki bu saygılı tutumun gerisinde, var olan tüm olay ve fenomenleri Tanrı'nın tecellisi olarak gören tasavvuf felsefesinin yansımaları vardır. Joseph Piton de Tournefort'un (1656-1708) mektupları, Türklerin doğa sevgisinin gerisinde yatan dini öğeye şöyle değinir:

> "Türklerin en dindarları, hayır işlemek için bitkileri sular, daha iyi beslenmeleri için topraklarını kabartır. Müslümanlar bitkilere bakarak her şeyi yaratan ve koruyan Allah'a hoş gelen bir şey yaptıklarına inanırlar."[63]

Manzaralar ve natürmortlarla ifade edilen aşkın güç, Osmanlı toplum yapısı içerisinde köklü bir geçmişi olan tasavvuf düşüncesinin yansımasıdır. Bu düşünce kimi zaman derviş resimlerinde de kendini göstermektedir.

[62] Kojin Karatani, a. g. e., s. 33-34.
[63] Joseph Piton de Tournefort'un (1656-1708) Fransız doğabilimci / Sanem Çınar, Simay Kırca, *Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak*, Journal of Faculty of Foresty, İstanbul, 2010, 60 (2): 59-68, s. 61.

Tasavvuf Düşüncesi

Geleneksel dünya görüşünün yansıması natürmort ve manzarada olduğu kadar resimde hoca ve derviş figürleriyle; şiirde tasavvuf kavramlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Süleyman Seyyid'in Derviş resmi, Osman Hamdi Bey'in kendisini bir derviş olarak betimlediği resimleri ve Âkif Paşa'nın Âdem Kasidesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Varlık'tan kurtulmayı ve "âdem"i, yani yokluğu isteme şiirin temasını oluşturur. İnsanı mutsuzluklarından, bilinmezlik koridorundan kurtaracak tek şey yokluk olarak görülür.

> "Yok dedikçe var olur yok mu garabet (tuhaflık) bunda
> Nam-ı hesti (hevesin adı) mi nedir hall-i muamma-yı adem
> (insanoğlunun bilinmezlik koridoru)"[64]

Arayışın simgesi olan derviş, düşünceli duruşuyla, hırpani giysileriyle bu dünyanın gelip geçiciliği ve aslolanın bu arayışta olduğunu ifade eder. Derviş, insanoğlunun bilinmezlik koridorunda arayışını sürdüren bir simge kişidir. Evrende var olan zıtlık kavramı üzerinde duran Âkif Paşa, dolaylı olarak İslamiyet'in varlık ile yokluğu Tanrı'nı isteğiyle, tasavvuf ve tecelli düşüncesiyle açıklamasına da değinmiş olur. Tasavvuf kavramları Âkif Paşa gibi diğer Tanzimat sanatçılarının da imgelerini oluşturur. Şinasi'nin bir gazelinde geçen sözcükler tasavvufi kavramlardır. Şiirde geçen 'rindan' hakikat bilgisi olan sufileri; zünhad, zahir ehlini; mey ilahi aşkı simgelemektedir:

[64] Mehmet Kaplan, a. g. e., s.17.

"Zühhâd bilse zevk-i şerabı hemân eder
Rindâne nush (öğüt) verdiğine tevbe-i nasûh (bozulması olanaksız tövbe)
Nûr ol da in mezârına işret (içki) şehîdinin
Ey mey senindir âlem-i ervâha (ruhların dünyasına) dek fütûh (zafer)"[65]

Ziya Paşa'nın Terci-i Bend'i de tasavvuf kavramlarıyla başlar:

"Bu kâr-gâh-ı sun' (bu dünyanın yapılışı) acep dershanedir
Her nakş bir kitab-ı ledünden (Allah'ın kitabından) nişânedir"[66]

"Kitab-ı ledün" tanrı tarafını ifade ettiği gibi, mutasavvuflar tarafından da kullanılan bir kavramdır ve batını bilgiyi anlatır. "Ledün", özel bilgi veya sırların bilgisi olarak da adlandırılabilir. Herkesin öğrenemeyeceği bu bilgiyi ancak kalp gözü açık olanlar bilebilir.

"Kâinattaki her varlığın bir kitab-ı ledünnü işaret etmesi, onun bir eseri olduğunu bildirmesi demektir. Buradaki kitab-ı ledün ifadesini levh-i mahfuz[67] veya akl-ı küll[68] olarak yorumlamak mümkündür."[69]

Tanzimat Dönemi'nde Fatma Âliye Hanım tarafından kaleme alınan *Udî* romanı da tasavvufi göndermeler taşır. Romanın baş karakteri Bedia'nın udu üzerindeki söz Mevlana'ya ait

[65] Akif Paşa, *"Adem Kasidesi"*, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, Haz. Mehmet Kaplan, Birol Emil, İnci Enginün, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 494.
[66] Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2000, s. 47.
[67] Allah tarafından takdir edilen şeylerin yazılı bulunduğu manevi levha, ilm-i ilahi (Bkz. Ferit Devellioğlu, Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996, s. 549.)
[68] Doğada görülen genel ahenk (Bkz. Devellioğlu, a. g. k., s. 23.)
[69] Ali Bakır, *"Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf"*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2 Spring 2010, s. 531.

beyitle ilişkilendirilerek güdücü motif işlevi görür.

> "Külle şey'ın sıva'l hıyanet'ü fi'l-hub yuhtenel (...) Lisan-ı aşk demen olan musıki aletleri üzerinde bu ne güzel hatırlatma!... Mesnevi'de 'Benim de bu nayın dudakları gibi dudaklarım olsa / Ben de onun gibi neler söylerdim' buyurulduğu gibi, neler neler söyleyen bu ağız, lisan-ı aşk nağmeleri ve efsunkar sesleri arasında insanın kendinden geçtiği zamanlarda şu udun üzerindeki beyit ne güzel bir hatırlatma ve nasihattir: 'Aşkta hıyanetten başkası çekilir.' Evet! Ne güzel söz!..."[70]

Tasavvufî bir müzik aleti olan ney'i resminde kullanan Osman Hamdi Bey, *Kaplumbağa Terbiyecisi* resminde Mevlevilik konusunu çağrıştıran imgelere yer vermiştir. Kaplumbağaların ağırkanlılığı ve onları eğitmenin sabır isteyen bir uğraş olduğunun yansıdığı resimde Osman Hamdi Bey kendisini bu ağırkanlı hayvanları eğiten bir derviş kılığında resimlemiştir. Sembolik ifadeler taşıyan bu resimde sanatçı ülkesinde gerçekleştirmeye çalıştığı sanatsal değişiminin zorluğunu göstermek istemiştir.[71] Kaplumbağa terbiye eden derviş imgesi, Kore ve Japon kültürü kaynaklıdır. 1869 yılında Aime Humbert adlı İsviçreli bir diplomat, Japonya'da gördüklerini Fransız Tour du Monde dergisindeki makalesinde yayımlarken beraberinde *Kaplumbağa Terbiyecisi* başlıklı bir gravüre yer vermiştir. Derginin Osman Hamdi Bey'in eline geçtiği ve dergiyi okuduğu mektuplarından anlaşılmaktadır. Böylece bu imge Osman Hamdi Bey'in resmine esin kaynağı olmuştur.[72]

[70] Fatma Aliye Hanım, *Udi*, Der saâdet- İkdam Matbaası, İstanbul 1315 (1899), s. 39.
[71] Edhem Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 325.
[72] A. g. e., s. 321.

Müzik ve Kadın

Kadını müzik aletiyle birlikte gösteren resimler ve romanlar Tanzimat yıllarında sıkça karşımıza çıkar. Söz konusu müzik aleti gelenekseldir ve ev içine hapsolan kadının yalnızlığını giderecek bir araç olarak görülür. Süleyman Nesib, elinde müzik aleti tutan kadın resminden yola çıkarak bir şiir yazmıştır. Şiirde kadın müzik aletiyle özdeş kılınmıştır. Müzik aleti, kadının düşlerine, özlemlerine tercüman olmaktadır.

> "Dinliyor ruh tar-ı sazından (sazının tellerinden)
> Lemse-i dest-i san'atıyle (sanat elinin dokunuşuyla) uçan
> Mevecat-ı latif-i elhan... (nağmelerin güzel dalgalanmasını)
>
> Dinliyor mest-i mevc-i hulyadır (hulyanın dalgalanmasıyla sarhoş)
> Sanki sevdaya mehd-i rüyadır (rüya beşiğidir)
> Çeşm-i hayranı(hayran gözleri), ruh-ı nalanı (inleyen ruhu)...
>
> Dinliyor... Ben de şimdi dinliyorum
> Onu takib eden hayalimle
> Tar-ı ruhumda (ruhumun tellerinde) taze bir nale (inleyiş),
>
> Taze bir nefha-i heva (Yeni bir havanın taze kokusunu); ve onun
> Elem-i iştiyak (isteklerinin hüznüyle) ile yorgun
> Taze aşkıyle inlesem diyorum."[73]

Bu dönemde üst sınıf mensubu kadınlar, gelecekteki eşlerini hoş tutmak ve kendilerini yetiştirmek amacıyla alaturka ya da alafranga müzik aletleri çalmaktadırlar. Bir anlamda kadın duygularını, düşüncelerini o müzik aletiyle ifade etmektedirler. Osman Hamdi Bey'in resmettiği kadınlar, onun yenilikçi yanını yansıttığı kadar, imparatorluğun Batı'ya açılışının cinsiyetler bağlamında görünür kılınmasının da göstergesi

[73] Süleyman Nesib, *"İsimsiz"*, Servet-i Fünun, Nu: 564, 31 Kanun-i sani, 1317.



Anonim, "İsimsiz", Servet-i Fünun, Nu: 564, 31 Kanun-i sani, 1317.

olarak yorumlanabilir. Kadın yeteneklerini geliştirme ve kendini kurgulama eğilimindedir. Dişiliğin geri plana itildiği bu resimlerde kadın bir eylem içinde betimlenmiştir. Müzik aleti çalarken, kitap okurken veya çiçek düzenlerken betimlenen kadın geleneksel fakat sade giysiler içerisinde gösterilir.

İpek Duben'e göre Osman Hamdi'nin kadınları dava kadınıdır; kadına saygınlığını ve haklarını bağışlayan davanın temsilcisidir.[74] Osman Hamdi Bey'in babasına yazdığı bir mektupta cariyelik kurumunu eleştirmesi, bu kurumunun kadın ve erkek için alçaltıcı olduğunu ifade etmesi de bu açıdan önemlidir. Osman Hamdi Bey'in resimlerinin çoğunda fon oluşturan arka planda İslam mimarisinin öğeleri dikkat çeker. Örneğin, sanatçının İki Müzisyen Kız (1880) resminde, Bursa Yeşil Türbe'nin fon olarak kullanıldığı görülür. Mekân ve figürler İslami bir coğrafyayı yansıtıyor olsa da, zihniyet ve anlatılmak istenen tümüyle başkadır. Kadın, ciddi bir ifadeyle elindeki müzik aletiyle uğraşmaktadır. Cinselliğin ön planda tutulduğu Oryantalist resimlerdeki Doğulu kadın imajının aksine; Osman Hamdi Bey'in kadınlarında ciddi, ağırbaşlı bir ifade öne çıkar. Nilüfer Öndin'in deyişiyle, Osman Hamdi Bey Osmanlı estetiğine 19. yüzyıl boyunda egemen olan geleneksel zihniyetin karşısına, geleneksel olmayanı koyar.[75]

Kadının özgürleşmesi ve birey olması yalnızca resme yansımaz. Tanzimat yazarlarından Sami Paşazade Sezai, Sergüzeşt romanında Dilber karakteriyle cariyelik kurumunu eleştirirken, Ahmet Midhat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanındaki Canan karakteri benzer bir bakış açısının sonucudur. Romanın ideal tipi Rakım'ın cariyesi olan Canan, Rakım'ın yardımıyla eğitim alır ve kendisini geliştirir. İlerleyen sayfalarda Canan ve Rakım arasında aşk başlar. Cariye ile ilgili

[74] İpek Duben; *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, s. 41.
[75] Nilüfer Öndin, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*, s. 90.

verilen bilgi, pek çok erkeğin bakış açısının göstergesidir: "Şurasını bilmelidir ki, Rakım bir beyaz cariye aldığı için işinden geri kalacak adamlardan değildi."[76] Canan ise Rakım'ın önce odalığı, sonra nikahlı karısı olacaktır.

Sami Paşazade Sezai'nin Dilber karakterini oluştururken Tanzimat döneminde ressam ve edebiyatçıların ortak buluşma yerlerinden biri olan Sami Paşa'nın konağından esinlendiği sanılmaktadır. Sanatsever bir kişi olan Sami Paşa'nın Tanzimat yazarlarını bir araya getirdiği konağında farklı coğrafyalardan gelme yüzü aşkın halayık ve dadının bulunduğu bilinmektedir. Kafkasya kökenli genç kız, Celal Bey'lerin evine satılmadan önce, başka bir eve satılmıştır. Satılırken gördüğü muamele insanlık dışıdır:

> "Bir yandan hanım, çocuğun vücudunu eliyle yoklayarak ucuz almak için birçok kusur buluyor, öte yandan Arap halayık da inceden inceye gözden geçirerek: 'Hanımefendi, bu nafile; zayıf, pek zayıf, bu ölür' diyordu."[77]

Ressam Celal Bey'e aşık olan Dilber'in duyguları karşılık bulur. Oğlunu İstanbul'un zengin bir genç kızıyla evlendirme düşleri kuran anne Zehra Hanım'ın düşünceleriyle realite çatışır. Celal Bey'in evde olmadığı bir zaman dilimini seçen Zehra Hanım, Dilber'i kovar. Dilber, Mısırlı bir tüccara satılır ve tüccarın odalık olma teklifini reddettiği için hapsedilir. Düşlerine kavuşamayan Dilber'in sonu da Nil Nehri'nin sularında boğulmak olur.

Bir başka cariye de Nabizade Nazım'ın Zehra romanındaki Sırrıcemal karakteridir. Güzelliğinden başka sermayesi olmayan bu cariye, evin beyi olan Suphi'yle ilişkiye girerek

[76] Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, TDK, Kurk Ambar Matbaası, İstanbul 1292 (1876), s. 28.
[77] Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 35.

ondan hamile kalır. Suphi'yi karısından boşattıktan sonra Suphi onu da aldatır. Karındaki bebeğini yitirdikten sonra yaşamı anlamsızlaşan genç kadın intihar ederek yaşamını sonlandırır. Romanda Sırrıcemal şu sözlerle anlatılır:

> "Sırrıcemal bir güzellik simgesiydi. Kafkas ırkının güzelliğiyle en ünlü olan dalından olduğunu ilk bakışta en zor beğenir gönüllere bile onaylatmaktaydı. Boyu posu pek gösterişli olup kadın dendiği zaman hatıra ne anlam gelirse o anlamın tamamıyla somutlaşmış haliydi. Uzun boylu, iri yapılı olan bu vücudu, öyle kaba saba bir şey sanmamalıdır. Bu iri yarılığıyla birlikte, bünyesi çok ince ve nazlıydı. Beli ince, göğsü ve omuzları geniş, boynu uzunca, yüzü oval; kaşları, kirpikleri, saçları gür ve kara, rengi pembemsi beyaz; elleri, ayakları, ağzı ufak; yürüyüşü gönül çekici; bakışları gönül aldatıcı; kısacası gönülleri avlayan bir güzeldi." [78]

Osman Hamdi Bey'in Saçlarını Tarayan Kız resmi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Osman Hamdi Bey her ne kadar, harem, cariye, odalık konularını resimlerinde işlediyse de, bu kurumun aile düzenini sarstığını babasına Bağdat'tan yazdığı 27 Nisan 1870 tarihli mektupta dile getirir. Osman Hamdi Bey'in yazdıkları adeta Zehra romanının özeti niteliğindedir.

> "Sevgili ailem ve başka birkaç aile haricinde, kıymetli pederim, etrafınıza bir göz atın! Ailelerde neler görüyorsunuz? Kokuşmuşluk, ahlaksızlık, kavga, boşanma. Kölelik onları talan ediyor, odalıklar maneviyatlarını bozuyor. Kadın kocasına itaat etmiyor, koca karısını saymıyor. Koca kendi alemindeyken, karısı da kendi yolunda. Hiçbir zaman el ele vermediler. Hiçbir zaman bir aile teşkil etmediler." [79]

Kadının cinsel bir meta olması, köle gibi alınıp satılması, Tanzimat sanatçılarının gündeminde bir konu olup bu dönemin kadın yazarlarından Fatma Âliye Hanım'ı (1862-

[78] Nabizade Nazım; *Zehra,* Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 59.
[79] Edhem Eldem; *Osman Hamdi Bey Sözlüğü,* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 267.

1936) da bu konuda yazmaya itmiştir. Udî romanında bir kadının tek başına, namusuyla müzisyenlik yapması ve geçimini böyle sürdürmesinin zorlukları, gerçekçi bir üslupla dile getirilir.

Udî romanı, Şam'daki bir konağın bahçe betimlemesiyle başlar. Düzenlenen bir eğlencede müzik ve danslarıyla geçimlerini sağlamakta olan Naoma kanun çalmakta, kızı Helula dans etmektedir. Bu anne kız abartılı giysileri, takıları ve makyajlarıyla okuyucuda itici duygular uyandırırken, karşıt olarak Bedia karakterinin yalınlığı ve zarafeti betimlenir.

Yazar bu noktadan sonra geçmişe dönerek Bedia'daki müzik merakının kaynağı olan babası Nazmi Bey'den söz eder. Nazmi Bey, müzik meraklısı olmasının yanı sıra şair ve bestekârdır. En iyi çaldığı saz kemandır. Bebekliğinden itibaren kemanı ninni gibi dinleyen Bedia, sekiz yaşında kanun çalmaya başlamış, on üç yaşında bu sazda ustalaşarak kemana merak salmıştır. Fakat onu asıl etkileyen bir düğünde işittiği ud sesidir. Bedia udda karar kılarak diğer çalgıları bırakır. Babasının bestelerini uduyla çalmaya başlar. Kardeşi Şem'i'nin ona hediye ettiği ud, eser içinde bir simge nesne ve güdücü motife dönüşür. Kocasının ölümü üzerine İstanbul'a gelen Bedia, burada müzik yeteneğinin nasıl ilerlediğini görüp şaşırır.

Bedia'nın İstanbul'a gelmesinin üstünden iki yıl geçmiştir. Kardeşinin ölüm haberini alan Bedia yeğeninin bakımını üstlenir. Roman bu noktadan sonra farklı bir seyir izler. Tek başına kalmış bir kadın için para kazanma konusu gündeme gelir. Baba ocağından kocasının yanına oradan da ağabeyinin himayesine giren kadın şimdi tek başınadır ve onun yardımına gereksinmesi olan yeğeniyle baş başadır. Şimdiye dek yalnızca kendi zevki için çaldığı udunu, başkalarına öğreterek para kazanmaya başlar.

Bedia güzel, ahlâklı ve zariftir. Müziğe aşıktır. Dokuz hizmetçili bir evde büyümüştür. Üst sınıfa mensup olmasının taşıdığı şımarıklık karakterinde yer etmemiştir. Gerek duyduğunda "aşk"ı olan "ud"unu geçim kaynağına dönüştürebilmiş ve bir erkeğin hamiliğine gereksinim duymadan ayakta kalabilmiştir. Bu bakımdan hem idealize edilmiştir hem de gerçekçidir. Tanzimat döneminde yüzünü Batı'ya dönen üst düzey bürokratlar, kız çocuklarına Fransızca ve müzik eğitimi aldırarak onların gelecekteki evliliklerinde sergileyeceği meziyetlerin alt yapısını oluşturmuşlardır. İlerleyen zamanla birlikte 'ud'un yerini Batılı bir enstrüman olan piyano alacaktır.

Her ne kadar çalınan müzik aletleri geleneksel olsa da; kadının müzik aletiyle çalışmasının resme ve romana yansıması yenidir. Osman Hamdi Bey'in *İki Müzisyen Kız* resminde, geleneksel giyimli iki genç kadından biri def diğeri tambur tutmaktadır. Ayakta duran tambur çalmakta olan kadın işine odaklanmıştır. Bu bakımdan Bedia karakterine benzer. Yatkınlıklarının ayrımında ve onları geliştirmek için çaba harcamaktadır. Genç kadınların giyiminden onların üst sınıfa mensup oldukları anlaşılmakta çaldıkları müzik aletlerini para kazanma amacı olmaksızın, sırf sanatla uğraşmak için ele aldıklarını göstermektedir. Süssüz, makyajsız ancak yalınlığıyla ve yaptığı işle, eylemiyle güzelleşen Osmanlı kadını, Osman Hamdi Bey için olduğu kadar Fatma Âliye Hanım için de ideal bir tiptir.

Tanzimat dönemi resmi ve edebiyatında kadınların müzikle saf sanatla uğraşmak için ilgilenmeleri gibi dikkat çeken bir nokta da kadınların müzik aletleriyleyken yanlarında veya karşılarında erkeğin bulunmamasıdır. Kadınlar müzik aletlerini kendileri için çalmaktadırlar. Bu bakımdan

geleneksel zihin yapısının devam ettiği söylenebilir. Roman karakteri Bedia için ud, bir arkadaştan, yoldaştan farksızdır. Kimi zamansa udunu sevgilisinin yerine koyar:



Osman Hamdi Bey, "İki Müzisyen Kız", 1880, tuval üzerine yağlıboya, 58 x 39 cm, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu.

"Beni hiçbir zaman terk etmeyen, kucağımdan kaçmayan vefakar yarim! Can dostum! Dertlerimi dinleyen, kalbimi anlayan sırdaşım! Bana daima refakat eden yoldaşım! Beni yalnız sen terk etmedin, benden yalnız sen geçmedin, bana hıyanet etmedin! Bir zaman zevk ve sefa kaynağım, eğlencem oldun. Şimdi de geçim kaynağım! Ekmek teknemsin! Benim yarim, benim erkeğim sensin!.."[80]

Acının Resim ve Şiir Hali

Ortak imgeler, aynı dönemden beslenen sanatçılar için kaçınılmaz olsa da kimi zaman yaşanan bireysel acılar, sanatçı için güdücü unsur olmuştur. Recaizâde Mahmut Ekrem, oğlu Nijad'ın ölümü sonrasında acısını şiir ve resimle dışavurmuştur. Acının büyüklüğü sanatçıyı farklı ifade yolları aramaya itmiştir. Şairliğiyle tanınan sanatçının ressamlığı da olduğunu Halit Ziya Uşaklıgil'den öğreniriz:

"Ondan sonra bana resimlerini gösterdi. Bunlar kendi yaptığı yağlıboya tablolardı. Sanırım ki onu memnun edecek kadar alkışlamadım. Anlaşılan onun da asıl ustası olduğu işin yanında başka bir alanda ustalık sahibi bulunduğu görüşü ve düşüncesi vardı ki buna, ünlü Fransız ressamı Ingres'nın iyi bir viyolonist olmaya çalışmasından esinlenerek (Ingres'in kemanı anlamında) 'Violon d'Ingres' derler. Sanırım içimden böyle düşünüyordum, pek gevşek kalan beğenmelerime karşılık, (o zaman kendisine takılan sanla) üstad da içinden: 'Resimden anlamıyor...' demiş olacak ki, birden onları duvarda kendi hallerine bırakarak bana bir de müzisyenlik yönünü göstermek istedi." [81]

[80] Fatma Âliye Hanım, a.g.e., s.116.
[81] Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 375.

Recaizâde Mahmut Ekrem, on beş yaşındaki oğlu Nijad'ın ölümünün ardından kaleme aldığı anı, resim, fotoğraf ve şiirlerden oluşan kitabına Nijad Ekrem adını vermiştir. Nijad'ın Recaizâde Mahmut Ekrem için büyük anlam taşıdığını Halit Ziya şu sözlerle anlatır:

> "O yas, (on beş yaşlarındayken ölen, çok sevdiği) oğlu Nijad'ın ölümü oldu. Oğlu demek yeterli değildi. Nijad onun yaşayışının tek amacı, bütün emellerinin, hayallerinin bir özü, özetiydi. Olanca varlığı onunla doluydu. Ve onu yitirince birdenbire sanki benliği, havası boşalıvermiş bir balona benzemişti. Avuncunu Nijad'ın yazılarında (onun için yazdığı) ağıtlarında onu yaşatmakta arardı ve Nijad'ı yitirmekle, Türk edebiyatına hiçbir zaman değerlerini yitirmeyecek olan en güzel eserleri vermiş oldu." [82]

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Nijad Ekrem* adlı eserinin bütününde kendisine adım adım yaklaşmakta olan ölümü oğlunun nasıl duyumsadığını anlatmış ve onu ölümsüzleştirmek için bir simge nesne olarak serviyi seçmiştir. Kitabın kapağında koyu renkli servi ağaçlarının göğe doğru uzandığı bir mezarlık resmedilmiştir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Serviler* resminde yer alan servi, 'yeşil elmas' olarak da bilinen ve ölümsüzlüğü simgeleyen bir ağaçtır. Sözlük anlamıyla yaprakları karşılıklı, yığışık, koyu yeşil renkte, mezarlıklara sıklıkla dikilen, ince ve uzun bir ağaç olmasının yanı sıra, geleneksel çini sanatında sıkça kullanılan bir motiftir. Hayat, güzellik ve sonsuzluk sembolü olan bu ağaç evreni de simgelemektedir.

Recaizâde Mahmut Ekrem, oğlu için Mevt..Nijad adlı bir de şiir yazmıştır. Tümü ağıt niteliğinde olan bu eserler bir babanın acılı yüreğinin yansımasıdır.

[82] A. g. e., s. 597.

"Mevt.. Nijad
Yakın zamanda idi bir münasebet düşerek
Ona dedimdi ki: "Evlad! Ölüm felakettir..
'Hele gelirse ne müşkil dem-i civanide!

Edip cevaba tasaddi zavallı anide
Demişti: 'Yanlışınız var, ölüm sa'adettir..
'Civan içinse hele mahz-ı ni'met olsa gerek.

'Vücudunuzla vücudum değil midir şahid?
Nedir hayat? Acı bir şey.. Bütün azab, elem..
Memat ise ebedi ruhun istirahatidir.

Ölüm.. Evet! O da fanilerin felaketidir..
Fakat bütün bu felaket, bu hasret ü matem
Gidenlere değil, ancak kalanlara a'id"[83]

Gebze'ye birlikte gittikleri bir gün babasıyla fotoğraf çekerken Nijad birden ortadan kaybolur. Babası onu bir mezar taşının başında derin düşüncelere dalmış olarak bulur. Adeta ölümünün yaklaştığını duyumsamıştır. Ekrem, oğlu fark etmeden onun bir fotoğrafını çekmeyi başarır:

"...on beş yirmi hatve (adım) ilerideki büyük bir mezar taşına kaimen (ayakta) dayanmış, sağ eli şakağında, gözleri zemine dikilmiş, sakin ve mahzun düşünüyor."[84]

[83] Recaizade Mahmut Ekrem, *Nijad Ekrem ve Tefekkür*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2014, s. 51. (Mevt... Nijad Yakın zamanda idi bir münasebet düşerek / Ona dedimdi ki: "Evlad! Ölüm felakettir... / 'Hele gelirse ne müşkil genç yaşta! /Edip cevaba başla zavallı alçakgönüllü / Demişti: 'Yanlışınız var, ölüm sa'adettir... / Genç içinse hele nimetin kendisi olsa gerek. / 'Vücudunuzla vücudum değil midir şahid? / Nedir hayat? Acı bir şey.. Bütün azab, elem... / Ölüm ise ebedi ruhun istirahatidir. /Ölüm... Evet! O da fanilerin felaketidir... / Fakat bütün bu felaket, bu hasret ü matem / Gidenlere değil, ancak kalanlara a'id)

[84] e., s. 66.

"Şiir resim gibidir"[85] diyen Recaizâde Mahmud Ekrem'e göre resimdeki renk, edebiyattaki edebi sanatlara ve düş gücüne denk düşmektedir. Edebi sanatlar ona göre resimde rengin yerini tutmaktadır.[86]

Şiirlerle süslenmiş anıların ve resimlerin çelenginde, Ekrem Nijad'ın yaşayamadığı yıllara hayıflanmıştır. Zaten acı olan ölüm, Nijad'ı yaşama isteği ve gençliğiyle çelişkilidir. 1910 yılında yayımlanan kitapla Recaizâde Mahmut Ekrem'in yazar yanının yanı sıra baba yanı da dikkati çeker. Acısını sanatla yansıtmaya çalışsa da bir türlü içindeki zehri kusamayan bir insanın sancısını duyumsar ve duyumsatır. Bu tür duyguların sanata yansıması İkinci Meşrutiyet döneminin kısmî özgürlükçü yanıyla ilişkilidir. İkinci Meşrutiyet döneminde sarayın tekelinden koparak sivilleşme yoluna giren sanat, sivilleşmenin etkisiyle bireyselleşmeye başlar. Bireysellik de duyguların daha rahat ifade edilebilmesini beraberinde getirir.

[85] İsmail Parlatır, *Recaizade Mahmut Ekrem*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 11.
[86] e., s.11.

Meşrutiyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi

Dergiler çevresinde toplanan yazarların yanı sıra, ressamların da örgütlenmeye başladıkları Meşrutiyet döneminde perspektif - ışık / gölge gibi resim unsurları edebiyatta da kullanılmaya başlanmış, doğa içindeki insan tanımlanmıştır. Bu dönemde Sembolizm, Realizm akımları hem edebiyatta hem de resimde etkili olmuştur. Bireyi ele alan roman ve şiirle birlikte, resim sanatında portre ressamlığı gelişme göstermiş ve birey kişilik özellikleriyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Rıza Tevfik'in (1869-1949) estetik görüşleri döneme damgasını vururken, resim ve edebiyat arasındaki ilişki Rıza Tevfik'in makalelerindeki başlıca konulardan biri olmuştur. Rıza Tevfik'e göre, pitoresk şiirler birer tablo olmakla beraber ressam ve yazarın kullandıkları ifade araçları farklıdır. [87] Sanatçı taklitte kalırsa sanat eseri oluşturamazken, düşüncelerini kattığında durum farklılaşır. Böylelikle resme ve metne farklı bir gözle

[87] Abdullah Uçman, *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetik'le İlgili Yazıları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 114.

bakmamızı sağlar. Rıza Tevfik'in ifadesiyle:

> "Ressam doğrudan doğruya gözlerimize hitap eden bir artisttir. Çünkü onun vasıta-i ifadesi olan hususi lisanın kelimeleri şekillerdir. Sıfat tarzında ve mekanında kullandığı şeyler de renklerdir; bu sebepten dolayı o da sesleri, nağmeleri ve gürültüleri ifade edemez; kulağınızla münasebeti yoktur. Onun için onun yaptığı fırtına tablosu da nakıstır (eksiktir)"[88]

Rıza Tevfik'in ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, şiir anlatmak istediğini dolaylı olarak ifade ederken resimde doğrudan anlatım söz konusudur.

Meşrutiyet Döneminde Ressam ve Edebiyatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar

Meşrutiyet dönemi İkinci Abdülhamid'in istibdat dönemine denk düşer. Baskı döneminde sanatçılar çoğunlukla dış mekânlar yerine evlerde toplanmayı tercih etmişlerdir. Özellikle İkinci Abdülhamid döneminde ikiden fazla kişinin bir araya geldiği her yer, fesadın karıştığı bir organizasyon olarak düşünülmektedir. Bu yıllarda kahvehaneler ve kıraathaneler ikinci planda kalmakta, sanata düşkün Osmanlı soylularının davetlerinde toplanılarak sanat sohbetleri tertip edilmektedir.

Sanat sohbetlerinin düzenlendiği mekânlardan biri, Recaizâde Mahmut Ekrem'in İstinye Vapur İskelesi yanındaki yalısıdır. Oğlu Nijad Ekrem ölmeden önce sanatçı bu yalıda pek çok ilim insanı, müzisyen ve sanatçının aralarında bulunduğu toplantılar düzenlemiştir. Genellikle her cuma öğleden

[88] A. g. e., s. 136.

sonraları düzenlenen toplantılarda başta İsmail Safa ve Tevfik Fikret olmak üzere Halid Ziya, Mehmed Rauf, Hüseyin Cahit, Cenap Şehabettin, Süleyman Nesib, İran elçisi Muhsin Han ve Ali Ekrem'in yer aldığı bilinmektedir. [89]

İsmail Safa (1867-1901) ve Tevfik Fikret'in (1867-1915) bulunduğu ortamlarda her şey konuşulabilmekte, şiirler ve sanat üzerine düşünceler söylenmektedir. Anar'a göre Recaizâde Mahmut Ekrem'in evi bir karşı kanon hareketinin merkezi durumundadır.[90] Aile Firuzağa'da bir konağa taşındığında, mekân Servet-i Fünun edebiyatının ön çalışmalarının hazırlandığı merkeze dönüşür. Her ne kadar bu edebiyat topluluğunun birbirinden ayrı üsluplara sahip kişilerden oluşmaktaysa da, Recaizâde Mahmut Ekrem'in evinde düzenlediği toplantılar, topluluk üyelerinin görüş alışverişinde bulunarak birbirlerinden etkilenmelerini sağlar.

Bu dönemde Halid Ziya'nın (1866-1945) on altı yıl boyunca çalıştığı Reji Dairesi edebiyat çevresinin toplandığı bir başka mekân olmuştur. Mehmet Rauf'la (1875-1931) başlayan bu edebi toplantılar Hüseyin Siret (1872-1959), Rıza Tevfik, Ahmet Rasim'le (1864-1932) sürmüş sonraları Ahmet Haşim (1884-1933), Hamdullah Suphi (Tanrıöver) (1885-1966) gibi isimlerle zenginleşmiştir. Mehmet Rauf anılarında Halid Ziya Uşaklıgil ile tanışmalarının ardından, Kâzım Kıraathanesi'ne gittiklerini fakat; buradaki kalabalıktan dolayı bir türlü konuşamadıklarını şu sözlerle anlatır:

> "Hemen oracığa iliştik; fakat rahatça görüşebilmek için daha mahrem bir köşeye ihtiyacımız vardı. Bunun için Kazım'ın Kıraathanesi'ne gitmeğe karar verdik. Orada oturduğumuz masa yarım saat sonra, birer birer iltihak

[89] Turgay Anar, *Mekandan Taşan Edebiyat " Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri"*, s. 111.
[90] A. g. e., s. 115.

eden erkan-ı edebiyat ve matbuat ile dolmuş ve taşmıştı, bilhassa Rıza Tevfik, Ahmet Rasim, Ahmed İhsan Beyler Halid Ziya ile kesb-i muarefe (alışmak) için şitab edenler (acele edenler) arasındaydı."[91]

Üsküdar'daki Çiçekçi Kahvesi de ressam, şair ve yazarların bir araya geldikleri bir yerdir ve bu nedenle Süheyl Ünver, bu mekânı "alimler, şairler, sanatkârlar ve ressamlar kulübü" olarak niteler. Kahvenin müdavimleri arasında Muallim Naci (1850-1893), Hoca Ali Rıza Bey (1858-1939), Halil Paşa (1882-1957), Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey (1883-1923), Hüseyin Haşim, Mehmet Âkif (1873-1936) yer almaktadır. İki bölümden oluşan kahvenin yaklaşık 100 santimetrelik bir setle ayrılan yüksekçe bölümünde, dönemin ünlü sanatçıları oturarak sanat sohbetleri yaparlarken, alt bölümde oturan diğer insanların bu sohbetleri dinledikleri bilinir. Hüseyin Haşim ve Mehmet Âkif bu kahvenin müdavimlerindendir. Hoca Ali Rıza da buraya gelerek taslaklarını yapar. 1885- 1895 yılları arasında Haddehaneli Cemil adında, kahvede çıraklık yapan gencin resmini yapan Ali Rıza Bey portrenin imzalı bir kopyasını Üsküdarlı Vasıf Hoca'ya armağan etmiştir. Hoca Ali Rıza, 1928 yılında Paşababa Kahvesi'nin de kapatıcı suluboya yöntemiyle resmini yapmıştır. Resmin imza yerinde küçük bir yelkenlinin bulunması da dikkat çekicidir.[92]

Beyoğlu, Tanzimat döneminde olduğu gibi Meşrutiyet döneminde de sanatçıların bir araya geldikleri önemli mekânlara ev sahipliği yapar. İstiklal Caddesi'ndeki Lebon Pastanesi pek çok sanatçının uğrak yeridir. *Chez Lebon Tout est bon* (Lebon'da her şey güzeldir) sözü mekânın kalitesi hakkında ipucu verir. Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi, Halit Ziya, Cenap Şehabettin (1870-1934) buranın müdavimleri

[91] Rahim Tarım, *Mehmed Rauf'un Anıları*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001, *s.* 42.
[92] Salah Birsel, *Salah Bey Tarihi 1- Kahveler Kitabı*, Sel Yayınları, İstanbul, 2014, *s.* 65.

arasındadır. Pastaneye gelen diğer isimler ise Yakup Kadri, Ahmet Haşim'dir. Pastane ilk açıldığında mekânın müdavimleri arasında Ebuzziya Tevfik, Şeker Ahmet Paşa, siyasetçi Ahmet Rıza Bey (1858-1930), Osman Hamdi Bey, Pierre Loti (1850-1923) ve Fransız yazar Claude Ferrer (1876-1957) yer alır. Ayrıca Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti topluluğu farklı zamanlarda bu mekânda toplantılar düzenlemişlerdir. 93 Lebon'un müşterilerinin sanat ortamını etkiler nitelikte olduğundan İlhan Berk de söz eder:

> "Ve Lebon (Lebon'un müşterilerini biliyorsunuz: Yeni Osmanlıların başı güzel yüzlü, güzel sakallı Namık Kemal - ki burda yiyip içtikleri esin kaynağı olurdu-, Şinasi, Ziya Paşa; Tanzimat büyüklerinden Abdülhak Hamit; Servet-i Fünun uluları: Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Tevfik Fikret; Fecr-i Aticilerden büyük yalnızımız: Ahmet Haşim ve bir bağımsız: Yakup Kadri ve akşam menüsü 20 kuruştur."[94]

Yusuf Ziya Ortaç, buraya gelenler arasına İhap Hulusi'yi (1898- 1986) de ekler. Almanya'da güzel sanatlar eğitimi gören sanatçı, Akbaba'nın grafiker kadrosundadır. Diğer arkadaşları kadar olmasa da Lebon'a o da uğramaktadır:

> "Eskiden her akşam Lebon'a gelirdi. Lebon, Lebon'du o zaman. Hepimizin birer köşesi vardı: Mithat Cemal, Ahmet Haşim, Orhan Seyfi, Yahya Kemal gediklisi idi buranın. İhap'ı zor bulurduk aramızda: Nüfus cüzdanları eskimiş emekli güzeller kapıverirlerdi elimizden."[95]

İhap Hulusi, *Galatasaray Sergileri*'ne de katılmış, burada resimleri çok ilgi görmüştür. Özellikle Halife Abdülmecid Efendi'nin İhap Hulusi'nin resimleriyle ilgilendiğini Yusuf Ziya Ortaç şu sözlerle anlatır:

[93] Turgay Anar, a. g. e., s. 292.
[94] İlhan Berk, Pera, YKY, İstanbul, 2000, s. 138.
[95] Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 290.

"Bütün İstanbul, bu yeni imzanın getirdiği yeni üslup önünde duruyordu. Duranlar arasında son Halife ressam Mecit Efendi de vardı. İbrahim Çallı'ların, Şevket Dağ'ların arasında bu başka adamı ilgi ile izlemiş, sormuş, aramış, uzun tebriklerle elini avucunda tutmuştu o gün."[96]

Mizancı Murat'ın öğrencisi olan Celal Esat Arseven'in Beşiktaş'taki konağı bu yıllarda her cuma sanat ve siyaset üzerine konuşmalara tanık olmuştur. Ayrıca sanatçının Kadıköy Hasırcıbaşı'ndaki evinde, Yahya Kemal (Beyatlı), Celile Hanım, Falih Rıfkı (Atay), İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) ve Şeref Akdik'in yer aldığı toplantılar düzenlenmiştir.[97]

İstiklal Caddesi'ndeki Tokatlıyan Otel de bu yılların popüler mekânları arasındadır. 1897'de tamamlanan otelin 160 odası bulunmaktadır. Büyük baloların düzenlendiği otelde Abdülhak Hâmit, Yahya Kemal'in kaldığı bilinmektedir. 1945 yılında Konak Oteli adıyla başkasına devredilen otel sonrasında iş hanına çevrilmiştir. [98] 1916 yılında *Finten*'in bilim kurulunca yayınlanması dolayısıyla Abdülhak Hâmid Tarhan şerefine burada çay verilmiştir. Çaya Halife Abdülmecid Efendi de katılmıştır. Çaydan bir hafta sonra Abdülmecid Efendi Bağlarbaşı'ndaki köşkünde Hâmid için altmışa yakın konuğa öğle yemeği verir. Davetliler arasında Halit Fahri (Ozansoy) de vardır. Ayrıca Abdülmecid Efendi'nin o yıllarda on beş yaşında olan kızı Darüşşehvar konuklara bir atlas yastığa takılı Finten iğneleri dağıtmıştır.[99]

Pera'da bulunan otel ve kafeler sanatçıları ağırlamayı gelenekleştirerek entelektüel bir ortam kuracaklardır. Bu gelenek, Cumhuriyet dönemine de taşınacaktır. Modernizmi

[96] A. g. e., s. 289.
[97] Turgay Anar, a. g. e., s. 429.
[98] Münevver Eminoğlu (Haz.), *Bir Efsanenin Monografisi*- 1870 Beyoğlu 2000, YKY, İstanbul, 2006, s. 87.
[99] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 22.

benimseyen aydınlar, bu perspektifle kurulmuş mekânlarda bir araya gelerek, ortak çalışmalara imza atacaklardır.

Perspektif / Işık- Gölge

Karakterin ve doğanın nesnel bir biçimde betimlenmesi ve bu bağlamda ustalıklı eserler ortaya koyulması *Servet-i Fünun* romanıyla başlar. Bu dönemde Tanzimat romanındaki acemilikler atılmış, karakter ve doğa betimlemelerine bir ressam ustalığı ve inceliği yansımıştır.

Tanzimat döneminde olduğu gibi bu dönemde de doğa ayrıcalıklı bir yere sahiptir ve plastik bir varlık olarak nitelendirilir. Betimlemelerle perspektif oluşturmak ancak doğayı bir ressam gibi algılamakla olanaklıdır. Mehmet Rauf'un Eylül romanında mevsim geçişinin betimlendiği bölüm, doğanın plastik varlık olarak algılandığını gösterir. Doğadaki çürüme, karakterin iç dünyasındaki çürümenin bir benzeridir. Nesneler arası kurulan birlik, okurun karakterle özdeşleşmesini sağlar ve böylece perspektif oluşur:

> "Eylül!.. Henüz renk ve güzel kokular bitmemiş, fakat baharın bol renkleri hissedilmez şekilde kaybolmuştu. Bu kayboluşta geri gelmek ister gibi bir eda vardı ama, bu boş, acı, hırçın bir edaydı ve buna karşın baharın rengi soluverdi. Artık uyanmış, doğanın ruhunu görüyordu; yaprakların nasıl sararmış, birçoğunun düşüp çamurlarda çürümüş olduğunu görüyor ve şimdi, hava ne kadar güzel olsa, ne kadar geçici, bu renk ve güzel kokuların ne kadar vefasız, ne kadar ele avuca sığmaz, eldeyken değeri bilinmemiş, öylece harcanmış bir hazine olduğunu acı acı görüyordu. İşte artık ne bir çiçek kalmıştı ne de güzel bir koku. Artık dayanma gücü de kalmamıştı. hepsi çürümüştü... Önceleri yağmur yağsa umursamazlardı, yağmurdan sonra yeni bir hayat,

yeni bir tazelik gelirdi, şimdiyse... İşte yağmur, işte kış, her şeyi çürütüyordu. Her şeyi..."[100]

Romandaki sonbahar betimlemesi, Halil Paşa'nın Sonbahar resmine benzer. Perspektifin romandaki yansımasının bir diğer örneği bireyin oluşumu sırasında karşımıza çıkar. Kojin Karatani üçüncü kişinin nesnel betimlemesinin perspektif sayesinde oluştuğu görüşündedir.[101] Ayrıca edebiyattaki derinlik hissi de yalnızca perspektifsel konfigürasyonun ürünüdür. Özdeşleşmeyi sağlayan perspektiftir. Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu romanındaki Bihter karakteri kendisinden yaşça büyük Adnan Bey'le evlenmiş, paranın mutluluk getirmediğinin ve arzularının ayrımına varmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, bu durumu yansıtmak için ayna metaforunu kullanır.[102] Aynaya bakan Bihter, Adnan Bey'in karısıdır; aynadaki yansımaysa onun gerçek kişiliği, aşk arzulayan genç kadının duygularıdır. Halit Ziya aynadaki yansımayı bir tabloya benzetirken[103], Bihter kendisini farklı perspektiflerle görür. Yazar bu kurguyu oluştururken karanlık / aydınlık gibi derinlik sağlayan plastik ögeleri de kullanır:

> "Yerinden fırladı. Artık bu karanlıklardan kurtulmak istiyordu. İşitilmemek için yavaşça, iskemlenin üstüne çıkarak tavanda kandile uzandı, yaktı. Kandil evvela yanmıyor gibiydi, sonra birden ufak bir çıtırtı ile bir küçük ziye mevcesi ihtizaz etti (ışık dalgası titredi). Ve odanın karanlıklarında sarı bir duman şeklinde kayarak serpidi. Fenerin koyu sarı, yeşil, mavi, kırmızı camları vardı; bu hafif ziya o koyu renklerin arasından donuklaşarak, siyahlaşarak odayı yeşil denizlerin altında mülevven (renkli) gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetiyordu. Bu ziyanın altında eşya bir samit rükudet (sessiz durgunluk) ile duruyor; yalnız ince, şeffaf tüller;

[100] Mehmet Rauf, *Eylül*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 206.
[101] Kojin Karatani, a. g. e., s. 36.
[102] Bu konudaki dikkati için hocam Doç. Dr. Sayın Seval Şahin'e teşekkürü borç bilirim.
[103] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul, s. 212-213.

yekdiğerini mahv ve ispat eden yeşiller, maviler, sarılar, kırmızılar, gölgelerin üstünden kayıp akıyorlardı. Eşyanın, duvarların ta ötede gayet uzak bir resim şeklinde Bihter'i gösteren aynanın üstünden sakit bir şelale seyelan ediyordu (akıyordu). Bihter karanlık bir rüyadan mülevven (renkli) bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu, perilere mahsus bir alemi ihtar eden (hatırlatan) odasının müphem (belirsiz) ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor (yaklaşıyor) görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levha ya yalnız beyazla tersim olunmuş (resimlenmiş) bir kadın ki, ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan (çıplak), tamamıyla üryan görmek istedi; (...) Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa (eksiklik) vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle büsbütün çıplak, kendisine baktı. Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi.(...) Bu vücut kendisinindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince, gayet belirsiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek (açığa çıkaracak) ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya (hazır) iki vücut peyda oluyordu." [104]

Romandaki Bihter karakterinin yaşadığı ikilem, gerçek yaşam ve düşlenen yaşam; aslolan ve yansıma biçiminde karşımıza çıkar. Resmin öğeleri olan gölge ve ışık aynı romanda Adnan Bey ile kızı arasındaki zıtlığı göstermek için de kullanılır. Nihal, karanlıkta beyaz bir gölge gibi hafifçe silinerek ortamı

[104] A .g. e., s. 212-214.

terk eder.[105] Işık ve gölge, *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi *Eylül* romanında da iki aşığın birbirlerini kaçamak bakışlarla izlemelerine olanak tanıyan plastik bir unsurdur:

> "...Yemekten kalkınca karanlık bir köşeye kaçmış olan Suad, tavla için mumlar gelince yeniden ışık içinde kaldı. O gölgede doya doya Necib'e bakarak, onu hüzünlendirdiği, hüzünlü gördüğü için kendisini öyle durmak zorunda bırakan şeylere kızarak üzülürken, yeniden herkesin bakışlarının üzerine yöneldiğini görünce canı sıkıldı."[106]

Romanda karanlığa soyut bir anlam yüklenerek, gizli kalması gereken duygular simgelenir. Perspektif kadar ışık ve gölge kullanımı da resmi canlı kılan ve ona derinlik veren unsurlardır. Işık ve gölge/aydınlık ve karanlık hem kendi değerleriyle hem de sembolik anlamlarıyla edebi eserde yer almıştır.

Ressam - Şair Tevfik Fikret

Meşrutiyet dönemi edebiyatını Recaizâde Mahmut Ekrem'in öğrencisi Tevfik Fikret'le başlatmak doğru olacaktır. Şiirleriyle olduğu kadar resimleriyle de bütünlüklü bir sanatçı profili çizen Fikret, içinde yaşadığı baskı ortamından sanatın yardımıyla çıkıp soluk alabilmiştir. Bir memur çocuğu olan Tevfik Fikret, dayısının kızı Nazime Hanım'la 1890 yılının Ağustos ayında evlenir. 1895'te çiftin oğulları *Halûk* doğar. Fikret, Mekteb-i Sultanî (Galatasaray Lisesi) ve Robert Kolej'de edebiyat öğretmenliği yapar; Servet-i Fünun, Malumat ve Tanin'i çıkartır. Arkadaşı İsmail Safa'yı ziyaret ettiği bir gün ziyaret jurnallenir ve ziyarete farklı bir anlam yüklenir. Böylece iki gün hapis yatar. Çıktığında da sivil giyimli hükümet

[105] A. g. e., s. 75.
[106] Mehmet Rauf, a. g. e., s. 254.

polislerince izlenir ve Servet-i Fünun gazetesi sıkı bir sansürden geçirilir.

1908 devrimi Fikret için önemli bir noktadır. Tanin gazetesini çıkarttığı bu dönem, düşünce, yazı, söz özgürlüğü en doğal haklardan sayılmıştır. 1909'da Galatasaray Lisesi'nin müdürüdür. 31 Mart ayaklanmasında gericiler "Şeriat isteriz!" diyerek Tanin gazetesine saldırırlar. Daha sonra da Fikret'i hedef alarak Galatasaray Lisesi'ne yürürler. Fikret bu güruh oradan çekip gidene dek okul kapısının önünde durur. "Burayı yıkmaları için önce beni yıkmalılar" der.

Tevfik Fikret aynı zamanda usta bir ressamdır. Galatasaray Lisesi'ndeyken Mösyö Hayet adlı Fransız bir ressamdan ders alan Tevfik Fikret, resimlerini hocasına gösterdiğinde hiçbir eleştiri almaz ve öğretmeninin 'haydi şişman' diyerek omzunu okşamasıyla yerine geçermiş. Mehmed Rauf anılarında onun resim ve şiiri birleştirdiğini şöyle ifade eder:

> "Onu en ziyade meftun bırakan renk ve şekildir, o sebepledir ki eserlerinde ne kadar şiir varsa o kadar da resim vardır; zaten resim renk ve şeklin sanatıdır, bunun için o hem şair hem ressamdır. Fakat resim nasıl bu asrın elinde sırf bir san'at-i camide olmaktan çıkarak canlı, ruhlu bir lisan, bir enin-i beşeriyet olduysa bu sırf şair de hayatın elinde renk ve şekil arkasındaki ruh-ı kainatı görmeğe başladı; gölgelerdeki sükut ona bir inilti, bir taşın vaz' ve hali bir elem, bir ağacın tavrı bir şikayet gibi gelmeğe başladı. İşte Rübab-ı Şikeste'nin Rübab-ı Şikeste şairinin mebdei, menşei burasıdır."[107]

Dönemin ressamlarıyla da yakın dostluklar kuran Tevfik Fikret'in Aşiyan'daki evi dönemin ressam, şair, yazar ve düşünce adamlarını ağırlamaktadır. Örneğin Şevket Dağ (1876-1944) ve Feyhaman Duran'ın (1886-1970) Tevfik

[107] Rahim Tarım, *Mehmed Rauf'un Anıları*, s. 159-160.

Fikret'i ziyaret edişini onlara eşlik eden Ruşen Eşref (Ünaydın) anılarında şöyle anlatır:

> "Arkadaşlarım, Şevket Beyle İbrahim Feyhaman, biri meşhur, öbürü daha genç iki ressam, kenarları beyaz çiçek kırlentlerle işlenmiş açık limon küfü renkli duvarları süsleyen tablolara nazar atıyorlardı. Onlar üçü resim üzerine mübahaseye koyuldular. Şevket Bey, çinileri böyle tersim edebilmek için türbe, cami, sebil duvarlarında 'bir çeşit güçlüğe' rağmen 'seneler senesi' çalıştığını söyledi. 'Son yapmış olduğum tablolar için Topkapı Sarayı harem dairesinde, o rutubetler içinde, o koca dehlizlerde tek başıma, ürke ürke tam iki buçuk yıl çabalamışımdır. Romatizmamı da oradan kaptım. Şu kalçam şöylecene tutuktur. Tablolarımdan birkaçını Avrupa sergilerine yolladım. Takdir edilmişler. Bana madalyalar bile kazandırdılar."[108]

Tevfik Fikret, Şevket Dağ'ın bu sözleri üzerine şunları söyler: "Evet, sanat bir aşktır ve yalnız bir aşktan ibarettir, denebilir. Mesela resme merbutiyetiniz (eğiliminiz) olmasaydı, evinizde rahat rahat oturmak varken böyle rutubetli tenhalıklar arasında sıhhatinizin bir parçasını feda ederek uğraşır mıydınız. Fakat uğraşmasa idiniz de Şevket olabilir miydiniz! Sanatta istidadı inkişaf ettiren, onu ali bir mertebeye çıkaran şey samimiyettir, aşktır. Sanat aşkının öyle vecdaver (heyecan verici) dakikaları olur ki o dakikalarda siz ne yaptığınızdan haberdar olmazsınız. (...) Dimağınızın verdiği kudret ibda (yaratma) fırçalarınız vasıtasıyla şiirinizi bizler üzerine nakleder.[109]

Tevfik Fikret'in resimleri onların ilgilerini çeker. Hatta Feyhaman Duran, ünlü şairin Avrupa'da resim eğitimi görmüş olsa Türklerin en büyük ressamı olabileceğini ifade eder.[110]

[108] Ruşen Eşref Ünaydın, *Hatıralar II*, Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002, s. 11.
[109] Ruşen Eşref Ünaydın, *Hatıralar II*, s. 11.
[110] A. g. e., s.16.

Şevket Dağ ve Feyhaman Duran'ın, onun resimleri karşısında duydukları beğeniyi gizleyemediklerini Ruşen Eşref şu şekilde anlatır:

> "İki ressam, şairin pek mütevazi müsaadesini alarak -çizdiği, boyadığı- tabloları seyretmeğe başladılar. Aşiyan'ın salonunda Şehzade Mecid Efendi hazretleri tarafından, 'Sis'in ilham ettiği fikri musavver (resimli) olarak şaire 'muhibb-i muazzezim (aziz sevdiğim) Tevfik Fikret Beye' iltifat-ı necabet-penahisiyle (soyluluğun iltifatına sığınarak) hediye edilmiş büyük bir tablodan; Şehzade Nihad Efendi hazretlerinin bir- oldukça muvaffakiyetli - röprodüksiyonundan; bir de başka bir ressamın ithafını havi 'İhtiyar Dilenci'den maada ne kadar levha varsa hep şairin fırçasından doğmuştur. Pencere kenarında asılı tablo, ressamların takdirini celp etti: Fes rengi, örtülü bir masa üzerine konmuş geniş ağızlı tombalak bir vazo, içinde de pembe, beyaz, kırmızı, morumsu bir gül ve gonca demeti: O kadar canlı tersim olunmuş ki satıhtan yapraklar, goncalar, kıvrımlarıyla güller kabarıyor. Hele salonun loşça bir köşesinde donuk yaldızlı bir çerçevenin ortasındaki peyzaj: Mehtaplı bir gecede aynı Hisar denizine aksi ve gümüşlü suların titreşip kırışması! Ne hassas bir elin, ne hassas bir ruhun ifadesi! Ressamlar bilhassa onu çok sevdiler."[111]

Fikret'in resimleri ve şiirleri arasında bir paralellik söz konusudur. Krizantem şiiri onun bireyci yanını gösterir. Bir baskı ortamı ve tanımlanamayan bir bunalım vazodaki krizantem çiçekleri gibi solmaya başlamış ve solmaya mahkum hayalleri simgeler. Fikret, tanımlayamadığı acıyı şiirine yansıtır ve şiirin resmini de yapar.

> "Şafak âlûde (şafağın kızıllığı) bir hadîka (ağaçlı bahçe) gibi
> Nazregâhımda (bakışımda) ibtisam eyler (gülümser)
> Sarı, fesrengi, penbe, sencâbi,
> Bir kucak bir yığın şükûfe-i ter (taze çiçek).

[111] A. g. e., s.12.

Krizantem bu hande-i sâfa (gülüp eğlenen)
Münkalib (dönüşen) girye-i yetîm-i hazân...
(hazan yetiminin ağlaması)
Nâf-ı zerrîni (altın göbeğini) serper etrafa
Acı bir nefha (ağıt), bir şemûm-i hazân (hazan korkusu).

Krizantem, bu namı pek severim,
Önce duydum onun lîsanından,
Bana mûnis (yakın) bu gün o hatıradır.

Hep onun yadigârıdır kederim,
Açılır sonbahar olunca ıyan,
Krizantem içimde bir yaradır."

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, Tevfik Fikret'e şiir yazmasının yasaklanması durumunda dünya çapında bir ressam olacağı kuşkusuzdur.[112] İkinci Abdülhamid döneminde resim alanında önemli atılımlar yaşanmışsa da edebiyatçılar üzerinde uygulanan sansür, bunalımlı ve iç karartıcı bir edebiyatın doğmasına neden olmuştur. Gazeteler kapatılmakta, yazarlar sürgüne gönderilmektedir. Açık kalan gazetelerde de suya sabuna dokunmayan yazılar yayımlanmakta ya da hükümet övülmektedir. Yaşanan bunalım ve sıkıntı tekillikten evrilerek toplumsallaşmıştır. İkinci Abdülhamid'in baskıcı politikasını alkışlayan açgözlü azınlıktan bu baskılara ses çıkarmayan halka kadar herkes yaşananlardan sorumludur. Fikret de 2 Şubat 1898 tarihinde arkadaşı Süleyman Nazif'e yazdığı mektupta, düşüncelerini dile getirir. Kendi ifadesiyle:

> "Koca bir alem içinde yalnızım Nazif. En samimi arkadaşlarımın arasında sokağa çıplak çıkmış bir adam hissi ile titriyorum; herkesin vicdanı kapalı, örtülü; yalnız ben çıplak.(...) Herkes edepsizliğe hak veriyor; bana diyorlar ki: zaman haklıdır, akıllıdır; sen budalasın... Allah aşkına siz öyle yapmayın, siz bari deyiniz ki: Sen budalasın, fakat zaman haklı, akıllı değildir." [113]

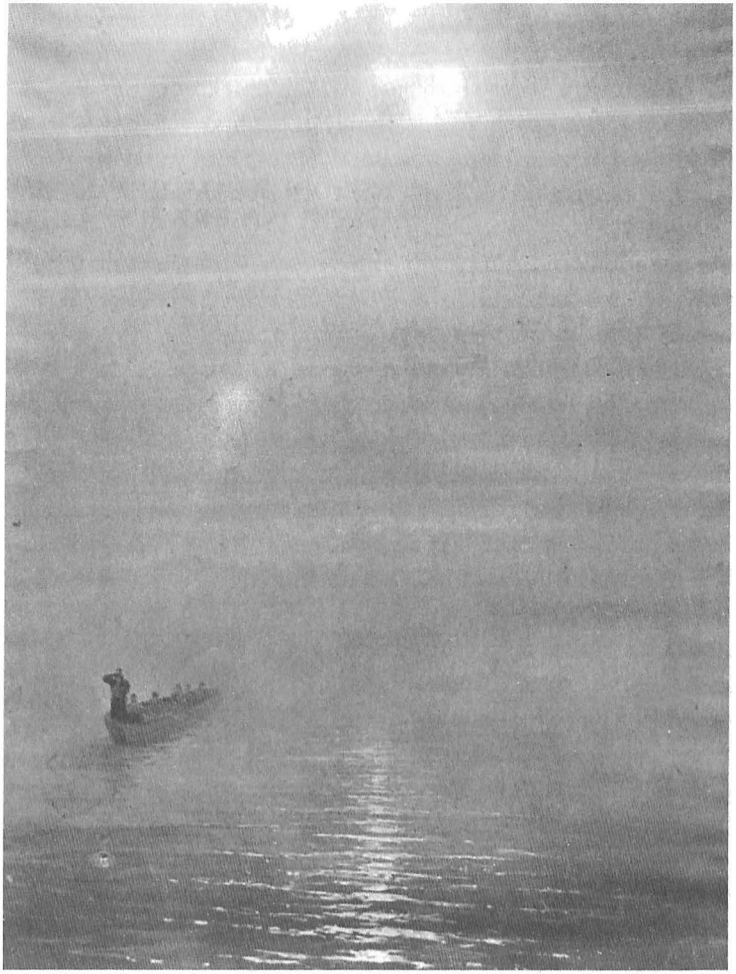
[112] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Tevfik Fikret'in Resimleri*, Taha Toros Arşivi.
[113] Osman Senemoğlu, *"Mektuplardan- Tevfik Fikret'ten Süleyman Nazif'e"*, Taha Toros Arşivi, s.19.

Birkaç yıl sonra Tevfik Fikret *Sis* (1317/1900) şiirini kaleme alacaktır. Fikret'in *Sis*'i yazdığı dönemde herkes birbirinden kuşkulanmakta, kimse birbirine güvenmemektedir. Sanatçı bu ortamı *Sis* şiirinde irdeler. İlerleyen tarihlerde Şehzade Abdülmecit *Sis* şiirinden esinlenerek *Sis* resmini yapar ve tabloyu "Azizim Tevfik Fikret Bey'e" diyerek imzalar.

Abdülmecid Efendi'nin yazar ve ressamlarla kurduğu yakın ilişki aldığı eğitimle bağlantılıdır. Son Osmanlı halifesi Abdülmecid Efendi, resim, müzik ve edebiyatın yanı sıra binicilik, güreş ve avcılıkla da ilgilidir. Piyano, viyolonsel, keman çalmakta ve besteler yapmaktadır. Bağlarbaşı'ndaki köşkünde sanatçıların katıldığı toplantılar düzenlemektedir. Sanatçı toplantılarına Yahya Kemal, R. Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamid Tarhan, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Sami Boyar, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Fausto Zonaro (1854-1929), Pierre Loti'nin (1850-1923) katıldığı bilinmektedir.

Abdülmecid Efendi'nin sanatçıları ağırladığı köşkünün iç mekânında Avni Lifij tarafından yapılmış duvar resmi dikkat çekicidir. Köşkün doğu giriş sofasının sol tarafındaki duvarda bulunan *Çeşmebaşı* adlı figürlü manzara resmi Abdülmecid Efendi ve Avni Lifij tarafından 1900'lü yılların başında tasarlanmış, uygulamayı Avni Lifij yapmıştır. Duvarın ortasındaki iki musluklu ve önünde kurna olan mermer çeşmenin etrafını çevreleyen bu resimde, köşkün önünde, çeşme başında karşılaşıp sohbet eden çarıklı, renkli giysili kadın figürleri betimlenmiştir.

Sanatçı toplantılarından tanıştığı Tevfik Fikret'in *Sis* şiirini resimleyen Abdülmecid Efendi, puslu manzarasında bilinmezliğe doğru yol alan bir kayık siluetine yer verir. Sis giderek artmakta, geleceğin önünde çıkışsızlığa neden olan beyaz tuğlalar örmektedir. Arka planda belli belirsiz



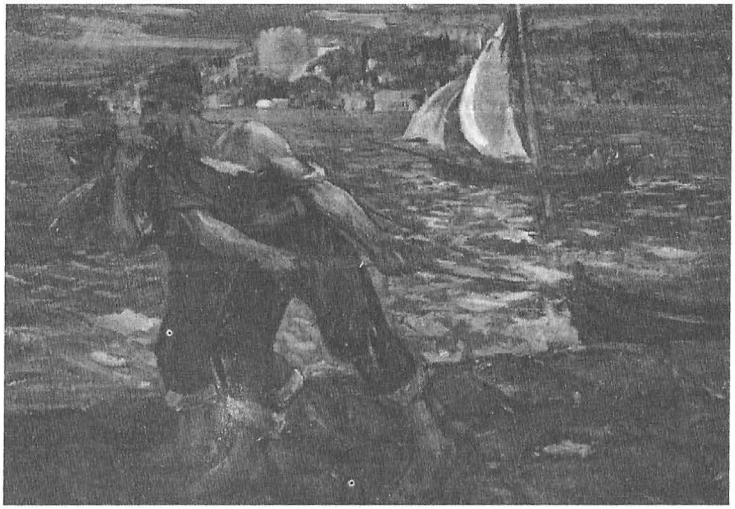
Şehzade Abdülmecit, "Sis", 1326 (1910), tuval üzerine yağlıboya, 100,5 x 144 cm, İstanbul Aşiyan Müzesi.

Süleymaniye'nin kubbesi ve Galata Köprüsü bulunmaktadır. Puslu manzara, 19. yüzyıl Avrupa romantik resminin sıkça kullandığı bir metafordur. Fikret'in şiiri, Şehzade Abdülmecit'in resmindeki gibi simgesel değildir. Şiirin üslubu ve söylemek istedikleri, hiçbir yanlış anlamaya olanak vermeyecek denli açıktır. Hükümeti ve onun şakşakçılarını, bunlara ses çıkarmayan halkı da unutmadan eleştirir.

"Sarmış ufuklarını senin gene inatçı bir duman,
beyaz bir karanlık ki, gittikçe artan
ağırlığının altında her şey silinmiş gibi,
bütün tablolar tozlu bir yoğunlukla örtülü;
tozlu ve heybetli bir yoğunluk ki, bakanlar
onun derinliğine iyice sokulamaz, korkar!
Ama bu derin karanlık örtü sana çok lâyık;
lâyık bu örtünüş sana, ey zulümlér sâhası!
Ey zulümler sâhası... Evet, ey parlak alan,
ey fâcialarla donanan ışıklı ve ihtişamlı sâha!
Ey parlaklığın ve ihtişâmın beşiği ve mezarı olan,
Doğu'nun öteden beri imrenilen eski kraliçesi!
Ey kanlı sevişmeleri titremeden, tiksinmeden
sefahate susamış bağrında yaşatan.
Ey Marmara'nın mavi kucaklayışı içinde
sanki ölmüş gibi dalgın uyuyan canlı yığın.
Ey köhne Bizans, ey koca büyüleyici bunak,
ey bin kocadan artakalan dul kız;
güzelliğindeki tâzelik büyüsü henüz besbelli,
18 Şubat 1317" [114]

Sis şiirinde imge olan "sis" belli aralıklarla yinelenerek, eleştiriyi somutlaştırır. Sanatta subjektivizmi savunan Rıza Tevfik, Tevfik Fikret'in Sis şiirinde aynı yöntemi kullandığını ifade eder. Şair, aynı manzarayı gören bir başka insandan farklı olarak izlenimlerini yansıtır. [115] Fikret'in izlenimlerini yansıttığı bir başka eseri de Balıkçılar'dır:

[114] A. Kadir, *Bugünün Diliyle Tevfik Fikret*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1980, s. 90-95.
[115] Rıza Tevfik, a. g. e., s. 65.



İbrahim Çallı, "Balıkçılar, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 72 cm.

"Bugün açız yine evlatlarım, diyordu peder,
Bugün açız yine; lâkin yarın, ümid ederim,
Sular biraz daha sakinleşir... Ne çare, kader!

- Hayır, sular ne kadar coşkun olsa ben giderim
Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;
Zavallıcık yine kaç gündür işte hasta... " [116]

Tasvir sanatının yazıyla resim yapmak olduğunu savunan Rıza Tevfik'e göre, Tevfik Fikret, Balıkçılar şiirinde bunu gerçekleştirmiş, balıkçı ve oğlunun portrelerini sözcüklerle çizmiştir. Tevfik Fikret'in şiirlerinin resim gibi görselleşmesi ve zihinde canlanması şairin ressamlığından kaynaklanmaktadır. Rıza Tevfik'in ifadesiyle:

"Yağlıboya ile 'Fırtınaya tutulmuş bir balıkçı kayığı' ünvanlı pek güzel bir tablo yapılır. Ressam bu tabloda birçok şeyleri sarahat ve balagatle ifade de edebilir; mesela onun bir balıkçı

[116] http://www.antoloji.com/balikcilar-siiri/, 11. 1. 2015.

kayığı olduğunu anlatmak için, o kayığın kenarında denize sarkmış ağlar ve küpeşte üzerine yuvarlanmış sepetler ve zıpkınlar resmeder. Vaziyetin vahim olduğunu anlatmak için hışımlı bir denizin büyük ve köpüklü dalgalarını -muvazenesini zayi eden- kayığın üstüne hücum ettirir. Afakı saran kara bulutları, batan güneşin o bulutlar arasından yangın alevleri gibi beliren, ateşin şuaatını (nurlarını) tasvir eder. Balıkçıların fevkalade heyecanını şaşkın ve tertipsiz hareketleriyle gösterir. (...) Şimdi siz benim tarifatımı ve sözle yapmış olduğum şu tabloyu okudunuz. (...) Fikret'in mezkur şiirinde bir güzel yağlıboyalı tablo mevzuu olmaya elverişli yani tasviri (pittoresque), ancak 'bir fırtınalı çılgın deniz' tarifi var ki bu uzun manzumede adeta bir şarkı nakaratı gibi tekerrür ediyor, o da şu beyitin mazmunudur:

Dışarıda gürleyerek kükremiş bir ordu gibi
Döverdi sahili binlerce dalgalar

İkinci defa da şu surette tekerrür ediyor:

Deniz dışarıda uzun sayhalarla bir hırçın
Kadın gürültüsü neşreyliyordu ortalığı
İşte yalnız birinci beyit bir yağlıboya suretinde sanat-ı tasvir lisanına- tercüme olunabilir, yani ondan bir tablo resmolunabilir, diğer sözleri bir ressamın kendi lisan-ı sanatıyla doğrudan doğruya ifade edebilmesi mümkün değildir." [117]

Meşrutiyet döneminin önemli sanatçılarından biri olan İbrahim Çallı'nın, Balıkçılar adlı resminde geçim derdindeki insanların konu edindiği görülür. İnşacı desen anlayışıyla yapılan bu resim, Tevfik Fikret'in Balıkçılar şiiriyle benzerlik gösterir. Erken Cumhuriyet dönemi de Fikret'in ideallerini inşa edecektir. Mustafa Kemal'in ideallerinin nüveleri Fikret'in şiirlerinde imgelerle karşımıza çıkar.

117 Rıza Tevfik, a. g. e., s. 197-198.

Tevfik Fikret'i içinde bulunduğu bunalımlı ortamdan çıkaran bir öge sanatıysa diğer öge oğlu *Halûk*'tur. *Halûk*'un varlığı sanatına yalnızca çocuk sevgisini taşımaz. Sabah Olursa şiirinde *Halûk* tekilinde tüm gençlik simgelenerek umudun varoluşu, dirilişi anlatılır.

> "Bu topraklar da bir gün ışıyacaksa oğlum
> Eğer bu toprakların da sislenen şu alın yazısı
> Sağlam ve güçlü bir elle silinir de,
> Bir parça gülerse donuk ve paslı yüzü halkın
> o gün ben ölmemiş bile olsam
> bir ölü gibi yaşayacağım-
> (...)
> hayatın güneşidir sevinçli olmak,
> boynu bükük insan çürür bizim gibi.
> Siz ey gelecek günlerin küçük güneşleri,
> birer birer uyanmanın vakti geldi işte,
> ufuklar aydınlığa öyle susadı, öyle susadı ki!
> Aydınlık tek özlediğimiz şey çağımızda,
> haydi silin bulutları, uğursuz gölgeleri atın,
> ışıklar içinde koşun mutlu özgürlüğe doğru.
> Biz gözümüz açık gitmeyeceğiz bu dünyadan;
> Vatan sizinle yaşayacak, biliyorum, sizinle yaşayacak
> şu zından karanlığından uzak, sizinle!"[118]

Halûk imgesi Fikret'in resimlerine de yansır. *Halûk*'un yüzü aydınlıktır ve maviliklerin ortasındadır. Çünkü o yarındır, umuttur, o göremese bile aydınlıkla düşlediği geleceğin ta kendisidir. Mavi, Fikret'in şiirlerinde en sık kullandığı renktir. Genellikle tabiatla ilişki içinde kullandığı mavi, kimi zaman benzetme ilgisi kurarken kimi zaman da sembol olarak kullanılmıştır. *Halûk* resminde kullanılan mavi renk, gelecekle ilişkilendirilerek umudu simgelemektedir.[119]

[118] A. Kadir, a. g. e., s. 121- 123.
[119] Seval Şahin, *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, s. 220.

1909 yılında Galatasaray Lisesi'nin başına son kez geldiğinde resim atölyesini baştan düzenleyen Tevfik Fikret, Namık İsmail, Feyhaman Duran gibi sanatçıların yetişmesine önayak olmuş bir isimdir.

Tevfik Fikret Meşrutiyet döneminin ressamlarıyla da ilişki içindedir. Mihri (Müşfik) Hanım onun portresini yapmıştır. Taha Toros, Fikret'in ölümünden sonra odaya ilk giren kişinin Mihri Hanım olduğunu söyler.[120] İki sanatçı da yenilik yanlısı tutumlarıyla birbirlerine benzerler. Ruşen Eşref Ünaydın, anılarında Tevfik Fikret'in Mihri Hanım hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

> "Yukarıda bir hanımefendi var, resimlerimi yapıyor. Bilseniz Rübab'ı o kadar güzel okuyor, o kadar güzel tefsir ediyor ki, yazdığım şiirler bu kadar manidar mı imiş diye şaşıyorum. Bana beni anlatmağa başladı."[121]

Tevfik Fikret'in ölümüne bir hafta kala, Mihri Hanım'ın bu ilgisi şaire yaşama sevinci aşılamıştır. Genç ressamın, yaptığı resimleri Ruşen Eşref'e gösterirken sevinçlidir. Fikret, "Ressam Mihri Hanımın pastelle ve kara kalemle yaptığı tasvirleri getirdi. Bir profili vardı ki onu hepsinden fazla seviyordu. 'Bakın bu ne güzel, benim başımı ne harikulade gösteriyor. Şöyle buruna doğru geldikçe incelen bir baş, şu burnum biraz daha uzasa bir fil başı gibi olacağım' dedi. Güldü."[122]

1915 yılında Tevfik Fikret'in ölümü üzerine yüzünün maskını alan Mihri Hanım, Edebiyat-ı Cedideciler'in portrelerini de yapmıştır. Mihri Hanım'ın Fikret'in ölümü sırasındaki üzüntüsünü yine Ruşen Eşref anlatır:

[120] Taha Toros, a. g. e., s. 13.
[121] Ruşen Eşref Ünaydın, *Hatıralar II*, Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002, s. 74.
[122] A. g. e., s. 75

"Daha iki gün evvel layemut simasını kağıtlar üzerinde yaratmağa çalışan ressam kadın, siyah çarşafı, siyah peçesiyle simsiyah bir kelebek gibi -şairin matem rengine bürünmüş ilhamı gibi- ayak ucunda çırpınıyor, hıçkırıyor. Ellerine kollarına, alnına konuyordu."[123]

Mihri Hanım, yetiştirdiği öğrencilerin kendi üsluplarını oluşturmasını önemsemiş bir sanatçıdır. Onun bu özgürlükçü yanı, Edebiyat-ı Cedide'nin özgün ve yenilikçi şairi Fikret'le kurduğu yakın ilişkiyi de açıklar.

İki sanatçının arasındaki dostluk Paris dönüşü Rıza Tevfik ve Hüseyin Cahit'in de yer aldığı canlı bir edebiyat ortamında pekişmiştir. Ölümünün yaklaştığı dönemlerde yaptığı Tevfik Fikret portresinde Mihri Hanım, hasta ve yorgun bir insanı değil, zeki ve sağlıklı bir sanatçıyı resimlemiştir. Yine de Fikret kendisini resim yaparken karamsar bir havada betimler.

Tevfik Fikret Resim Yaparken (1897) adlı şiirinde, II. Abdülhamid döneminin bunalımlı havasını yansıtır. Doğa, onun imgeleri için yeterli değildir. Fırçasını kuru bir ağacın hasta bir dalı olarak tanımlarken, sanatın bunalımı ifade etmekteki yetersizliğini vurgular. Şiirin sonunda aslında sanat eseri üretmek yerine şiirle veya resimle estetize edilmiş isyan ve acıyı dışsallaştırdığını ifade eder. Şiir veya resim onun duygularını dışavuruş biçimidir.

"Fırçam kadid bir ağacın hasta bir dalı
Destimde müşteki heyecanlarla titriyor.
Guya çiçek diye
Bir hak-ı sebze döktüğü kanlarla titriyor
On gündür işte uğraşıyor fikr-ü sanatım
Bir mevc-i hisse vermek için şekl-i ırtisam
Seyr eylerim bu levhayı artık ale'd devam
Verdim emek diye

[123] Ruşen Eşref Ünaydın, A. g. e., s. 78.

Seyr eylerim ve aczine kail bu san'atın
Takdise inhimak ederim sun'i kudreti
Lakin zaman olur
Pek ruhsuz bulurum beğenmem tabiatı
Mutlak o gün beğenmek için hasta münfail
Bir başka çehre giryeli bir çehre isterim
Bundandır işte şi'r olacak yere sözlerim
Ba'zan figan olur!"
Fırçam kuru bir ağacın hasta dalı
Elimde şikayetçi heyecanlarla titriyor
Guya çiçek diye
Bir çimenlik döktüğü kanlarla inliyor
On gündür işte uğraşıyor fikir ve sanatım
Bir his dalgasına resim şekli vermek için
Artık seyrederim bu tuvali durmadan
Verdim emek diye
Seyr eylerim ve acizliğine boyun eğmiş bu sanatın
Kutsamayı çok isterim, kudretlendirmeyi...
Lakin zaman olur
Pek ruhsuz bulur da beğenmem tabiatı
Mutlak o gün beğenmek için hasta, dargın
Bir başka çehre, ağlayan bir çehre isterim...
Bundandır işte şiir olacak yere sözlerim
Bazen ağlama olur." [124]

Fikret nasıl resim yaptığını Hemşiremin Hastalığında başlıklı yazısında şöyle anlatır:

"Saat altı var idi. Biraz kendimi oyalamak için resim yapmayı hatırladım. Fırçalarımın tozunu silkip, (palet'imin boyalarını da tazeledikten sonra vaktiyle Diaz'ın sonbaharı musavver bir tablosunu tanzîren başlamış ve aylarca (chevalet) üzerinde, perde-i ihmal altında bırakmış olduğum resmin başına geçtim. Biraz çalıştım. Fırçamın ilk darbeleri birkaç dal kırmış, birçok yaprak dökmüş idi. Eserimin bir de uzaktan hâsıl ettiği te'sîri anlamak maksadıyla üç dört adım geriye çekilip de baktığım zaman o bî-çâre dal ve yaprakları kırıp dökmekte mübalağa etmiş olduğumu gördüm. Ziyânkârlıkla bu hazânın fevkine,

[124] http://cinkaa.tumblr.com/post/54428439689/ resim-yaparken, 6.1.2015.

> tabîatın hâricine çıkmışım; ikmâline çabaladığım resmi bozmuşum. Biraz daha uğraşacak olsam büsbütün tahrib edeceğimi anladığım cihetle 'zaten bu resmin mevsimi değil. Bahârda hazân tasvîr etmek de garîbtir ya!' zemîninde kendi kendimi tesliyete çalışarak elimdeki edevâtı bir sigara ilebi'l mübâdele elvâh-ı münevvere-i tabî'ata karşı kanatlarını açmış olan penceremin önünde bir koltuğa gömüldüm."[125]

Şiir kadar resme de ilgili olan bir diğer isim Abdülhak Hâmid Tarhan'dır. Sanatçının bu ilgisi Bağlarbaşı'ndaki köşkünde ressam ve edebiyatçıları bir araya getiren toplantılar düzenlemesine olanak tanımıştır.

Abdülmecid Efendi ve Şair-i Âzâm

Meşrutiyet dönemine damgasını vuran ve "Şair-i Âzâm" olarak bilinen Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), on bir yaşındayken *École Ottomane*'a girmesi için Paris'e gönderilmiş, on dört yaşında babasının sefir olduğu Tahran'a gitmiştir. Ardından Bombay Konsolosluğu'nda ve Londra sefarethanesinde memurluk yapmıştır. Şiir ve felsefeyi bir araya ustalıkla getiren Abdülhak Hâmid, şiirlerinde her konuya yer vermiş, ölüm ve yaşam zıtlığını yansıttığı şiirlerinde Tanrı'yı ve ölümü sorgulama, isyan gibi temalarla döneminin ilerisindeki bakış açısını eserlerine yansıtmıştır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın ifadesiyle:

> "Hemen her şairin ve bilhassa Abdülhak Hamid'in ruhu, hükümdarların, kahramanların, evliyaların, filozofların, aşıkların, sevgililerin, meczupların gelip, tezatlı benliklerini ifade ettikleri bir sahnedir." [126]

[125] Seval Şahin, a. g. e., s. 60-61.
[126] Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edipleri*, YKY, İstanbul, 2013, s. 148.

Makber (1885) şiirini eşi Fatma Hanım'ın ölümünün ardından kaleme alan Tarhan, Türk edebiyatında hayat - ölüm karşıtlığını işleyen önemli bir esere imza atar. Şair, Tanrı'ya yöneltilen sorularla ölümün anlamını sorgular. Pozitivist bakış açısının yansıması bakımından bu şiir tipik bir örnektir. Abdülhak Hamid'de bireyselleşmenin vurgusu, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e geçişin izlerini taşır.

Dönemin ünlü düşün isimlerinden Hoca Tahsin Efendi (1811-1880) yazılarında tanrısal olan ve tanrısal olmayan varlığı ontolojik olarak birbirinden ayırır. Monizmi tasavvufun vahdet-i vücut öğretisiyle birlikte ele alan Hoca Tahsin Efendi öldükten sonra, Abdülhak Hâmid Tarhan onun için mersiye yazmıştır. Fizik ile metafiziği sentezlemeye çalışan bakış açısı, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Makber şiirinde karşımıza çıkar. [127]

"Sensiz bulan intiha-yı ruhu (ruhun sonu),

Bir zerre görür feza-yı ruhu
Olmazsa vücud ile beraber,
Ben neyleyeyim beka-yı ruhu?
Kurtlar mı yiyor o cism-i nazı?..
Ya davete geldi mi melekler?.
Gelmiş bana ne meleklerinden?..

Göklerde açan çiçeklerinden?.."[128]

Sonsuzluk, cennet, ruh gibi kavramların sorgulandığı bu bölümde, yaşamın birliği ve hakikiliği üzerinde durulur. Yaşamdaki sevgilisinin ölümden sonra yanında olacağı inancı şairi teselli etmediği gibi, gerçekliği sorgulamasını sağlar. Söylendiği gibi melekler gelmiş midir, yoksa bedenini toprak altında kurtlar mı yemektedir? Yanıtı içinde olan bu sorular

[127] Nilüfer Öndin, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği* (1850-1950), İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s. 42.
[128] Abdülhak Hamid Tarhan, *Bütün Şiirleri 2*, s. 66-67.

sanatçının bilimsel bakışının göstergesidir. Zaten böyle olsa şair, ölüm karşısında teslimiyet ve kurtuluş düşüncelerini yansıtacaktır. Ancak Makber şiiri, Fatma Hanım'ın ölümünden yola çıkılarak, ölümün, Tanrı'nın ve kutsal kitaplarda yazılanların sorgulandığı bir manifesto niteliğindedir ve bu bakımdan döneminin ilerisindedir.

Abdülhak Hâmid, şiirinin ilerleyen bölümünde her şeyde bir inkılâp gerektiğini söylerken, dolaylı olarak dinle dünyaya bakmanın ve dünyayı yorumlamanın yersizliğini ifade etmektedir:

> "Yarab, bana ızdırab lazım,
>
> Her şeyde bir inkılab lazım.
> Gökten yere düşmeli dualar,
>
> Baştan başa yağmalı belalar;
> (...)
> Bin velvele, bin kıyamet olsun;
>
> Bin zelzele bir inayet olsun;
> Mahşer tozarak mezara binsin,
>
> Çarpıp küreler kırılsın, insin;"[129]

Dini bir kavram olan kıyameti sanatçı dünyada yaşamıştır. Bunun karşılığı dini kitaplarda yazılanlarsa bir an önce olmalıdır. Ölüm sonrası sessizlik ve yalnızlık, şairin asıl kıyametidir. Kavramların içeriklerinin sorgulandığı bu şiirde, dünyaya dinin penceresinden bakmamak ve gerçekleri oldukları gibi görmek belki de şairin ifade ettiği inkılâbın ta kendisidir. Bu bakış açısının resimdeki yansımasını Tekezade Said Bey'in (1870-1913) Dünya Yorgunluklarının Sıkıntısı ve Bir Mutsuz Gölge portrelerinde görürüz. Dilencilerin, dervişlerin ve satıcıların portrelerini yapan Said Bey, pozitivist bir bakış açsıyla insanı ele alır. Portrelerinde yaşamın insan

[129] A. g. e., s. 118-119.

yüzlerinde yarattığı yıpranmayı yansıtmaya çalışan sanatçı, bireyi ön plana çıkartarak, dini geri plana iter. Böylelikle edebiyat ve düşünce alanındaki perspektifin, bireyin ön plana çıkartılmasının resim alanındaki temsilcisi olur. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın portresini yapan Şehzade Abdülmecid Efendi de (1868-1944), aynı dönemde yaşamış ve çağının ilerisinde düşünebilmiş sanatçılarımızdandır. Babası Sultan Abdülaziz gibi resim sanatını hem desteklemiş hem de resim yapmıştır.

Resim, müzik ve edebiyatla ilgilenen son halife Abdülmecid, Batı müziğine hayrandır. Franz Liszt'ten müzik dersleri almıştır. Piyano, viyolonsel ve kemanı başarılı biçimde çalan sanatçı Bağlarbaşı'ndaki köşkünde aydınların katıldığı toplantılar düzenlemiştir. Recaizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamid Tarhan, Yahya Kemal, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij ve Pierre Loti ile arkadaştır. Büyük boyutlu resimlerinde saray yaşamı, dostları ve modernleşen yaşam biçimini konu alan sanatçı, portrelerinde model olarak ailesi ve yakın arkadaşlarını seçer. Tam veya yarım boy kompozisyonlarında figür oturur veya ayakta durur. Figür ve çevre ilişkisini önemseyen sanatçı figürünü onun kişiliğini yansıtan nesnelerle çevreler.

Bağlarbaşı Köşkü'nde bir araya geldikleri bilinen sanatçılar arasında ortak duyuş ve düşünüş, büyük olasılıkla Şehzade Abdülmecid Efendi'yi Abdülhak Hâmid portresini yapmaya itmiştir. Resmin ortasında ayakta duran Abdülhak Hâmid Tarhan'ı ressam koyu bir zemine yerleştirmiştir. Sağ elinde monoklünü tutmakta, izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Arkasında yer alan masada dizili kâğıt ve kitapların üstünde elinde meşale tutan bir insan heykeli yer almaktadır. Henüz toplumda yaygınlaşmamış bir tür olan heykelin şairin çalışma odasında bulunmasıysa onun yenilik yanlısı yanını vurgulamaktadır. Şair, geometrik desenli bir halıya

ayak basmaktadır. Bu resimde Tarhan'ın edebi kişiliğini ve Batı yanlısı tutumunu yansıtmak için Abdülmecid Efendi, kitaplar, heykel ve monoklonu kullanmıştır. Resmedilen kişinin karakterini izleyiciye duyumsatmak için, ilgisi bulunan nesneleri portresi yapılan kişinin yanına yerleştirmek, 18. yüzyıl İngiltere'sinden Sir Joshua Reynolds'ı (1723-1792) anımsatır. Önemli portre ressamlarından olan Reynolds 1768'de açılan Royal Academy'nin (Kraliyet Akademisi) ilk müdürü olmuştur. Modelinin toplumdaki yerini yansıtmaktan hoşlanan Reynold, benzer olarak İtalyan araştırmacı Guiseppe Baretti'yi kitap okurken resimlemiştir.

Ruşen Eşref Ünaydın, Abdülhak Hâmid'le yaptığı röportajda sanki Abdülmecid Efendi'nin yaptığı portreyi betimlemektedir:

> "Birkaç dakika sustu. Düşündü. Yeleğinden sarkan monoklonu sağ gözüne iliştirdi. Şık pantolonunun üstüne dökülmüş sigara küllerini fiskelerle temizledi. (...) Fakat onda serazat (özgür) mahremiyeti içinde az dağınık bir şairden fazla, siyah bonjurlu, plastron (erkek giyiminde boyna takılan kalın kumaş) boyun bağlı, ince iğneli, rugan ayakkabılı, zengin ve zarif bir klüpmen, bir monden hali vardı. Ağırbaşlı bir diplomat diyebilirdiniz, fakat coşkun bir şair, hayır!.. Eserleri arasında kendi kendimize tasavvur ettiğimiz dağınık ve müstereddit Hâmid nerede, yazıhanesi başında oturan bu rabıtalı adam nerede?
>
> Yalnız yüzünün hatlarında mümtaz, saf bir ruhun necip (soylu) in'ikasları (yansımaları) vardı. Yüksek alnına sarkan, güzel yüzünü çeviren çok beyazlı saçlar ve sakallar, onda alelade bir ihtiyarlık alameti değildi. Uzun yaşların, pek çok seyahatlerin, pek çok keder ve eğlencelerin bile bozmağa kıyamadığı bu muzaffer simanın etrafında onlar, gıpta edilecek bir şöhretin alaca ipekli bir halesi gibiydi." [130]

[130] Ruşen Eşref Ünaydın, *Röportajlar I*, Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002, s. 4.

Aralarında Abdülhak Hâmid Tarhan'ın da bulunduğu sanatçı toplantıları güzel havalarda özellikle Tepebaşı Bahçesi gibi açık alanlarda sürmektedir. Yalnızca romanlara konu olmakla kalmayıp şair ve yazarların uğrak yerlerinden biri olan Tepebaşı, modernleşmeyle birlikte gelen yeni sosyalleşme biçiminin simgesine dönüşmüştür.

Tepebaşı

Meşrutiyet döneminin ünlü mekânlarından birisi olan Tepebaşı Bahçesi'nin diğer adı Petit Champs'tır. Tepebaşı Şehir Tiyatrosu yanmadan önce çevresinde büyük bir bahçe ve gazinoyu barındırmaktadır. Devrin en büyük oteli Pera Palas ve tarihi *Kanunuesasi Kıraathanesi* buradadır. Başta Haçaduryan olmak üzere çok sayıda dans salonu da burada yer almaktadır.

> "Kapıdan içeri girdiniz mi?... Merdivenlerle inilen bir salon... Ve kalabalık bir orkestra... Her yer tıklım tıklım... Salondan çıkınız, set set bahçeler, Halice karşı.. İğne atsanız yere düşmeyecek bir kalabalık. Pazarları, iç salonda, Viyana operetleri bitince, bahçedeki çalgı başlardı."[131]

Bir kuruş duhuliye vergisi ödenerek girilen Tepebaşı Bahçesi'nde insanlar yürüyüş yapar, masa başında oturanları ve kendileri gibi yürüyüş yapanları izlerler, orkestranın çaldığı parçaları dinleyerek çekip giderler. *Fecr-i Âticiler*'in toplanma mekânlarından birisi de Tepebaşı'dır. Burada canlı bir sanat ortamı vardır. Refik Halit Karay o günleri şöyle anlatır:

> "Biz de gençliğimizin ilk yıllarında Tepebaşı bahçesine devam edenlerden idik. (Fecriati)nin birçok simasını - şimdi geriye

[131] Hikmet Feridun Us, *"Beyoğlu'nun Kalbi Tepebaşı'nda Atardı"*, TTA.

> dönüp bakınca - bu bahçenin bir masası etrafında toplanmış, birbirlerine eserlerini okurken görmekteyim. Tepebaşı, şöyle böyle edebiyatımıza girmiş bir bahçe idi."[132]

Refik Halit Karay, Tepebaşı'nın popüler olma nedenlerinden birini "libido"ya bağlar. Erkek ve kadının rahatlıkla yan yana oturabildiği, her dinden ve milletten kadının bulunduğu bu canlı ortam, Fransız romanlarındaki kadın karakterleri canlandırmaya müsait bir zenginliktedir. Karay, sanatçıların Beyazıt'taki Küllük yerine Tepebaşı Bahçeleri'ni seçmelerinin en önemli nedenlerinden birinin bu olduğunu söyler. İstibdat zamanı bahçenin lokanta kısmı, kapıdan girildiğinde karşı tarafa denk düşer. Refik Halit Karay, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki ziyafetin tam burada verilmiş olması gerektiğini belirtir. Meşrutiyet dönemindeyse lokanta kısmı sol bölüme taşınır.[133] Kadın ve erkeklerin bir arada sosyalleşebildikleri nezih bir mekân olan, açık ve kapalı sahneleri bulunan Tepebaşı gazinosunun şarkıcıları ünlüdür. Halit Ziya Uşaklıgil'in ünlü romanı *Mai ve Siyah* Tepebaşı Bahçesi'nde başlar. Olayların Aynası adlı gazetenin onuncu yılı şerefine yazarlar için bir şölen verilmektedir. Romanın baş karakteri Ahmet Cemil'i bu ortamda tanırız:

> "İşte bu gece. Tepebaşı Bahçesi'nde yazı kuruluna o şölen veriliyordu. Çağrılılar; Olayların Aynası gazetesi yazarlarıydı. Bütün bu gençler, dört saat durmadan içmişler, bir saat durmadan yemişlerdi."[134]

Yazar arkadaşlarından ayrılarak bahçenin yüksek bir noktasına geçen Ahmet Cemil, burada sıkça çalan bir valsi dinlemeye başlar. Waldtemfel (1837-1915) adlı Alman asıllı Fransız bestecinin valsini dinlerken kendi düş dünyasında bu valse

[132] Refik Halit Karay, *"Tepebaşı'ndan Hatıralar"*, TTA.
[133] Refik Halit Karay, a. g. m. , TTA
[134] Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1977, s. 9.

yakıştırdığı ismi düşünür: "Elmas Yağmuru". Romanın başlangıcından bitişine dek Ahmet Cemil'in düşlerini simgeleyen bu metafor, eserin kurgusunda da önemli bir yerdedir. Kendisini bulunduğu ortamdan soyutlayan Ahmet Cemil, Tepebaşı Gazinosu'nda eğlenenlerden ayrılarak, valsin eşliğinde kendi düşlerinin ışığını yaşamaktadır:
"Elmas Yağmuru! İşte işte, sanki göklerden dökülen, karşısında şu bayırun eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ışıklar; işte işte dans ediyor, yağıyor.."[135]

Roman, Servet-i Fünun dergisinde 12 Eylül 1312 tarihinde resimli olarak basılır. F. Rebii, *Romanlardaki Resimler* (1327/1911) başlıklı yazısında Mai ve Siyah romanının resimli basılmasının kendisinde ayrı bir yeri olduğunu belirterek sözlerine şöyle devam eder:

> "Bu eseri aldığım gün, bir tanesi bana kafi gelmez gibi mugallit (yanıltıcı) bir hissin zebunu olmuştum... Birçok günler bunu okumaya kıyamıyarak ve bakiriyetini muhafaza ederek yalnız elimle okşardım, yalnız resimleri bana kafi gelirdi. Tuhaf ki sonra yalnız resimlerle kitabı tekmil okumuş gibi oldum. O ince hisli muharririn yazmak istediği şeyler gözümün önünde canlanır, hayata ait şerh edeceği safahat kalbimde akisler uyandırarak bıraktığı eserlerle ne derin bir kalbin hüceyratına gizlenen bir hikâyeyi dinleyeceğimi anlatırdı. Resimlere baktıkça hikâyenin eşhası ile ünsiyet (yakınlık) peyda eder gibi olmuştum; onların şahıslarından kalplerini okumaya çalışıyor, çalışarak oradaki serairi (sırları) keşfe uğraşıyordum. (...) Hele küçük Lamia piyano çalarken ... Bu öyle dilber ve füsunkâr ki Halid Ziya'nın kameri tasvir hakkında canlı bir levha teşkil etmek için sıraladığı kelimleri okurken insan kendini bu odanın köşesinde pencereye dayanan Ahmed Cemil'in yanında oturmuş, Lamia'nın parmakları arasından uçuşan nağmeleri dinlerken doğmakta olan kameri seyrediyormuş

[135] Halit Ziya Uşaklıgil, a. g. e., s. 27.

gibi buluyor. Küçük Lamia burada, böyle küçüklük hali ile gösterilmeseydi sonra Ahmed Cemil'in onu nasıl, hangi yaştan başlayarak sevdiği anlaşılmayacak veya anlaşılacak da o kadar ruha girmeyecek idi, zannederim... Eser sonlarına doğru Ahmed Cemil'in Ahmed Şevki ile görüşmesine, kağıtlarını sobada yakmasına dair sırf süs, sırf ziynet gibi duran iki resmi var ki..." [136]

Ahmet Cemil, kalabalığın ortasında ama kalabalığın dışındadır. Karakterin hem yabancılaşması hem de çevresini bir tablo izlermişcesine gözlemlemesi İbrahim Çallı'nın yaptığı *Tepebaşı Bahçesi* resmini anımsatır. İzleyici, Çallı'nın resmine sanki Ahmet Cemil'in gözleriyle bakmaktadır:

> "Ta ötede, döner bir tablonun yalnız bir bölümü gibi gözünün önünden akıp giden şu gezinenlerle, ağaçların arasında öbek öbek oturan bütün bu kalabalıkla onun bir benzerliği mi vardı da, gitsin o topluluğun içine atılsın? Ahmet Cemil, bu dünyada tüm insanlardan uzak, tüm insanlara yabancı değil miydi?" [137]

Çallı bu resminde Tepebaşı'ndaki yaşamı duyumsatmaya çalışır. Figürlerin her biri kendi iç dünyalarına dalmış gibidir. Çallı'nın figürleri izleyiciyle bağ kurmaktan kaçınırcasına sırtı dönük resimlenmiştir. Böylelikle vurgu mekâna, insanların giyimlerine ve sosyal ortama yapılmıştır. Sanki onları izleyen Ahmet Cemil, biraz yukarıda, bu ortama ne denli yabancı olduğunu düşünmektedir. Tepebaşı, romanda da 1930'lu yılların popüler mekânları arasında anılır:

> "Yazlığa gitmek adetine uymaktan evimizin yeri bizi doygun bıraktığı için, kendime göre bir yazlık seçmiştim:Baharda Taksim Bahçesi, edebiyat Tepebaşı bahçeleri... Yaşın etkisi olacak: Şimdi yılda iki üç kez bu bahçelere uğradıkça onları eski tatlılık ve güzelliklerinden pek çok şeylerini yitirmiş buluyorum. O zaman burada toplana insanlar bizce

[136] F. Rebii, a. g. e.,s. 106.
[137] Halit Ziya Uşaklıgil, a. g. e., s.28.

çoğunlukla tanınmış yüzlerden oluşmaktaydı. Onun için -isterse gözü ısırmak türünden olsun- bu tanışıklık bir tür içtenlikli hava yaratmış olurdu. Bu yüzlerin üzerine sade bir ad koymakla kalmazdık; onlar önümüzden geçerken arkalarından az çok bilinen 'malum' öykülerini de birlikte sürüklerlerdi." [138]

Çallı'nın resminde figürler, günbatımını izlerken, sırtlarını doğuya dönmüşlerdir. Figürlerin konumlandırılışı hem gerçek hem de metaforik anlam içermektedir. İzleyen- izlenen ilişkisi ressam ve figürler / Ahmet Cemil ve bahçedekiler arasındaki ilişkiyi gündeme taşır. Figürler bizi kendileriyle birlikte bu anı yaşamaya davet ederler. Aynı mekân, Nabizade Nazım'ın Zehra romanında da karşımıza çıkar:

"Hep birlikte, pazar gecesi Tepebaşı tiyatrosunda verilen baloya gitmişlerdi. Suphi dans bilmediğinden şöyle bir köşeye çekilmiş ortalığı seyrediyordu." [139]

Salah Birsel'e göre Tepebaşı Bahçesi Servet-i Fünuncular'ın yeridir. Buraya sık gelen isimler Mehmet Rauf, Halit Ziya, Ahmet Hikmet ve Saffeti Ziya'dır:

"Saffeti Ziya gelirse iki dirhem bir çekirdek gelir. Kıvrak gülücüklerini de ağzından hiç eksiltmez. Güzel kadınlara rampa etmek için bulduğu çareler içinde en etkilisi bu gülücüklerdir. Ahmet Hikmet ise oraya fıldır fıldır gözlerle çevresini tarayarak düşer. Arkadaşlarını ilk dakikada bulamazsa, bir daha bulamayacağından korkar. Ama ne zaman gelse, Halit Ziya' yı orada her vakit oturdukları masada bulur. Bu masa, mızıka kameriyesi ile çalınacak parçaları gösteren levhanın arasındadır." [140]

[138] Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 600.
[139] Nabizade Nazım, a. g .e., s. 147.
[140] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 50.

Müfide Kadri ve Halide Edip

Meşrutiyet yazarlarından Halide Edip Adıvar, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanlarının yanı sıra, duygusal, bireysel konuları ele aldığı eserler de yazmıştır. Son Eseri adlı romanı ilk kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri'yi anlatır.[141] Bir kadın yazarın gözünden ilk kadın ressamımızın anlatılması, romanın estetik değerinin yanı sıra belge niteliğini de kuvvetli kılar.

Bu dönemde, resme genellikle üst sınıfa mensup ailelerin kızları ilgi duymaktadır. Bunlardan biri olan 1889 doğumlu Müfide Kadri, Osman Hamdi Bey'den özel ders almış sonrasında Numune Mektepleri, Süleymaniye'deki Numune-i İnas adlı kız okullarında öğretmenliğin yanı sıra, İnas Rüşdiyesi ve İnas İdadisi'nde resim ve nakış öğretmenliği yapmıştır. 1911 yılında ölen sanatçının kırk kadar eseri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne bağışlanmıştır. Mezar taşı palet formunda bir kitabedir. Halide Edip Adıvar, eserinin girişinde, bu romanı ressam Müfide'ye adadığını yazar:

> "Son Eseri ithaf ettiğim ressam Müfide pek genç ölen ve çok sevdiğim eski bir arkadaş ve dosttu. Kahramanı bir genç kız olan bu roman, onun hayatını tasvirden ziyade ismini yaşatmak için yazılmıştır."[142]

Günlük ve mektup tekniklerinin kullanıldığı romanda Kamuran adlı kadın karakterle simgelenen Müfide Kadri merkezde yer alır. Feridun Hikmet adlı üçüncü sınıf bir roman yazarı, sıradanlaşan evliliği, rutin hayatı içinde depresif bir ruh hali içindedir. Karısı Mediha'yla monotonlaşan ilişkilerini, akraba kızı Münire'nin entelektüel kişiliğiyle doldurma çabasındadır. Bu, Mediha'nın ikinci evliliğidir.

[141] 1913'te Tanin'de tefrika edilen romanın baskısı 1919 yılındadır.
[142] Halide Edip Adıvar, *Son Eseri- Yolpalas Cinayeti*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1983.

Feridun, Mediha'nın ilk kocası Asım'ın kız kardeşi Kamuran'la rastlantı eseri Çamlıca'da karşılaşır. Bu karşılaşma romanda bir kırılma noktasıdır. Feridun Hikmet'le Kamuran arasında gelişen çatışmalı ilişki, iki karakterin beklentilerini çözebilecek gibiyken düğümlerle bir çıkmaza sürüklenir. Döşemesi alaturka olan Çamlıca'daki köşkte, alafranga sanat olan resimle uğraşan bir kadın yaşamaktadır. Kamuran, Feridun Hikmet'in resmini yapmak ister:

> "İlk defa bir ressam, hem de güzel genç bir kadın resmimi yapmak istiyor. Onun için aynaya bakıyorum" [143]

diyen Feridun Hikmet bu teklif karşısında kararsız kalsa da, Kamuran pek çok portre yaptığını söyleyerek onu ikna eder. Gerçek yaşamında annesini genç yaşta yitiren Müfide Kadri, babası Kadri Bey aracılığıyla Osman Hamdi Bey ve Salvador Valeri'den [144] özel ders almıştır. Romanda Kamuran yaptığı resimleri duvara asmıştır. Yazar, Avrupa'daki müzelerden kopyaladığı resimlerden bir tanesinin Rosetti'ye [145] ait olduğunu belirtir. Bu resimlerle ilgilenmeyen Feridun Hikmet'in dikkatini çekmek için Kamuran şöyle der:

> "Siz asıl benim yaptığım portrelere bakın. Ötekiler hep kopya"[146]

Societe Operaia'daki sergiye katılan Müfide Kadri'nin de Batılı ressamların eserlerinden kopyalar yaptığı bilinmektedir. Burcu Pelvanoğlu'nun ifadesiyle:

[143] A. g. e., s. 49.
[144] İtalyan asıllı ressam Roma'da öğrenim görmüştür. 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yağlıboya resim öğretmenliğine başlayan Valeri, 1915 yılında yılına kadar görevinde kalmıştır. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Cezar, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1983, s. 54)
[145] Dante Gabriel Rosetti – Ön-Raffaellocu ressam (1828-1882)
[146] Halide Edip Adıvar, a. g. e., s. 52.

> "Müfide Hanım, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne de üye olmuş ve 1911 yılında, Societe Operaia'daki sergiye beş tablosuyla katılmıştır. Müfide Kadri'nin resimleri, sanatçının Watteau'dan Corot'ya kadar pek çok Batılı ressamı etüt ettiğini göstermektedir." [147]

Halide Edip'in romanında da Feridun Hikmet'in portresini yapmaktayken hastalanan Kamuran'a doktorlar hava değişimi verirler. Müfide Kadri verem hastalığıyla mücadele etmiş, sonunda bu hastalığa yenik düşerek yaşama gözlerini yummuştur. Resim çalışmaları sırasında kullandığı yağlıboyanın kokusunun da onun hasta ciğerlerini etkilemiş olması mümkündür. Böyle zamanlarda Müfide Kadri'nin kendisini müzik çalışmalarına verdiği bilinmektedir. Müfide Kadri gerçek yaşamında da özel derslerle eğitim almış, okula gitmemiştir. Her ne kadar Halide Edip, Kamuran'ın müzik ve resim eğitimini Dame des Sion'da Hemşire Terez adlı öğretmeniyle geliştirdiğini ifade etse de, Müfide Kadri gerçek yaşamında kurumsal bir eğitim almamıştır.

Feridun Hikmet, ağabeyi Asım'la birlikte Roma'da yaşamaya başlayan Kamuran'a bir aşk mektubu yazar. Kamuran da Feridun Hikmet'i beğenmektedir. Kamuran ve ağabeyi Asım arasındaki yakın ilişki, bu aşkın önünde birinci engelse, Feridun Hikmet'in evliliği ikinci engeldir. Feridun Hikmet'in kızının ölümü ve Kamuran'ın onu İstanbul'a uğurlayışı ile bu çetrefilli aşk sona erer. Bunca engel karşısında direnemez. Ressam ve Feridun Hikmet arasındaki ilişki bu noktada son bulurken roman şöyle devam eder:

> "Genç ressamın ölüm haberi Roma elçiliği başkatibi Asım Bey'in kardeşi Kamuran Hanım uzun süren bir hastalıktan sonra hava değişimi için bulunduğu Nis'te vefat etmiştir. Merhum, sanat dünyamız için kayıptır. Kendisi genç

[147] Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf- Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, YKY, İstanbul, 2007, s. 24.

ressamlarımızın en ünlüleri arasında bulunuyordu. Birkaç ay önce Viyana'da bir resim sergisinde sergilenen 'Mutluluk Köşkü' ismindeki tablosu ora sanat eleştiricilerinin ilgisini çekmiş, Viyana gazetelerinde kendisinin ve eserlerinin resmi yayınlanmıştı. Haber aldığımıza göre, şehrimizin genç ressamları merhumun resimlerini sergilemek için bir galeri hazırlamaktadır." [148]

Müfide Kadri Almanya'da sergilenen bir resmi için altın madalyayla ödüllendirilmiştir. Bu resim gerçek yaşamda Osman Hamdi Bey'in teşvikiyle Almanya'nın Münih kentindeki bir sergiye gönderilir ve orada ödül kazanır. Halide Edip'in romanında da, bir gazeteci, genç yaşta ölen kadın ressamımız hakkında yazı yazmak için Asım Bey'in Roma'da yaşadığı Villa Felisiya'ya gider. Duvarda Kamuran'ın yaptığı resimlerden ikisi ilgi çekicidir. Bunlardan biri, otoportresidir.

"-Bu da kendisi.
Söylemese de bilecektim. Çünkü ben hep yazı yazan kadını çirkin, resim yapanı güzel tasarlarım. Galiba gerçek de öyle. Bu resmin önünde çok uzun kalmış olacağım ki, Asım Bey, öteki duvarı gösterdi." [149]

Duvardaki resim, veremli bir kızın yüzünü anlatmaktan çok idealize edilmiş bir güzelliktir. Romanda kızın son resmi de *Mutluluk Köşkü* adıyla düşlerini yansıttığı bir resim olarak karşımıza çıkar. Yaramaz altı çocuğun oynadığı bir bahçe, tavuklara yem veren bir kadın, sıradan güzel bir yuva, kendisini çatışmalara sürükleyen aşk yaşamından uzak bir sığınak betimlenmiştir.

Müfide Kadri'nin ud, keman, kemençe ve piyano çaldığı ve sözleri Ali Salahaddin Bey'e ait *Terane-i Şebab* adlı bir şarkı bestelediği de bilinmektedir. Müfide Kadri'deki müzik eğilimi,

[148] Halide Edip Adıvar; a. g. e., s.170.
[149] Halide Edip Adıvar, a. g. e., s.181.

romanda Kamuran'ın kardeşi Asaf'la simgelenir. Asaf çok güzel keman çalan, Batı müziğine eğilimli bir karakter olup kardeşinin müziği sevmesinde etkili rol oynar.

"Aç sine-i feyedebiyat ey mehd-i mefahir!
Sensin bize müşfik peder ve mader-i sahir,
Senden doğar elbet bize amal-i zevahir
Meshur bütün hande-i lahtuna şa'ir;
Sayen bile bir muhayyer, dilaramı musavver!

(Nakarat)

Ey muhteşem, ey şa'şalı çehre-i fahir!
Ati de senin, biz de senin, can da senindir.

Mektep o sıra perde-i namus ve fazilet;
Her lemha-i perrani birer necm-i sa'adet;
Bir arşa bedeldir o zeminindeki heybet!
Yükselmeliyiz... Çünkü şu mirac-ı hakikat
Her gün bizi ilaya muheyya o ne devlet!

(Nakarat)

Ey muhteşem, ey şa'şalı çehre-i fahir!
Ati de senin, biz de senin, can da senindir."[150]

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nin 8 no'lu sayısında yayımlanan bestenin güftesi Ali Salahaddin Bey'e aittir. Gazetede ayrıca A. Kemal Emin Bey'e ait Musiki başlıklı bir yazı yer alır. Yazıda musikinin de güzel sanatların bir şubesi olduğu belirtildikten sonra, güfte ve beste uyumunu yakalayabilmiş eserlerin azlığına vurgu yapılır. Müfide Kadri'nin bu eseri ise bu nadir eserler arasındadır ve A. Kemal Emin tarafından şöyle değerlendirilir:

"Bazı musiki mecmualarının mukaddimesinde (giriş yazısında) bestenin güfteye intibakı lazım geldiği iddiasını gördüm, fakat nağmesi sözüne muntabık (uyan) hemen

[150] Müfide Kadri (Bestekar), *Terane-i Şebab, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No: 8, Sene 1327 (1911), s .69.

pek az esere tesadüf ettim. Hele pek çoklarında şair hüngür hüngür ağladığını söyleyip dururken bestekarın sırıtkanlığı insanın asabiyetine tesir edebilecek bir derecede... Hele son zamanlarda bestelenen o garibeler adeta kavaid-i musikiye ile istihza ediyormuş gibi sırtık bir şeyler...

Uhdeme terettüp eden (üzerime düşen) bir vazife daha varsa, o da Müfide Hanımefendi'yi, sanayi-i nefisenin en mühim şubelerinden birkaçında birden ibraz-ı vukuf ettiklerinden dolayı ansamimü'l-kalb (yürekten) tebriktir. Vatana hakiki hizmetler edecek ensal-i atiye (gelecek kuşaklar), Müfide Hanımefendi gibi validelerin saye-i şefkatinden zuhur etmesi pek tabii olduğunudan, nisvan-ı vatan (vatanın kadınları) meyanında (arasında) emsallerine kesretle tesadüf etmeyi temenni ederiz"[151]

Bir edebiyatçıya roman yazması için nasıl bir ressamın yaşamı etki ediyorsa, bir ressama da bir şiir etki edebilmektedir resim yapması için. Özellikle sembolizm etkisinde yazılan şiirler, geniş bir imaj dünyası serer ressamın önüne...

Resimde ve Şiirde Sembolizm

1914 Kuşağı sanatçılarıyla Fecr-i Âti edebiyatının temsilcileri ortak kültürel değerleri eserlerine yansıtırlar. Hilmi Ziya Ülken bu durumu şu sözlerle dile getirir:

"Meşrutiyetle beraber yeni bir resim nesli meydana çıktı. Harbiyeden yetişen ve Avrupa'ya resim tahsiline giden bir zümre ötekilerden daha yeni cereyanlara kapı açtı: Nazmi Ziya impressioniste'lerin terbiyesiyle geldi. Çallı ve Namık İsmail Fecri Ati'nin resmini yapıyorlardı. O zaman için cür'etli sayılan çıplak resimlerle Namık mevzua yenilik getirdi. Bir taraftan da Balkan harbi ve Cihan harbinin intibaları resimde

[151] A. Kemal Emin, *"Musiki" Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No: 8, Sene 1327 (1911), s. 72.

akisler buluyordu. Henüz memleket havası dekordan ileri gidemiyordu. Ahmet Refik'in tarihte, Fecri Ati'nin edebiyatta aradıkları şeyi onlar da resimde buldular: Ada plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, cami avluları..."[152]

Özellikle zamanın etkileri sembolist şiirde ve resimde birliktedir. Resimde günbatımının yarattığı renk geçişleri hem gerçek hem de imgesel anlam taşır. Başka bir deyişle, Baudrillard'ın belirttiği gibi imge gerçeği gizlemek amacıyla kullanılır. Ölüm ve hayatın geçiciliği şiirde imgenin hayal edilmesiyle, resimde ise renk geçişleriyle sembolize edilir.

Avni Lifij ve Ahmet Haşim

1914 Kuşağı sanatçıları nesnel dünyayı bir anlamda öznelleştirerek, izleyiciyi dünyaya kendi gözlerinden bakmaya davet eder. [153] Benzer bir bakış Fecr-i Âti sanatçılarında da yer alır. Sanatta tabuları yıkmayı hedefleyen grup, 1912 yılında dağılmıştır. "Sanat şahsi ve muhteremdir" sözüyle edebiyat dünyasında adlarını duyuran topluluğun üyeleri, birlik sağlayamamışlardır. Fransız sembolistlerinden etkilenen Fecr-i Âticiler'in üretimi, 1914 yılında Paris'ten dönen sanatçıların üretimleriyle resimleriyle benzerlik gösterir. Fecr-i Âti üyelerinin şiirlerinde izlenimci resimlerdeki gibi manzaralar ağırlıkta olup gündoğumu ve günbatımı saatleri yansıtılmaktadır. Tanpınar özellikle Ahmet Haşim'in, anı yakalama konusunda izlenimci ressamlar gibi çalıştığı görüşündedir. [154]

[152] Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*, İstanbul, 1942, s. 32-33.
[153] Nilüfer Öndin, *Türk Resminde 1914 Kuşağı ve Edebiyat*, MSGSÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Dergisi, S.6, 2008, s. 128.
[154] Pelin Şahin Tekinalp, Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij'den Manzaralar, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1-I Winter 2009, Sayfa no: 685-700.

Galatasaray'daki öğrencilik günlerinde İzzet Melih'in [155] defterine yaptığı bir Napolyon resmi yayımlanan Ahmet Haşim, Namık İsmail'in yakın dostlarındandır. 1924 yılında üç ay kadar Paris'te kalan Ahmet Haşim ve Namık İsmail'in 1923 yılında aralarında bir polemik yaşanır. Ahmet Haşim, Fransa'da ressam yetiştirme yöntemlerini önemseyerek, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki eğitim biçimini eleştirir. Akşam gazetesinin 18 Ocak 1923 tarihli nüshasında Namık İsmail, Ahmet Haşim'in resimden anlamadığını göstermek için aralarında yaşanan olayı şöyle aktarır:

> "O yıl açılan Galatasaray sergisinde Haşim, ressam Nevzad Hanım'ın bir portresinde bazı kusurlar bulur ve bu kusurların düzeltilmesi halinde resmin daha güzel olacağını söyler. Eleştirilere hak verir gibi görünen Namık İsmail, başka bir gün sergiye geldiği zaman Haşim'in kolundan tutup söz konusu portrenin önüne götürür ve şöyle der: 'Bütün arkadaşlar, ittifakla tenkidini muvafık gördük ve resmi sahibine senin söylediklerini nazar-i dikkate alarak tashih ettirdik. Bak bakalım şimdi nasıl olmuş?' Haşim bakar, 'Hah işte gördünüz mü' der 'şimdi olmuş' Halbuki resme hiç dokunulmamıştır."[156]

Haşim, bu yazıya karşılık olarak resimden anlamanın ressamlara has bir meziyet olmadığını ifade ederek Gautier ve Baudelaire'i örnek gösterir. Her iki Fransız şair de resim eleştirileriyle tanınmaktadır. Ayrıca Delacroix'yı tanıtan da Baudelaire'den başkası değildir.

Fecr-i Âti edebiyatının önemli isimlerinden olan Ahmet Haşim, şiirlerinde simgeci ve kapalı bir anlatım biçimini tercih etmiştir. Özellikle gün batımı saatleri, sanatçının yarattığı imgeler dünyasına zemin hazırlamış ve iç dünyasını

[155] İzzet Melih Devrim (1887-1966), Ressam Nejad Devrim'in babası, Fahrünnisa Zeid'in ilk kocası.

[156] Beşir Ayvazoğlu, *Edebiyat ve Resim Elele*, Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 10.

dışavurmuştur. Bu açıdan baktığımızda Merdiven onun şiir anlayışını yansıtmaktadır. Doğayı yansıtırken kendi öznelliğinin süzgecinden damıtılan sözcükler, ressamın tuvalindeki renkleri andırır:

"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak

Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak
Sular sarardı...yüzün perde perde solmakta

Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta

Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller

Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisan-ı hafidir ki ruha dolmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta"[157]

Şiirde yer alan kızıl havalar, suların yanması, güneş rengi yapraklar gibi sözcükler izlenimci resimle benzerlik taşıyan imgelerin tasviridir. Şair renk geçişlerini sözcüklerle yakalamıştır. Hayatın kendisi merdiven imgesiyle anlatılırken, sonbaharla birlikte yaklaşmakta olan ölüm anımsatılmak istenir. Doğanın canlılığı birer birer yaprak olmuş dökülürken geçmiş günlerimizi işaret etmektedir. Tıpkı izlenimci paletteki gibi renkler iç içe geçmiştir. Kızıl havaların sudaki yansıması farklı renk geçişlerini gösterirken sanatçının bunalımlı ruh halini yansıtmaktadır. İmkânsız aşkı simgeleyen gül ve bülbül metaforu, şairin çizmeye çalıştığı hüzünlü atmosferi vurgularken, son beyitte yer alan gizli dil Haşim'in imgeler dünyasını açığa vurmaktadır. Mezarlıkların estetikle inancın bağdaşmasının göstergesi olduğuna vurgu yapan Nilüfer Öndin, kent yaşamının bir parçası olan mezarlıkların insanın

[157] Asım Bezirci, *Ahmet Haşim- Yaşamı Kişiliği Sanatı Seçme Şiirleri*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1986, s. 197.

yaşamı algılayış biçimine işaret ettiğini belirtir:

> "Hüzünlü ancak doğallık içindeki mezarlıklara, özene bezene oyulmuşsa da göz yaşlarıyla yıkanan mezar taşları ile dolu bu ahret duraklarına Osmanlı insanının rağbet etmesi ve sanki bir mesire yeri olarak görmesi, yaşamın geçiciliği kadar insanın hakikat karşısındaki aczini de hatırlatır."[158]

Şiirdeki bu imgeler Avni Lifij'in resimlerinde karşımıza çıkar. İzlenimciliği lirik bir dille yansıtan Avni Lifij, Mezarlık adlı resminde günbatımının kızıllığını bir mezarlık sahnesinde kullanmıştır. Benzer bir manzaranın fotoğrafını çeken sanatçı resmi yaparken fotoğraftan da yararlanmış olmalıdır. Ölümsüzlüğü ifade eden ve mezarlıklarla özdeşleşen servi ağaçları resmin arka planında kızıl güneş ışıklarında silikleşmiştir. Haşim'in şiirinde yer alan merdiven simgesi, resimde izleyeni kırık dökük mezar taşlarına doğru yönlendirirken, tüm ortam kızıl bir ışığın altındadır. Konturlar netliğini tam kaybetmemiş olsa da ışık, nesneleri puslu göstermiştir. Kızıl havalar gün sonunu, mezar taşları da yaşamın sonunu anlatmak için birer simge nesne olarak kullanılmıştır. Avni Lifij üzerine olan incelemesinde Ahmet Kamil Gören, Lifij'in resimlerini şöyle anlatır:

> "Güneş batarken ışınlarının çarptığı yerlerde uyanan kızıllığı başka ressamlarda da görürüz; ama, Avni Lifij'de günbatımı, bambaşka bir duygunluğa, bir derinlik ve şiire bürünür. Pencereleri kafesli,cumbalı tahta evler, tek minareli mahalle camileri, mezar taşları ve serviler, merdiven basamakları, sarmaşıklar, Avni Lifij'in paletine has turunculara ve kızıllıklara bürünür."[159]

Nurullah Berk, Avni Lifij'i "şair bir ressam" olarak tanımlarken,

[158] Nilüfer Öndin, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s. 18.
[159] Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, YKY, İstanbul, 2001, s. 267.

resimlerinin Ahmet Haşim'in dizelerini aktardığı ifade eder.[160] Berk, onun resimlerinde bayağılığa düşmeyen bir dekoratif sembolizmin olduğunu ayrıca 19. yüzyıl sonunda moda olan hastalıklı duygululuğun resimlerine yansıdığını ifade eder. [161]

Ahmet Tamdi Tanpınar da, Haşim'in yaradılışta ressam olduğunu şu sözlerle ifade eder:

> "Hilkat onu bir nevi ressam yaratmıştı. Belki acemi ve biraz kekeleyen bir lisanla bize yeni ve çok daüssılalı tabiatın sabah akşam manzaralarına çok yeni bir gözle bakan bir şiir getirdi. Onun şiiri bir tek imajın etrafında toplanmış, hatta çöreklenmiş, daha doğrusu çok esrarlı parıltılarla dolu bir tek imaja kalbolmuş bir halet-i ruhiye şiiri idi. Tabiat manzaralarını, eşyayı bir uykunun arasından görür bir rüyalı hali vardı."[162]

Haşim'in *Ağaç* şiiri, Tanpınar'ın sözlerini doğrularcasına renkleri kullanarak yalnızlık duygusunu vurgulamıştır. Renkler arası geçişler ise sembolist sanatçıların kullandığı belli-belirsizlik anlayışına uygundur.

> "Gün bitti. Ağaçta neş'e söndü.
> Yaprak âteş oldu. Kuş da yâkut.
> Yaprakla kuşun parıltısından
> Havzın suyu erguvâna döndü."[163]

Tek ağaç imgesi Lifij'in *Akşam Üstü Tahayyül* adlı resminde de karşımıza çıkar. Günbatımında renkler birbirine karışmış, sarı ve kızıl renklerle yalnızlık vurgulanmıştır. Düşüncelere dalmış figür bizi bu şiirsel manzarayı izlemeye davet ediyor gibidir.

[160] Nurullah Berk'ten aktaran: Ahmet Kamil Gören, a. g. e., s.272.
[161] A. g. e., s. 272.
[162] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal'e Dair, Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergah Yayınları, İstanbul, 1977, s. 311.
[163] Ahmet Haşim; *Bir Günün Sonunda Arzu- Bütün Şiirleri,* Can Yayınları, İstanbul, 2013, s. 264.

Resim, Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu şiirini anımsatır. [164]

"Yorgun gözümün halklarında
Güller gibi fecr oldu nümayan,
Güller gibi...sonsuz, iri güller
Güller ki kamıştan daha nalan;
Gün doğdu yazık arkalarında!

Altın kulelerden yine kuşlar
Tekrarını ömrün eder ilan.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam
Alemlerimizden sefer eyler?

Akşam, yine akşam, yine akşam
Bir sırma kemerdir suya baksam;
Üstümde sema: Kavs-i mutalsam!

Akşam, yine akşam, yine akşam
Göllerde bu dem bir kamış olsam!"[165]

Gündoğumu gerçeklerin habercisidir. Oysa şair düşlerinin yeşerdiği akşam kızıllığını yeğlemektedir. Haşim'in 1921 yılında Dergâh'ta yayımlanan şiiri anlamsız ve kapalı bulunarak eleştirilmiştir. Anlamdan çok müzikalitesiyle ön plana çıkan şiirde "güller" ve "akşam" sözcüklerinin tekrarı şiirin ritmini oluşturur. Su, akşam ışıklarının yansımasıyla gerçeğin ters yüz edilişini çağrıştırır ve Haşim'in şiir dünyasında yaratmak istediği gerçekliğe denk düşer. Akşamın renk zenginliği, şairin suyun üstünde gördüğü sırma kemerdir. İç içe girmiş renkler ve sudaki yansımayı anımsatan kontursuz biçimler Lifij'in resimlerinde de karşımıza çıkan başat ögelerdir. [166]

[164] Nilüfer Öndin, *Şiirin Resimleşmesi Resmin Şiirleşmesi Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij*, İnsancıl, S: 9, 2004, s. 16.
[165] Ahmet Haşim, a. g. e., s. 212.
[166] Mustafa Apaydın, *"Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler"*, Türkoloji Dergisi, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları, C:12, S: 1, Ankara, 1997, s. 204.

Haşim'in şiirindeki müzik, Meşrutiyet sanatında başlı başına konu olmuştur. Müzik, yalnızca şiire ritim kazandıran bir öğe değil, aynı zamanda kadın ve erkeği birleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde sanatçıların pek çoğu Batı müziğine aşinadır ve hatta bir kısmının enstrüman çaldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu dönem romanlarındaki karakterlerin müzikle bu denli ilgili olması pek de şaşırtıcı değildir.

Meşrutiyet Dönemi Resim ve Romanlarında Müzik

Servet-i Fünuncuları Tanzimatçılar'dan ayıran en önemli özelliklerden biri, güzel sanatlara olan düşkünlükleridir. Batı müziği bu beğenilerin başında gelmektedir.

Şiirde üslubu oluşturan temel öğelerden biri olan müzik, romanda konu olarak karşımıza çıkar. Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un romanlarında yer alan karakterler Batılı bir enstrüman çalmaktadırlar. Yazarlar arasında da müzik düşkünlüğü söz konusu olup Mehmet Rauf'un da piyano çaldığı bilinmektedir. O günlere ait anılarında Halit Ziya arkadaşındaki müzik tutkusunu şu sözlerle anlatır:

> "Bundan sonra Mehmet Rauf'un sohbetlerinde edebiyattan, son okunan eserlerden, son yazılan şeylerden, özellikle dedikodulardan çok yer tutan müzik konuları oldu. Onun getirttiği parçalar günden güne sayıca arttığı gibi, önem bakımından da yükseliyordu. Önce romanslardan, lidlerden; Strauss'un, Waldteufel'in valslerinden başlayarak opera parçalarına geçerken birdenbire merakının yönü klasik

ustalara çıkmaya başlıyor Bach'lardan, Mozart'lardan, Beethoven'den, Shumann'dan dem vuruyor, hele Chopin için çıldırıyordu."[167]

Adı geçen bestecilerden Waldteufel'in bir valsi, Halit Ziya'nın Mai ve Siyah romanında karşımıza çıkar. Mai ve Siyah romanının baş karakteri Ahmet Cemil Tepebaşı Gazinosu'nda Fransız bestecinin valsini dinleyerek duygulanır. Mehmet Rauf'un Eylül romanında Suad ve Necib arasındaki aşkı körükleyen Suad'ın piyano çalmasıdır. Süreyya'nın gürültüye benzettiği piyano sesi Necib'in Suad'a aşık olmasını sağlayacak ve Necib, Suad'a getirdiği notalarla bu aşkı besleyecektir.

Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu romanında Nihal, Matmazel de Courton'dan piyano dersi alır. Romanlarda Batı müziği enstrümanları arasında en sık kullanılan piyanodur. Mai ve Siyah'ta Lamia, Aşk-ı Memnu'da Nihal piyano dersleri alır. Aynı romanda Peyker ve Bihter de piyano çalarlar. Nihal babasının Avrupa'dan getirttiği operalar arasında Wagner'in sert ve zor parçalarını başarıyla çalar. Strauss'un valslerini, Mendelsohn'un romanslarını çalan Nihal, Behlül'ün aksi yönde bir zevk geliştirmiştir. Behlül, Batı müziği gereksinimini opera ve operetlerle karşılarken, neşeli müzik parçalarından oluşan bir koleksiyon meydana getirmiştir. Karakterler kişisel özelliklerine uygun bestecilere ilgi duyup yönelirler. Nihal karakterinin çatışmalı iç dünyasını Wagner karşılarken, Behlül'ün günübirlik yaşam tarzını neşeli operetler tamamlar.

Mehmet Rauf da müzik konusuna en çok yer veren yazarlar arasındadır. Onun *Karanfil ve Yasemin* romanındaki Nevhiz karakterinin özel bir müzik köşesi vardır. İlk anda bir piyano ve nota etajeri göze çarpar. Duvarda ünlü bestecilerin resimleri yer alır. Piyanonun üstünde ise Mozart ve Beethoven'ın

[167] Halit Ziya Uşaklıgil, Kırk Yıl, s. 581.

heykelleri vardır. Aynı yazarın Eylül romanında Suad karakteri müziğe düşkünlüğüyle dikkat çeker. Piyano çalışını gürültüye benzeten kocası Süreyya ile yaşadığı çatışma, Necib'le aralarında bir yakınlaşma doğmasına zemin hazırlar. Necib Beyoğlu'na indiği bir gün Suad'a yeni parçaların notalarını getirir. Bu parçalar arasında Otello (Othello), Manon Lesco, Hernani, Lukreçya, Safo (Sapho), Romeo ve Juliet, Traviyata, Faust, Karmen vardır. İki karakterin en çok sevdikleri besteci Verdi'dir. Romanda Necib ve Suad'ın müzikle ilgilerini gösteren bir pasaja bakmak, iki karakterin birbirlerine duydukları ilgide müziğin ne denli önemli bir pay sahibi olduğunu göstermektedir.

> "Necib, 'Verdi girdi mi, iş değişiyor; fakat sizde Verdi'nin tüm yapıtları yok..' diyordu. Suad, bestecilerin iyice bilmediği hayatları hakkında bilgi soruyor, Necib bildiği kadar ayrıntılarıyla anlatıyordu; öyle oldu ki, musiki susup yalnız konusu devam etti. İkisi de şunda birleşiyorlardı ki, dünyada musiki gibi hiçbir şey yoktur. Necib için ömrünün en tatlı zamanları, yalnız çok mutlu olduğu demler değil, musikiyle kendisinden geçtiği zamanlardı: musiki, o kadar çetinlik ve düşkünlükle duygularına dokunuyordu, Asıl ağır musikiden, anlamak için yıllarca eğitimi gerektiren Gluck, Haydn, Beethoven gibi üstatlardan söz ederek onları dinleyip anlamadığı için yazıklanıyordu."[168]

Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi* adlı romanında da Pervin karakteri çok güzel piyano çalar. Behiç karakterinin kendisine anlattığı bestekârlara hayranlık duyar:

> "Bana bestekarlara dair öyle malumat verdi ki hayran oldum. Chopin, Schumann, Beethoven hakkında bilmediği yok. Onların hayatlarına, münasebetlerine, hususiyetlerine dair pek derin malumatı var."[169]

[168] Mehmet Rauf, *Eylül*, s. 91.
[169] Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 106.

Mehmet Rauf'un *Menekşe* romanı baş karakteri Bülend, Matmazel Violet'e Wagner ve Beethoven'dan söz eder:

> "Wagner de musikide büyük bir mevkii haizdir (taşımaktadır) matmazel... Hatta Wagner, yalnız musikide değil, alem-i fikr ve edebde de mühim bir mevkii haizdir. Fakat Wagner'i anlayabilmek için eserlerini, yalnız musikisini piyanoda çalmak kafi olmayacağı gibi, operalarının librettolarını[170] okuyup fikr-i esasiye hulul etmeden (gelmeden) dinlemek de para etmez... Wagner'in ehemmiyeti, musikisinin yeniliğinden olduğu kadar, kendi tarafından tertip olunan eserlerinin derin efkar-ı felsefesinde (felsefesindeki düşünce) ve mana-yı timsalliyyesindedir. Mesela Beethoven yalnız bir üstad-ı musikidir... İşte misal olarak Beethoven'ın eserleri... ah o sonatlar... sonra o senfoniler... hele o senfoniler bir cihan, bir cihan-ı şiir ve sanattır. Onları ilk defa işitenler, Amerika'yı keşfeden Kolomb'dan daha mes'uddurlar; çünkü hiçbir kaşifin önünde bu kadar bedayi hazinesi dökülmeyecektir ve dökülemez. Bir cihan-ı şiir ve sanat... Hiç mübalağasız.. Bazen bir sarsar-ı ruud (gök gürültüsünün rüzgarı) zannedersiniz, vahşi bir aheng-i tehevvür (öfkenin ahengi) ve tufanla, Beethoven'ın kainata muğber (küskün) olan ruh-ı müfailinin lisanıymış da asümanın (gökyüzünün) bütün fırtınaları inliyor gibi gelir, sonra, öyle olur ki, birdenbire bütün kaba sert aletler susar, keman, yalnız flütün refakatiyle, dünyanın en nazik, en aşıkane, en müştak ve en şeyda bir enin-i perestişini (sevgi inleyişi) inler gibi birkaç lahn-ı şiir (şiir hatası) ve elem mırıldanır., sonra, yine birdenbire, bütün o kalın aletlerin ra'd-ı heya-hayı... Daha sonra yine bir sükun, ve bu sefer, yalnız elimizde bir sinenin feryad-ı can-suzu (can yakıcı) gibi viyolonselin boğuk, matem-i naliş-i amiki inler..."[171]

Karanfil ve Yasemin romanında ise Samim, Nevhiz ve Pervin karakterleri Batı musikisine hayrandır. Kadri Paşa köşkünde

[170] Opera, operet, oratoryo, bale, müzikal, mask gibi müziksel sahne eserlerinin metinlerine verilen ad.

[171] Mehmet Rauf, *Menekşe*, Palet Yayınları, Konya, 2012, s. 29.

ayrı bir musiki salonu vardır. Müziğe bu denli düşkün ailenin müzik beğenisinde Alman ekolü ağırlığını koyar. Pervin, Beethoven'ın *Patetik Sonatı*'nı çalar:

> "- Sizde patetikin tercümesi yok mu Samim Bey? Fakat Pervin sonata başlamıştı. Ve bu emsalsiz, ilahi, bedi (emsalsiz)bir istigraf (yalvarış) oldu. Hepsi de çalınan parçanın en küçük cümlesine kadar bütün güzelliklerini hakkıyla idrak edecek kudret ve kabiliyette oldukları için birinin tesiri diğerlerine de sirayet ederek, bilhassa, pek büyük bir kudretle lisana getirdiği adacyodan(ağır çaılnan beste) sonra Pervin, allegro parçasındaki ince, mariz (hastalıklı), matemalud (hüzne bulanmış) şikayeti bütün o acı feryadıyla canladırdığı vakit, vecd ve galeyan umumi oldu. Sonat bitmiş, hepsi derin bir cazibe içinde, hala çalınıyor gibi, dindarane bir sükut ile hala dinliyorlardı. Sükutu nihayet Samim ihlal etti: 'Bu Beethoven ne ilahi bir şahsiyettir!...' dedi. 'Kalbi de dehası gibi büyük, fakat bedbahtlığı dehasından da kalbinden de büyük bir adam."[172]

Sonatın bitiminde ünlü bestecinin hayatından kimi sahneler hikâye edilir. Samim karakteri Nevhiz'le yakınlaşmak için onun müzik bilgisine başvurur. Nevhiz'in Çengelköy'deki köşkünde de ayrı bir müzik köşesi yer almaktadır:

> "Odaya girdikleri vakit şimdi Nevhiz, ona köşelerini göstermek istedi. Her köşeyi bir işe hasretmişti. Biri musiki köşesiydi, burada bir piyano ile yanında nota etajeri vardı. Ve duvar, bütün bestekarların ufaklı büyüklü, çerçeveli yahut cam altına yapıştırılmış resimleriyle kaplı gibiydi. Piyanonun üstünde bir tarafta Mozart'ın öbür tarafta Beethoven'ın heykelleri duruyor, nota dolabının küçük hücrelerinde, raflarında küçük statular (heykeller) görünüyordu."[173]

Yazarın *Böğürtlen* romanının karakteri Süheyla da piyano ustasıdır.

[172] Mehmet Rauf, *Karanfil ve Yasemin*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2002, s. 106.
[173] A. g. e., s. 194-195.

"Süheyla Hanım, piyanoda müthiş bir usta. Bütün klasik parçaları adeta ezberden ve notasız çalıyor. O kadar musiki ile özdeşleşmiş; kimi zaman piyonaya oturuyor, hevesinin rüzgarına uyup o parçadan o parçaya sıçrayıp atlayarak, türlü emprovizasyonlarla neler meydana getirmiyor, neler yaratmıyor."[174]

Rauf'un *Son Yıldız* romanında Halil Nuri adlı musiki eleştirmeni karşımıza çıkar. Müzik konusunu resim alanına taşıyan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Sarayda Beethoven resmi, sarayın modernleşme konusundaki tutumunu gösterdiği gibi, sanatçının aldığı müzik ve resim eğitimini de yansıtır. Haremde müzikle uğraşılması yeni bir durum değildir. II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın himayesinde keman, viyolonsel, klarnet, obua gibi çalgıların kullanıldığı bir kadın orkestrasının kurulmuş olduğu bilinmektedir. [175]

İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar sarayda kapalı bir yaşam süren kadınlar, II. Meşrutiyet itibariyle ortam içerisinde etken olmaya başlarlar. Erkeklerle aynı mekânda sanatı ve bilimi evrensel anlamda üreten kadın tiplemesi bu dönem için yenidir. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki Köşkü'nde geçen *Sarayda Beethoven* adlı resminde kadın ve erkek kültürel sembollerle çevrelenmiştir. Salonun ortasında mermer kaidenin üzerinde Sultan Abdülaziz'in C.F. Fuller'e yaptırdığı bronz döküm atlı heykeli bulunmaktadır. Sağdaki dresuarın üzerinde Beethoven'ın alçıdan ya da mermerden bir büstü, duvarda Ayvazovski'ye ait romantik bir manzara resmi yer almaktadır.[176] Şair Nigâr Hanım, 8 Kasım 1917 tarihli güncesinde bu ortamın

[174] Mehmet Rauf, *Böğürtlen*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 94.
[175] Zeynep YasaYaman, *Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü, Kadınlar Resimler Öyküler - Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 70.
[176] Zeynep Yasa Yaman, a .g. e., s. 71.



Şehzade Abdülmecid Efendi, "Sarayda Beethoven", 1915, tuval üzerine yağlıboya, 155.5 x 211 cm, MSGSÜ İRHM Koleksiyonu.

benzerine katıldığını şu sözlerle anlatır:

> "Her gece Paris'in kıymetli tabloları arasında piyano, çift keman, çift alto, iki viyolonselden ibaret musiki heyetini dinleyerek- ki sanatkarlar, Prens ve refikası ve nöbetle altı kalfadan müteşekkildir - ruhani bir coşkunluk içinde vakit geçirdim. Bazen ben de çaldım, okudum. Hanımefendinin hemşiresiyle Talha Ağa da güzel sesleriyle ahenge katıldılar. Dört gün ve dört gece bu suretle geçti. "[177]

Nigâr Hanım, günlüğünün 1915 Mart'ına ait bir kısmında, yazdığı bir manzumenin ikinci veliaht Vahdettin tarafından bestelendiğini belirtir. Evlerde yapılan toplantılarda resim, müzik ve edebiyat iç içe geçmektedir. Yine bu toplantılardan birinde Mihri Hanım resim yaparken, ev sahibesi Vildan Hanım, piyano çalmaktadır. Nigar Hanım'ın ifadesiyle:

[177] Nigar Binti Osman, *Hayatımın Hikayesi*, Ekin Basımevi Yayınları, İstanbul, 1959, s. 86-87.

"Davet olunduğum için , dün akşam, muazzez Şehzâdeme gittim. Bir san'at gecesiydi. Burhanettin Efendi viyolonsel, Mahmut Celalettin Paşa kerimesi Vildan Hanım da piyano çalıyorlardı, ressam Mihri Hanımsa Vildan Hanımın resmini yapıyordu. Musiki ve musahabeyle gece yarısında kadar pek hoş bir vakit geçirdik."[178]

Halife Abdülmecid'in "Sarayda Beethoven" resminde ikisi kadın biri erkek olmak üzere toplam üç müzisyen yer alır. Müzisyenler dışında üç kadın ve Şehzade Abdülmecid Efendi konseri dinlemektedir. Şehzade Abdülmecid'in ayaklarının önünde üst üste yığılmış nota kitapları görülür. Bu kitapların en üstünde Beethoven II yazmaktadır. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin karşısında keman çalan Şehsuvar Kadınefendi, salonun gerisinde piyano çalan kişiyse asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın'dır. Viyolonsel çalan ve aslında bir kadın olan Behruze Kalfa'yı Abdülmecid Efendi, resminde genç bir erkeğe dönüştürmüştür. Resmin sol yanında ayakta duran kadınların önde bulunanı Abdülmecid Efendi'nin diğer eşi Mehisti Kadınefendi'dir. Diğer iki kadının kimliği bilinmemektedir. Kadınların giysileri ve duruşlarının yanı sıra mobilya ve aksesuarlarla da Doğu'nun harem anlayışının dışına çıkıldığı görülmektedir.[179]

Romanlardaki Batı müziğinin ve enstrümanlarının etkisi resimde de karşımıza çıkar. Özellikle Wagner, Beethoven gibi Alman bestecilerin etkisi, sarayın Alman kültürüyle yakın ilgisinden bağımsız değildir. Wagner'in inişli çıkışlı müziğini büyük bir coşkuyla çalan Nihal, evlerinde musiki köşesi oluşturan Nevhiz ve Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Sarayda Beethoven resmi birbirinden bağımsız düşünülemez. Ayrıca romanlarda Batı müziği, karakterleri yakınlaştıran duyguları

[178] Nigar Binti Osman, a. g. e., s. 74.
[179] Zeynep Yasa Yaman, a. g. e., s. 72.

dışavurmaya yarayan güdücü motif olmasının yanı sıra sosyal bir deneyime de dönüşmektedir.

Kadın ve erkek arasındaki iletişimi sağlayan öğelerden birisi müzikse, diğeri de toplumsal baskının bir ölçüde inceltildiği kayık sefalarıdır. Kadınlar kayıkta yüzlerini açabilmekte, daha serbest giyinebilmektedirler. Böylelikle sanat ortamına, kayık sefalarının yapıldığı mekânlar dahil olmaya başlamıştır: Boğaziçi ve Adalar.

Boğaziçi ve Adalar

Boğaziçi, Meşrutiyet devrinin popüler mekânlardan birisi olarak roman ve resimlerde sıkça karşımıza çıkar. İçine yaklaşık elli kişinin sığabildiği "pazar kayığı" adı verilen ulaşım araçları, Meşrutiyet döneminde orta halli halk tarafından sıklıkla kullanılır. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanında bu kayıkların adı geçer. Ayrıca roman karakterleri Bihter ve Adnan Bey, bu kayıklardaki bir gezi sırasında tanışırlar. Mehmet Rauf'un Menekşe romanındaki Müjgan ile Pertev'in ilk fiziksel yakınlaşmaları bir kayık gezisinde gerçekleşir. Kayık gezintileri bir yanıyla İslami geleneklerin ve kuralların esnediği, kadın ve erkeklerin flört edebildiği bir ortam hazırlar. Bu ortam, Şehzade Abdülmecit Efendi'nin *Yalı Önünde Kadınlar* resmiyle birlikte düşünülebilir.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında Süreyya'nın en büyük hayali, Boğaziçi'nde yalı tutarak yaz mevsimini burada geçirmektir.

> "Ah bu çöl! dedi. Şimdi, Boğaziçi'nde ya da Adalarda olduğumuzu düşün... Deniz yok mu, deniz... En sıcak

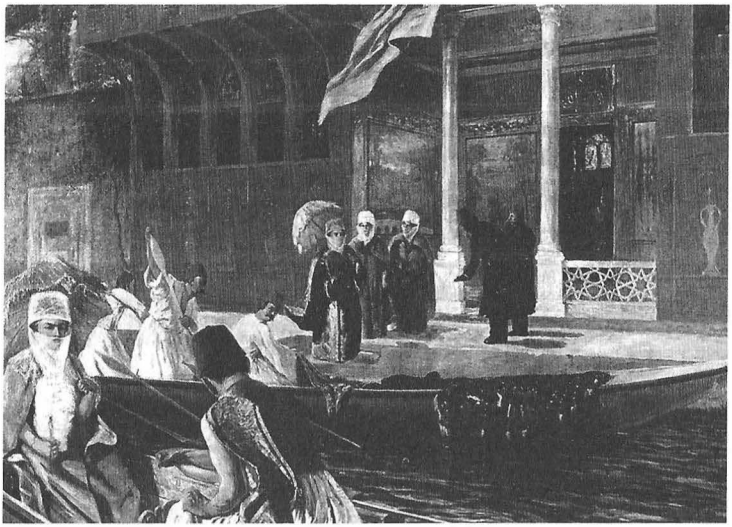
havalarda bile insana can verir! Serin... Mavi... Tatlı... Oysa burada, poyraz çıkacak diye ta saat sekizi, dokuzu beklemek gerek. Duman, duman... Külhan gibi! Sonra, manzaranın dar sınırı, değişmez rengi... Düşün Suad: Bir sandalımız olurdu. Sabahları erken, ya da akşamları geç vakit sen şemsiyeni kapardın, ben küreklere sarılırdım... Mehtap olsun, olmasın, oranın geceleri ne güzeldir."[180]

Suad'ın babasından alınan borç parayla yalı tutulur. İçinde piyanosu da bulunan yarı döşeli yalı Pazarbaşı'ndadır. Süreyya ve Suad, Pazarbaşı'ndan diğer semtlere sandal gezisi yaparlar.

Servet-i Fünun romanında adı geçen başlıca gezinti yerleri Tarabya, Kalender, Bebek, Emirgan, Yeniköy, Paşabahçe ve Kanlıca gibi Boğaziçi semtleridir. Aşk-ı Memnu romanında Matmazel de Courton; Nihal ve Bülend'i Bebek Bahçesi'ne götürür. Behlül, Emirgan Rıhtımı'nda haftalarca bir kızın peşinden koşar. Bir başka gün, Boğaziçi'nin kuzey doğusunda ormanlık bir tepe olan Alemdağı'nda kadınlarla gönül eğlendirir. Bentler (Belgrad Ormanı'nın güneyinde bulunan ve imparatorluk zamanında şehre su vermek için yapılan su bentlerinin bulunduğu yer.) Firdevs Hanım ve kızlarının sıklıkla gittikleri yerler arasındadır. Yine aynı mekânda Rauf'un Eylül'ündeki Suad ve Süreyya çifti de gezmektedir. Seval Şahin, Servet-i Fünunculardaki Boğaziçi merakını şu sözlerle anlatır:

"Ressamlar, İstanbul'un tarihi mekanlarını ve Boğaziçi kompozisyonlarını işledikleri başlıca konu haline getirir iken, Servet-i Fünuncular da eserlerinde bunları bir ressam edasıyla çizmekten kaçınmıyordu. Ressamlar, fotoğraflardan kopya ettikleri tabloları sergiler iken, Servet-i Fünuncular da fotoğrafların altına onları kelimelerle resmetmeye çalışan şiirler yazıyordu."[181]

[180] Mehmet Rauf, Eylül, s. 37-38.
[181] Seval Şahin, a. g. e., s.18.



Şehzade Abdülmecid, "Yalı Önünde Kadınlar", 1922-24, tuval üzerine yağlıboya, 183 x 261 cm, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu.



İbrahim Çallı, "Kompozisyon" (Ada'da Kardeşler), tuval üzerine yağlıboya, 62 x 92 cm, İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu.

Boğaziçi, kadın ve erkeğin nispeten rahat ilişki kurabildikleri bir mekân olması bakımından önemli olup daha sonraki dönemlerde de edebiyatta bu dönemdeki değişime atıflar sürmüştür. Bu bağlamda şair Orhan Veli'nin:

"Kalender'den sandala bindi
Beyaz maşlahlı hanım
Bir elinde şemsiye
Bir eliyle açtı yelpazesini;
Cuma günü Göksu'ya gitti
Beyaz maşlahlı hanım"[182]

dizeleri hatırlanabilir.

Orhan Veli, kadının giyimi ve aksesuarlarıyla yarattığı ortamı nükteli bir dille ifade eder. Bu dönemde özellikle kadındaki değişim, İkinci Meşrutiyet'in sağladığı görece özgürlük ortamıyla doğru orantılıdır.

Resim ve Romanlarda Meşrutiyet Kadını

19. yüzyıldan itibaren ılımlı olarak sürmekte olan özgürleşme hareketi 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte hızlanmıştır. İkinci Meşrutiyet döneminde eşitlik, adalet, kardeşlik ilkeleri bağlamında genel olarak insan haklarında, özel olarak kadın haklarında yeni ve ileri adımlar atılmıştır. Bununla ilişkili olarak bu dönemde resimde ve romanda kadın dışa açılmakta, okumakta, müzikle etkin bir biçimde uğraşmaktadır. Özellikle okuyan kadın tipi bu dönemde vurgulanan bir tema haline gelmiştir. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin, Darüşşehvar Sultan resminde kızını elinde tuttuğu kitaplarla ve modern giysilerle resimlemesi modernleşen kadın

[182] Orhan Veli Kanık, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2017, s. 231.



Namık İsmail, "Sedirde Uzanan Kadın", 1917, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 185 cm.

imgesinin resme yansıması olarak düşünülebilir.

Bilgili, eğitimli, toplumun geleneksel kalıplarının dışındaki kadınlara Namık İsmail'in *Sedirde Uzanan Kadın* resminde rastlarız. Arka plandaki kütüphane ve kadının giyimi modernlikle kurulan ilişkiye işaret ederken; yerdeki tepsi, duvardaki hat, doğulu kimliğe gönderme yapar.

Ressam ve yazarlar birlik içinde davranarak kadın özgürlüğünü ve eğitim konusunu gündeme taşırlar. Fatma Aliye Hanım, Mihri (Müşfik) Hanım, Nigar Hanım hem kişilikleriyle hem de üretimleriyle bu konuda öncü olmuşlardır. Mehmet Rauf'un Menekşe romanındaki Violet ile Karanfil ve Yasemin romanındaki Nevhiz, Yezdan ve Pervin karakterleri, Batılı yazarların eserlerini zevkle okuyan entelektüel kişilerdir. Abdülmecid Efendi, Şehsuvar Kadınefendi'yi resimlediği *Harem'de Goethe* yapıtında Goethe'nin Faust'unu yabancı



Şehzade Abdülmecid Efendi, Harem'de Goethe, 1917,
tuval üzerine yağlıboya, 132 x 173 cm, ARHM.

dilde okuyabilen bir kadın imajı oluşturmuştur. Giyimi ve saç tuvaletiyle Avrupalı bir kadını andıran Şehsuvar Kadınefendi, sehpa üzerinde duran ve Avrupa'dan geldiği anlaşılan mektuplarla entelektüel bir görünüm sergiler.

Resme yansıyan bu imge, Meşrutiyet dönemi romanlarında da karşımıza çıkar. Mehmet Rauf'un Karanfil ve Yasemin romanındaki Yezdan karakteri, bir yazar kadar yabancı edebiyat düşkünlüğüyle tanınırken[183] Nevhiz'in Çengelköyü'ndeki köşkünde okuma köşesi ve yabancı kitaplardan oluşan bir kütüphanesi bulunmaktadır. Romanda okuma köşesi ayrıntılı biçimde betimlenir:

> "Öbür köşe mütalaaya (okumaya) tahsis edilmişti. Burada, maun küçük bir kadın yazıhanesi köşeyi işgal ediyordu; sağ

[183] Mehmet Rauf, *Karanfil ve Yasemin*, s. 37.

ve sol taraflarında yine maundan yaptırılmış sade, zarif raflara irili ufaklı, ciltli ciltsi, Fransızca, İngilizce yüzlerce kitap yığılmıştı. Duvarlar meşhur muharrirlerin resimleriyle müzeyyendi."[184]

Resim ve edebiyatta, kadınların kitap okuması, müzik aleti çalması, kadının birey olması yolunda atılan önemli adımların sanata yansıması olarak değerlendirilebilir. Namık İsmail'in bu resminde kadın üst sınıfa ait giysiler içindedir. Sağ bölümde kitaplarla dolu kitaplık kadının kültür seviyesini, resmin sol üst kısmına kufi yazının yer aldığı hat levhası geleneksel motifleri simgeler. Kadının giyimi ve duruşu Doğu ve Batı motifleriyle dekore edilen odada hüznü ifade eder. Siyah giysi ve beyaz yaka, kadının ifadesini vurgulamaktadır.

Cumhuriyet'e Doğru Çocuk ve Eğitim Sorunu

Meşrutiyet döneminin sonlarına doğru yeni okullar açılırken, diğer tarafta medrese eğitimi sürmekte ve kimi çocuklar eğitimden uzak düşerek evin geçimini üstlenmektedirler. Malik Aksel (1903-1987) eğitimci kimliğiyle gözlemlerini tuvale yansıtmıştır ve bunu yaparken elbette döneminin kanayan yaralarına bu konudaki parmak basmıştır. Malik Aksel'in resimlerine yansıyan eğitim sorunlarının edebiyat alanındaki yansımasını Mehmet Âkif Ersoy'un (1873-1936) şiirinde ve Ömer Seyfettin'in (1884-1920) öyküsünde görürüz. Selanik doğumlu Malik Aksel, ilk öğrenimine burada başlamıştır. 1918'de başladığı Darülmuallimin'de resim öğretmeni Şevket Dağ onu yetenekleri doğrultusunda yönlendirmiştir. 1928 yılında Avrupa konkurunu kazanan Aksel, Berlin'de Prof. Grossmann atölyesinde yağlıboya ve gravür çalışmıştır. Avrupa dönüşü Gazi Eğitim Enstitüsü

[184] A. g. e., s. 195.

resim-iş bölümü kadrosuna girmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da kurulan ve ortaokul öğretmeni yetiştirmeyi amaçlayan bir kurumdur. Malik Aksel'in resimlerindeki eğitimci yanı, biraz da eğitim aldığı kurumun içeriğinden kaynaklanmaktadır. Resimlerinde çocuk ve eğitim sorununu işlemesi, aldığı eğitimden kaynaklanır.

Falaka resmi, Aksel'in öğretmen okulunda yaptığı resimler arasındadır ve 1918-1921 tarih aralığına denk düşer. Öğretmeni Şevket Dağ, kendi tarzına yakın bulmasa da yetenekli öğrencisinin resimlerini Galatasaray Sergisi'nde teşhir edilmesi için önerir. Şevket Dağ'ın nesnel bakışı Malik Aksel için ön açıcı bir adım olmuştur. Aksel bugünleri şöyle anlatır:

> "Okulda ilk yaptığım resimler, Amin Alayı, falaka, bayram yerleri, zıp zıp oyunları ve buna benzer resimlerdi. Bunları hocam ressam Şevket (Dağ) Beye gönderirdim. O gülerek bunlar üzerine düşüncelerini söyler, fakat karikatüre kaçan resimlerden hoşlanmazdı. Bir gün bunlardan bazılarını Galatasaray Sergisi'ne koymamı söyleyince, resimleri Güzel Sanatlar Birliği'ne götürüp bıraktım. Resimlerim sergiye kabul edildi. O zamanlar İstanbul'da tek sergi Galatasaray'da açılıyordu. Buraya Veliaht Abdülmecit Efendi bile resimlerini verirdi. O devrin ünlü ressamları Halil Paşa, Şevket Bey, Namık İsmail, Çallı İbrahim, Feyhaman, Sami, Hikmet, Ruhi, Nazmi Ziya, Köse Sami, Laga Mehmet Ali idi. Ben de bunlar arasına karışmıştım. Götürdüğüm suluboya resimlere Namık İsmail uzun uzun baktıktan sonra: Sen mi bu resimleri yapıyorsun, kimdir senin hocan? deyince ben de Şevket Bey'in öğrencisi olduğumu söyledim. Birden ellerini havaya doğru kaldırdı: Olmaz efendim olmaz o cami resimleri yapar; böyle resimler hele suluboya hiç yapmaz..."[185]

Malik Aksel'in Falaka resminde bir sınıf ortamı betimlenmektedir. Geçmişin eğitim kurumlarının

[185] Ahmet Köksal, *Ressam Eğitimci ve Yazar Malik Aksel*, Türkiye Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul, 1988, s. 13.



Malik Aksel, "Falaka", tuval üzerine yağlıboya, 46 x 71 cm, Özel Koleksiyon.

eleştirildiği bu resimde tüm öğrenciler ayaktadır. Baskıcı, dogmatik dini eğitimi simgeleyen sarıklı sakallı yaşlı hoca profilden çizilmiş, arkadaşlarının zor zaptettiği öğrencinin tabanlarına vurmaktadır. Öğrencilerin yüzünde şaşkınlık ve korkunun ötesinde alışmışlık vardır ve hocalarının sözlerini dinlemezlerse kendilerinin başlarına gelecek falaka cezası da aynı olacaktır. Duvardaki "fatiha" yazısı ve öğrencilerin giyimi medrese tarzı bir eğitimi işaret ederken, üst üste çizilmiş öğrenci kafaları mekânı daraltarak, boğucu bir atmosfer oluşturur. Dayak yiyen öğrencinin yüzünü göremeyiz ancak bedeninin duruşundan verilen cezaya karşı koymakta olduğunu anlarız. Kişiliklerinin gelişim çağında çocuklara uygulanan bu ceza, dersi dinletmenin bir yoluna dönüşmüş, öğrenciler tarafından da kanıksanmıştır. Malik Aksel, alışılagelmiş bu sahneyi yansıtarak, geçmişin eğitim kurumlarını eleştirmektedirler.

Bu eleştirel bakış edebiyat alanında Falaka öyküsüyle Ömer Seyfettin'de karşımıza çıkar. Yeni Lisan hareketinin temsilcilerinden Ömer Seyfettin'in bu öyküsü, ironik bir üslupta yazılmıştır. Yeni Lisan makalesi 1911 yılında Genç Kalemler dergisinde yayımlanmıştır. Bu makalede Türkçe'de kullanılan Arapça ve Farsça sözcüklerin atılması ve halkın anlayabileceği bir dille yazmak gerektiğinin altı çizilmiştir.

Malik Aksel'in resmindeki hoca figürüne benzer bir karakter de öyküde karşımıza çıkar. Öykudeki hoca, zayıf, yaşlı ve sinirlidir. Zamanla geçmişin eğitim kurumlarını eleştirmek için bu hocalar tipleşecek ve simge kişilere dönüşecektir. Birinci tekil kişiyle yazılmış öyküde anlatıcı kişi çocuktur. Herkes bağırmaya başlayınca kendisinin de bağırmaya başladığını, böylece araya kaynadığını ifade eden çocuğun birinci zevki falaka tutmaktır. Görünen, eğitimin de cezanın da bireyi zedeleyici nitelikte olduğudur:

"Mektebin kapısına dar, taş bir merdivenle çıkılırdı. İçeri girilince ta karşıya Hoca Efendinin rahlesi gelirdi. Rahlenin önünde top yavrusu müthiş, tuhaf bir tüfek gibi, siyah kayışlı ağır falaka asılı dururdu. Hepimiz kırk çocuktuk. Kızları birkaç ay evvel bizden ayırarak başka yere kaldırmışlardı. Sınıf taksimi filan yoktu. Elifbe'yi, Amme'yi her şeyi bir ağızdan okuyor, rakamları bir ağızdan sayıyor, bir ağızdan ilahi söylüyorduk. Bütün derslerimiz yeknesak, umumi bir bestenin asla manalarını anlamadığımız güfteleri idi. Hoca Efendi, ak sakallı, uzun boylu, bağırtkan bir ihtiyardı."[186]

Öncelikle anlamını bilmediği kimi sözcükleri yinelemeye zorlanan çocuklar, bunları beceremeyince falakayla dayak yemektedirler. Fiziksel ve tinsel zedelenmenin yaşandığı bu durumun çocuklar tarafından kanıksanması, tahribatın boyutuna işaret eder. Malik Aksel'in resminde ak gömleğinin kollarını sıvayarak hocanın falakasına yardım eden öğrenci otoriteye boyun eğmiştir. Ancak anlatıcı karakterin en büyük zevklerinden birisi falaka tutmak olunca iş farklı bir boyuta taşınır. Öğrenci kümesi eşitler kümesi olarak tanımlanırsa, bu kümede her zaman rekabet yaşanır. Öğrencilerden birinin ceza alması ve diğerlerinin ceza almaması hoşa giden bir algıdır hatta öyküdeki gibi mutluluk, zevk bile verebilir.

Öyküdeki kırılma noktası falakanın yasak olmasıdır. Ceza ortadan kalkınca, öğrenciler bu boşluğu yaramazlıkla dolduracaklardır. Öğrenciyi düşünme, tartışma, üretme süreçlerinden alıkoyan bir eğitim, ister istemez yaratıcı yaramazlıklara zemin hazırlayacaktır:

"Falaka yasak olmuş... diyorlardı. Sözde kaymakam Bey yasak etmiş! Dayak korkusu kalkınca, biz kırk çocuk, öyle azdık, öyle kudurduk ki... Ne yaptığımızı bilmiyor, artık hiç hocayı dinlemiyor, yüzüne leblebi atıyor, minderine iğne koyuyor, pabuçlarını saklayıp onu saatlerce arattırıyor, yalvartıyorduk. Dayaksız bizi okutamayacağını anlayan Hoca Efendi, nihayet

[186] Ömer Seyfettin, *Falaka,* Bilgi Yayınları, Ankara, 1985, s. 7-8.

yine bir gün falakayı çıkardı. Ama başı ucuna asmadı, oturduğu minderin arkasına sakladı. Fakat şimdi kim kabahat yaparsa eskisinden fena dövüyordu."[187]

Öyküde güç karşısında boyun eğme vardır. Öğrenci falaka, hocaefendi de kaymakamın gücü karşısında boyun eğer. Falakayı kullanmasına karşın onu gizlemesi bunun göstergesidir. Öğrencilerin dinlediği ise hocaefendi değil, falakadır. Falaka öğrencinin birey olmasının önünde engeldir. Bu engel dogma ortadan kalkınca onun boşluğunu neyle dolduracağını bilemeyen öğrenci yaramazlık yapar. Ayrıca öğrenciler arasında birlik de oluşmuştur. Bu birlik sayesinde artık kimsenin kimseyi gammazlamadığı görülür.

Malik Aksel'in eğitimci yanıyla, yaşamında tanık olduğunu tuvale aktardığı resimlerinden biri de Küfeci adlı resmidir. Resimde on iki on üç yaşlarındaki çocuk, çömeldiği duvar dibinde derin düşüncelere dalmıştır. Yanında duran küfe, büyük olasılıkla çocuğun geçimini sağlamak için kullandığı araç ve çocuğu derin düşüncelere iten nesnedir. Okul forması olarak düşünülebilecek giysiler içindeki çocuk, bir küfeciden çok konuştuğu için sınıfın dışına atılan bir öğrenciyi anımsatır. Parmakları göğsünde kenetli, adeta hayat tarafından sırtına vurulan bu yükü nasıl göğüsleyeceğini düşünmektedir. Bu bağlamda küfe bir simge nesnedir. Yük taşımaya yarayan bu nesne, aynı zamanda küçük yaşta evi geçindirme sorumluluğu üstlenen bir çocuğun taşıdığı soyut 'yük'e de işaret etmektedir. Aksel, Küfeci resminde çocuğun psikolojisini yansıtmaya çalışmış, çıkışsızlık, bunalım ve acı kavramlarını çocuk üzerindeki yansımalarını ele alan resminde "Çocuğun eğitim dışına düşmemesi için ne yapmak gerekir?" sorusunu sorar.

Meşrutiyet dönemi şairlerinden Mehmet Âkif Ersoy da, Küfe adlı şiirinde şiirinde benzer bir konuyu farklı bir bakış açısıyla

[187] Ömer Seyfettin, a. g. e., s. 9.

ele almıştır. Ayrıca Ersoy, manzum hikâyelerinde de, mekân ve olayları resim yapar gibi betimleyen bir edebiyatçıdır. Sanatçı Şeref Haydar Paşa'nın Çamlıca'daki köşkünde Rus ressam Feldman'a poz vermiş, kızı Suat'ın ressam Celile Hanım'dan resim dersi almasını sağlamıştır. Bugün yeri bilinmemekle birlikte Celile Hanım Mehmet Âkif Ersoy'un bir portresini de yapmıştır. Âkif'in Fuat Şemsi'ye Mısır'dan gönderdiği 10 Şubat 1927 tarihli mektubunda Hoca Ali Rıza ile tanıştığını anlarız: "Ressam Rıza Bey ağabeyimizi görürsen hürmetlerimi tebliğ et, bütün yarana iştiyaklarımı bildirmekten üşenme"[188] Edebiyatımızın tasvir alanında geri kalmasının nedeninin resmin fıkdanı (yokluğu) olduğunu söyleyen şair sözlerini şöyle sürdürür:

> "Eğer vaktile bizde de ressamlık olsaydı, belki şairlerimiz, musavvirliğin kıymetini anlayarak biraz da bu türlü, yani gördükleri gibi yazmaya çalışırlardı."[189]

Ressam Haklı adlı manzumesinde, resimden anlamayan zengin sınıfla dalga geçen Âkif, ressamlarla ressam geçinen açıkgözler arasındaki farkı şöyle ortaya koyar:

> "Bir zaman vardı ya tarih-i mukaddes modası...
> Yeni yaptırdığı köşkün büyücek bir odası
> Mutfakta eski resimler ile hep süslensin
> Diye ressam aratır hayli zaman bir zengin.
> Biri peyda olarak 'Ben yaparım' der, kolunu
> Sıvayıp akşama varmaz, sekiz arşın salonu
> Sıvar ama ne sıvar...Sahibi der:
> -Usta bu ne?
> Kıpkızıl bir boya çektin odanın her yerine! ..
> -Bu resim, askeri basmakta iken Firavun' un
> Kızıl Deniz yarılıp geçmesidir Musa' nın
> -Hani Musa, be adam?
> -Çıkmış efendim karaya

[188] Beşir Ayvazoğlu, a.g.m., s.7.
[189] A.g.e., s.8.

-Firavun nerde?
-Boğulmuş.
-Ya bu kan rengi boya?
-Kızıl Deniz, a efendim yeşil olmaz ya bu da!
-Çok güzel levha imiş, doğrusu şenlendi oda!.. [190]

Mehmet Âkif Ersoy'un, İslami bakış açısıyla kaleme aldığı şiirleri genellikle epiktir. Mensur şiir tarzında kaleme aldığı Küfe şiiri de toplumsal bir soruna işaret eder. Şiir, şairin ayağına takılan küfe ile başlar:

"Sığınmış öyle giderken hemen ayaklarına
Delilimin koca bir şey takıldı...Baktım ki:
Genişçe bir küfe yatmakta, hem epey eski.
Bu bir hamal küfesiymiş... Aceb kimin? Derken;
On üç yaşında kadar bir çocuk gelip öteden,
Gerildi, tekmeyi indirdi öyle bir küfeye:
Tekermeker küfe bitab düştü ta öteye.
Benim babam senin altında öldü, sen hala
Kurumla yat sokağın ortasında böyle daha!"[191]

Çocuğun adı Hasan'dır. Küfeci olan babasının ölümüyle, evin yükü küçük Hasan'ın üstüne kalmıştır. Hasan bu durumu kabullenmek istemez. Akranları gibi okula gitmek, koşup oynamak istemektedir. Annesi Hasan'ı yatıştırmaya çalışır. Küfenin uğurlu olduğunu ve çocuğun artık kendilerine bakmakla yükümlü olduğunu söyleyen anne, şairin desteğini alır. Şair, gencin, annesini dinlemesinin kendisi için yararlı olacağını söyleyince genç çocuk şaire tepki duyar. Şair de çocuğun ailesini beslemekle yükümlü olduğunu anlatmaya çalışır:

"O, bunca yıl çalışıp alnının teriyle seni
Nasıl büyüttü? Bugün, sen de kendi kardeşini,
Yetim bırakmıyarak besleyip büyütmelisin.
-Küfeyle öyle mi?

[190] Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Anonim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 128.
[191] A. g. e., s. 35.

Hay hay! Neden bu söz lakin?
Kuzum, ayıp mı çalışmak, günah mı yük taşımak?
Ayıp: Dilencilik, işlerken el, yürürken ayak."[192]

Şiirin sonunda rüşdiye mektebinden (liseden) çıkan çocuklarla Hasan'ı aynı anda gören şair, okul dışına düşmek zorunda kalan çocuk için üzülür. İster istemez bir kıyaslama yapar. Hasan ise isyanını bastırarak kaderine boyun eğmiş, küfeciliğe başlamıştır. Şiir şu dizelerle biter:

"O yük değil, kaderin bir cezası ma'suma...
Yazık, günahı nedir, bilmeyen şu mahkuma!"[193]

Kader ve tevekkülü içselleştirmiş olan Mehmet Âkif Ersoy, eserlerinde bu öğretiyi yansıtır. Başa gelen belalar ve felaketlere sabırla katlanmak gerektiği düşüncesi şiirin temasına sinmiştir. Hasan adlı çocuğun akranları gibi okula gidememesi kaderdir. Kader sorgulanamaz çünkü bu bakış, kaderin yaratıcısının da sorgulanmasını beraberinde getirecektir. Şair bu durum karşısında yalnızca üzülür. Herhangi bir eleştiri içermeyen bu üzüntü bir gerçekliğe işaret eder. Okul çağındaki bir çocuk, evin geçimini sağlamak için eğitim dışına düşebilmektedir.

192 A. g. e., s. 36.
193 A. g. e., s. 37.

Savaş Yıllarında Resim Edebiyat İlişkisi (1914 - 1923)

Avrupa ve Batı tarihi için dönüm noktası sayılabilecek Birinci Dünya Savaşı, savaşa katılan katılmayan pek çok ülkeyi etkisi altına almıştır. Bu savaş 20. yüzyılı şekillendirecek bir dalgaya dönüşerek, 1917 Rus Devrimi'ni tetiklemiştir. Bunun yanı sıra 1947-1989 arasında sürecek Soğuk Savaş'ın da başlatıcısı olmuştur. Milyonlarca insanın hayatını kaybetmesine neden olan Kore, Vietnam, Afgan Savaşları da bu tarih aralığında ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ve Çanakkale Zaferi'yle yeni kurulacak Türkiye'nin filizlerini bir arada taşımaktadır.

İstanbul Boğazı ile Asya - Avrupa ve Akdeniz - Karadeniz bağlantılarını sağlayan Çanakkale Boğazı, pek çok siyasi mücadeleye sahne olmuştur. Balkan Savaşları sonrasında prestiji sarsılan Osmanlı Devleti, Avrupa'nın baskılarıyla, on farklı cephede savaşmak zorunda kalır. Modern silahlardan

yoksunluk, ekonomik çöküntü ve iç huzursuzluğun yanı sıra pek çok cephede savaşmak zorunda kalan Osmanlı, 1915-1919 tarihleri arasında pek çok zafer kazanmış ve verilen bu mücadele sanata yansımıştır.

Bu çalkantılı ortamda elbette cephe gerisinde de sıkıntılar yaşanmıştır. Yoksullukla, açlıkla, salgın hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalan halk, savaşın cephe gerisindeki yüzüdür. Bu dönemde sanatçılar eserlerinde yalnızca cepheyi değil, cephe gerisini de yansıtmışlardır. Savaş yıllarında kimi sanatçılar, Kurtuluş Savaşı'nın anti emperyalist yanını vurgulamış, kimi sanatçılar cephe gerisindeki yaşamı gözler önüne sererek savaşın doğurduğu yıkımları yansıtmış, kimi sanatçılar da ölümü ve şehitliği överek savaşı kutsallaştırmışlardır. Savaş yılları gibi çalkantılı bir dönemde de sanatçıların bir araya geldikleri mekânlarda düşünce üretimi devam etmektedir.

Savaş Yıllarında Ressam ve Edebiyatçıların Bir Araya Geldikleri Ortak Mekânlar

Savaş yıllarına ressamların bir araya geldikleri başlıca mekânlar Beyoğlu'ndayken, yazarlar Kadıköy, Nuruosmaniye semtlerinde bir araya gelir. Millî edebiyatı savunan yazar ve şairlerin oturdukları evler ve çıkardıkları dergilerin bu iki semtte toplanmış olması, sanatçı buluşmalarının pusulasının buralara çevirmiştir.

Savaş yıllarında ressam ve edebiyatçıların Moda taraflarında bir kahvede toplandıkları bilinir. Salah Birsel Kahveler Kitabı'nda buradan söz eder:

"1919 yıllarında Halit Fahri, Faruk Nafiz, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Salih Zeki Aktay, Ömer Seyfettin, Nazım Hikmet, Reşat Nuri hep Kadıköy dolaylarından otururlar. Bunlardan çoğu da akşamları Yoğurtçu Çayırı'nın yukarısında Şifa ya da Bakla Tarlası denilen yerde, Kızıltoprak kıyılarıyla Kalamış Koyu'na bakan bir kır kahvesinde buluşurlar."[194]

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin geleneği olan evlerde toplanma, savaş yıllarında da sürer. Celal Esat Arseven'in (1875-1971) Kadıköy Hasırcıbaşı'ndaki evi bunlardan biridir. Ayda bir pazar günleri yapılan bu toplantılara Nazım Hikmet'in ressam annesi Celile Hanım (1880-1956), Falih Rıfkı (Atay) (1894-1971) ve eşi, İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) (1886-1978) ve eşi, Şeref Akdik (1899-1972) ve eşi Profesör Sare Hanım katılırlar.[195]

Kadıköylü yazar ve şairlerin toplandığı mekânlardan biri de Ömer Seyfettin'in Kalamış'taki köşküdür. 1918 yılında bu köşkte oturduğu bilinen yazar evinde Ali Canip (1887-1967), Ahmet Rasim (1864-1932), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967), Fuat Köprülü (1890-1966), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Faruk Nafiz (1898-1973) gibi isimleri ağırlamıştır. Hatta Serteller, Abdullah Cevdet tarafından evden çıkarılınca Ömer Seyfettin: "Cancağızım, hiç üzülmeyin. Benim Kalamış'taki evime geliniz. Ben Ali Canip'in evine geçerim."[196] demiştir. Büyük Mecmua dergisinin şair ve yazarlarının toplandığı bu evi Sabiha Sertel, deniz kenarında ağaçlar arasında bir kuş yuvasına benzetir.

Beyoğlu, azınlıklar tarafından işletilen gündüz kafe gece meyhanelerle sanatçıların toplanma mekânıyken, Sultanahmet tarafları daha çok akademi hocalarının iş çıkışı bir araya

[194] Salah Birsel, *Kahveler Kitabı*, s. 225.
[195] Turgay Anar, *Mekandan Taşan Edebiyat Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 430.
[196] Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 40.

geldikleri bir toplanma mekânıdır. Kurtuluş Savaşı yıllarında aydınların özellikle Nuruosmaniye ve Sultanahmet civarında toplandıkları bilinir. Bu semt *1914 kuşağı* sanatçılarının da çoğunun yaşadığı ya da resim yaptığı geleneksel İstanbul'dur:

> "Sultanahmet'te tam köşedeki kahveyi canlandıran, orayı edebiyatçıların uğrağı haline getiren Hasan Âli Yücel olmuştur. Yücel buraya 'Akademi' adını verir. Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç, ressam Zeki Faik İzer, ressam Elif Naci, Ahmet Kutsi Tecer, Yunus Kânım Köni buraya sık sık gelirler. Hilmi Ziya Ülken'le Emin Ali Çavlı, arkadaşları Servet'le uzun felsefe tartışmalarına girişirler." [197]

Yusuf Ziya (Ortaç) (1895-1967) Türk Yurdu'na yazdığı anılarında; Orhan Seyfi (Orhon) (1890-1972), Enis Behiç (Koryürek) (1891-1949), Halil Nihat (Boztepe) (1880-1949), Hakkı Suha (Özçelik) (1895-1963), Lemi Nihat ve Safi Necip'le birlikte Asmalımescit'e her akşam gittiklerine değinir:

> "İçimizde tek kalantor Halil Nihat'tı. Ötekilerin farkı yoktu benden... Ara sıra Kohot'a uğrardık. Asmalı Mescit'te bir Alman birahanesi idi bu. Pembe yanaklı, kır düşmüş çatal sakallı, Avusturya- Macaristan imparatoru tipinde, pehlivan yapılı bir adam Kohot. Her şey lezzetli orada: Rokfor peyniri, Hollanda peyniri, Gravyer, sandöviç Vienuaz, balık yumurtası ve kalın, büyük bardaklarda kabarmış, beyaz köpüklü, sarışın fıçı biraları..." [198]

Savaş yıllarında sanatçı ve aydınlara ev sahipliği yapan Emin Ali Çavlı adında bir kişiden de söz edilir. Toplantılarda kimsenin tarih bilmediğini öne süren Çavlı, iri kıyım yapısıyla çevresine korku saldığından kimse onu eleştiremez. Yusuf Ziya Ortaç, Emin Ali'nin Kurtuluş Savaşı'nın Atatürk'le aynı gün düşünmüş kişi olduğunu ifade eder:

[197] Salah Birsel, *Kahveler Kitabı*, s. 233.
[198] Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 37.

> "Ekrem Şerif Egeli'den Reşat Şemsettin'e değin birçok öğrenci yetiştirmiş olan Emin Ali Çavlı, Birinci Dünya Savaşı sonlarında Saraçhanebaşında, şimdiki Belediye Sarayı'nın berisinde eski mi eski bir evde oturur. Yağmur yağdı mı evin bütün odaları akar. Yusuf Ziya, Beylerbeyi'ndeki evine gitmeyi üşendiği geceler, o su içindeki tavanlardan ötürü 'Çağlayan Köşkü' adını verdiği bu evde kalır. Aynı şeyi Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Vala Nurettin ve o vakit hececilerin dostu olan Nazım Hikmet de yapar. Yusuf Ziya: 'Beşimiz de kendi evimizden çok, Emin Ali Çavlı'nın evinde kalırdık' diyecektir."[199]

İşgal yıllarında yayımlanan *Büyük Mecmua* dergisi Abdullah Cevdet'in (1869-1932) evinde toplanılarak hazırlanır. Ev, polis tarafından göz hapsine alınmıştır. Derginin kadrosunda Sabiha Sertel (1895-1968), Zekeriya Sertel (1890-1980), Halide Edip Adıvar, Hasan Âli Yücel (1897-1961) ve Köprülüzade Fuad Köprülü (1890-1966) yer alır. Kısa bir süre sonra dergi yazarları tutuklanarak Bekirağa Bölüğü'nde [200] toplanır. Sabiha Sertel, o günleri anlatırken, Bekirağa Bölüğü'nün bir çeşit okul olduğunu söyler ve o günleri şöyle anlatır:

> "Burası boydan boya bir salondu. Çepeçevre karyolalarla çevrilmişti. Daha doğrusu burası bir koğuş değil, bütün devirleri, bu devirlerin suçlularını ve masumlarını içine alan bir mahkeme salonu, bir siyaset meydanıydı. Maarif nazırı Ubeydullah Efendi yatağının üzerine bağdaş kurmuş Kuran okuyor. Ziya Gökalp etrafına toplanan bir gruba bir şeyler anlatıyordu. Yanındakiler onu vecd ile dinliyordu. (...) Zekeriya, Köprülüzade Fuad, Ferit Karakaş yan yana olan karyolalarının üzerine oturmuş konuşuyorlardı." [201]

Cumhuriyet öncesinde ürün veren yazarların toplandığı bir diğer mekân, yöneticiliğini Ziya Gökalp'in yaptığı Bilgi

[199] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 83.
[200] Bekirağa Bölüğü, Beyazıt'ta Harbiye Bakanlığı'ndadır. Günümüz İstanbul Üniversitesi merkez kampüsündedir.
[201] Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 31-32.

Yurdu Derneği'dir. İçtihat Evi'nin ikinci katında, Orhaniye Matbaası'nın karşısında bulunan dernekte Ziya Gökalp her cuma "sade Türkçe, hece ve aruz vezinleri üzerine konuşmalar" düzenlemektedir. Mekâna gelenler arasında Ömer Seyfettin (1884-1920), Celal Sahir (1883-1935), Orhan Seyfi (1890-1972) ve Enis Behiç'in (1891-1949) yer aldığı bilinir. Yusuf Ziya Ortaç o günleri şöyle anlatır:

> "Kapıdan içeri girdiğimiz zaman, içeride yeşil çuha örtülü, uzun bir masa başında tek adam oturuyordu: Dolgun yüzlü, pos bıyıklı, yaygın bir adam. Gömleğinin yakası ve kravatının düğümü gerdanı altında kaybolmuştu. Hayalimdeki dev, Ziya Gökalp işte bu adammış! Rıza Tevfik bir ayağı içeride, bir ayağı dışarıda, yarım ağız bir konuşmadan sonra 'Ben birazdan gelirim' diye geri döndü. Bilgi Derneği'nde ikimiz kalmıştık: Yeşil çuhanın bir ucunda o, bir ucunda ben... Ara sıra utangaç gözlerle yüzüme bakıp gülümsüyordu. Neden sonra bütün gücünü toplayıp :
> -İçtihat'a yazıyorsunuz, dedi.
> Boynumu bir yana büktüm:
> -Evet...
> -Aruzla, dedi.
> Boynumu öbür yana büktüm:
> -Evet...
> Sonra kapı açıldı kapandı, kapı açıldı kapandı, açıldı kapandı: Ali Canip'i o gün gördüm, Ömer Seyfettin'le o gün karşılaştım, Celal Sahir'le o gün konuştum ve Orhan Seyfi ile Enis Behiç'le o gün arkadaş oldum..."[202]

Sanatçıların bir araya geldiklerinde konuştukları konular da savaş yıllarıyla birlikte değişim göstermiştir. Artık sanatın iç sorunları yerine, içinde bulunulan savaşta sanatçının nasıl bir yan tutması gerektiği tartışılır hale gelmiştir. Sanatçıların cephede yaşananları görme isteği, Genelkurmay İstihbarat Daire Başkanlığı tarafından onlara gönderilen davet mektubuyla eş zamanlıdır.

[202] Yusuf Ziya Ortaç, a. g. e., s. 24-25.

Çanakkale Cephesi

Birinci Dünya Savaşı sırasında Genelkurmay İstihbarat Daire Başkanlığı tarafından sanatçılar için Çanakkale Cephesi'ne bir gezi düzenlenir. Bu geziyle amaçlanan, halkta millî bilinci oluşturmaktır. 1915 yılının Haziran ayında on altı aydın Genel Karargah İstihbarat Şubesi Müdürlüğü'nden tezkere alırlar. Onlardan beklenen Çanakkale cephesini gezerek elde edilen duygulanımları halkla paylaşmalarıdır. 11 Temmuz 1915 tarihinde Sirkeci'den hareket eden kafile, 23 Temmuz 1915 Cuma günü, İstanbul'a geri dönmüştür. Çoğunluğu edebiyatçı ve gazeteci olan heyette İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya'dan başka ressam yoktur. Yazar, ressam ve müzisyenlerden oluşan bir grubun yaptığı bu cephe ziyareti türünün tek örneğidir. [203]

11 Temmuz 1915 Pazar günü Çanakkale'ye gitmek üzere Sirkeci Garı'nda buluşan sanatçılar şunlardır: Ahmet Ağaoğlu (1869-1939), Ali Canip (Yöntem) (1887-1967), Hamdullah Suphi (Tanrıöver) (1885-1966), Hıfzı Tevfik (Görensu) (1892-1949), Orhan Seyfi (Orhon) (1890-1972), Ömer Seyfeddin, Celal Sahir (1883-1935), Yusuf Razi, İbrahim Alaaddin (Gövsa) (1889-1949), İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya (Güran) (1881-1937), Ahmet Yekta (Madran) (1885-1950).

Sol omuzlarında iki yeşil defne dalı işareti bulunan hâki keten elbiseleriyle bir örnek giyinen kafile, cepheye doğru hareket ederler. On gün süren gezi sırasında sanatçılar, Keşan, Bolayır, Gelibolu ve Arıburnu'nu görmüşlerdir. Burada yaşananları Hamdullah Suphi Günebakan adlı kitabında şöyle anlatır:

> "28 Haziran sabahı Sirkeci'den hareket ediyorduk. Bizden beş on dakika evvel Hilal-i Ahmer'e mensup bir takım yola çıktı. Üç büyük sanat olan; resim, musiki ve edebiyat dallarından

[203] Ayşenur Güler, *İbrahim Çallı*, yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 33.

gönderdiği bir sanatkar kafilesiyle Çanakkale'yi müdafaa eden askerlere saygılarını, sevgilerini söyleyecek, Çanakkale sırtlarında kızıl bir şafak gibi parlayan o korkunç, eski Türk kılıcına minnet ve takdisini bildirecekti."[204]

Grup arasındaki iki ressam İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya, Arıburnu ve Seddülbahir'de savaş meydanlarını gezerek edindikleri izlenimleri tuvallerine yansıtmışlardır. Keşan'a vardıklarında hüzünlü bir kız çocuğunun sanatçı kafilesine rehberlik ettiği bilinir:

"Küçük vücudunu erguvani bir eteklik, düz pembe bir mintan örtmüştü. Yazma yemenisinin altında dünyanın en sevimli, en nazik yüzlerinden biri vardı, fakat bu çocuk mahzundu. Yanımda, akşam kendisine tesadüf ettiğimizden bahsettiğim Ahmet Cemal, Muallim ve Dava vekili Salahettin ve Ressam Çallı İbrahim Beyler, küçük kılavuzumuzu takip ederek hep beraber yürüyoruz."[205]

Arıburnu ve Seddülbahir cephelerini ziyaret eden heyet sonrasında Çanakkale'ye geçmiştir. Hamdullah Suphi gidiş amaçlarını şöyle anlatır:

"Üç büyük sanat(ın) yola çıkardığı hakiki sanatkâr kafile Çanakkale'nin her biri bir arslan denilmeye lâyık askerlerine saygılarını, sevgilerini sunacak, yarının büyük ümîdi ile çalışan bugünkü sağlam ve erkek Türk kalemi; Çanakkale'nin üstünde bir hayır sabâhının şafağını söktüren o korkunç eski Türk kılıcına minnet ve takdisini söyleyecektir."[206]
Heyet üyelerinden İbrahim Alaettin (Gövsa) bu gezi sonrasında Çanakkale İzleri başlıklı bir şiir kitabı yayımlamıştır. Kitabın giriş bölümünde heyetin fotoğrafı

[204] BHamdullah Suphi, *Günebakan*,Türk Ocakları İlim ve Sanat Heyeti Neşriyatı, Ankara, 1929, s. 81.
[205] A. g. e., s.91.
[206] Murat Çulcu, *İKDAM Gazetesi'nde Çanakkale Cephesi 3 Kasım 1914- 3 Şubat 1916 Haber- Yorum-Bildiri- Röportaj- Gözlem ve Anılar, Cilt I-II*, Denizler Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 519.

ve heyettekilerin imzaları yer almaktadır.207 Heyet üyeleri bu gezi sırasında siperlere girmiş, ağır yaralılar hastanesini ziyaret etmişlerdir. Askerlerin, heyet üyelerine muharebe yadigarı hediye ettiklerini Hamdullah Suphi Tanrıöver aktarır. Hediyeler arasında, içi boşalmış şarapnel kovanları, başından vurulan bir İngiliz zabitinin şapkası, tayyarelerden düşmanın attığı yivli demir okları bulunmaktadır.[208]

Edebi heyet İstanbul'a geldikten sonra 24 Temmuz 1915'te (11 Temmuz 1331) Sabah gazetesinde, "Hitabe-i Şükran" başlıklı ortak bir bildiri yayımlamıştır:

"Ey vatanın koruyucu ve kurtarıcı kahraman ordusu!..
Biz, memleketin düşünen ve duyan evladları namına size geldik. Altımızda yüksek bir milli gurur, gönlümüzde derin bir minnet ve şükran, beynimizde kuvvetli bir iman ile babalarımızın ulularını mezarlarında sevinçle titreten, dost ve düşman beş dünyanın bütün halkını şaşkınlıklara düşüren, milletimiz için tarihlerde altun bayraklar hazırlayan, kahramanlıklarını yakından görmeye geldik.
Kilidini açmağa uğraşan hain eller, toprağını çiğnemeğe çalışan namerd ayakları kırdığınız mukaddes hakan ve halife yurdundan (480) yıl evvel Ayasofya'nın minaresinden okunan ilk ezanla tarihin bir devri kapanıp yeni bir devri başladığını dünyaya ilan eden büyük Fatih'in büyük mirası İstanbul'dan sonra onun arkasında ona bakan sevgili Anadolu'da size selamlar ve hürmetler getirdik. Oralarda büyük Pâdişâhımızdan en küçük adama kadar herkes sizi ve sizler gibi Kafkasya, Irak ve Mısır yollarında aynı emel ve duygu ile çarpışan arkadaşlarınızı düşünüyor, sizinle övünüyorlar. Belleri bükülmüş ihtiyârlar titreyen ellerini ulu tanrıya uzatarak size dua ediyorlar. Kadınlar bir ana sevgisi şefkatiyle yaralarınıza bakıyor. Çocuklar şanlı cenklerinizin hikayelerini dinleyerek küçük yüreklerinde tohumlanan vatan aşkını ve düşman kinini yarın için besleyip büyütüyorlar.

[207] İbrahim Alaettin Gövsa; *Çanakkale İzleri- Anafartalar'ın Müebbet Kahramanına*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1989, sayfa numarası yok.
[208] Hamdullah Suphi, *Günebakan*, Türk Ocakları İlim ve Sanat Heyeti Neşriyatı, Ankara, 1929, s. 85.

> Biz geldik, muhârebe meydanlarını dolaşıp yiğitliklerinizin şerefli örneklerini gördük. Şimdi göğüslerimiz kabararak İstanbul'a dönüyoruz. Orada gözlerimizle gördüğümüz kahramanlıklarınızı bütün kardaşlarımıza söyleyeceğiz. Son felakette yerlere eğilen alnımızı nasıl dünya târihinde emsâli görülmemiş bahadırlıklar, fedâkârlıklarla göklere kaldırdığınızı anlatacağız. Ey müslümanlık ve Türklük nâmusunu, şerefini, mübârek kanıyla yıkayan Ordu! Bolayır'da Şehzâde Süleyman'ın Lala Şâhin'in düşman gülleleriyle virân olmuş mezarları mağrûr ve hayran sana bakıyor. Düşmanların bile senin mertliğini alkışlıyor. Gölgesi altında arslanlar gibi döğüşerek yükselttiğin alyıldızlı albayrak haşre kadar câmilerimizin, türbelerimizin üzerinde parlasın. Şehîdlerinin ruhları göklere yükselirken gazilerinin damarlarında kin ve intikam kaynasın. Ölürsen Allah'ın cenneti, kalırsan milletin minneti senindir. Sen var ol düşmanlarımız kahrolsun."[209]

Çanakkale Gezisi dönüşünde İbrahim Çallı, *Savaşta Çadırlar, Savaşta Asker Etütleri* adlı resimlerini yapmıştır. Nazmi Ziya ise savaş konulu bir resim sergilememiştir. Çallı'nın Savaşta Asker Etütleri deseninin sol kısmında "Seddülbahir'de son siperde imparatorluğun bir asil Türk bekçisi" notu düşülmüştür.

12 Ağustos 1915 tarihinde Hamdullah Suphi, Türk Yurdu Dergisi'nde Türklükte Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi başlıklı bir makale yayımlar. 1915 Galatasaray Sergisi'nden bahseden yazıda savaş resimlerinin azlığından dem vurulmaktadır. 1916 yılındaki Galatasaray Sergisi'ndeyse, 1915'te Çanakkale Cephesi'ne gitmiş olan İbrahim Çallı, Çanakkale gözlemlerine dayanan resimlerini sergileyecektir. Çallı'nın bu sergiye verdiği resimler, *Bir Kızın Resmi*, *Tasvir, Siperde*, *Nöbette Bir Nefer* ve *Çanakkale Muharebatı Menazırından* adlı resimlerdir. Çanakkale Cephesi gezisi, 1917 yılında kurulacak olan Şişli Atölyesi'ni güdüleyecek, bu atölyenin kuruluş amaçlarından biri de savaş resimlerini arttırmak olacaktır.

[209] Murat Çulcu, a. g. e., s. 510-511.

Falih Rıfkı Atay da Çanakkale Cephesi'ni gezenler arasındadır. Bu gezi sırasında Suriye'de mevki sahibi bir askerin sözleri, Çanakkale Gezisi'ne katılan aydınları eleştirmektedir:

> "Siz gençler ne tembelsiniz! Hiçbir şey yazmıyorsunuz. Çanakkale'ye bir torpido şair ve ressam gitti. Daha bir kitap bile görmedik."[210]

İbrahim Alâettin Gövsa, gezi sonrasında izlenimlerini aktaran şiirleri Çanakkale İzleri başlığı altında yayımlamıştır. Türk askerinin cesaretini ve savaşı öven bu şiirler, şairin tanık olduğu, yaşadığı kahramanlıkları yansıtır. Bunlardan bir Asker Ağzından şiiridir. 13 Temmuz 1915 Salı günü Gövsa, Keşan'dan Gelibolu'ya giderken ayrı kıtalara mensup iki hemşeri askerin uzaktan konuşmalarına tanık olur. Yolda duran nefer arkadaşına nereye gittiğini sormuş, öteki "Arıburnu'na bal yapmağa..." yanıtını vermiştir. Şair ölümü bile dalgaya alan bu cesur yürekli kişilerin şiirini yazmıştır:

> "(...)
> Biz Çanakkale'yi demir yürekle
> Kurtarmaya geldik candan emekle
> Düşmanı boğmağa yelken kürekle
> Seddülbahr önünde sal yapacağız.
> (...)
> Kıvırıp o cansız bileklerini
> Kaçırıp İngiliz bebeklerini
> Ürkütüp kâfirin sineklerini
> Şu Arıburnu'nda bal yapacağız."[211]

Sanatçıların belli bir süre için cepheyi görmeleri belli bir bakış açısı sağlamakla birlikte, sanatlarında büyük bir dönüşüm yaratmamış, gezinin etkileriyle oluşturulan eserler öngörülen güçte olmamıştır. Bu nedenle İstanbul'un Şişli semtinde,

[210] Falih Rıfkı Atay, *Ateş ve Güneş*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2012, s. 11.
[211] İbrahim Alaettin Gövsa, a. g. e., s. 46-47.

ressamları bir araya toplayan bir atölye kurularak, askeri malzemelerin buraya taşınmasına ve savaş resimlerinin burada yapılmasına karar verilmiştir.

Şişli Atölyesi

Çanakkale gezisi, beklenen resimleri vermeyince, savaşı yücelten ve kahraman Türk askerlerini öven görsel imgelerin oluşturulacağı Şişli Atölyesi fikri gündeme gelir. En basit deyişle, gerçekliği yücelterek yansıtmak olarak adlandırabileceğimiz olumlayıcı görsel ideoloji özellikle savaş dönemlerinde ulusal birliği sağlamak adına yaygınlaşır. Her kolektif ideoloji olumlayıcıdır.[212] Hadjinicolau'nun ifadesiyle:

> "Olumlayıcı görsel ideoloji, bir konuya yaklaşımları, bir gerçekliğin süslenip püslenmesinden ya da bir gerçekliğin varoluşunun yalın olumlanmasından, gerçekliğin yüceltilmesine değin değişen bireysel yapıtlarda dile getirilir."[213]

1917 yılında Şişli'de, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emri ve Celal Esat Arseven'in girişimiyle Harbiye Nezareti Atölyesi kurulmuştur. Amaç, savaş karşıtı resimler üretmektir. Asker ve savaş konulu resimler yapılan atölyenin katılımcıları arasında İbrahim Çallı, Ömer Adil, Ali Cemal (Ben'im), Ali Sami Boyar, Cevat Bey, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Mahmut Bey, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Bey, Sami Yetik, Şevket Dağ ve Diyarbakırlı Tahsin yer alır. Model olarak asker, at, top arabası ve silah temin edilen atölyede Çanakkale Muharebesi'ni yansıtan resimler yapılmış, bu eserler 1917 sonlarında *Savaş Resimleri*

[212] Nicos Hadjinicolau, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev: Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998, s. 157.
[213] A. g. e., s. 157.

ve Diğerleri adıyla Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenmiştir.[214]

İbrahim Çallı'nın Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirdiği *Yaralı Asker* adlı yapıtta Çanakkale gezisinin etkileri görülmektedir. Resimde yaralı bir asker, arkadaşının koluna girmiştir. Geri planda görülen beyaz at yalnızdır. Savaşın tema olarak seçildiği bir başka yapıt, Ali Cemal (Ben'im)'in Yaralı Asker adlı çalışmasıdır. Yaralı bir süvarinin çektiği acı hem yüz ifadesi hem de bedenin duruşuyla başarılı biçimde yansıtılmıştır.

Çanakkale'de pek çok acıklı ölüme tanık olan sanatçılar bunu eserlerine yansıtmışlardır. Hamdullah Suphi, bu ölümlerden birini şöyle anlatır:

> "Canım kadar sevdiğim bir Ocaklı arkadaşımın nasıl öldüğünü bize anlattılar. İlk defa bir hücum esnasında yaralandığı halde, ısrar ederek ertesi günü tekrar muharebeye girdiğini ve bu defa şehit olduğunu orada öğrendim. Ailesinin son ümidini kırmamak için ismini gizlediğim bu genç, yaralı iken muharebeye giren diğer kahramanlarımızdan ancak biridir. Yarasını bağlamak için kendisine yardım teklif edilen bir nefer (kan aksın, Balkan muharebesinin karasını ancak bu kan siler!..) diyor. Arıburnunda zabitlerimizin 'Hafif şakalar' dedikleri topçu ateşleri seyrek seyrek hala duyuluyor."[215]

Falih Rıfkı Atay da *Ateş ve Güneş* adlı anı-romanında cepheye giderken gördüklerini ve duyduklarını yansıtır. Eline geçen asker mektuplaşmaları, cephe haberlerinin içeriği konusunda bilgi verir. Askerler savaşın gidişatını, komutanlarından değil birbirlerinden öğrenirler. Mektuplar, Hikmet Onat'ın Siperde Mektup Okuyan Askerler resminin okuması gibidir.

> "Kardeşim! Katiye'de Halet'ten ve hepimizin arkadaşı Memduh'tan başka bir şey kaybetmedik. İngilizler gayet

[214] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi- İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 101.
[215] Hamdullah Suphi, a. g. e., s. 102.



Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, 1917,
tuval üzerine yağlıboya, 150 x 124 cm, İRHM.

güçlü, bizden birkaç kez daha üstündü. Fakat beni en çok üzen nedir, biliyor musun? İngilizler refah içinde, biz değiliz. Onlar sağlam, iklimine göre giyilmiş giysileriyle, her gün tam istihkak alan, seri ve güzel atlarıyla, gereksiz ölümler için ön saflara atılmış sömürge askerleriyle geliyorlar. Biz bazen kış, bazen yaz giysileri giyiyoruz. Atlarımız zayıf, sayımız az ve her ölen neferi yüreğimizden veriyoruz. Ölen, eskiyen, yırtılan her şey canımızdan, memleketimizden bir şey. İngilizler böyle mi? Hiçbir ziyan yok ki biz kolayca telafi edelim ve onlar telafi etmesinler. Mart 1332"[216]

İlerleyen sayfalarda mektup şöyle devam eder:

"Yine kumlar üstünde isimsiz ölüler ve geçici mezarlar bıraktık. Zaten bütün savaşlarımızın kaderi bu değil mi? Daima yabancılar bizden çok ve biz yabancılardan cesuruz."[217]

Hikmet Onat'a ait Siperde *Mektup Okuyan Askerler* adlı resim, Şişli Atölyesi'nde üretilmiş ve canlı modelden çalışılmıştır. Siperde mektup okuyan bir asker ve onu dinleyen üç arkadaşının betimlendiği bu resimde, kompozisyonun kuruluşunda üçgen bir şema içine yerleştirilen üç figür dikkat çeker. Işık daha çok mektubu okuyan askerin üstünde yoğunlaşır. [218] Sanatçı bu resmi yapmadan önce bir dizi eskiz de gerçekleştirmiştir. Bir durum tespiti yapılan bu resimde olumlama veya olumsuzlama söz konusu değildir. Okunan mektubun diğer üç asker tarafından dinlenmesi, yazılanların özel bir kişiden değil bir asker arkadaştan geldiği izlenimini doğurur. Dikkat kesilmiş dinleyiciler ve figürlerin düşünceli duruşları, kendileri aynı kaderi paylaşan askerlerin acı ve sıkıntılarını duyumsatmakta ve savaşın sonuçlarını düşündürtmektedir.

[216] Falih Rıfkı Atay, a. g. e.,s. 92
[217] A. g. e., s. 94.
[218] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi- İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 101.

Özgürlük Savaşı

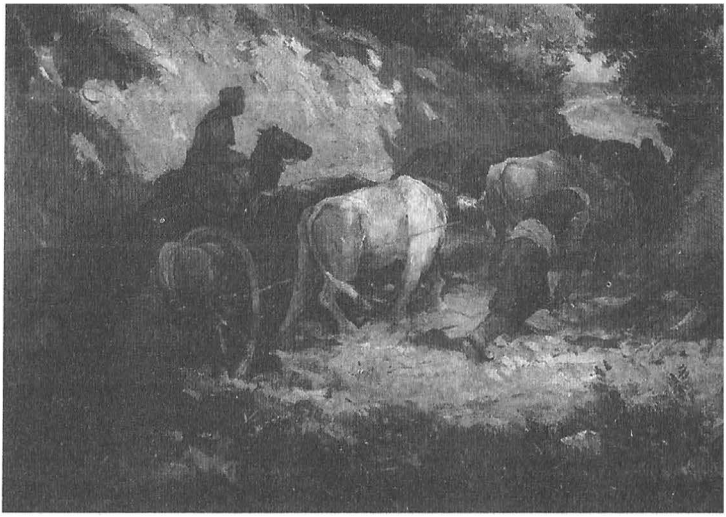
Ulusal Kurtuluş Savaşı, bir özgürlük sorunu olarak ele alınıp halkın savaşması resim ve edebiyata konu olmuştur. Söz konusu kahramanlık olduğu için özellikle epik şiirlerle Kurtuluş Savaşı'ndan sahneler canlandırılmıştır. Nazım Hikmet Ran'ın Kuvayi Milliye Destanı ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın İnönüler şiirlerinde yer alan sahneler Sami Yetik ve Abidin Dino'nun resimlerine yansımıştır.

Halkın savaşa her şeyiyle katılmasının göstergelerinin biri olarak "kağnı" imgesi önemlidir. Araçlar ilkel olmakla birlikte, mücadele ruhu büyük başarının kazanılmasını sağlar. Cepheye mermi, top, giyecek ve yiyecek hep kağnılar aracılığıyla ve Türk köylüsü tarafından taşınır. Halkın Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılımını lirik bir dille ifade eden Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Mustafa Kemal'in Kağnısı şiiri bu bakımdan tipik bir örnektir. Elif adlı bir Anadolu kadınının bu mücadeleyle varlık buluşunu dizelere yansıtır:

> "Mustafa Kemal'in kağnısı derdi, kağnısına/Mermi taşırdı öte, dağ taş aşardı."[219]

Yalnızca Kurtuluş Savaşı'nın değil, Anadolu kadının da yüceltildiği şiirde savaş olumlanmıştır. Cephede savaşanların acısı gıcırdayan kağnı tekerleklerine benzetilir. Kağnıyı süren bir kadındır ve kağnısına bir isim vermiştir: Mustafa Kemal'in Kağnısı. İsim verme, nesneye anlam yükleyerek nesneyi kendinin kılmayı beraberinde getirir. Elif kimdir? Yalnızca bir Anadolu köylüsü mü? Belki de tek varlığı olan kağnısını savaşta kullanan Elif, kağnısına Mustafa Kemal'in Kağnısı diyerek kendi mülkiyetini hiçleştirmiştir. Mülkiyetini yok ederken aslında bu mücadelede yeniden doğmuş ve kendini var etmiştir.

[219]Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Bütün Şiirleri I*, YKY, İstanbul, 2008, s. 872-873.



Sami Yetik, "Topçular", 1918, mukavva üzerine yağlıboya, 70 x 99 cm, ARHM.

Hayvanlarıyla yakın bir ilişki içinde olan Elif, Anadolu insanının çevresine takındığı tutumu ifade eder. Kocabaş'ın ölümü sonrasına Elif'in kendini koşması, Anadolu insanının bu savaş için neler yaptığını ortaya koyarken, kağnıya verilen adın gücünü de yansıtmaktadır. Bu simge anlam, Elif'e kağnıyı sürecek gücü verir. O, diğer tüm Anadolu halkı gibi yaşamını bu savaşa adamıştır. Kendisi dahil her şey, savaşın kazanılmasında faydalı olduğu sürece anlam kazanmaktadır.

"Bu kez yine herkesten önce almıştı yükünü" diye yazan Fazıl Hüsnü Dağlarca, Elif dışında da mücadelenin destekçileri olduğunu vurgular. Elif'le birlikte yola çıkanlardan birisi de belki Sami Yetik'in Topçular resminde cephaneyi hayvanlarla bir geçitten geçirenlerdir. Geçit, Türk halkının savaş sırasında gösterdiği çabadır. Bu geçit aşıldıktan sonra aydınlık bir gelecek onları beklemektedir. Resimde, sınırlı olanaklarla savaşın kazanıldığının vurgusu yapılmaktadır.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

Osmanlının son dönemlerinde modernleşme konusunda atılan adımlar, güzel sanatlara artan ilgiyi de beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılda kızlarının Batılı kültürle yetişmesini isteyen üst sınıf mensubu aileler çocuklarına özel hocalar tutmuştur. Kız öğrencilerin resim eğitimi alması gerektiği düşüncesinin gelişiminde Amerikan Koleji ve Fransız Kız okullarının payı büyüktür. Bu dönemde kendilerini müzik, resim gibi alanlarda kanıtlamak isteyen ve ailelerinden destek gören genç kızların sayısının günden güne attığı görülmektedir.

> İnas Sanayi-i Nefise'nin öncesinde kadının eğitilmesi için farklı kurumlar açılmıştır. 1864'te ilk kız sanat okulu, 1870'te ilk Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) açılmıştır. İkinci Meşrutiyet döneminde pek çok kadın dergisi yayımlanmaya başlamış, kadın dernekleri kurulmuştur. 1914 yılındaysa yüksek öğretimin kapıları ilk kez kadınlara açılmıştır. 7 Şubat 1914'te Darülfünun'da kadınlar için serbest konferanslar başlar. Ayrıca İstanbul Salon Sergileri'nde Levanten, azınlık, yabancı kadın ressamların sergilenen resimleri övgüyle karşılanmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmadan önce kadınların resim eğitimi aldıkları tek kurum Darülmuallimat'tır ve bu kurumun resim öğretmenleri Mihri Hanım ve Müfide Kadri'dir. Mizaçları birbirinden farklı olsa da bu iki kadın sanatçı yenilikçi ve öncü olmaları bakımından aynı paydada birleşirler.[220]

İstanbul Darülmuallimâtı'nın hazırlayıcısı olduğu bu yeni kurumun müdürlüğüne atanan Mihri Hanım, Batılı ve Doğulu kimlikleri bir arada yaşayan iradesi ve zekasıyla ön plana çıkan önemli bir isimdir. İşte bu dönemde kızlar henüz *Sanayi-i Nefise Mektebi*'ne alınmazken Mihri Hanım (1886-1954) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1 Kasım 1914'te Zeynep Hanım Konağı'nda açılmasını sağlamıştır.

[220] Burcu Pelvanoğlu, *Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiyesi'ne Kadının Konumu ve Kadının Sanatçı Birey Olarak Öne Çıkması*, www.sanalmuze.org , Arşiv, 4. 3. 2018.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulurken savaş yıllarında olunduğu için mekân problemi yaşanmış, okul pek çok kez taşınmak zorunda kalmıştır. Önce Bezmialem Valide Sultan Mektebi'ne (İstanbul Kız Lisesi), oradan Gedikpaşa'da bulunan sıbyan mektebi olarak inşa edilmiş binaya yerleşir. Portre konusunda ustalığının yanı sıra sağlam bir desen bilgisi olduğu da bilinen Mihri Hanım, antik heykelleri, hamamlardan topladığı yaşlı kadınları, 1917 sonrasında İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar'ı, okulun hademesi Ali Efendi'yi ve yüz yetmiş yıl kadar yaşamış Zaro Ağa'yı model olarak getirmiştir.[221] Çıplak erkek model sorununu önce Arkeoloji Müzesi'nden getirttiği torslarla çözmeye çalışan Mihri Hanım, kendisine yöneltilen eleştirileri, torsların beline peştemal bağladığını söyleyerek savuşturmuştur.[222]

Ücretsiz eğitim veren İnan Sanayi-i Mektebi Âlisi'nde, eğitim üç yıl sürmektedir ve derslere devam zorunluluğu vardır. Eğitim tam gün yapılmaktadır. Sabahları atölye çalışmalarına, öğleden sonraları yardımcı derslere ayrılmıştır. Dersler arasında karakalem, yağlıboya ve suluboya resim dersleri; ayrıca perspektif, anatomi ve sanat tarihi bulunmaktadır. Yalnız resim ve heykel bölümlerinin bulunduğu okulda Ömer Adil ve Feyhaman Duran'ın da ders verdiği bilinmektedir. Kurumda Ahmet Haşim sanat tarihi ve estetik derslerini yürütmektedir.

İlk açıldığında otuz beş öğrencisi olan bu okulun kız ve erkek bölümü 1923 yılında birleştirilmiştir. 1926 yılında, Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında öğrenciler Fındıklı'daki eski Meclis-i Mebusan binasına taşınmışlardır.[223] Bu okulun ilk öğrencileri şunlardır:

[221] Burcu Pelvanoğlu, *"Kadın Eğitim ve Sanat", Hayal ve Hakikat- Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*, İstanbul Modern Yayınları, İstanbul, 2011, s. 49.
[222] Sezer Tansuğ, a. g. e., s. 137.
[223] Burcu Pelvanoğlu, a. g. e., s. 42-56.

"Belkıs Mustafa, Nazlı Hanım, Nazime Osman, Naşide Hanım, Sıdıka Hanım, Efrûz Hanım, Muhterem Hanım, Taciser Hanım, Nedime Ahmet, Mediha Süleyman, Münüre Hanım, Rebiha Hanım, Müzdan Hanım, Nevzat Hanım, Emine Naciye, Madle Hanım, Navvare Hanım, Rukiye Hanım, Bakiye Hanım, Rana Hanım, Refika Hanım, Nimet Hanım, Şükufe Hanım, Fatma Hanım, Melek Hanım, Seniha Hanım, Behice Hanım, Sabiha Hanım, Rukiye Hanım, Sabiha Hanım, İffet Hanım, Rahime Hanım, Nihat Hanım, Zehra Sert ve Hayriye Hanım."[224]

Bu öğrencilerin pek çoğu ilerleyen yıllarda resmi bırakmış, resimle ilgilenenler ve ressamlığı bir meslek olarak seçenler Mihri Hanım, Sabiha Bozcalı ve Hale Asaf gibi, yaşamlarını yurtdışında sürdürmüşlerdir.

Savaş Yıllarında Kadın / Moda

İşgal güçlerinin yanı sıra, Rus mültecilerin etkisiyle 1917-1923 yılları arasında kadın modası ve eğlence biçimlerinde farklılaşma dikkat çeker. Orta ve zengin sınıf tarafından izlenen moda, mütareke döneminin beğenisini oluşturur. Ancak Avrupa modasının Türk kadını tarafından tüketilmeye başlanması mütarekeden önceki döneme rastlar.

III. Selim döneminde, Müslüman kadınlar, kendilerine izin verilenin dışına çıkarak, sokakta farklı renklerde ferace giymektedirler. Ferace tüm Osmanlı kadınları tarafından giyilmesi zorunlu bir giysi olsa da Müslüman ve Gayrimüslim ayrımı aksesuarlar aracılığıyla yapılmaktadır. Müslüman kadınlar sarı renkte maroken ayakkabı giyerken, gayrimüslim

[224] Cavidan Göksoy Özen; *İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1985, s. 6.

kadınlar siyah veya koyu renkte ayakkabı giyerler.[225] Müslüman kadınlar kırmızı, mavi, yeşil renkte, gayrimüslim kadınlarsa daha açık renkte ferace giymek zorundadırlar. Ayrıca gayrimüslim kadınların yeşil renkte ferace giymeleri yasaktır.

Avrupa modasının tanıtılması ve yaygınlaşmasında modistra[226] adı verilen Rum terziler başat rolü oynarlar. 1892'de ferace bırakılarak çarşaf giyilmeye başlanır. Yüzler, II. Meşrutiyet'in (1908) ilanına kadar peçeyle örtülür. II. Meşrutiyet'in görece özgürlük ortamında kadın giyiminde de değişiklikler gözlemlenir. Bu dönemde çarşafların Avrupa tarzı kürk mantoları andırdığı görülür. Çarşafların etek kısmı darlaşır, peçe kalkar ya da saydamlaşır.

1914 sonrasında yeni moda çarşaf küçülerek, pantolon üzerine giyilen bir pelerine dönüşmüştür. Pelerinin başı örten kısmı daha küçük bir aksesuarla değişmiş, peçe başın arka kısmına doğru atılarak ense açık bırakılmaya başlanmıştır. Savaş nedeniyle Müslüman kadınları sınırlayan baskı mekanizması gevşemiştir. Moda ve kadının giyimi üstüne yapılan tartışmalar sembolik niteliktedir.

Kadınlar Dünyası (1913-1921), Türk Kadını (1918-1919), İnci (1919- 1921), *Süs* (1924'te çıkmış ve 55 sayı yayınlanmıştır) dergileri Türk kadınının yeni kimlik arayışını şekillendiren süreli yayınlar arasındadır. Bu dönemde Anadolu'da milli mücadele, İstanbul'da işgal sürerken, şehir pek çok mülteciye ev sahipliği yapmıştır.[227] 1921'de İstanbul'da 50.000 Müslüman, 40.000 Rus, 4000 kadar azınlık yaşamaktadır. Türk kadınları arasında kürk modasını başlatan neden, zor

[225] Elif Mahir Metinsoy, *Mütareke Dönemi İstanbulu'nda Moda ve Kadın 1918-1923*, Libra Yayınları, İstanbul, 2014, s. 16.
[226] İtalyanca 'kadın terzi' anlamına gelir.
[227] Elif Mahir Metinsoy, a. g. e, s. 60.

durumda kalan Rusların kürklerini satmasıdır. Mütareke yıllarında kürk, hava koşullarına bakılmaksızın zengin sınıftan kadınların tükettikleri bir metaya dönüşmüştür.

Bu dönemde çalışan kadının sayısı artmış, dış giyim kıyafetleri erkeksi bir yapıya bürünmüştür. Çalışma hayatı kadına yalnızca yeni bir kimlik kazandırmamış, kadını bedensel olarak da dönüştürmüştür. Kısa saç modası, mütareke döneminde kadınların erkeksi görünmesini sağlayan bir başka öğedir. Moda, kadınların değişen yaşam biçimlerinin göstergesi niteliğindedir. [228]

Mütareke dönemi ve sonrasında "flapper" kadın tipi ortaya çıkar. 1920'li yıllara damgasını vuran bu kadınların örneklerine Avrupa ve Amerika'da rastlanmıştır. Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore romanındaki Leyla karakteri bu tip kadını örnekler niteliktedir. Flapper kadınının erkeksi ve özgür hareketleri vardır. Kısa saç ve kısa elbiseler onun vitrinini oluştururken, genel ahlak anlayışını önemsemeyen bakışı onun kişiliğine damgasını vurur. Peyami Safa tarafından kaleme alınan ve 1923 yılında basılan Sözde Kızlar romanındaki Nevin karakteri, bu tip kadınlara örnek verilebilir. Mütareke yıllarında süren bambaşka yaşamları ele alan romanda kurgulanmış bir yaşamın içinde farklı roller sürdüren zengin tiplemeler karşımıza çıkar. Nevin, haftada bir köşkte davet verir, köpeğiyle Fransızca konuşur.

Resimlere yansıyan yeni kadın tiplemesi, modernizmin bir sonucu olarak olumlu ele alınırken, romanlarda bu kadınlar, alafranga erkekçil bakışın eleştirisine maruz kalırlar. Yakup Kadri'nin Ankara romanındaki Selma Hanım, saç kesimi ve giyimi nedeniyle çelimsiz bir erkeğe benzetilir kimi zaman.

[228] Ayrıntılı bilgi için bkz: *Süs dergisi*, *Yeni Moda*, 7 Temmuz 1339, Birinci Sene, Numara:4, s. 9. / Kadınlar Dünyası, Birinci Sene, Numara:4, 7 Nisan 1329, Pazar, s. 2.

Resimli Romanlar

Mütareke döneminin güçlü yazarlarından Halide Edip (Adıvar), savaşın yanı sıra, kadın kimliği ve kişiliği üzerine durduğu eserler de kaleme almıştır. 1913 tarihli Raik'in Annesi romanında ideal kadın betimlemesi yapmıştır. Romanın adından da anlaşılacağı gibi kadın, "annelik" vasfıyla ön plana çıkmaktadır. Romanın 1924 tarihli ikinci baskısı, Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkçısı) tarafından resimlenmiştir. Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın, dönemin popüler kadın dergilerinden Süs dergisi için de resimler yaptığı bilinmektedir.[229]

Raik'in Annesi romanı mütareke döneminin kadın ve erkek giyimini yansıtması bakımından önemli bir eserdir. Refika, kocası tarafından aldatılan, buna karşın ailenin birliğini korumak adına boşanmayan, okuyan, piyano çalan ve püriten ahlak doğrultusunda idealize edilmiş bir kadındır. Yazar, onun tekilinde tüm kadınların bu meziyetlerle donanması gerektiğini vurgular. Heybeliada'da geçen romanda Refika'nın yer aldığı bir sahne, İbrahim Çallı'nın aynı tarihte yapılmış Hamakta Uzanan Kadın resmine konu olmuştur.

> "Bununla beraber birkaç dakika yürüdüm. İki küçük çam arasına bağlanan bir hamak ile yere acele ile atılmış bir kitap, aradıklarımın pek yakında olduğunu tahmin ettiriyordu. Gerçekten birkaç adım daha yürüyünce göründüler. Refika yüzünü denize çevirmiş, gökyüzünün maviliğinden, narin beyaz bir bulut gibi ayakta duruyordu."[230]

1912 yılında İbrahim Çallı tarafından yapılan Hamakta Uzanan Kadın resmi hem konu ve zaman hem de bağlam bakımından romanla benzerlik gösterir. Mekân, aynı

[229] Cevat Şakir Bey, *Dedikodu*, Süs Dergisi, Birinci Sene, Numara:12, 1 Eylül 1339, s. 3.
[230] Halide Edip Adıvar, *Yeni Turan- Raik'in Annesi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, (Tarihsiz), s. 185.

romandaki gibi Heybeliada'nın çamlık ormanlarıdır. Hamakta uzanan kadın, Refika gibi betimlenmiştir. Sanki az sonra Mansur onu çağıracak, o da kitabı yere bırakıp onun peşinden gidecektir. Her iki örnek de yeni kadın tiplemesinin romana ve resme eş zamanlı yansımasının bir göstergesidir.

Romanlardaki Ressamlar

Mütareke dönemi romanlarında özellikle üst sınıfa mensup kişilerin yaşadığı köşk ve konaklarda resim yaygın bir uğraş olarak karşımıza çıkar. Refik Halit Karay'ın 1918 yılında kaleme aldığı *İstanbul'un Bir Yüzü* adlı roman, renkli karakterleriyle o günleri yansıtmasının yanı sıra, üslubuyla da resim tekniklerini anımsatmaktadır. Karay'ın ifadesiyle:

> "Hatırıma gelen birkaç simayı defterime geçiriyorum, şöyle, iki üç fırça sürüşüyle kısa kısa, gölgesiz ve süssüz anlatacağım."[231]

Damat İshak Bey ve Şadiye Hanım, bu romanın ressam karakterleridir. Her ne kadar İshak Bey'in yaptığı resimlerin niteliği tartışmalı olsa da, resimlerinin altındaki yazı ve şiirler dikkat çeker.

> "Damat Bey ikinci dönüşünde ibadet yerine resme başladı; boyalar, çerçeveler, sehpalar... Kalemi attı, Babıaliyi serdi, boyacılığa kapıldı; gül yapar, yaraya benzerdi; bardak maşrapadan, maşrapa testiden fark olmazdı; karpuz ıstakozdan seçilmez, sandalye masadan ayırt edilmezdi... Al, mor, yeşil, sarı renkleri birbirine karıştırır, karıştırır, kırlar, çayırlar, bahar manzaraları yapar, altına da beyitler, kıtalar yazardı. Sonra bunlara ağır, pahalı çevreler geçirtir, camlatır, kordonlarla süsler, salonlara sofalara asardı. Yüz,

[231] Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2015, s. 112.

göz, üst baş boyalar içinde, etrafa terebentin kokuları saçarak, boy entarisiyle, çıplak ayak, dilini dudaklarına yatıra yatıra köşede bir çalışışı vardı, Küçük Hanıma işi belli etmemek için karşısında kendimi güç zapt ederdim."[232]

Karikatürize edilen İshak Bey, ressam olmaya özenirken, Şadiye karakteri bunalımlı ruh halini resim ve şiir aracılığıyla yansıtmaktadır. Sanatında fantastik kurgular ve vahşeti çağrıştıran imgelere yer veren Şadiye'nin resimleri "tekinsiz" olarak tanımlanabilir. Karay'ın ifadesiyle:

> "Resim yapardı; durgun göllerde kuğular, bacalar üstünde leylekler, harabelerde baykuşlar, telgraf tellerinde kırlangıçlar, hep böyle hazin, düşündürücü vahşi tablolar... Şiir yazardı; mezarcıyı yeni gömülmüş ölüler ile konuşturur, boğulmuş cesetlere karşı dalgalara ninniler söyletir, fırtına ile yangına inlemeler, hışıldamalarla mübahase ettirir, hep böyle korkunç, tüyler ürpertici mevzular seçerdi... Piyano çalardı. Hep yeis, ıstırap ve ümitsizlik veren havaları severdi."[233]

Resim duyguları ifade etmede kullanılan bir araçtır. Karay'ın resimle uğraşan karakterleri ironik bir bakış açısıyla oluşturulmuştur. Cephe gerisindeki ortamın trajikomikliğini yansıtmaya çalışan yazarın kaleminden her meslek dalı payına düşeni almıştır.

Propaganda Edebiyatı

Propaganda ve sanat arasındaki ilişki, iktidarların devlet propagandası için sanatın araçsallaştırılması olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle sanatın imaj ve imgelerinden yararlanarak kitleyi yönlendirme amacı taşır. Özellikle savaş

[232] A. g. e., s. 62.
[233] A. g. e., s. 76.

yılları, devletlerin sıklıkla başvurdukları bir yöntem olan propaganda, Kurtuluş Savaşı yıllarında da gözle görülür biçimde artmıştır.

Harbiye Nezareti bu savaş sırasında halkta ulus bilincini uyandırmak için her aracı kullanmaktadır. Sanat, imgenin gücüyle kimi zaman öldürücü bir silaha dönüşmüştür. Harbiye Nezareti, propaganda aracı olarak yalnızca resmi kullanmaz. Edebiyatçılara da destansı ve hamasi şiirleri yazmalarını öğütler. Yusuf Ziya Ortaç, bu konuda şunları anlatır:

> "Celal Sahir, şairlerin toplantılarından birine Enver Paşa'dan bir haber iletir. Toplantıda bulunan Orhan Seyfi, Enis Behiç ve Yusuf Ziya'ya savaş şiirleri yazarlarsa 'çok vasi ücret' alacaklarını duyurur. Ayrıca Cenap Şehabettin de Rıza Tevfik'e gönderdiği bir mektupta aynı konuya değinir."[234]

Harbiye Nezareti sözünü tutar. Yusuf Ziya'nın Akından Akına adlı şiir kitabı 1916 yılında Harbiye Nezareti'nce on bin adet basılarak cephede dağıtılır. Şaire de yüklüce para ödenir. Savaşın yüceltildiği bu şiirlerde, geçmişin şanlı savaşları özlemle anılır. Ortaç, Harbiye Nezareti'nin verdiği parayla o gün dört odalı bir ev alınacağını ifade eder. Yusuf Ziya Ortaç, bu kitabı için şunları söylemektedir:

> "Kalemim, birkaç ay içinde cephe cephe dolaştı: Karlı dağlardan, susuz çöllere kadar. Hepsini, güzel bir deftere, özene özene yazdım, üstüne de adını oturttum: Akından Akına. Gece bastı... Ova sanki bir kara zından, titriyordu yer, gök adımların hızından! (...) Şimdi masamın üstünde yılların sararttığı bir 'Akından Akına' var, kağıdına, mürekkebine, kartonuna imrenerek, şiirlerine iğrenerek bakıyorum! (...) Aradan ya iki gün geçmişti, ya üç gün. Harbiye Nezareti'nden aldığım bir mektup karşısında şaşırdım kaldım. Kahraman askerlerimiz için yazdığım şiirlere Başkumandanlık adına teşekkür ediliyor

[234] Asım Bezirci, *Şairlerimizin Diliyle Barış- İnceleme ve Şiirler*, Cem Yayınları, İstanbul, (tarihsiz), s. 30.

ve kitabımın, cephelerde dağıtılmak üzere satın alınacağı bildiriliyordu."[235]

Ömer Seyfettin, Çanakkale Gezisi'nin yanı sıra Balkan Savaşı'na da katılmış ve bu savaş sırasında esir düşmüştür. 1911-1912 tarihlerinde *Bomba* ve *Beyaz Lale* öykülerini kaleme alan Ömer Seyfettin, Balkan Savaşı sırasında Bulgarların yaptığı eziyeti anlatır. Çanakkale Gezisinin ardından kaleme aldığı öyküler ise *Müjde, Çanakkale'den Sonra, Kaç Yerinden* ve *Bir Çocuk Aleko*'dur. Öykülerde, askerlerin kahraman, galibiyetin kaçınılmaz olduğunun altı çizilir. Bu bağlamda savaş olumlanmaktadır. İlerleyen zamanla Ömer Seyfettin'in yazınında savaş eleştirisi dikkati çekecektir.

Ömer Seyfettin'in *Müjde* öyküsü, 21 Mart 1918 tarihli Yeni Mecmua dergisinin 36. sayısında yayımlanır.[236] Cepheyi gezerken, grup üyelerinin bir bölümü gökyüzünde "fethün karib" (galibiyet yakın) yazısını gördüklerini iddia ederler. Anlatıcı, bu söylenene inanmaz ancak; cephedekilerin inancı öyle güçlüdür ki bir süre sonra onu da sarıp sarmalar. *Bir Çocuk Aleko,* Çanakkale Savaşları sırasında ailesinden ayrı düşen Ali adlı bir çocuğun, Rumca bilmesi sayesinde kendisini Aleko olarak tanıtması ve casusluk yapması konusunu işler. *Kaç Yerinden* öyküsü, kurgusal kahramanlar yazan bir yazarla gerçek kahramanları gören bir doktor arasındaki diyaloğa dayanır. *Çanakkale'den Sonra* öyküsü, halkın bakışıyla Çanakkale'yi ve ezilen ulus psikolojisini ele alır. Beklenen gerçekleşmez. Bu savaşla halk, ulus bilincini kazanmaya başlar.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında yayımlanan Emine Semiha adlı bir kadın yazara ait *Bir Damla Kan* ve *Bir Damla Gözyaşı* adlı kitap on öyküden oluşmaktadır. Söz konusu kitap, hastabakıcı

[235] Yusuf Ziya Ortaç, *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1966, s. 41-45.
[236] Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Propagandadan Milli Kimlik İnşasına,* İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 375.

bir kadın ve Çanakkale'de yaralanan bir asker arasında yaşanan duygusal ilişkiyi anlatır. Salime Servet Seyfi (1868-1944) adlı başka bir kadın yazar da *Oğlumu Hududa Gönderdikten Sonra* başlıklı öyküsünde analık ve vatan sevgisini birlikte ele almaktadır. Kadın, propaganda edebiyatının bir parçası olurken, yarattığı karakterlerle kadını anne, hemşire olarak gören eril bakış açısına da dahil olur. Savaşın ve kahraman türk askerlerinin olumlanması değildir yalnızca propaganda malzemesi. Erkek cephede savaşırken, kadının üstlenmesi gereken rol ve edindiği yeni kimlik de belirlenmeye çalışılır.

Savaş propagandası şiirde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde propaganda şiirinin önemli iki ismi Ziya Gökalp (1876-1924) ve Mehmet Emin Yurdakul'dur (1869-1944). Kızılelma, Ziya Gökalp'in 1911-1914 arasında yayımladığı şiirlerden oluşur ve vatanseverlik ajitasyonu içerir. Özellikle *Turan, Altın Destan, Ergenekon, Kızılelma, Kızıl Destan,* yazıldıkları dönemlerde çok etkili olmuştur.[237] Ayrıca Ziya Gökalp, 10 Ekim 1912'de Tanin'de *Balkanlar Destanı*'nı yayınlamıştır.[238]

Millî şair olarak bilinen Mehmet Emin Yurdakul da, savaş döneminin en verimli edebiyatçıları arasındadır. 1914'ten başlayarak kaleme aldığı kitapların adları, şairin bakış açısını yansıtır niteliktedir: *Ey Türk Uyan (1914), Türk Sazı (1914), Tan Sesleri (1915), Ordunun Destanı (1915), Dicle Önünde (1916), Hasta Bakıcı Hanımlar (1917), Turan'a Doğru (1918) ve Zafer Yolunda (1918).* Bu dönemde yazılan şiirler ulus bilincini geliştirmeyi amaçlar ayrıca orduyu ve devleti över. Erol Köroğlu, onun bu şiirlerle devletin savaş yıllarındaki kültürel propaganda gereksinimini en iyi karşılayan şair olduğunu belirtir.[239] *Ey Türk Uyan,* Balkan Savaşları sırasında yazılmıştır

[237] A. g. e., s. 267.
[238] A. g. e., s. 268.
[239] A. g. e., s. 284.

ve diğer şiirlerde olduğu gibi kurtuluş yolu ulusçuluk olarak gösterilir. Enver Paşa'nın emriyle kitap orduya dağıtılmıştır. Yurdakul'un *Tan Sesleri* kitabı da yirmi bin basılarak askere dağıtılan kitaplar arasındadır. Elbette savaşı kahramanlık olarak gören bir bakışın aksinin de doğması kaçınılmazdır. Savaş karşıtı edebiyat bu ortamda doğar ve gelişir.

Savaş Karşıtı Edebiyat

Cephede kanlı bir mücadele sürerken, cephe gerisinde de farklı bir yıkım söz konusudur. Kadınlar evin geçimini sağlamak için fuhuşa sürüklenmekte, salgın hastalıklar zaten zayıf kalmış halkı kırıp geçirmektedir. Bu iki felakete uğramayanlar ise açlıkla ve işsizlikle mücadele etmek zorunda kalmaktadır. Savaşın doğurduğu yıkımın şiirlere yansıması, sanatçının gerçekleri tüm boyutlarıyla verme isteğinden kaynaklanmaktadır. Celal Sahir (1883-1935), Balkan Savaşı'nın getirdiği yıkımı 23 Nisan 1913 tarihli *Öç* şiirinde şu şekilde yansıtır:

> "Şimdi artık ne melek var, ne ezan.
> İki yüze yakın cami, yirmi iki medrese
> At bağlandı, put takıldı, oldu ahır, kilise
> Ne kadar çok, ne kadar çok kız, kızan
> Bulgarların dudağıyla kirlendi;
> Yüce İslam namusunu yıktı kirli kucaklar.
> Camilerde şarap içip tepinirken alçaklar
> Açlığından herkes ekmek dilendi." [240]

Aynı dönemde Enis Behiç Koryürek (1891-1949) de Balkan Savaşı'na ulusalcı açıdan bakar. Şehbal dergisinde yayımlanan

[240] Asım Bezirci, *Şairlerimizin Diliyle Barış- İnceleme ve Şiirler*, Cem Yayınları, İstanbul, (tarihsiz), s. 23-24.

Vatan Mersiyesi[241], ölmekte olan bir ulusun can çekişmesini gözler önüne serer:

> "Ah, ağla!.. Ağla!..Ağla, fakat unutma ki:
> Bir katrenin mukabili bin intikamdır.
> Mahkur şehkalar ki yanar intikam için,
> Milliyet intibahına kudsi peyamdır."[242]

Savaşı öven bir öykücü olarak bilinen Ömer Seyfettin, savaş sonrasında halkın yaşadığı drama sessiz kalamaz ve bu durumu öykülerine yansıtır. Onun Makul Bir Dönüş öyküsü doğrudan savaş eleştirisidir. 13 Mart 1919'da Büyük Mecmua'da yayımlanan *Memlekete Mektup* adlı öyküsü de savaş sonrası İstanbul'u gözler önüne serer:

> ...On beş sene evvelki İstanbul artık yok! Sokaklar daralmış, insanlar küçülmüş, kadınlar sıskalaşmış. Çehreler solgun. Herkeste üst baş perişan. İnanılmaz bir zaruret bu halkı eziyor. Mahallelerde birçok evler aç! Buna mukabil haydutlar hâlâ kâşanelerde yaşıyorlar. Otomobillerde geziyorlar. Fakirlikle zenginlik iki barışmaz düşman gibi karşı karşıya geçmiş. Biri karargahını Şişli'ye, Nişantaşı'na, öteki Fatih'e, Aksaray'a kurmuş, sanki vakti bilinmeyen bir meydan muharebesini bekliyorlar."[243]

Öykünün ilerleyen sayfalarında İttihatçıların çoğunun zengin olduğunu, zengin olamayanların da eski arkadaşları tarafından "enayi" olarak adlandırıldığı yazılır. Savaş sırasında halkın yoksulluğunu gözler önüne seren bir diğer öykü Niçin Zengin Olmamışım, günlük yöntemiyle kaleme alınmıştır ve 7 Kanunusani (Ocak) 1916 olarak tarihlendirilir:

[241] Şehbal Dergisi, Sayı: 70, 28 Şubat 1913.
[242] "Ah ağla! Ağla... Ağla fakat unutma ki: / Bir damlanın karşılığı bin intikamdır / Hakarete uğramış hıçkırıklar ki yanar intikam için / Milliyet uyanışına kutsal haberdir." Asım Bezirci, a. g .e., s. 25.
[243] Ömer Seyfettin, *Mahçupluk İmtihanı*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1982, s. 122-123.

"Karımın nesi var, nesi yok sattık, yedik. Annesinin evinden getirdiği çeyizlerden bir keten havlu bile kalmadı. Yatak takımlarımız, karyolamız, benim baba yadigarı ceviz kütüphanem, hatta çocuğumun, zavallı Orhancığın arabası bile sıra ile Bitpazarı'na gitti. Maaşım on beş lira... Annemden kalan, bana altı lira irat temin eden evi de rehine koyduk. Yediğimiz vesika ekmeği, mektepten verilen zeytin yağıyla bulgur!" [244]

Savaş döneminin temel gıdası vesika ekmeği ile zeytindir. Bu iki gıda Ömer Seyfettin'in başka bir öyküsünün adıdır. Yazar, bu öyküsünde savaş yıllarında geçim sıkıntısı çeken kadınların zengin konak ve köşklere pazarlanması, fahişeliğin yaygınlaşmasını ele alır ve bu bağlamda ahlak kavramını irdeler.

Cephede de durum bundan farklı değildir. Ömer Seyfettin Rûzname adlı öyküsünde Balkan Savaşı cephesinde yaşananları askerin gözünden aktarır. Savaşın niçin yapıldığına bir yanıt bulamamış asker güruhu şevksiz ve bilgisizdir. Ordugaha bir gazete bile gelmez. Ömer Seyfettin'in ifadesiyle:

"14 Teşrinievvel, Köprülü
Kaç gündür, kaç gecedir burada çekmediğimiz sefalet kalmadı. Üzerimize yağmur yağdı. Çamurlar içinde yuvarlandık. Askerin hepsi hasta. Kazanlar yolda bırakıldı. Hepimiz açız. Rezalet, felaket son dereceyi buldu. Dağlara yavaş yavaş kar düşmeye başladı. Dayanılmaz derecede soğuk. Rüzgar durmadan esiyor. İşte şimdi hareket emri verildi. Nereye? Kimse bilmiyor. Niçin? Kimse bilmiyor. Gözlerini kaybetmiş bir kör sürü gibi bocalayıp gidiyoruz. Ortada ne kumandan var, ne kumanda. Ortada mekkâriler yok. Mekkâreciler yok. Cephaneler siperleri içinde yerde kaldı. Herkes şaşırmış. Hal ve mevki o kadar tahammül olunmaz derecede idi... Şimdi otuz sekizinci alaydan Şevket Efendi isiminde bir yüzbaşının intihar ettiğini haber aldık. Hemen herkes intihar etmek istiyor." [245]

[244] A. g. e., s.131.
[245] A. g. e., s.184.

Savaş tüm insanları bir tarafta olmaya zorlar. Tarafsız kalmak isteyenlerin bile bir taraf olduğu bu ortamda sanatçılar arasında da benzer kutuplaşmalar oluşmuştur. Özellikle cepheye giden kimi sanatçılar, yaşadıkları ve gözlemleri ışığında ortaya koydukları yapıtlarında, gerçekçi ürünler oluşturacaklardır.

Savaş Karşıtı Resimler

Birinci Dünya Savaşı yıllarında bit ve pire salgını yüzünden Kafkasya cephesinde binlerce asker tifüs, lekeli ve raci hummadan, yaklaşık 6000 kişi dizanteriden, tüm cephelerdeyse 20000'den fazla asker sıtmadan hayatını kaybetmiştir.[246]

Paris'ten döndükten sonra Kafkas cephesinde silah altına alınan Namık İsmail de katıldığı birlikte tifüse yakalanmış ve İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. Yaşadığı bu olumsuz durumu Tifüs / Savaşın Yankıları resminde ele alır. Resmine yansıyan bu imge bireysel tarihinin bir ürünü olmasının yanı sıra, savaşın olumsuz sonuçlarından birini gözler önüne serer. Fonda cami silüeti, resmin solunda omuzlarda taşınan tabut, merkezde çarşaflı kadınlar bulunmaktadır. Savaşın olumsuzlandığı bu yapıta karamsar bir atmosfer hakimdir. Resmin sağ yanında yüzlerindeki üzüntü seçilen üç figür yer alır. Resimdeki figür ve nesneler hem tek tek hem de bir arada ölümü çağrıştırır. Sağ üst bölümdeki iki akbaba ölümü simgelemektedir. Namık İsmail'in yaşamıyla doğrudan ilişkili bu eser, savaş yıllarına gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu bakış açısıyla yapılan pek fazla resim olmadığı

[246] Mehmet Temel, *"Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke Yıllarında Türkiye'deki Bulaşıcı ve Zührevi Hastalıklara Karşı Alınan Önlemler"*, deu.edu.tr., 28. 3. 2016., s. 329.

düşünüldüğünde Namık İsmail'in bu eserinin çağının ilerisinde olduğunu söylemek pek yanlış olmayacaktır.

Cephedeki askerlerin yaşantısını anlatan Falih Rıfkı Atay da, Ateş ve Güneş adlı anı - roman niteliğindeki çalışmasında tifüs hastalığından söz eder. Anadolu'ya doğru yol alırken Atay bir doktorla karşılaşır. Doktor Erzurum'daki askerlerin durumlarını anlatır. Atay'ın ifadesiyle:

> "Konya sabahı, yolumun üstüne feci bir tesadüf daha çıkardı: Erzurum ordusundan dönen bir doktorun tifüs aleyhine yazılmış, ayrıntılı kötü bir kasidesini dinledim ve tifüs'ün acıklı hastalarına karşı bugüne kadar kalbimde yaşayan ıstırap, bu kasideden sonra sönüp gitti."[247]

Ressam Namık İsmail, Erzurum'da askerlik yaptığı dönemde bu hastalığa yakalanmıştır. Onun tekilinde tüm askerlerin boğuştuğu bulaşıcı hastalık, resim aracılığıyla savaşın felaketlerinin anlaşılmasına yardımcı olur.

Resimde semboller kullanarak eleştiri yapan bir diğer sanatçı Avni Lifij'dir. Görünenin arkasında yatan gerçeği bulmaya, yansıtmaya çalışan sanatçılardan Avni Lifij'in Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı konu olarak ele alan *Akgün* ve *Karagün* resimleri alegorik kompozisyonlara örnektir ve Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı iki farklı açıdan yansıtır.

Karagün resmindeki mekân, düşman işgalindeki Anadolu toprağıdır. Kadının sağ göğsünde kan lekesi bulunmaktadır. Annenin saçı, öldürülen bebeğin beşiğine bağlanarak, katliamın içerdiği hakaret vurgulanmıştır. Kuru ağaç ve beşiğin üstüne tünemiş yırtıcı kuş ölümü çağrıştırırken, çıplak, resmin merkezine yerleştirilmiştir.

[247] Falih Rıfkı Atay, *Ateş ve Güneş*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2012, s. 23.



Avni Lifij, "Karagün", 1923, tuval üzerine yağlıboya, 93x118 cm, ARHM.

Lifij'in Akgün resmindeyse idealizasyondan uzak bir tutum dikkati çeker. Havada Türk bayrağı taşıyan bir tayyare uçmaktadır. Sancağın üzerindeki miğfer Yunan generali Trikopis'e aittir.[248] Lifij bu resmi yapmadan önce bir dizi kompozisyon gerçekleştirmiştir.

Savaş ardında binlerce ölü bırakarak sonlanmıştır. Geriye insanıyla, toprağıyla enkaz halinde bir Anadolu kalmıştır. Peki şehirde durum nasıldır? Şehir halkının durumu Anadolu halkınınkinden farksızdır. Savaş sonrası halkın sefaletini yansıtan Kan Konuşmaz romanında Nazım Hikmet, mal varlığını yitiren, cepheden sakatlanarak dönen halkı, halkın acılarından beslenen yeni türedi zengin sınıfıyla birlikte ele alır. Halk savaşır, hastalanır, acı çekerken bu olumsuz

[248] Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij*, YKY, İstanbul, 2001, s. 187.

şartlardan beslenen yeni bir sınıf ortaya çıkar. Parayı tek değer olarak ele aldıkları yaşam tarzlarında herhangi bir ideoloji, değer söz konusu değildir.

Savaşın halk için bir yıkım olduğu gerçeğinin yansıtıldığı Lifij'in *Savaş / Alegori* adlı resmi, devletin söyleminin dışına çıkarak güçlü bir eleştiri sunar. Hadjinicolau eleştirel görsel ideolojinin konunun ele alınış biçimiyle yansıtıldığını belirtir. Resimde savaşın felaketi tüm figürlerin yüzlerine, bedenlerine yansır Çıplak ve yarı çıplak figürler onun resimlerinde savaş alanına sokulmaktadır. Savaşı insancıl bir tutumla ele alan sanatçı, resminde simgeler de kullanmıştır. Kompozisyonun merkezini oluşturan üç kadın figüründen yaşlı olanı, Lifij'in annesini betimleyen akademik bir desen çalışmasından alınmıştır.[249] Kompozisyonun solundaki yaşlı adam, ayakta zor durmakta, kurumuş bir ağaca dayanarak ayakta kalma çabasındadır. Savaşın yarattığı tahribat, kuru ağaca yaslanan yaşlı adamın gelecek özlemi, insanlık dramının yansımasıdır.

Savaş Zenginleri

Savaş yıllarında cephe gerisinde halk, açlık, sefalet çekip salgın hastalıklarla boğuşadursun, bu ortamdan kâr sağlamaya çalışan yeni bir sınıf türemiştir. Bu insanlara dönemin romanlarında sıklıkla rastlanır.

Nâzım Hikmet Ran, Balkan Savaşı sonrasında cepheden sağ dönen askerin yaşadığı ruhsal ve fiziksel çöküşü Kan Konuşmaz adlı romanında anlatır. Romanda bir yanda yeni palazlanan zengin sınıf, diğer yanda acı çeken halkın

[249] a. g. e., s. 221.

dramı verilmiştir. Savaşta kolunu yitiren asker, dönüşte arkadaşlarıyla konuşmaktadır:

> " Yorgancı Selim sordu:
> - Nasıl oldu da?
> Kolum mu?
> Nuri Usta atıldı:
> Çatalca'da parçalanmış, dedi. Bahriye Merkez Hastanesi'ndeydi.
> Selim:
> -Vah! Vah! diye mırıldandı. Bizim Kâmuran'ın bacağını obüs parçalamış... Edirne'yi Balgarlardan alırken hani o en önde girmiş de kaleden..."[250]

Harp zenginlerinden söz eden bir diğer roman, Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* adlı eseridir. Romanda Karay, yeni zenginleri şöyle anlatır:

> "Beşlik altın kağıtlarla kapatmalarının yataklarını örterlermiş; çorba kaseleriyle sofralarda hayvar yerler, Tokatliyan'a gidince 'En pahalı ne varsa ondan getir!' derlermiş; köpeklerini biftekle besliyorlar, uşaklarına ekmek yerine francala veriyorlarmış. Hatta bu bir şey mi, un kralı Nişantaşı'nda yaptığı konağın harcında kireç yerine elekten geçme un kullanmış."[251]

Refik Halit Karay ve Nazım Hikmet, gerçekçi yöntemi kullanan yazarlar arasındadır ve eserlerindeki eleştiri, savaş günlerini tüm yönüyle yansıtma kaygısından ileri gelmektedir. Savaşta büyük bir destan yazılmasına karşın, cephelerdeki askerler bakımsızlıktan, salgın hastalıktan ölmekte, cephe gerisinde kocasız kalan kadınlar, ahlaki kaygıları bir yana bırakarak kolay para kazandıracak mesleklere yönelmekte, erkekler ruhsal veya fiziksel zarara uğramış olarak yurtlarına dönmekte ve burada işsizlikle boğuşmakta, buna karşın işini yürüten, bu

[250] Nâzım Hikmet Ran, *Kan Konuşmaz*, YKY, İstanbul, 2015, s. 49.
[251] Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2015, s. 23-24.

acıları kâra dönüştürmeyi bilen yeni türedi bir zengin sınıfı oluşmaktadır. Yeni türedi zenginleri anlatan bir başka isim de Sedat Simavi'dir. Sedat Simavi, yeni zenginlerin düştükleri komik durumları karikatürlerle anlatır ve karikatürün altına konuşma metnini yerleştirir.

Pera Palas Oteli arkasında geçen pazarlıkta, popüler mekânların önünde görünerek statü elde ettiğini düşünen sonradan görme zenginlerin trajikomik durumu eleştirilirken, bu karikatürün altında bulunan bir diğer karikatür de harp zenginlerini göstermesi bakımından dikkat çeker. Bacak bacak üstüne atmış, içkisini içmekte olan bir adam ön plandadır. Adamın arkasında şık giyimli bir garson masadan masaya koşturmaktadır. Savaşın kendisini zengin ettiğini, savaş olmasa daha uzun yıllar yoksulluk çekeceğini karakterin sözlerinden anlarız. Devlet, bu savaşın olumlanması politikasını güder ve bu bağlamda edebiyatçıların savaş yanlısı tutumla kaleme aldıkları hamasi şiirleri yayımlar, şairlere yüksek telif ücreti öder ve basılan kitapları askerlere dağıtır. Diğer yandan, aynı ideolojik amacı güden Çanakkale Gezisi sonrası, devlet beklediği ürünleri görememiş ve ressamlar için Şişli'de bir resim atölyesi kurmuştur. [252] Böylece askerlerin kahramanlığı görsel olarak da yansıtmaları öngörülmüştür. Dolayısıyla, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı işleyen yapıtlarda çoğunlukla yüceltme kavramı karşımıza çıkar. Nilüfer Öndin'in belirttiği gibi, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimlerin ortak özelliği, savaşa eleştirel açıdan yaklaşılmamasıdır. Tam tersine mücadele yüceltilir ve maddi olanaksızlıklara rağmen sürdürülen kararlılık vurgulanır.[253]

Harp zenginleri ve fakirleşen halk imgelerinin roman ve

[252] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi- İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997.
[253] Nilüfer Öndin, *"İdeolojinin Savaşı"*, Sanat Dünyamız, S. 143, Kasım - Aralık 2014, s. 41.



Sedat Simavi, Perapalas arkasında bir pazarlık: Her akşam saat sekizde beni Tokatliyan'dan alıp, Galatasaray'ın köşesinde bırakacaksın, ayda ne istersin? (üstte), Bu harb çıkmasa idi dünyaya gelişimden bir şey anlamayacaktım. (altta) Yeni Zenginler, 1918, s.11. (Taha Toros Arşivi)

öykülerde sıklıkla yinelenmesine karşın, resimde bu imgelere yer verilmez. Sedat Simavi'nin çıkardığı *Yeni Zenginler Harp Fakirleri* dergisindeki karikatürler, bu tiplemelerle doludur. Resimdeki savaş eleştirisi ya Avni Lifij'in şiirsel, sembolik, kapalı diliyle veya Namık İsmail'in gerçekçi diliyle resme yansır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi (1923-1940)

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte toplumsal yaşamı düzenleyen devrimler, üst yapı kurumu olan sanata da yansır. Nilüfer Öndin'in ifade ettiği gibi, Erken Cumhuriyet döneminde modern toplumu oluşturan kurumlar sanatçılar tarafından desteklenir. Dolayısıyla devlet de sanatçıları destekler. [254] Yeni kurulan Cumhuriyet sanata ve sanatçıya destek olmuş, ulusal değerleri halka benimsetmek amacıyla sanata misyon yüklenmiştir. Devrimlerin sanatla görselleştirerek, halka benimsetilmesi gerekmiştir. Böylelikle ulusal sanat kavramı doğmuş, Halkevleri açılmış, Köy Enstitüleri kurulmuştur. Yurt Gezileri ile ressamların İstanbul dışına çıkmaları ve Anadolu gerçeği ile tanışmaları da yine devlet destekli etkinlikler arasındadır. Burcu Pelvanoğlu, Yurt Gezilerini halkçılık

[254] Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s.194.

ilkesinin yansıması ve Köycü retoriğin bir sonucu olarak değerlendirir.[255]

Ocak 1932-Aralık Ocak 1934-35 tarihleri arasında yayımlanan *Kadro Fikir Mecmuası* Cumhuriyet ideolojisini oluşturmaya çalışan bir grup tarafından çıkartılmıştır. Kemalist Devrimi yorumlayan bu yazarlar, devrime teorik bir çerçeve oluşturma gayesindedirler. 1933-1950 arasında yayımlanan Ülkü dergisinin merkeziyse Halkevleridir. Amaç, dolaylı olarak Cumhuriyet ideolojisinin yayılmasıdır.

Yeni açılan kurumlar, yayımlanan dergiler ve Yurt Gezileri'ni Cumhuriyet'in milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri bağlamında ele almak gerekir. Bu dönemde hem edebiyat hem de sanat alanında Cumhuriyet Devrimleri'ni halka benimsetme amacı güdülmüştür.

Cumhuriyet'in ilanıyla toplumsal yaşamdaki değişimler, hem resme hem de edebiyata birlikte yansımıştır. Özellikle kentlerde kadın ve erkeğin toplu olarak katıldığı çaylar, balolar, danslar kadının erkekle birlikte sosyalleşmesini, varlık göstermesini sağlar. Devlet sanat koruyuculuğunu üstlenmiş, sanatçılar kendilerine alan açan devleti olumlayan eserler vermişlerdir. Bu döneme damgasını vuran bir diğer olay Atatürk'ün ölümüdür. Sonrasında iktidara gelen İsmet İnönü, ulusalcı sanat politikasını esnetmiş, yine de tek parti iktidarı, belirlenen alanın dışına çıkmamıştır. Cumhuriyet döneminin bohem sanatçıları evlerde, meyhanelerde toplanmakta, yurt gezileri sonrasında resim ve edebiyat ilk kez İstanbul dışına açılmaktadır.

[255] Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız – Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017, s. 149.

Erken Cumhuriyet Döneminde Sanatçıların Toplandığı Mekânlar

Meşrutiyet döneminin popüler mekânlarından biri olan *Lebon*, Cumhuriyet döneminde de sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Salah Birsel, Lebon'a edebiyatçı ve ressamların 16.00-19.00 arasında geldiklerini, yalnızca çay içtiklerini, pasta yemediklerini anlatır. Sabri Berkel, bu dönemde adı Lebon'la anılan sanatçıların başını çekmektedir. Birsel'in ifadesiyle:

> "Sabri Berkel, Lebon'un taçsız krallarındandır. İskender Fikret Akdora, Ataç'ın Ankara'da dostları için söylediği dörtlükleri örnek alarak, onun şiirini de yazmıştır: Şu Sabri Fettah/ Elinde miftah/ Eyledi siftah/ Aşka Lebon'da".[256]

Faruk Nafiz Çamlıbel için Taksim'in her yeri sanatçı doludur. *Bir Gezinti* başlıklı şiirinde sıkıntısını gidermek için Taksim'e çıktığını anlatır:

> "Eğer Yahya Kemal'i bulmak isterse gönlüm
> Ya Lebon'da görürüm, yahut Tokatlıyan'da
>
> Gazinoda satranca dalmıştır Reşat Nuri,
> Bir eli nargilede, bir eli fincanda.
> (...)
> Akşam Beyoğlu'ndadır bütün Mehmet Eminler,
> Çay içer, pasta yerler ayrı ayrı dükkanda.
>
> Bütün Yusuf Ziyalar gece Beyoğlu'ndadır,
> Kimi Yat kulüptedir, kimi Serk Doryan'da
>
> Eğer Ahmet Refikle Çallıya rasgelirsem
> Bilin ki sızmışızdır üçümüz restoranda!"[257]

Çiçek Pasajı'nda *Degustasyon*, Yahya Kemal Beyatlı'nın (1884-

[256] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 44-45.
[257] Faruk Nafiz Çamlıbel, *Tatlı Sert*, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1938, s. 64-65.

1958) en sevdiği yerlerden birisi olmasının yanı sıra Servet-i Fünuncuları ve Fecr-i Âticileri ağırlayan bir mekândır. 1978 yılında kapanan mekânın müdavimleri arasında Ahmet Haşim, Elif Naci (1898-1987), Fikret Adil (1901-1973), Halit Ziya (Uşaklıgil), Oktay Akbal (1923-2015), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), Peyami Safa (1899-1961), Cenap Şahabettin (1870-1934) yer alır. Orhan Veli'nin (1914-1950) bu mekânla ilgili bir şiiri de bulunmaktadır:

> "Canan ki Degustasyon'a gelmez
> Balıkpazarı'na hiç gelmez"[258]

Degustasyon'la ilgili bir başka anıyı da Fahir Aksoy anlatır:

> "Degüstasyon'dayız. Bir İtalyan lokantası, ressam Edip Hakkı (1904-1990), İbrahim Çallı, Fikret Adil oturmuşlar tatlısından söyleşiyorlar. Bir ara İbrahim Çallı anlattı: 'Bugün matbaacı Agop'u gördüm Babıali'de. Selam sabahtan sonra Agop: 'Çallı yahu hiç yaşlanmıyorsun' dedi. Gülümsedim; 'Yaşamadık ki,' dedim."[259]

Fikret Adil'in Beyoğlu Asmalımescit'teki evi pek çok sanatçıyı ağırlaması bakımından önemlidir. Hatta Adil, bu sanat toplantılarını Asmalımescit 74 adlı eserinde detaylı bir biçimde ama sanatçıların adlarını kod adlarına dönüştürerek anlatmaktadır. Sanat toplantılarına katılan isimler arasında İbrahim Çallı, Necip Fazıl, Peyami Safa, İsmail Hakkı Oygar, Hale Asaf, Nurullah Berk gibi isimler yer alır.[260] Asmalımescit İlhan Berk'e göre, serüven peşinde bir ülkeden bir ülkeye koşanların karargahıdır. Sait Faik de buradan çıkmayan isimler arasındadır.

> "Çok sevdiği Meşhur İşkembeci de hemen sokağın ağzındadır. Portakal satan Bakkal Salamon da."[261]

[258] Fahir Aksoy, *Kürdün Meyhanesi*, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 120.
[259] Fahir Aksoy, a. g. e., s. 120.
[260] Turgay Anar, a. g. e., s. 456.
[261] İlhan Berk, a. g. e., s. 173.

Sait Faik Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam* öyküsünde buraları anlatır. Asmalımescit'teki Tuna Birahanesi ise Yeniler grubu ressamlarıyla 1940 kuşağı edebiyaçılarının ortak mekânıdır. Avni Arbaş (1919-2003), Fethi Karakaş (1916-1977), Agop Arad (1913-1990), Mümtaz Yener (1918-2007), Ferruh Başağa (1914-2010), Ercüment Kalmık (1909-1971), Nuri İyem (1915-2005) ve Cevat Dereli'ye (1900-1989) burada sıklıkla rastlanır. Fethi Karakaş'ın orada bilardo oynadığını ve istakayı elinden bir an olsun bırakmadığını, Agop Arad'ın ise mekâna bir uğrayıp çıktığını Salah Birsel anlatmaktadır. [262] Mehmet Kemal, Acılı Kuşak adlı eserinde dönemin ünlü isimlerinin Asmalımescit'teki Tuna Lokantası'na gelen isimlere Necati Cumalı (1921-2001), Behçet Necetigil (1916-1979), Oktay Akbal ve Cevat Dereli'yi (1900-1989) ekler.

İstiklal Caddesi'nde yer alan Nisuaz Pastanesi, 1930-1950 yılları arasında pek çok ressam ve şairi ağırlayan önemli bir mekândır. İstanbullu Rumlardan Piko Kiriçis tarafından açılan pastane, ciddi edebiyat tartışmalarına ve dedikodularına sahne olmuştur. Mekânın müdavimleri arasında Samim Kocagöz (1916-1993), Sait Faik, Orhan Arıburnu, Avni Arbaş, İbrahim Çallı, Necip Fazıl, Fikret Adil, Hakkı Anlı (1906-1991), Hamit Görele (1903-1980), Peyami Safa, Asaf Halet Çelebi, Abidin Dino, Arif Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Avni Arbaş, Rıfat Ilgaz, Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Hilmi Ziya Ülken, Yahya Kemal, Ömer Faruk Toprak, Nuri İyem, Mümtaz Yener, İhsan İncesu (1925-1994), Ferruh Başağa, Aziz Nesin (1915-1995), Orhan Veli ve Metin Eloğlu (1927-1985) vardır. [263] Toplantılar 1930'larda başlamış ve Nisuaz kapanana kadar tam yirmi yıl sürmüştür. Orhan Veli'nin otuz kuruşluk kahve için garsona bir sürü para bıraktığını anlatan Salah Birsel, Kanık'ın

[262] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 163.
263 Turgay Anar, a. g. e., s. 294.

bu davranışıyla Nisuaz'ın piyasasını bozduğunu ifade eder.[264] Sait Faik'in kaleme aldığı Korkunç Bir Pastane öyküsü de Nisuaz'ı anlatır. Cumartesi günleri Akademi hocaları burada toplanır. Nisuaz'da toplanan sanatçılardan İlhan Berk de söz eder:

> "Ayaspaşa Lokantası'nın önünde Dodge'lar, Ford'lar, Bugatti'ler sıraya girmiştir. Çallı İbrahim, Abidin Dino, Fikret Adil, Madam Judith'in elinden boeuf strognof yemişler, karafaki, karafaki sarı votkaları içmişler, Almanya Sefareti'nin önüne gelmişler ve de Büyük Cadde'nin yolunu tutmuşlardır. Nereye mi gidiyorlar? Nisuaz'a elbet. Çallı'yı da kapıdan Beyaz Ruslar (bu yersiz yurtsuzlar) karşılamıştır, o da onlarla ve de uzun saçları, uzun paltosuyla doğru üst balkona çıkmıştır bile. Abidin ile Fikret Adil de hemen caddenin ağzındaki koltuklara oturmuşlar ve de Niko ile Patroniçe oldukları yerden gülücüklerini yağdırıyordur. Hem Asaf Halet Çelebi de koltuğunun altında kitaplar, ağzına giren kara bıyıkları, kara saçlarıyla belirmiştir işte. Ya Necip Fazıl mı? Yeni bir şiir heceliyordur o, uyakları da birbiri ardına gökten düşerek geliyordur."[265]

Arif Dino ve Suphi Taşan, Nisuaz'a gitmeye başlamadan önce diğer toplumcu şairlerle birlikte Çemberlitaş Köftecisini tercih etmektedirler. Çemberlitaş toplantılarına katılanlar arasındaysa Rıfat Ilgaz, Hasan İzzettin Dinamo, A. Kadir yer alır. Nisuaz'a gitmeye başlamak bir anlamda sınıf atlamaktır ve toplumcu şairler bu iki şairin davranışlarına içerlemişlerdir. Rıfat Ilgaz bu değişimi şöyle aktarır:

> "Suphi, nah şöyle somak gibi Boğaziçi sigaraları içiyor, Arif Dino da Nisuaz Kıraathanesi'nde pantolon provası yaptırıyor."[266]

Nisuaz'ın üç dört dükkan ilerisinde, 1920'lerde açılan Petrograd Pastanesi, sabaha kadar açık olması bakımından

[264] Salah Birsel, a. g. e., s. 105.
[265] İlhan Berk, *Pera*, YKY, İstanbul, 2000, s. 20-21.
[266] Rıfat Ilgaz, *Yokuş Yukarı*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1998, s. 11.

diğer pastanelerden ayrılır. Bu mekâna sıkça gelen isimler arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Macit Gökberk (1908-1993), Niyazi Berkes (1908-1988), Necip Fazıl, Fikret Adil, İbrahim Çallı, Sabahattin Kudret, Salah Birsel, Cahit Sıtkı, İlhan Berk, Abidin Dino, Sait Faik, Avni Arbaş, Kemal Tahir bulunmaktadır. Turgay Anar'ın verdiği bilgiye göre, Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak adlı piyesini izledikten sonra Burhan Toprak, Peyami Safa, Mustafa Şekip Tunç ve birkaç kişi daha Petrograd'a gider. Burhan Toprak izledikleri piyesin bir eser mi yoksa şaheser mi olduğu sorusunu yönlendirerek, övgü dolu bir tartışmanın önünü açmıştır. [267] Hamit Görele ve Fikret Mualla da bu mekânın müdavimleri arasındadır. 1937 yılında Fikret Mualla, Ayvalık Ortaokulu'nda resim öğretmenidir. Petrograd'a geldiğinde Hamit Görele'nin masasına geçer. İki ressam arasında geçen konuşmayı Salâh Birsel şöyle aktarır.

> "- Okul müdürünü kovdum, geldim. Zeytinyağ zeytinyağ. Nerdeyse salata olacaktım. Kaçtım, geldim.
> Şimdi ne yapacaksın?
> İsviçre'de sergi açacağım.
> Kaç tuvalin var?
> Yirmi.
> Bu kadar resmi ne vakit yaptın?
> Ne yapması hepsi boş tuval. Dümbeleklere bir de resim mi göstereceğim? Sergi açacağım sadece. Gelsinler, boş tuvalleri seyretsinler." [268]

Yine İstiklal Caddesi'nde Wolf Braun ve eşi Herr Braun tarafından işletilen Elit Pastanesi, Sait Faik, Oktay Akbal, Behçet Necatigil gibi yazarların yanı sıra; Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş gibi ressamları da ağırlamıştır. Mekânın müdavimlerinden Sait Faik, Lüzumsuz Adam öyküsünde bu mekânı anlatmıştır. [269] Behçet Necatigil'in *Evler*

[267] Turgay Anar, a. g. e., s. 303.
[268] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 113.
[269] Turgay Anar, a. g. e., s. 311.

isimli kitabında yer alan bazı şiirler, Fethi Karakaş tarafından resimlenmiş, Resimli Şiirler Küçük Galeri'de 9 Şubat 1953 tarihinden ay sonuna kadar sergilenmiştir. Beklenen ilgiyi göremeyen sergi üzerine Necatigil, 11 Şubat 1953 tarihinde Elit'e gelip *Hayıfname* isimli bir şiir yazmıştır. [270] Aynı ortamda bulunan iki sanatçı arasındaki etkileşim disiplinlerarası bir etkinliğin yaratılmasına olanak sağlamıştır.

Baylan (Le Orient/Loryan) pastanesini bir edebiyat ortamına dönüştüren kişi, Attila İlhan'dır (1925-2005). 1950-60'larda bu mekânın müdavimleri arasında Hilmi Yavuz (1936), Sait Faik, Doğan Hızlan (1937), Sezer Tansuğ (1930-1998), Yüksel Arslan (1933-2017), Sevim Burak (1931-1983), Ömer Uluç (1953-2010) ve Leyla Erbil (1931-2013) sayılabilir. [271]

"Alaylılar Akademisi" olarak bilinen Lambo'nun Meyhanesi'nin öğrenci kadrosu bir hayli geniştir. Orhan Veli Kanık, Sait Faik Abasıyanık, Cahit Irgat (1915-1971), Münir Özkul (1925-2018), Sadri Alışık (1925-1995), Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turan Erol (1927), Orhan Peker (1927-1978), Nuri İyem, Ferruh Başağa, Mehmet Kemal, Can Yücel, Ahmet Muhip Dıranas mekânın müdavimleri arasındadır. Nuri İyem, Lambo'nun Meyhanesi'nin çekici bir yer hale gelmesinin Orhan Veli ile başladığını söyler. Orhan Veli'nin en çok zaman geçirdiği yer olan bu mekânda isteyen şiirini, öyküsünü okurken, beğenilen şiirlerin duvara asıldığı bilinmektedir. [272] İlhan Berk, Pera adlı eserinde bu mekândan şöyle söz eder:

> "Bu dünyada, Rimbaud (şiirin bu delifişeği) gibi, yaşadığına inanmayan Sait Faik, yalnız burada varlığından kuşku duymaz. Dünyada sanki ilk güzel günü burada olmuştur; cıgarası ilk burada yanıyordur; ocağı ilk burda tütüyor, çorbası

[270] A. g. e., s. 315
[271] A. g. e., s. 319.
[272] A. g. e., s. 330.

pişiyor ve de ilk burda keyfi tamdır. Her şeyin de ilk burda ayrımındadır. Yine yalnız burda, yüzüne ayağına, ellerine, saçlarına Azrail'in eli uzanamayacaktır. Bu bir 'oda kokusu' dünya, burda cennete -nasıl bir yerse cennet - dönmüştür. Ya da burda Barba Yakamoz ile balığa çıkıyordur! Ve dünya kadar balık tutmuşlardır. Tarancı ile Dıranas (bu büyük yalnızlar) için de burası en sevdikleri yer olmamış mıdır? Ya Abidin Dino için burası nedir? Yalnız Sait'tir. Abidin, Sait'in ancak burda Sait olduğunu bilir çünkü. Bu kendisi için de böyle değil midir? Hem Bedri Rahmi de görünmüştür işte; arkasına da çiçeği burnunda Orhan Peker ile Turan Erol'u da takmıştır. Ama Abidin ile Sait burda yalnız ikisi iken kendileridir. Bu böyledir ama, Bedri Rahmi'nin gelişiyle de dünya daha bir onların olmuştur. (...) Orhan Veli de şiirlerinden çıkmış gelmiş gibidir. Ya Oktay Rifat, Melih Cevdet mi? Eşikte göründü görüneceklerdir." [273]

Beyoğlu'ndaki Baro Han'ın karşısındaki Bacı Restoran, 1950'lerde kadınların rahatça gidebildikleri bir yer olmasıyla dikkat çeker ve mekânın duvarlarının Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin yaptığı resimlerle süslü olduğu bilinmektedir. Buraya sıklıkla gelen isimler arasında Demirtaş Ceyhun (1934-2009), Fethi Naci, Edip Cansever, Yüksel Arslan sayılabilir. [274]

Balıkpazarı'nda iki katlı küçük bir mekân olarak açılan Cumhuriyet Meyhanesi, Cihat Burak (1915-1994), Orhan Veli, Sait Faik, Aziz Nesin, Oktay Akbal, ressam Rasin Ersabük'ün (1923) sıkça uğradığı bir yerdir. Cihat Burak Yakutiler adlı kitabında bu mekândan sıkça söz eder. 1947 yılında Sait Faik, Orhan Veli, Suavi Koçer (1909-1987), Sarsak Orhan, Kel Fehmi bir masada otururlarken, Cihat Burak Sait Faik'in üstelemesiyle bir yazısını okumuştur. Okunan metni siyasi bildiri sanan jurnalciler, masadakileri polise bildirmiş ve biraz patırtı gürültü sonrasında karakola götürülmüşlerdir.

[273] İlhan Berk, *Pera*,YKY, İstanbul, 2000, s. 93-94.
[274] Turgay Anar, a. g. e., s. 338.

"Seçimlerin yaklaştığı yıldı, Halk Partisi'nin sinirlerinin adamakıllı gergin olduğu sıralardı; Çiçek Pasajı'nda Haçik'in birasını yudumlarken Orhan Veli, Sait Faik ve başka yazar çizerlerle tanıştım, bazen Pasaj'da bazen de Cumhuriyet'te buluşurduk; ara sıra paysage dönüşü resim takımlarım elimde gittiğim oluyordu; Sait Faik palete tablet diyordu. Bir akşam Haçik'te Orhan Veli bana Galata Köprüsü adlı şiirini ithaf etmek istediğini söylemişti, bu pek büyük şerefi hak edecek birisi olmadığımı söyleyip kabul etmedimdi, Orhan Veli her zamanki nezaketiyle bir şey söylemedi, belki de içinden kırıldı, insanın sevgiye her zaman gönlü açık olmalı, şimdi pişmanım doğrusu... Bir gün Sait Faik bana hikayelerini, kitaplarını okuyup okumadığını sormuştu, bir iki hikayesinden başka bir şey okumadığımı söyleyince katıla katıla güldü, ha işte demişti, doğru dürüst dost olunacak bir adam bulduk nihayet! Çok büyüğümüz olduğundan yanında ben oldukça çekingendim, ayrıca ne yapacağı da belli olmuyordu bazen, bir akşam Orhan Veli, ben, Sait Faik daha birkaç kişi Opera Sineması'nın girişindeki Paskal dediğimiz yerde içiyorduk, tezgahta yüksek iskemlelerine tünemiş birkaç kişi vardı, elektrikler sönmüş, masalara mumlar dikilmişti; koskoca bira fıçısı geldi o sıra, garsonlar oflıya puflıya döşemede açılan kapaktan indirdiler fıçıyı güçlükle, o sıra Sait Faik yerinden kalkıp tezgahta yemeğini yiyen birisine bir tos vurmasıyla adamcağız teker meker iskemlesinden deliğe yuvarlandı kayboldu; ne yapacağımızı şaşırmıştık, adam meğerse aşağıda uğraşan garsonların arasına düşmüş, ötesi berisi morarmış, çizilmiş; güç halle çıktı geldi, güç halle yatıştırıldı, barıştılar.. Sonra sorduk Sait Faik'e, adamı tanımıyormuş, makarna yiyişi sinirine dokunmuş: - Ulan insan öyle mi makarna yer, çatalına dolar da yer, yemesini bilmiyorsan yeme bari! diyip çıktıydı işin içinden gözleri çakmak çakmak."[275]

Cumhuriyet Lokantası ve Lambo'nun Meyhanesi karşısında yer alan başka bir meyhaneden Fahir Aksoy anı kitabında söz eder:

"Cihat Burak genellikle yalnız başına Beyoğlu Balıkpazarı'ndaki Cumhuriyet Lokantası'na gider, kuytu bir

[275] Cihat Burak, *Yakutiler,* YKY, İstanbul, 2001, s. 56-57.

köşe seçer, orada hayal kura kura, eskizler çize çize bulunduğu anı yaşardı. Sonradan gene oralarda bir sokak içerisinde Mösyö Lambo'nun Meyhanesi'nin karşısında bir yere gidiyordu. Oranın demirbaşı, keman, ut, def çalan üç Çingene vardı. Bu saz heyetiyle ilgili yaptığı resimler şaheserdi. Oraya çoğunlukla yalnız giderdi. Bazen çok sevdiği Galatasaraylı eski arkadaşıyla ya da şair Hayalet Oğuz, şair Ece Ayhan'la birlikte olurdu."[276]

Daha önce Bomonti'deki evlerinde sanatçı dostlarını ağırlayan Adalet Cimcoz ve eşi, Beyoğlu'nda Maya Sanat Galerisi'ni açarak, Beyoğlu'na gelen sanatçı grubunun bu mekânda toplanmasını hayal eder. 1950'lerde bir galeri kurma düşüncesini Cimcoz'a benimsetmeye çalışan iki isim, Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli Kanık'tır. Orhan Veli, Maya'da çalışmak istediğini Maya adıyla yeni bir sanat yaprağı çıkarabileceğini ifade etmiştir. Yeni sanat yanlısı iki ismin yakınlaşması galerinin kuruluş düşüncesini beraberinde getirmiştir. Orhan Veli galeri kurulacağı zaman sigara paketinin arkasına yaklaşık on sekiz sanatçıdan alınacak eserleri bile listelemiştir. Böylelikle 1950 yılında *Maya Sanat Galerisi* açılır.

Maya Sanat Galerisi'nde siyaset dışında her türlü sanat konusu rahatlıkla konuşulabilmektedir. [277] Galeriye gelenler arasında Aliye Berger (1903-1974), Nazım Hikmet, Sait Faik, Cemal Tollu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Zühtü Müritoğlu (1906-1992) ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan genç sanatçılar bulunmaktadır. Mengü Ertel (1931-2000), Kuzgun Acar (1928-1976), Ferruh Başağa (1914-2010), Aloş (1934) buranın müdavimlerindendir ve sergi açılışlarında burada ücretsiz çalışmışlardır. Bedri Rahmi, Fikret Adil, Rıfat Ilgaz, Oktay Akbal, Yaşar Kemal, Balaban (1921) buradaki sanat

[276] Fahir Aksoy, *Kürdün Meyhanesi*, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 41.
[277] Turgay Anar, a. g. e., s. 401.

toplantılarına katılan isimler arasındadır.[278]

Maya Sanat Galerisi, açtığı resimli şiir sergisiyle döneminde bir ilke imza atmıştır. Katılımcıların bazılarının resimlerine şairler şiir yazmış, bazılarının şiirlerine resimler yapılmıştır. Örneğin Fikret Otyam (1926-2015), Orhan Veli'nin İstanbul şiirini resimlemiş, Metin Eloğlu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu kendi şiirlerini; Hayrullah Tiner, Asaf Halet'in Lamelif şiirini resimlemiştir. Sezer Sezin'in şiirinden esinlenen Kuzgun Acar da, tellerden bir heykel yapmıştır.

Rıfat Ilgaz bir gün Sait Faik'le Maya'ya gitmiş, orada Fikret Ürgüp ve Behçet Necatigil'e rastlamıştır. Maya'da sanat muharrirleri toplantısı da yapılmıştır. Maya 1955 yılında kapansa da toplantılara Adalet Cimcoz'un Şişli'deki evinde devam edilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Maya Sanat Galerisi için yazdığı şiir aydınların bu galeri için ne düşündüklerini yansıtır niteliktedir:

> "Maya? Sanat Galerisi?
> Maya! Maya! Maya!
> Gel de Nasrettin Hoca'yı hatırlama!
> Ya bir de tutarsa?!.."[279]

Medarı Maişet Motoru[280] adlı kitabının toplatıldığı günler, Sait Faik Abasıyanık'ı bir hapishane korkusu sarmıştır. Yazar, kafa dağıtmak ve birkaç tanışı görmek için Rıfat Ilgaz'a "Adalet Hanım'ın Galerisi"ne gitmeyi önerir.

> "Adalet Hanım kapıda karşıladı bizi. Sait Faik'in bir şiirinde geçen 'Çirkin Sevgilim' sözünü kendine mal ettiği için ayrıca

[278] Mine Söğüt, *Adalet Cimcoz- Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*, YKY, İstanbul, 2000, s. 66-67.
[279] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Maya Sanat Galerisi"*, *İnsan Kokusu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, s. 148.
[280] İlk olarak Yeni Mecmua Dergisi'de 4 Ekim 1940 ile 21 Şubat 1941 tarihleri arasında on dokuz bölüm olarak tefrika edilen roman 1944 yılında basılmıştır. Basımın ardından Bakanlar Kurulu'nun kararıyla kitap toplatılmıştır.

bir yakınlığı vardı ona. Bizi bir topluluğun içine götürüp bıraktıktan sonra kendisi yeni gelen konukların arasına karıştı."[281]

Nazım Hikmet de bir dönem Maya'nın müdavimleri arasındadır. Nazım Hikmet'in 1945-50 arasında Cimcozlarla mektuplaştığı bilinmektedir. Cimcozlar, Nazım'ın şiirlerinin Fransa'ya gönderilmesini sağlamışlar, şairi Bursa Cezaevi'nde sıkça ziyaret etmişlerdir.[282]

İstiklal Caddesi'nde sanatçıların uğrak yerlerinden bir diğeri de, Anadolu Birahanesi'dir. Mekâna Peyami Safa, Elif Naci, İbrahim Çallı, Halit Fahri sıkça uğrayanlar isimler arasındadır.[283] Bir başka mekân, Galata'da yer alan geniş iç avlulu, beş katlı bir bina olan Camondo Han'dır. Abidin Dino, bu binanın üst katında çalışır. İlhan Berk bu yeri, yeni edebiyatın, yeni resmin karargâhı olarak tanımlar:

> "Burası yeni edebiyatın, yeni resmin bir karargahıydı. Özellikle de edebiyatın. Bütün yeni Türk edebiyatı burda, yedi içti, yattı, kalktı. Hiç anımsamazlık etmemek için Arif Dino'yu, Ahmet Hamdi'yi, Mina Urgan'ı, Halet Çambel'i, Asaf Halet Çelebi'yi, Sait Faik'i, Yaşar Kemal'i, Güzin Dino'yu, Nail V.'yi, Bedri Rahmi'yi, Arif Kaptan'ı, Adil'i, Yusuf Ahıskalı'yı, Orhan Veli'yi, Oktay Rifat'ı, Melih Cevdet'i, Cahit Irgat'ı saymakla yetineceğiz."[284]

İstiklal Caddesi'ndeki Viyana Kahvesi de pek çok sanatçının buluşma yeridir. Mekânın müdavimleri arasında Cemal Tollu, Léopold Lévy (1882-1966), Cevat Dereli, Sabri Berkel, Salih Urallı (1908-1984), Hakkı Anlı (1906-1991), Abidin Dino, Arif Dino, Hamit Görele (1903-1980), Avni Arbaş (1919-

[281] Rıfat Ilgaz, *Yokuş Yukarı*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1998, s. 64.
[282] Azime Savaş, *Maya Sanat Galerisi*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2008, s. 49-50.
[283] Turgay Anar, a. g. e., s. 505.
[284] İlhan Berk, *Galata*, YKY, İstanbul, 2000, s. 69-70.

2003), Nuri İyem, Haşmet Akal (1918-1960), Bedri Rahmi gibi ressamların yanı sıra Kenan Yontunç (1904-1995), Sait Faik, Ahmet Muhip (Dranas) (1909-1980), Cahit Sıtkı (Tarancı) (1910-1956), Fikret Adil gibi isimler yer almaktadır. Zamanla gözden düşen bu kahve 1950'lerde kapanmıştır.[285]

Halep Pasajı'nda Fikret Adil'in *Sanat Dostları Lokali* yazar ve ressamları ağırlayan mekânlar arasındadır. Nuri İyem, Ferruh Başağa (1914-2010), Fethi Karakaş (1916-1977), Mümtaz Yener (1918-2007), Sabahattin Eyüboğlu, Asaf Halet Çelebi, Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), Fazıl Hüsnü Dağlarca (1914-2008) bu mekânın müdavimleri arasında sayılabilir.[286] Lokantaların yanı sıra sanatsever ev sahipleri de geçmiş dönemlerde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de sanatçı toplantılarına kapılarını açarlar.

Türk tarihçisi ve Türk dili araştırmacısı İsmail Hami Danişmend (1899-1967) ikinci eşiyle birlikte Hava Palas'taki dairesinde bir edebiyat ortamı oluşturmuştur. Yaklaşık 1955-1957 tarihleri arasında edebiyat ve resim alanından pek çok ismi bir araya getirmiştir. Herkese açık olmayan bu toplantılarda müzik ve edebiyat sohbetleri bir arada ilerlemektedir. Toplantıya katılanlar arasında İbrahim Çallı'dan (1882-1960) Peyami Safa'ya (1899-1961) değin o dönemin sanatçı kadrosuyla karşılaşılır. Bu toplantılara sıklıkla katılan isimler, Adile Ayda[287] (1912-1992), Şükufe Nihal (1896-1973), Ferruh Bozbeyli (1927-...), İbrahim Çallı, Laika Karabey (1909-1989), Peyami Safa, Vecdi Bürün (1918-...), Eşref Edib (1882-1971), Cevat Rifat Atilhan (1882-1967), eski büyükelçilerden

[285] Turgay Anar, a.g.e., s. 493.
[286] A. g. e., s. 516.
[287] Adile Ayda, Türk diplomat, akademisyen, yazar. Türkiye'nin ilk kadın diplomatıdır. Günümüzde daha çok Etrüskler konusunda kitapları ve görüşleri ile tanınır. 1976-1980 arasında kontenjan senatörü olarak Cumhuriyet Senatosu 'nda görev yapmıştır.

Tevfik Kamil Bey, Ord. Prof. Sadi Irmak (1909-1990), Prof. Kazım İsmail Gürkan (1905-1972), Abdülhamid'in kızlarından Şadiye Sultan (1886-1977), Sultan Vahdeddin'in küçük kızı Sabiha Sultan (1894-1971), Yusuf İzzeddin Efendi'nin küçük kızı Mihrişah Sultan (1916-1987) olarak sıralanabilir. [288]

Sabahattin Eyüboğlu da bu dönemde ev toplantıları geleneğini sürdürür ve çok sayıda sanatçıyı Maçka Bronz Sokak'taki evinde ağırlar. İstanbul'daki evde pazartesi akşamları Vedat Günyol (1912-2004), Azra Erhat (1915-1982), Melih Cevdet Anday (1915-2002), Fakir Baykurt (1929-1999), Talip Apaydın (1926-2014), Yaşar Kemal (1923-2015), Ruhi Su (1912-1985), Hasan Ali Yücel (1897-1961), Hakkı Tonguç (1893-1960), Erol Güney (1914-2009), Necati Cumalı, Adalet Cimcoz (1910-1970), Füreya Koral (1910-1997), Şakir Eczacıbaşı (1929-2010), Şadi Çalık (1917-1979), Mina Urgan (1915-2000), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908-1975), Halikarnas Balıkçısı (1890-1973), Yaşar Kemal, Orhan Kemal (1914-1970), Fuat Ömer Keskinoğlu (1906-1967), Nahit Hanım (Fıratlı) (1909-2002), Can Yücel (1926-1999), Salim Rıza Kırkpınar (1904-1999) gibi isimler toplanmıştır. [289]

Beyoğlu'nun sanatçıları bir araya getiren bir semt olması gibi, Sultanahmet ve Bayezıt çevresinde de sanatçıları bir araya getiren önemli mekânlara ev sahipliği yapan semtlerdendir. Sultanahmet'teki Akademi Kahvesi Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeki Faik İzer ve Elif Naci'yi ağırlar. [290] Akademi Kahvesi ve çevresi pek çok sanatçının bir araya geldiği kahvelerle ünlüdür. Özellikle İstanbul Üniversitesi'nin yakınındaki Küllük Kahvesi yalnızca sanatçıları bir araya getirmekle kalmayıp bir sayılık bir

[288] A. g. e., s.179.
[289] Mine Söğüt, *Adalet Cimcoz- Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*, YKY, İstanbul, 2000.
[290] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2000, s. 212.

derginin çıkmasına da ortam hazırlamıştır. Abidin Dino'nun açık hava forumuna benzettiği Küllük Kahvesi'nin müdavimleri arasında şu isimler yer alır: Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç (1886-1958), Hilmi Ziya Ülken (1901-1974), Sadri Ertem (1898-1943), Nurullah Ataç (1898-1957), Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil (1907-1968), Arif Dino (1893-1957), Asaf Halet Çelebi (1907-1958), Abidin Dino, Fikret Adil, Rıfat Ilgaz (1911-1993), Suphi Taşhan (1921-1960), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1973), Sait Faik Abasıyanık, Orhan Murat Arıburnu (1920-1989), Oktay Akbal, Neyzen Tevfik (1879-1953), İlhan Berk, A. Kadir, Nuri İyem, Suat Derviş (1903-1972), Güzin Dino (1910-2013), Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Yahya Kemal, Burhan Toprak (1906-1967), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980), Halit Fahri Ozansoy (1891-1971), İbrahim Çallı, Arif Kaptan (1906-1982), Celal Sahir (1883-1935), Şevket Rado (1913-1988), Adnan Adıvar (1882-1955). [291]

Bir sayı olmak üzere 1940 yılında *Küllük* adıyla bir dergi çıkartılır. Derginin giriş bölümünde yayımlanan bildiride sanatın sokakla buluşması gerektiği yazılıdır. Bu aynı zamanda geçmişin eleştirisidir:

> "Seyirciyi, okuyucuyu mu bulmak istiyoruz? Bulunduğu yere; kahveye gidelim. O halde mecmuamıza bir kahve ismi seçtik, şiirlerimizi kahvede okuyoruz, yazıyoruz. Sergilerimizi meyhanede açacağız."[292]

Abidin Dino da dergide yer alan yazısında resmimizin eski sanatın kof yönlerinden temizlenmesi gerektiğini vurgular.[293]

[291] Turgay Anar, a. g. e., s. 231-232.
[292] *"Küllük Beyannamesi"*- Küllük, y.1, No:1, Eylül, 1940, s.2.
[293] A. g. e., s. 19.

Dino'nun aralarında bulunduğu, toplumcu bir çalışma tarzını benimseyen Yeniler Grubu, sıradan insanı resmin merkezine yerleştirmiş ve eserlerinde memleketin durumunu yansıtmaya çalışmışlardır.[294]

Ankara da, İstanbul kadar olmamakla birlikte, evini dostlarına açan kimi sanatçılar / sanatseverler sayesinde sanatçı buluşmalarına sahne olmuştur. Edebiyat öğretmeni ve Orhan Veli'nin aşık olduğu Nahit Hanım (Fıratlı) Ankara'daki evini sanatçı dostlarına açan isimlerden biridir. Cemal Süreya (1931-1990) onun evini bir sanat albümüne benzetir. Özellikle 1940-50 kuşağıyla yakın olan Nahit Hanım, Orhan Veli'nin Yaprak dergisini yayımlamasına maddi manevi destek vermiştir. İkinci evliliğini Arif Damar'la yapan Nahit Hanım, bu evliliği döneminde de edebiyat toplantıları yapmayı sürdürmüştür. Toplantıya katılanlar arasında sanat dünyasına katkı yapan önemli isimler vardır: Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Melih Cevdet Anday, Adnan Veli (1916-1972), A. Kadir (1917-1985), Ömer Uluç (1931-2010), Sevim Burak (1931-1983), Edip Cansever (1928-1986), Turgut Uyar (1927-1985), Tomris Uyar'ın (1941-2003), Cemal Süreya, Vedat Günyol (1912-2004), İsmet Kür (1916-2013), Gülriz Sururi (1929), Fethi Naci (1927-2008), Asaf Çiyiltepe (1934-1967), Selim İleri (1949).[295]

Ankara'daki *Yeni Hayat Lokantası* ya da çoğunluğun deyimiyle *Kürdün Meyhanesi* de önemli mekânlar arasındadır. Fahir Aksoy; Cihat Burak ve Orhan Peker'i buranın son müşterilerinden sayar.[296] Aksoy, kitabında Orhan Peker'le bu mekânda, Metin Eloğlu aracılığıyla tanıştığını söyler. [297]

[294] Sibel Çelik, *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2009, s. 113.
[295] Turgay Anar, a. g. e., s. 197.
[296] Fahir Aksoy, a.g.e., s.39.
[297] A. g. e., s.88.

Yine aynı eserde Yeni Otel'de Orhan Veli'nin bir odasının bulunduğu ve Mübin Orhon ve arkadaşlarının da bu odada kaldığı yazılıdır.[298] Mekânın adını taşıyan bu kitabı Fahir Aksoy yazmış ve Turgut Zaim resimlemiştir. Her ne kadar sanatların kendi başlarına müstakil kalmaları gerektiğini söyleyen Orhan Veli Kanık olsa da aynı gruptan Melih Cevdet Anday ressam Ömer Üçüncü için şiir yazmıştır. Tüm bu sanatçılar Kürdün Meyhanesi'nin müdavimleridir ve bu mekânda verimli bir üretim gerçekleştirmektedirler. Fahir Aksoy, ressam Ömer Üçüncü'yü şöyle anlatır:

> "İnce yapılı ve çok duygusaldı. Resim yapar, şiir yazar, parayı pulu umursamaz, toplumsal sorunlarla yakından ilgilenir, düşüncelerini büyük bir yüreklilikle söylemesini bilirdi. İnsan hakları - ki şimdilerde Anayasa'da yerini aldı, uygulanmasa da- ile ilgili düşünceleri yüzünden adı 'solcu'ya çıkmıştı."[299]

Ressam Ömer Üçüncü'nün trajedisi ve varolma savaşı, Melih Cevdet Anday'ı harekete geçirmiş ve onun için şu dizeleri kaleme almıştır:

> "Zavallı Ethem
> Çok çekti geçen kış
> Bütün kışı parklarda geçirdi
> Şimdi vaziyeti iyi
> Senatoryumda
> Verem."[300]

İstanbul ve çevresindeki sanat dünyasını hareketlendiren, sanatçıların bir araya gelmesini sağlayan galeri Maya'ysa, Ankara'daki sanat ortamına ivme kazandıran merkez de *Helikon Derneği*'dir. 1950'li yıllarda devlet, sanatı desteklemez olunca, sanatçılar ve entelektüel kesim, sanat ve edebiyat buluşmalarını organize bir biçime dönüştürmek isterler.

[298] A. g. e., s.105.
[299] A. g. e., s.27.
[300] A. g. e., s.28.

Dernek, henüz kuruluş aşamasında kimi ilkeler belirler: devletten, zenginlerden ve bankalardan para alınmayacaktır. Derneğin amacı, çağdaş resim ve heykel sanatını halka benimsetmektir. Bu nedenle soyut ve non-figüratif çalışmalara öncelik verirler. Derneğin kuruluşunda yer alan Bülent Ecevit, bu konuda şunları yazar:

> "Helikon Sanat Galerisi, Ankara'nın belki de Türkiye'nin, ilk özel sanat galerisiydi. Ülkemizde ancak 20-30 yıl sonra oluşacak resim heykel piyasasının da ilk habercisiydi. Resim heykel satışlarından alınan yüzde 20 payla, derneğin yaşayıp gelişebileceği görülmüştü."[301]

Dernekte konferanslar düzenlenecek, filmler gösterilecek, sergiler açılacaktır. İlk sergi 1952 yılının Ocak ayında Hasan Kaptan tarafından açılmıştır. 6-7 Eylül 1955'te 'Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalanması' haberi üzerine sıkıyönetim ilan edilir. *Helikon Derneği*, geçici bir süre için kapatılır, kurucular sorgulanır. Birkaç ay sonra açılan dernek eski havasını yakalayamaz.

Yazarlar ve ressamlar arasında belli bir sosyal çevreyi oluşturmanın yanı sıra karşılıklı bir çıkar ilişkisi de söz konusu olduğuna Orhan Peker değinir. Eğer sağlam ilişkiler kurulmuşsa, sergiden övgü dolu sözcüklerle söz edilirken, kurulmamışsa sergi yok sayılır veya küçümsenir:

> "Benim en büyük dileğim şu ortalığı kaplayan yazarlar, şairler karşısında da benim kuşağımın ressamı olarak bu işin önemine işaret etmekti. Onlar dergilerde, gazetelerde birbirlerini öve söve dursunlar - sen de inkar edemezsin - ressamlar hiçbir sanat akımında yerini bulamıyorlar. Bir sürü kof şiir, bir sürü uydurma, aktarma düşünce arasında bocalayan bir edebiyat meydanında diğer sanatlara ancak bu kadar yer verilir de ondan. Geriye ne kalıyor? Sergini açacaksın. Sonra oturup

[301] Bülent Ecevit, Helikon, Gergedan, No:17, Temmuz 1988, s. 150-153.

serginin yazısını yazdıracaksın, heriflerin kafasına vura vura resimlerin önemini anlatacaksın. Eh durum böyle olunca - gerçi her yerde biraz böyle- yazılan, çizilen ne diye önemli ola? Olsa olsa başkaları için önemli olur bu."[302]

Ressamlar ve yazarlar arasındaki ilişkiler sadece sergilerle ya da kahve -meyhane toplantılarıyla sınırlı kalmaz ve söz konusu ilişki, her zaman sanatçılara yakışır bir düzeyde değildir. Söz gelimi bir keresinde Mart 1956'da Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine giderek onu dövmüş, tabakları kafasında kırmışlardır. Bu bilgiyi Orhan Peker'in Turan Erol'a yazdığı 21 Nisan 1956 tarihli mektuptan ediniriz. Orhan Peker, olayı şöyle anlatır:

> "Dedikodu diyemezler, duymayan kalmadı. Bir ay önceydi galiba. Oktay Rifat, Melih Cevdet bir Perşembe gecesi Bedri'yi bir temiz dövmüşler. Resimleri, tabakları ve galiba Bedros'un kaburgalarından birini kırmışlar. Tam rezalet!.. Ben orada değildim. Dişimi sıktım sormadım kimseye, uzak kalmaya çalıştım. Kendisi anlatıncaya kadar da böyle bir şeyden habersiz göründüm. Şimdi onu da dinledikten sonra anlıyorum ki şaşacak bir şey yok ortada. Elbette boğuşacaklar, elbette en kepaze küfürleri edecekler. İki hafta sonra da Melih Cevdet diğer bir toplantıda Ataç'ı dövüyor. İhtiyar adam canını zor kurtarmış."[303]

Benzer bir olay, Orhan Veli ve Mübin Orhon arasında yaşanmıştır. Mübin Orhon, Orhan Veli ve Rıfat Ilgaz bir gün Ercüment Behzat'ın evinde toplanırlar. Orhan Veli Lağımcı şiirini okuduktan sonra, Mübin Orhon ayağa kalkarak "Ooo! Hoş geldin Rıfat Ilgaz" diyerek, Orhan Veli'nini şiirini Rıfat Ilgaz'ın şiirlerine banzetir.[304]

[302] Orhan Peker, *Turan Erol'a Mektuplar- Gözlerinden Öperim*, Sel Yayınları, İstanbul, 2011, s. 186-187.
[303] Orhan Peker, *Turan Erol'a Mektuplar- Gözlerinden Öperim*, s.180.
[304] Rıfat Ilgaz, *Yokuş Yukarı*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1998, s. 19.

Ressam ve yazarlar belli mekânlarda vakit geçirdikleri gibi, birbirlerinin eserlerine de sahip çıkarlar. Örneğin Orhan Veli, Eyüboğlu Ailesiyle görüşmektedir. Nahit Hanım'a yazdığı 1 Mart 1947 tarihli mektupta sanatçının bu aileden resim aldığını da öğreniriz:

> "Nahit, senden bir ricam var. Ankara'da camcılara - çerçevelenmek üzere - iki resim bırakmıştım. Onları alabilir misin? Aksi halde sahiplerine karşı çok ayıp olacak. Biri Yenişehir'de Özen'in yanındaki Mormana adlı dükkandadır. Abidin' in pembe bir İstanbul resmi. Almak için altı buçuk lira vermek lazım. Öteki şehirdedir. Ulus Meydanı'ndan Karaoğlan'a doğru çıkarken Zincirli Cami'yi geçince bir çerçeveci vardır, orada. Resim Eren Eyüboğlu'nun resmidir. Üst tarafında mürekkepli kalemle 'Orhan Veli'ye' diye bir yazı vardır. Onu almak için beş lira vermek lazım. Bu resimleri alıp da saklayabilirsen çok memnun olurum."[305]

Dönemin şair ve yazarları arasında resimle ilgilenenler de sayıca fazladır. Oktay Rifat, bu sanatçılar arasında önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Oğlu Samih Rifat, resmi babasının ara sıra içine girdiği ara sıra uzaklaştığı bir tutku alanı olarak tanımlar.[306] Samih Rifat'a göre babası, resim yaparken de ozandır. Resim tutkusunu şairin kendisi şu sözlerle anlatır: "Birdenbire resim yapmaya başlamış değilim. Çocukluğumdan beri resim yaparım. Ne var ki yakın zamanlara dek doğru dürüst bir şey çıkaramadım ortaya. Yaptıklarım resim olmadı bir türlü. Zaman zaman umutlanırım, gece gündüz resim yaparım, sonra bu dalga geçer. Galiba şiirin tıkandığı yerde başlıyor resim. 1955'lerde iyice bir şeyler yaptım, akrabalara, eşe dosta verdim. Fuat İzer'in atölyesinde bıraktığım beş on resim var ki onların yok olmasını isterim.

[305] Orhan Veli Kanık, *Yalnız Seni Arıyorum- Nahit Hanım'a Mektuplar,* YKY, İstanbul, 2014, s. 38.
[306] Oğuz Demiralp, *Bir Şairin Fırçasından, Elleri Var Özgürlüğün, Oktay Rifat 100 Yaşında,*YKY, İstanbul, 2014, s. 104.

Çok kötü şeylerdi. 1978'de hastalık yeniden tepti. 1978'lerde yaptığım resimlerin üstüne başka resimler yaptım. Kimini yeniden boyadım. Yeniden küstüm resme. Sonra son dönem geldi. Şimdiki dönem."[307]

Fethi Karakaş ve Behçet Necatigil

Maya Sanat Galerisi'ndeki bir sohbet sırasında Behçet Necatigil Fethi Karakaş'a şiirlerini resimlemesini önerir. Bu önerinin sonucunda, Karakaş, Necatigil'in Evler kitabındaki kimi şiirler için illüstrasyonlar yapar. Sanatçılar arasındaki bu işbirliği ve disiplinlerarası ilişki Ahmet Muhip Dranas'ın şair ve ressam arasındaki kurgusal konuşmasını anımsatır. Ahmet Muhip Dıranas, Kasım 1942 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayımladığı bir fıkrada şair – ressam - aktör arasında kurgusal bir konuşma kaleme alır:

> "Ressam: Şiiri resimleyebilirim.
> Şair: Hayır, ben kitabımı illüstre ettirmek niyetinde değilim. Benim istediğim şey, şiirimi resim halinde görmektir.
> Ressam: Şiirinin mevzuunu sorabilir miyim?
> Şair: Demek sence mevzuun ehemmiyeti var... Şu halde, mevzuuna göre şiirimi yapabilir veya yapamazsın öyle mi?
> Ressam: Hayır, demek istediğim o değil. Eğer senin şiirin geniş manada bir beşeri ifade taşıyorsa o zaman benim eserim de, daha doğrusu herhangi bir eserim de senin şiirini resmetmiş sayılabilir." [308]

Platon'un *Diyaloglar*'ını andıran bu konuşma, aktörün katılımıyla sürerken izleyicinin disiplinlerarası bir mantıkla düşünmesini sağlar. Hangi sanat dalı olursa olsun evrensel konuları ele aldığı sürece diğer sanat disiplinleriyle bir

[307] A. g. e., s. 106.
[308] Ahmet Muhip Dıranas, *Yazılar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1994, s. 28.

noktada buluşacaktır. Bu buluşma kimi zaman rastlantısal kimi zamansa sanatçıların birliktelikleri ve uzlaşmalarıyla gerçekleşmektedir.

Behçet Necatigil'in Evin Halleri şiirinde ev, insanın kalesi olarak değerlendirilir. İsmin hal ekleri, "ev" sözcüğüne getirilerek anlam değişimi sağlanır. İsmin hal ekleri, insanlığın halini ortaya koyar. Fethi Karakaş, bu şiir için yaptığı illüstrasyonun ortasına bir kadın yüzü yerleştirmiştir.

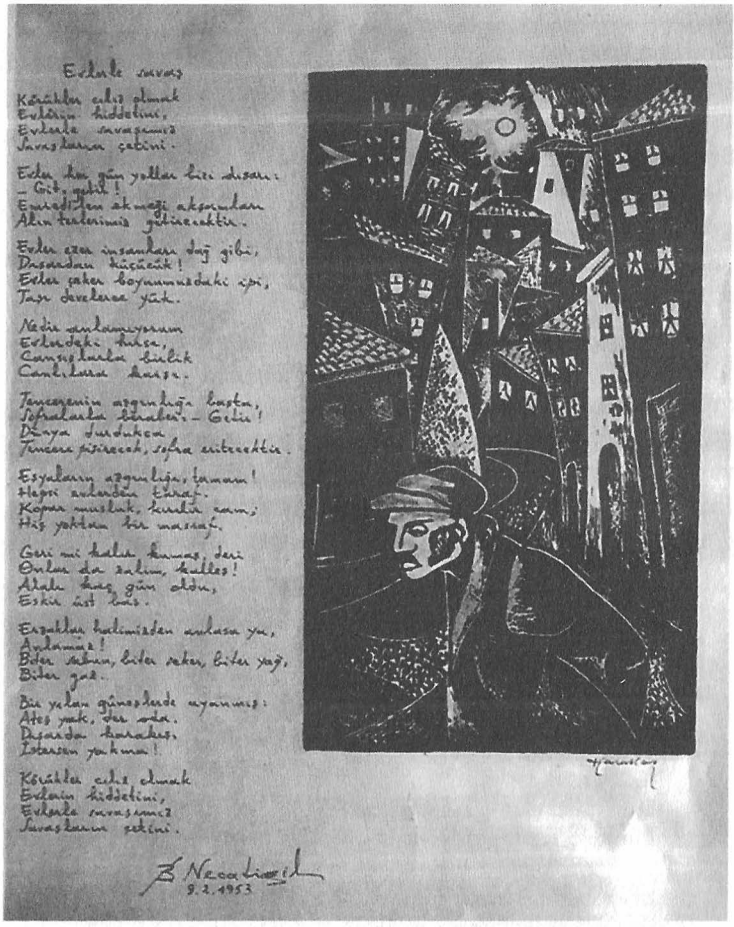
Evlerle Savaş şiiri, insanın sınıflı toplumda ayakta kalma mücadelesini anlatır. Evler kişileştirilerek insanı sokaklara gönderen devlere benzetilir. Fethi Karakaş'ın bu şiir için yaptığı illüstrasyonda evler geometrik formlarla verilmiştir. Evlerin boğduğu sokakta yokuş yukarı tırmanan solgun görünüşlü adam, ayakta kalma mücadelesi vermektedir.

"Körükler cılız olmak
Evlerin hiddetini
Evlerle savaşımız
Savaşların çetini

Evler her gün yollar bizi dışarı:
-Git, getir!
Emredilen ekmeği akşamları
Alın terlerimiz getirecektir.

Evler ezer insanları dağ gibi,
Dışardan küçücük!
Evler çeker boynumuzdaki ipi,
Taşı develerce yük.

(...)
Bir yılan güneşlerde uyanmış;
Ateş yak, der oda.
Dışarda karakış
İstersen yakma!



Behçet Necatigil'in Evlerle Savaş şiiri için Fethi Karakaş'ın yaptığı desen, Mustafa Köz Arşivi.

Körükler cılız olmak
Evlerin hiddetini,
Evlerle savaşımız
Savaşların çetini"[309]

Behçet Necatigil'in *Evlerle Savaş* şiiri için Fethi Karakaş'ın yaptığı illüstrasyon, simge nesne olarak evlere işaret ederek dolaylı olarak geçim sıkıntısını eleştirir. Çocukluk günlerinin idealize edildiği *Ekmek Kırıntıları* şiiri içinse Fethi Karakaş, düşlenen çıplak bir kadın çizmiştir. Şiirlerde genellikle işsizlik, geçim sıkıntısı, şehir yaşantısı ve beraberinde getirdiği bunalımlar ve çocukluk günlerine özlem işlenmiştir. Evler kitabı çıktıktan sonra Fethi Karakaş, 9 Şubat 1953 Pazartesi günü Beşiktaş'taki evinde - *Küçük Galeri* adını verdiği bu yeri hem galeri hem ev olarak kullanmıştır.- Necatigil'in şiirlerinden oluşan bir resimli şiir sergisi açmıştır. Ancak sergi beklenen ilgiyi toplayamamış ve bunun üzerine Behçet Necatigil *Hayıfname* şiirini kaleme almıştır:

"Karabaş sergiyi açtı iyi hoş bunca ümid
Kumru âsâ düşünür müşteri bekler şimdi
Ah kim geçmişe mâl oldu Güzincik, dertli Salâh
Gönlün eğlendirecek gösteri bekler şimdi
Genc-i Rûm'un dibine ekti darı Hüssam dost
Oktay Akbal hava aldı neyi bekler şimdi
Her kitap başka yayında çıka ister Akbal
Bir modern ultra cazip seri bekler şimdi
Elli Türki lira verdi Bozok aldı parayı
Daha elli alacak yılları bekler şimdi"[310]

Necatigil ve Fethi Karakaş dışındaki sanatçılar da resim ve edebiyatın aynı izleği yansıttığı çalışmalar yapmışlardır. Metin Eloğlu, Turan Erol'a yazdığı 1 Şubat 1955 tarihli mektupta Oktay Rifat'la birlikte ortak bir sergi açmak peşinde olduklarını yazar:

[309] Behçet Necatigil, a. g .e., s. 16-19.
[310] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 177-178.

"Şiir miir yok yeni.. Pazar sabahı yağlıboya bir resme bulaştım. O güzelim havalara yeniden bir kapılanıverirsem, arkası sökün eder. Oktay da son zamanlarda kelamdan ziyade çizip boyama işinden hoşlandığını anlatıyordu. Söylemiştim ya; niyetimizi - şeytan kanımızdan akmazsa- güzel İstanbul'da ortaklaşa bir sergi açmak."[311]

Metin Eloğlu ayrıca kendi şiirleri için de illüstrasyonlar yapmıştır.

Bu dönemde Agop Arad da Orhan Veli'nin *Garip* kitabının kapak resmini yapmıştır. Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabını kendisi resimlemiştir. Ayrıca *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* adlı kitabı Nurullah Berk'in illüstrasyonlarıyla basılmıştır. Kuşkusuz tüm bunlar ayrı bir çalışma konusu olmakla birlikte belli başlı kimi örneklerden de söz etmemek çalışmayı eksik kılacaktır. Bunlardan biri olan Rıfat Ilgaz'ın *Devam* kitabı, *Yeniler* grubunun ressamları tarafından resimlenmiş olup "Toplumcu Gerçekçiler" başlığı altında değerlendirilecektir.

Bohem Yaşam ve Asmalımescit 74

Cumhuriyet döneminde yazar ve şairlerin yaşamlarına tanıklık eden ve genç kuşak sanatçıları Vakit Gazetesi'ndeki yazılarıyla destekleyen sanat eleştirmeni Fikret Adil, bu sanatçılarla dostluklarını Asmalımescit 74 adlı anı-romanında yansıtmıştır. Adil, bu romanı yazarken gerçek isimlerde çok az değişiklik yapmış, böylece gerçek isimleri duyumsatarak karakterleri kurgulamıştır. Genel geçer kuralların dışında bir yaşam tarzını benimseme sanatın, dolayısıyla sanatçının doğasında vardır. Sanatçılar çoğunlukla Beyoğlu'ndaki

[311] Orhan Peker, *Turan Erol'a Mektuplar- Gözlerinden Öperim*, s. 225.

kafelerde veya arkadaşlarının evinde bir araya gelerek bohem yaşam tarzını sürdürmüşlerdir.

Fikret Adil'in gerçekte yaşadığı ev Asmalımescit'te 47 numaradadır. [312] Küçük bir oyunla, mekânı Asmalimescit 74 no ile tanımlanan romanda resimden aşina olduğumuz pek çok yazar ve ressamın adı geçer. Roman Hale Asaf'ın, Abidin Dino'nun, Nurullah Berk'in, Münif Fehim'in, Elif Naci'nin illüstrasyonlarına da yer vermiştir. Romanın geçtiği mekânın adındaki kelime oyunu, sanatçıların romandaki anılma biçimlerine de yansır. Örneğin İbrahim Çallı romanda "Dallı" adıyla geçer:

> "Şeyh arkadaşını takdim etti:
> Resim üstadlarından Dallı...
> Kır saçları kabarmış, zeki ve çok sevimli bakışlı parlak iki gözü vardı. Bir peygamber gibi ağır ağır söylüyordu. Yarabbim, dedi, bu memlekette güzel sanatlar ne kadar ihmal ediliyor. Bir Mikel Anj gelse burada mahvolur. Ben profesörüm dedim de karakoldan 'sen delisin' diye bıraktılar."[313]

Dallı'nın bütün kadınlara 'Katingo' dediği ve resimlerini yapmayı vaadettiği de romanda yazılanlar arasındadır. Beyoğlu'nda *Bizim Lokanta* adlı mekânda Dallı, Şeyh Memduh ve yazar otururlarken içeri Server Bedii girer. Server Bedii, Peyami Safa'nın yazılarında kullandığı takma isimlerden biridir:

> "Oturduk. Biraz sonra içeriye zarif, küçük, ciddi, iyi kumaştan yapılı ve kübük spor ceketli, büyük başlı ve gözlüklü bir genç girdi: Şeyh Memduh ile Dallı onu görünce: Hay yaşıyasın, gel bakalım, diye davet ettiler.Genç bu hararetli davete sakin tavrından hiç ümit edilmeyen bir coşkunlukla mukabele etti ve masamıza oturdu. Kendisine sorulan suallere hiç aldırmadan: Yahu, dedi, burada hep ölü gibi oturuyorsunuz,

[312] Asmalımescit 74'ün ilk baskısı 1933'te Semih Lütfü Sühulet Kitaplığı'ndan yapılmıştır.
[313] Fikret Adil, *Asmalımescit 74*, Sel Yayınları, İstanbul, 2014, s. 31-32.

biraz canlanalım, şimdi Necip gelecek, bu akşam onda para var, eğleniriz. Bu gelen Server Bedii idi."[314]

Romanda kendi adıyla yer alan tek kişi Necip Fazıl Kısakürek'tir. Fikret Adil'in oda arkadaşı olan şair, kumar tutkunudur. Yazı yazarken hırçınlaştığı hatta küfürler ettiği de romanda yazılanlar arasındadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde İbrahim Hakkı ve nişanlısı Sade Hanım (İsmail Hakkı Oygar ve Hale Asaf) karşımıza çıkarlar.

> "Sade Hanım hakikaten sanatkar bir ressamdı. Almanya ve Fransa'da okumuş, fakat kendi şahsi, hususi görüşlerini kaybetmemişti. Bilakis öğrendikleri ile kendi tarzını zenginleştirmişti. Çok güzel krokiler yapardı. Bir yere oturur oturmaz hemen defterini çıkarır ve çalışmaya başlardı. Nişanlısı İbrahim Hakkı'dan çok yüksekti." [315]

İsmail Hakkı Oygar ve Hale Asaf'ı simgeleyen bu karakterler çatışmalı ilişkileri ve Oygar'ın kumar tutkunluğuyla bohem hayatın öğelerini oluştururlar. Fikret Adil, Hale Asaf'ın kişiliğini överken, İsmail Hakkı'yı eleştirir. Asmalımescit 74, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşayan ressam ve edebiyatçıların bohem yaşam tarzını konu alır. Fikret Adil bunu yaparken eğlence merkezli bir yaşam biçimini yansıtır. Romanda bohemlik ile bayağılığın birbirine karıştırıldığı da tartışılan konular arasındadır. Bohemde zaman algısı yoktur, kazandığını hızla tüketir. Buna karşın zamanında anlaşılmasa bile bohem, sanat eseri üreten kişidir.

[314] A. g. e., s. 67.
[315] A. g. e., s.108.

Modernleşen Kadın ve Sosyal Hayat

Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllarda kadının toplumdaki yeri ve rolü hızlı bir değişime uğrar. Özellikle din otoritesinin kendisini en iyi sergilediği imge olan kadın, Türkiye'de modernleşme projesinin önemli hedeflerinden biri olmuştur.[316] Meşrutiyet dönemi itibariyle kamusal alanda erkekle birlikte görünmeye başlayan kadının görünürlüğü Cumhuriyet döneminde daha da artmıştır. Kadın, kamusal alanda erkekle birlikte varlık göstermeye başlamıştır. Kadınlara oy hakkı tanınmıştır. Kadın püriten bir ahlak doğrultusunda ele alınmış, toplumsal yaşama katılan kadın cinsiyetsizleştirilerek erkek kimliğine büründürülmüş ve böylece iffetli oldukları ispatlanmıştır. Buna göre kadının özgürlüğünün bedeli dişiliğinin bastırılması olmuştur.[317] Çalışmak, evdeki yaşantıyı aksatmadığı ölçüde kabul görmüş, kadının öncelikli görevi, annelik ve öğretmenlik olarak tanımlanmıştır.

Cumhuriyet'in modernleşme projesinin temelinde kadının yer aldığını belirten Burcu Pelvanoğlu, kadının özel alandaki tasvirinin de değiştiğini, açık alanda şık ve modern giysiler içerisinde, iç mekânlarda eylem halinde gösterilmeye başlandığını ifade eder.[318] Cinsiyetsizliğini vurgulamak adına kadın kısa saçlı ve koyu giysilerle tasvir edilmiştir.

Tüm bunların yanı sıra, Batının eğlence biçimleri devlet kanalıyla aşılanmaya başlamıştır. Balolar, müzik ve dans gösterilerinde kadın ve erkek yan yanadır. Bu bir aradalık eğlencenin sosyal bir deneyim haline gelmesine olanak

[316] Ayça Gelgeç Bakacak, *Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme,* Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S.44, Güz, 2009, s. 631.
[317] Nilüfer Göle, *Modern Mahrem,* Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 109.
[318] Burcu Pelvanoğlu, *Kadın, Eğitim ve Sanat, Hayal ve Hakikat- Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar,* İstanbul Modern Yayınları, İstanbul 2012, s. 53.

sağlar.[319] Bu dönemde Ali Avni Çelebi'nin *Maskeli Balo* (1928) eseri bir akademi balosunu yansıtırken, Cumhuriyet balosu İbrahim Çallı'nın *Bir Balo Gecesi* (1929) adlı eserinde canlandırılır ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanında ele alınan konulardan birini oluşturur.

İbrahim Çallı ve Yakup Kadri

Kadın imgesi yeni kurulan Cumhuriyet'le birlikte dönüşüme uğrar. Özellikle balolar, kadın ve erkeğin sosyalleşebildikleri sosyal etkinlikler olması bakımından önemlidir. Kısa saçlı kadın, Avrupa modasına uygun giysisi, hafif makyajı ve kendine duyduğu güvenle Avrupai bir imaj çizer. Bu imaj resme ve edebiyata birlikte yansır.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin tanığı Yakup Kadri Karaosmanoğlu, eserlerinde yeni kurulan Türkiye, savaş yılları, eskinin yeniyle çatışmasını gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır. *Ankara* (1934) romanı yeni kurulan Türkiye'nin geçirdiği değişimi, yüzeysellikleri, sosyal eğlencelerdeki değişimi yansıtırken, kadının konumunu irdelemesi bağlamında da dikkat çekicidir.

Ankara romanının kurgusu üç bölümden oluşur. Birinci bölümde (Kurtuluş Savaşı'ndan 1922'ye kadar) Sakarya Muharebesi yılları romanın baş karakteri Selma Hanım çevresinde anlatılır. Kuvayı Milliyecileri, gericileri, korkakları, savaşa katılan Türk köylüsünü hep onun gözüyle görürüz. İkinci bölümde (1923-1926) Cumhuriyet ilan edilmiştir. Bu bölümde yeni Ankara, Selma Hanım'ın bakış açısıyla yansıtılır.

[319] Nilüfer Öndin, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s. 212.

Çoğunlukla balo salonları ve çaylarda geçen günlerinde Selma Hanım, eşini ve eşi özelinde Kuvayi Milliye ruhunu sorgular. Balolar, insanların gerçek yüzlerinin ortaya çıktığı yerlerdir. Burada yer alan insanlar, Avrupa tarzı yaşama ayak uyduranlar, uyduramayanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Milli Mücadele döneminin sofu geçinen Müslümanları fraklarıyla balolarda yerlerini almışlardır. Bu bölümde bir ideal için savaşan bu insanların nasıl ve ne çabuklukla salon bürokratlarına, alafranga züppelere dönüşmüşlüğü sorgulanır. Bu sorgulama sırasında Selma Hanım'ın karşısına çıkan Neşet Sabit, romanın üçüncü bölümünün (1937-1943 aralığını kapsar) kurgusunu oluşturan temel kişilerden biri olacaktır. Üçüncü bölümde Selma Hanım, kendi yaşamını baştan kurgulayacaktır.

İbrahim Çallı'nın *Bir Balo Gecesi* resmiyle ilişki kurulan kısım, romanın ikinci bölümüdür. İlk balolarda kimse nasıl davranacağını bilemez. Herkes çekingendir. Sonraki balolarda insanlar yavaş yavaş çekingenliklerini atmaya başlarlar. Selma Hanım eşiyle birlikte süslenip balolara gider. Milli mesele artık biçim değiştirmiştir. Bir Avrupalı gibi giyinmek, süslenmek, dans etmek, büyük bir zafer kazanmak kadar önemlidir. Evet, kadınlar peçelerini, çarşaflarını çıkartmışlardır. Peki ne için? İşine gidip çalışmak için mi, yoksa süslü kuklalara dönüşmek için mi?

> "O zamanın modasına göre etekleri diz kapaklarını ancak örten yarı açık kollu bir saten çay elbisesi içinde, Selma Hanım, bir genç kız gibi körpe ve sade görünüyordu. Fakat yanına gidilince kendisinde bir Meclisi İdare reisinin hanımı olmanın bazı alametlerini görmek güç değildi. Selma Hanım, boynunda oldukça büyük bir renard argente (tilki kürkü) taşıyordu. Parmaklarının birçoğunda yüzükler vardı. Ağzında bir iri yakut taşıyan bir yılan bilezik kolunun yarısına doğru uzanıyordu. Dudakları tıpkı bu yılanın ağzındaki yakut renginde bir ruj'la boyanmıştı."[320]

[320] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara,İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 105-106.

Özgürlük kavramının sorgulandığı bu bölümde özgürlükle serbestliğin birbirine karıştırıldığı ortam eleştirilir. Yazar, balolara da eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Oysa İbrahim Çallı'nın resminde durumu olumsuzlayan bir bakışa rastlamayız. Kadın, toplumsal yaşama, erkekle eşit şartlar altında katılmadıkça, özgürlük kavramının toplumda yerleşmesi güçleşir. Bu bağlamda kadının konumlandırılışı önemlidir. Falih Rıfkı Atay, balolarla ilgili dünyadan örnekler verirken aslında kendi toplumumuzu anlatır:

> "Bu ilk devirde Japonlar adeta kendilerinden soğumuşlar, şiddetli bir garp taklitçiliğine kapılmışlardı. Kadınlı erkekli süvareler, maskeli balo, smokinle lokantaya gitmek gibi şeyler hemen kibar adetleri arasına girdi. Radikal bir ahlak devrimi yapmak, kadını kölelik ve dişilikten kurtarmak fikirleri aldı, yürüdü. (...) Charles Seignobols on yedinci asır sonlarının hikayelerini yazdığı sırada der ki: 'Büyük Petro, Rusları Asyalı geleneklerden kurtarmak ve garplılaştırmak için kadınlı erkekli salon toplantılarına da önem verdi. Asilzadeleri bu toplantılara karıları ile birlikte gelmek zorunda bıraktı. Fakat toplantılarda kadınlar ve erkekler, hareketsiz ve sessiz, birbirlerinden ayrı otururlardı."[321]

Mustafa Kemal Atatürk, İstanbul'daki vapur ve tramvaylarda erkek ve kadınları ayıran perdeyi kaldırınca, buna en güçlü itirazlardan biri, aydın olarak bilinen Halide Edip Adıvar'dan gelir. Yanlış bir özgürlük tanımlamasıyla peçesine ve perdesine karışılmamasını, dokunulmamasını ister. [322] Artık ok yaydan çıkmıştır. Kadınlar, karşıt cinsleriyle bir arada bulunmanın rahatlığını tatmışlardır. Yine de ilk çaylarda ve balolarda çekingenlik henüz atılabilmiş değildir. Falih Rıfkı Atay da Çankaya'sında bugünlere şöyle değinir:

> "Hâlâ gözümün önündedir. Salonun bir tarafında kadınlar, bir tarafında da erkekler toplu olarak oturmuşlardı. Ayakta

[321] Falih Rıfkı Atay, *Çankaya*, Bateş Yayınları, İstanbul, 1984, s. 407.
[322] A. g. e., s.411.

yalnız birkaç uyanık hanım vardı. Kadınlar büfeye gidip bir şey yemek için bile kımıldamıyorlardı. Hiç kimse kimseye ailece takdim edilmiyordu. Kadınlar erkeklerin göz hapsinde idiler."[323]

Kadın, Cumhuriyet döneminde çağdaşlaşmanın simgesi niteliğindedir. Cumhuriyet kadını kısa saçlı, abartısız makyajlıdır. İyi anne, başarılı bir iş kadınıdır. Bu imge resimlere de yansır. Resimde kadın eylem içinde olacaktır. Danslar ve balolarla sosyalleşen kadın, modern giysiler içinde, dış mekânda ve eylem içerisinde gösterilir. Güzellik; zarafet ve incelikle örtüşerek dişilik geri plana itilir. Selma Hanım da tıpkı burada belirtildiği gibi, bir Cumhuriyet kadını imgesini çizer. Romanda kimi zaman çelimsiz bedeniyle bir erkek çocuğuna da benzetilir.

Aynı konuyu işleyen İbrahim Çallı'nın resminde kadın figürler ön plandadır. Modern tarzda giyinmiş bu kadınlardan kimisi oturup arkadaşlarıyla sohbet etmekte, kimisi de kavalyesiyle dans etmektedir. Kadınların süslü şapkalarının altındaki saçları kısadır. Hepsinin yüzünde rahat, endişesiz bir yaşamın izleri okunur. Giysilerdeki tüller ve şifonlar hareket etkisini göstermek amacıyla kullanılmış, renklerle müzik duyumsatılmaya çalışılmıştır.

Eğlence yaşamındaki en önemli değişimlerden biri de, kadının eğlencelere erkeklerle birlikte katılmasıdır. Böylece eğlence sosyal bir deneyime dönüşür. Çallı'nın "Balo" resminde de kadın erkek bir aradalığı vurgulanmış, modernleşmenin getirdiği yeni bir yaşam tarzı görselleştirilmiştir. Atatürk, Cumhuriyet Balolarından birinde kadınların dansa kalkmadığını görünce, erkekleri cesaretlendirmiş ve şöyle demiştir:

"Dünyada subay üniforması giymiş bir Türk erkeğinin dans

[323] Falih Rıfkı Atay, a. g. e., s. 411.

önerisini geri çevirebilecek bir kadının bulunabileceğini düşünemiyorum."[324]

Hem Yakup Kadri'nin Ankara'sında hem Çallı'nın Bir Balo Gecesi'nde Cumhuriyet kadını imgesi yansıtılmıştır. Kadının erkekle birlikte eğlencelere katılmasına, yaşam biçimindeki değişikliğe vurgu yapılmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu balolardaki özenti yaşamı yansıtıp eleştirirken, İbrahim Çallı, o dönemin tanığı olarak durum tespitinde bulunmuş ve olumlu bir tablo çizmiştir.
Çallı kuşağı duygusal anlatım biçimini renk ve ışık türevleriyle yansıtmışlardır. Etkilendikleri izlenimcilik akımı ise pozitivizmin düşünce dünyasına getirdiği yeniliklerden izler taşır. Sanatçı izlenimlerinin uyandırdığı duyumları yansıtırken nesne elementler kompleksine dönüşmüştür.[325] Tüm bu birlikteliklerin yanı sıra Çallı'nın sık sık Yakup Kadri ile Falih Rıfkı Atay'ın Ankara Hamamönü'nde tuttukları eve geldiğini Atay anılarında belirtir.[326] Bu birliktelik, iki sanatçının birbirlerinin eserlerinden dolaylı da olsa etkilenmelerini sağlamıştır.

Nazmi Ziya ve Peyami Safa

Tanzimat dönemi itibariyle sık işlenen konulardan birisi alfrangalık- alaturkalık çatışmasıdır. Yanlış Batılılaşma Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz Bey, Ahmet Midhat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanındaki Felâtun Bey karakterlerinden evrilerek

[324] Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950,* İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 213.
[325] Nilüfer Öndin, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950),* İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011, s. 91.
[326] Falih Rıfkı Atay, a. g. e., s. 539.

Cumhuriyet dönemine kadar uzanır. Peyami Safa tarafından 1931 yılında yayımlanan Fatih - Harbiye romanı alafrangalık - alaturkalık çatışmalarını Neriman - Şinasi karakterleri çevresinde anlatır.

Darülelhan'da[327] alaturka müzik bölümünde okuyan Neriman, aynı bölümde okuyan Şinasi ile flört etmektedir. Ancak, alafranga bölümün keman şubesinde okumakta olan Macit'le tanışması, onda zaten var olan alfranga-alaturka çatışmasını hızlandırır. Neriman bundan sonra kendisini, erkek arkadaşını, çevresini beğenmez olur. Bu sırada okulun alaturka bölümünün lağvedilesi gündemdedir. Yazar bunu bir gazete haberiyle romana taşır:

> "Tütüncüye giderek bir cigara aldı ve camın kenarına asılı bir akşam gazetesinin ilk sayfasına göz attı: Darülelhan muallimlerinden birinin resmi, alaturka, alafranga musiki münakaşası hakkında sözler."[328]

Bu dönemde Osmanlı'nın kültürüyle ortadan kalkmadıkça yeniliklerin kanıksanamayacağı düşüncesi hâkimdir. Böylelikle geleneksel Osmanlı müziği 1926'da okullardan kaldırılmıştır, geleneksel Türk müziğinin de yayını 1935 yılında durdurulmuş; ancak bu yasak sekiz ay sürebilmiştir.[329]

Romanda da arkadaş toplantılarında sıkça gündeme gelen konulardan birisi budur. Bir toplantı sırasında Muammer, Neriman'a sorar: "Alaturka kısmın lağvedilmesinden memnun musunuz?"[330] Alaturka bölümün lağvedilmesini yanlış bulan Ferit karakteri bu kararı veren ve uygulamaya koyan kişilerin de evde alaturka müzik dinlediklerini söyleyerek, alınan

[327] Konservatuarın müzikle ilgilenen bölümü.
[328] Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2012, s .4.
[329] Nilüfer Öndin, *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 62.
[330] Peyami Safa, a. g. e., s. 110.

kararın hayatın kendisiyle örtüşmediğini söyler. Alaturka yaşamın simgesi Şinasi, içe kapalı bir karakterdir. Roman süresince Neriman'ı çatışmalarıyla baş başa bırakarak, sorunun kendi kendine çözülmesini beklemiştir. Neriman'daki değişimi yadırgamış ve Herakleitos'un nehir metaforunu yalanlarcasına "Niçin sen artık, dünkü sen değilsin?"[331] sorusunu yöneltmiştir.

Bunca yıl, eğitimden mahrum bırakılan, yüzü ve bedeni peçeyle çarşafın ardına gizlenen, söz söylemeye hakkı bile olmayan kadın, Batılı cinsleri gibi giyinmekte, serbestçe eğitim alabilmektedir. Toplumsal değişimin kadın üzerindeki yansımalarını ele alan bir diğer resim, Nazmi Ziya'nın *Taksim Meydanı*'dır. Sanatçı bu çalışmasında değişen yaşam tarzı ve bunun kadına yansıması hakkında izlenimlerini yansıtır.

Resimde Taksim Meydanı bir öğle saatinde tasvir edilir. Modern bir kent görünümü çizen bu resimde Pietro Canonica'nın Cumhuriyet Anıtı da resmin solunda kendini göstermektedir. Kadınlar modern giysiler içinde, başlarında şapkaları, enselerinde kesilmiş saçlarıyla modern bir Avrupa ülkesini anımsatmaktadırlar. Az bulutlu gökyüzü altında güneşle yıkanan Taksim Meydanı'nda şık giyimli kadınların yürüyüş yapması, sohbet etmeleri kadının sosyalleşme yönüne yapılan vurgudur. Modern kadın artık, giyen kişiyi gizleyen buna rağmen cinsiyeti açığa vuran çarşafı kullanmaz. Cinsiyetsiz kimliğini ön plana çıkartacak şekilde giyinerek erkeklerin özel alanına itilmiş olmadığı vurgusunu yapar.[332]

Fatih-Harbiye romanında Neriman karakteri zamanında başörtü takan şimdiyse modern bir Avrupalı gibi giyinen genç bir kızdır. Erkek arkadaşı Şinasi onun eski halini özlemektedir:

[331] A. g. e., s. 63.
[332] Nilüfer Öndin, *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s. 208.



Nazmi Ziya, "Taksim Meydanı", 1935, tuval üzerine yağlıboya, 73,5 x 92 cm, SSM.

> "Siyah saten gömlekli, siyah başörtülü kız... O vakit böyle koşmazdı. Liseden çıkar ve Süleymaniye'nin köşesinde görünürdü. Kolunda çantası, başı önüne eğilmiş, gözlerinde korku ve dudaklarında tebessüm, Şinasi'nin yaklaştığını görünce korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı."[333]

Varlığıyla yokluğu belirsiz bir kadını tanımlamak için "görünürdü, başı öne eğilmiş, yere bakar, hafifçe kızarır" eylemlerini kullanan yazar, Şinasi'nin beklentilerini de ifade etmektedir. Oysa Neriman şimdi çatışmalar yaşayan, Nazmi Ziya'nın resmindeki gibi giyinen bir genç kadındır ve kendi düşüncelerini oluşturma çabasındadır. Uzun saçlı, siyah başörtülü, çabucak kızaran mutaassıp kız; kısa saçları ve modern giyimiyle Batılı bir genç kadın olmuştur.

[333] Peyami Safa, a. g. e., s. 8.

Davranışlarındaki kadınsı yanlar törpülenmiş, aklına koyduğunu uygulayan bir insan kararlılığı yerleşmiştir. Neriman'ın dış görünüşü hakkında bilgiyi önce Şinasi'den sonra da hizmetçi Gülter'den öğrenilir: "Bundan yirmi gün evvel Neriman, Darülelhan'dan erken çıkmıştı; ayağında gene yeni yaptırdığı bu dekolte rugan iskarpinler ve üstünde bu filizi manto, mektebin kapısında birbirinden ayrıldılar." [334] İlerleyen sayfalarda da saç tuvaleti gündeme gelir: "Bugün ensenize kadar kestirdiğiniz şu saçlar yok mu? Ne uzundu, ne uzun!" [335] Neriman dış görünüş olarak Nazmi Ziya'nın resmindeki karakterlerden birine benzemekteyken, yaşadığı yer Fatih'tir. Yaşadığı semt, alaturka yaşamı; Harbiye ise onun özlemini duyduğu alafranga yaşamı simgeler. Neriman'ın kafasında alafrangalık Beyoğlu'ndaki eğlenceler, balolar ve belki Lebon pastanesinde biraz oturmaktır. Öykündüğü bu dünyayı Macit karakteriyle idealize eder. Neriman'ın düşünceleri tıpkı Fatih ve Harbiye arasında gidip gelen bir tramvaydır:

> "O Fatih Meydanı'nın önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyor. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkanların hali nedir? Adım başı aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkanlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziyormuş gibi oluyor. Her camekan çiçek gibi. En adi eşyayı bile öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini bilirler." [336]

Peyami Safa iki semti New York ve Kabil kadar birbirinden farklı bulur:

[334] Peyami Safa, a. g. e., s. 6.
[335] A. g. e., s. 69.
[336] A. g. e., s. 21-22.

"Fatih sokakları, Beyoğlu caddesi, başörtülü kadınlar, sarıklı adamlar, otomobiller, şahnişleri çarpılmış, kaplamaları çatlamış tahta evler, karanlıklar, helvacı sesleri, apartmanlar, kuvvetli elektrik ışıkları, Maksim salonu, Şinasi'nin odası, yerde notalar, Şinasi'nin kabarık saçları, sinemada gördüğü Avrupa salonları, insanlar arasındaki ince münasebetlere ait birçok intibalar, büyük bir kilise kapısı, Beyoğlu'ndaki kapalı çarşılar, yüksek taş binalar arasındaki şerit kadar ince bir mavi hava görünen sokaklar, Fatih Camii'nin avlusu, ezan sesleri, yangın kokuları, beşik gıcırtısı." [337]

Her ne kadar Neriman, yanlış Batılılaşmanın bir örneği olarak karşımıza çıksa da giyimi ve dış görünüşüyle Nazmi Ziya'nın resmindeki modern kadın imgelerinden biridir. Taksim Cumhuriyet Anıtı, kadınlardaki bu değişimin arkasındaki güç olan Atatürk'e işaret eder. Fiziksel görünüşteki bu değişimin yanı sıra, kadın ekonomik özgürlüğünü de kazanmıştır. Fatih Kaymakamlığı resminde kadının kamusal yaşamda erkekle birlikte yer alması görünür kılınır. Resmin arka planında bulunan kaymakamlık binası ve binanın çatısında dalgalanan Türk bayrağı, kadının toplumsal yaşamdaki değişiminin devlet destekli olduğuna gönderme yaparken ışık, tüm tabloyu aydınlatır.

Asaf Halet Çelebi ve Resim

Sıradışı bir şair olarak bilinen Asaf Halet Çelebi (1907-1958), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencilik yapmış, *Ağaç* ve *Ses* dergilerine şiirler yazmış, pek çok ressamla dostluk kurmuştur. Tasavvuf kültürüyle babası sayesinde tanışan Çelebi, yedi yaşından itibaren sema etmeye başlamıştır. İlerki zamanda yazacağı şiirlerin tasavvuf

[337] A. g. e., s. 39.

motifleriyle örülü olması, çocukluk yıllarında edindiği kültürle ilişkilidir.

Adalet Cimcoz'un sanat toplantılarına katılan Asaf Halet Çelebi'nin, bu toplantılardan birinde yaşadığı ilginç olayı Beşir Ayvazoğlu şöyle aktarır:

> "Adalet Cimcoz, evinde devrin şair ve yazarlarını sık sık yemeğe çağırırdı. Fakat her yemekten sonra çatal, kaşık ve bıçaklar eksilirdi. Bir, iki... Sonunda Adalet Hanım'ın canına tak dedi. Bir gün hiç kimse ayrılmadan kapıları kapattı ve 'Hepinizin üzerini arayacağım!' dedi. Tabii herkeste, özellikle çatal, bıçakları aşıranlarda bir telaş, bir telaş... Ve çatallar, bıçaklar, kaşıklar bir bir ortaya çıkmaya başladı. Sıra Âsaf Halet'e geldi. Merhum ceplerini sıkı sıkı tutmuş, bir türlü aratmak istemiyor. Sonunda mecburen razı oldu. Meğerse çok sevdiği kremalı pastadan irice bir dilimi ayırıp daha sonra yemek üzere cebine koymamış mı?"[338]

Çelebi, Cimcoz'un Maya Sanat Galerisi'nin müdavimlerindendir. Galeride 1952 yılında düzenlenen Resimli Şiir Sergisi'nde onun Lamelif adlı şiirini 10'lar grubu ressamlarından Hayrullah Tiner resimlemiştir.

İlk yazılarını Ağaç dergisinde yayınlayan Çelebi, Necip Fazıl Kısakürek'le fikir ayrılığına düştüğü için buradan ayrılır ve Ses dergisine geçer. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Dino ve Abidin Dino'yla burada tanışan sanatçı, buradaki dostlukları çalışmalarına da taşımıştır. Söz gelimi sanatçının Sidharta şiiri, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun deseniyle yayımlanmıştır.

Asaf Halet Çelebi de, Eyüboğlu'nun kimi şiirlerini Ta'lik hatla yazmıştır.[339] Bunun dışında şairin Bedri Rahmi adlı bir şiiri

[338] Beşir Ayvazoğlu, *He'nin İki Gözü İki Çeşme, Bir Asaf Halet Çelebi Biyografisi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 55.
[339] Bu şiirler: *Erimek, Yar Yüreğim Yar, Müjde, Bir Yaz Geçti, Körolası*'dır.

bulunmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu da, Kırk Odalı Konak şiirini ona ithaf etmiştir. Bu şiir, Asaf Halet'in şiir konularının neler olduğunu "oda" simgesiyle anlatır:

"Birinci odanın pencereleri denize bakar
Denize bakan odada üşüyen bir çocuk var.
Üşüyen çocuk durmadan gemilere bakar
Gözlerinde tomurcuklanan arzular
Kulaklarında salkım salkım
Donan sesler var.
İkinci odada saçları badem yağıyla taranmış
Küçük bir kız var.
(...)" [340]

Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun dışında Arif Dino için de şiir yazmıştır. Dino'nun yerel ve evrenseli birleştiren yanı, şiirde özgün imgelerle karşımıza çıkar.

"tarçın ve çivit renklerine
hayretle bakarken
önünde
aselbendle kakule kokan
dükkânların
eli habersiz bir yerli gülü resmeden
ve cebinde kımıldanan
küçük rimbaud satirini
deliğinden düşmesin diye yoklayan
bir dev
(...)" [341]

Arif Dino, *Yeni Ses*'in İkinci teşrin 1939 tarihli sayısındaki Masal' şiirini Çelebi'ye ithaf eder. Çelebi'nin şiirlerindeki masalsı öğeleri bir araya getiren şiir, Çelebi'yi bir eski zaman kahramanı olarak tasvir eder.

[340] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 42.
[341] Asaf Halet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 1998, s. 69.

"Eskiden
Çok eskiden
Ben senin kölendim
Bir serinlik tesellisi buluyordum
Kirpiklerinin gölgesinde
Bir köle başımız vardı
Benim
Sana aşkımı sezmiş olacak ki
Kırbacıyla dövüyordu
Her vuruşu
Bana
Senin bir busen gibi geliyordu
Ve öldüm
Eskiden
Çok eskiden"[342]

Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir öğrenci olan Çelebi, aynı zamanda usta bir hattat olarak tanınır. Buradan ayrıldıktan sonra da Akademi'ye istediği gibi girip çıkabilmektedir. Onu gören kızlı erkekli öğrenciler grubu tarafından hemen kuşatılan Çelebi, öğrencilerin isteklerini kırmaz ve onlara *Sidharta* şiirini okur. Sıra *Om mani padme hum*[343] mısrasına gelince Haşmet Akal'ın işareti üzerine bütün öğrenciler bu dizeyi üç defa tekrar ederlermiş.[344]

Cumhuriyet döneminin modern sanatıyla ilgilenen şair, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin sergisi dolayısıyla *Yeni Sanat* başlıklı bir konferans vermiştir. Taksim Dağcılık Kulübü'nde 18 Mart 1940 tarihinde gerçekleşen konferansın metni, Yeni Adam dergisinde yayımlanmıştır. Şair bu konuşmasında modern sanat anlayışlarının edebiyat dünyasındaki yeni akımlarla sıkı bir ilişkisi olduğunu söyleyerek resim ve edebiyat arasında bir ruh akrabalığı bulunduğunun altını çizmiştir. Bunun kanıtıymışçasına,

[342] Beşir Ayvazoğlu, a. g. e., s. 147.
[343] Mücevher nilüferin içinde.
[344] Beşir Ayvazoğlu, a. g. e., s. 185.

Selim Turan'ın da bir Asaf Halet Çelebi portresi yaptığı bilinmektedir.

Çelebi, 1940 yılında açılan *Liman Sergisi* hakkındaki düşüncelerini, Gün gazetesinde yayımlamıştır. Çelebi'nin görüşlerinin en yakın olduğu isim, Liman Ressamları'nın kuramcısı sayılan Hilmi Ziya Ülken'dir. Ülken, Resim ve Cemiyet başlıklı kitabında günlük yaşamdan ve sıradan insandan beslenilen yeni bir sanat anlayışını müjdeler. Çelebi'ye göre Liman Ressamları'nın sergisi Türkiye'de yeni bir hamlenin habercisi de niteliğindedir:

> "Bu sergide elmalı, armutlu natürmortlar, üryan hatunlar, pırasa renki peyzajlar değil, belirli bir sistem içinde şehir realitesinin önemli sahnelerini toplu olarak görmek mümkündü. Genç ressamlar, esprilerini artık ipekli kumaşların kıvrımlarında, lalelerin bükük boyunlarında veya güllerin toz pembesinde değil, hayatın kendisinde, sokakta, kahvede, limanda dolaşarak arıyorlardı." [345]

Liman Resim Sergisi'nde Çelebi'nin özellikle beğendiği isim, dostu Fahrünnisa Zeid'in oğlu Nejat Melih Devrim'dir (1923-1995). Devrim'i "sanatta büyük bir inkılap yapacak zeka"[346] olarak tanımlar. Çelebi'nin ilk şiir kitabı, Ferda Başman ve Arif Kaptan'ın birer, Selim Turan'ın ise iki deseniyle 1942 yılının Ocak ayında 500 adet basılmıştır.

Asaf Halet Çelebi'nin İkinci şiir kitabı Lamelif, dokuz yeni şiirden ve on altı sayfadan oluşmaktadır. Bu kitaptaki dört farklı resim Fahrünnisa Zeid'e aittir. Resimler arasında, birçok kolları olan lamelif, kitabın ön ve arka kapaklarıyla iç sayfalarında beş kez yinelenmiştir.

[345] Asaf Halet Çelebi, *"Liman Resim Sergisi"*, Gün, Sayı: 1, 24 Mayıs 1941, s. 2-6.
[346] Asaf Halet Çelebi'nin Liman Sergisi sonrasındaki düşüncelerini aktaran: Beşir Ayvazoğlu, a. g. e., s. 183.

Beşir Ayvazoğlu'nun aktardığına göre Zeid, şaire prens eşinin gocuğunu giydirmiş, başına sarık takıp, eline de bir kitap vererek onun portresini yapmıştır. [347] Büyükada'daki evinde davetler verdiği bilinen Zeid'in şairle bu davetler sırasında tanışma olasılığı yüksektir. Çelebi, Seçme Rubailer adlı kitabını "İyi insan, yüksek sanatkâr ve kıymetli dost Fahrünnisa Emir Zeid Hanımefendi'ye alâkadar olduğu bu küçük kitabımı hürmetle ithaf ederim"[348] sözleriyle ithaf etmiştir.

Bedri Rahmi'de Metin - İmge Birlikteliği

Kendi şiirlerinin yanı sıra başka şairlerin (Asaf Halet Çelebi gibi) de şiirleri için resimler yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanatın farklı kollarında kendi dilini oluşturabilmiş, folklorik öğeleri repertuar yaparak hem şiirlerinde hem de resimlerinde kendine özgü bir dil kurabilmiştir. Anadolu'ya özgü motif dağarcığına resim ve şiirlerinde yer veren Bedri Rahmi şiirlerinde de resim dilini kullanmaktadır. Bedri Rahmi'nin resimlerinin şiirleri için imge, şiirlerinin de resimleri için imaj oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Sanatçının bu iki disiplin hakkındaki düşüncelerini ifade ettiği denemeleri ve mektupları da bulunmaktadır.

Bedri Rahmi, yazılarında resim, şiir ve zanaat üzerine düşüncelerini aktarmıştır. Ona göre kimi ressamlar şair, kimileriyse zanaatçıdır. Bedri Rahmi bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

> "Zanaat tarafı mı daha çok hoşunuza gidiyor. Buyurun yapı sanatına. Hiç de yabana atılacak bir iş değil doğrusu, hele bugün çok tutunuyor. Ama bu yolu seçerseniz bilin ki resim

[347] Beşir Ayvazoğlu, a. g. e., s. 221.
[348] A. g. e., s. 224.

sanatının kolayına kaçmış oluyorsunuz. Yaptığınız iş zanaatten ileri gidemez. İstediğiniz kadar büyük boyda, duvarlar dolusu tablolar yapın. Bunlar resim sanatının malı sayılmazlar artık. (...) Öteki yol şiir yoludur. Bu yolu seçen ressam hiç kimsenin emri altında çalışmaz. Hiçbir çeşit uzlaşmaya yanaşmaz, hiçbir çeşit boyunduruğa metelik vermez. Resmin ne mektebine, ne medresesine, ne atölyesine, ne tezgahına uğrar. Resimde şiir yoludur bu. Ne ustası olur, ne çırağı."[349]

Bedri Rahmi'nin şiir yolu olarak adlandırdığı, özgür düşünme yoludur. Ancak özgür düşünebilen birey sanat yapabilir. İster şiir ister resim olsun, tekdüze kalıpların tekrarı bir sanat eseri oluşturmaktan uzaktır. Ressamlığı ve şairliği yapıtlarına yansıyan Eyüboğlu'na göre şiir ve resim farklılıklar gösterir. Gerçek şiir kişinin zihninde sürer, yok edilse de tamamen silinemez; ancak resim saniyeler içinde yok edilebilir. [350]

"Şair kelime satın almaz! Ressam boyaları satın alır!.. Satın aldığı boyalar da yetişmez, oturur onları birbirine karıştırarak renkler bulur. Ressamın iyisi kendi eli ile kardığı renkler kadar ve ancak onlarla düşünebilir." [351]

Bedri Rahmi şiirlerinde resimsel ögelere yer verir. Özellikle ışık ve renk, şiirlerde poetik işlev yüklenir. Gerçek anlamıyla kullanılan bu sözcükler kimi şiirlerde simgesel değer taşır. Söz gelimi "ışık" genellikle metafor olarak karşımıza çıkar. Doğadaki ışık, insanın içindeki ışığa göndermeler taşır:

"Yarab! Benim de içimde bu kadar ışık yansa
Dünyalar benim olurdu.
Senin en karanlık göklerinde salkım salkım yıldızların var
Benim içimde insan ayağı değmemiş karanlıklar" [352]

[349] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resim, Şiir, Zanaat, Resme Başlarken*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s.18.
[350] Bedri Rahmi Eyüboğlu, a. g. m., s. 19.
[351] Bedri Rahmi Eyüboğlu, a. g. m., s. 20.
[352] Mithat Durmuş, *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s. 241.

Bedri Rahmi *Can Eriği* adlı şiirinde ışığı kişileştirilir.

> "Işık dedi ki:
> Renklerden, kokulardan,
> Seslerden önce koşup geldim
> İnsanoğlu'na nurtopu gibi
> Bir müjde getirdim,
> Adı candır"[353]

Kendisini şair - ressam olarak tanımlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu 17 Mart 1927 tarihinde Fransa'daki ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'na bir mektup yazar. Yazdığı mektupta Yakarış şiirinden şu dizelere yer verir:

> "Yarabbi ya akıl ver... ya verdiğini de al...
> Ya bana bir yol göster, ya da yerden yere çal.
> (...)
> Bırak beni sanat ufkunda haykırayım.
> Ya kalemi kırayım ya fırçamı kırayım."[354]

Resim - edebiyat ilişkisinde imge önemli bir unsurdur. Parçalılık ve bütünlük açısından incelendiğinde, şiirdeki görsel imgenin parçalı, resimdekininse bütünlüklü olduğu görülebilir:

> "...Şiirde görsellik parçalı şekilde oluşur, okur parçaları birleştirerek imgeye ulaşır. Resimde ise izleyici bir defada bütün görüntüye ulaşır ve imgeye ulaşmak için birleştirmeler işlemine gerek yoktur."[355]

Bedri Rahmi, şiirlerinde yeşil renge sıklıkla yer verir. Hatta bir şiirinin adının *Yeşil* olduğu bilinir.

[353] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol (Bütün Şiirleri)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.20.
[354] Mithat Durmuş, a. g. m., s. 248.
[355] Sıla Ozan, *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Görsellik*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011, s. 2.

"Kolu mor kanadı yeşil
Halinden şikayetçi değil
Yeşil
Yeşil
Yeşil
Allah sizden razı olsun
Benden değil."[356]

Sanatçının *Merhaba Yeşil* şiiri de renklerle bezelidir. Mor şiirinde, şair 23 farklı mordan söz eder.[357] İstanbul Destanı adlı şiirinde de renkler doğrudan karşımıza çıkar; ayrıca Eyüboğlu'nun bu şiiri resimlediği de bilinmektedir.

Bedri Rahmi, resmin unsurlarını şiirlerinde kullanmasının yanı sıra, kendi yazdığı şiirleri de resimlemiş bir sanatçıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun otuz dokuz şiirli resmi vardır. Resimli şiirleri incelendiğinde bunların çoğunun otoportre olduğu görülür.[358] Söz gelimi *Yalnızlığın Kadarsın* şiirinin yanına kendi otoportresini yapmıştır. *Seni Düşünürken* adlı resminde *Çakıl* şiirinin ilk bölümü yer alır. Şiir resmin yapılışından daha erken bir tarihte yazılmıştır. Resmin içinde Bedri Rahmi'nin otoportresi ve iki göz figürü vardır. Ayrıca Bedri Rahmi'nin *Kırmızı Öpücük* resminde kadın göğüslerini tutan el bu resimde de yer alır.[359]

Bahçeler Dolusu şiirinin bir bölümünü yazarak resimlemiştir.

"Bir yaz geçti
Tozu dumana katarak
Kavun karpuz yüklü
Bir yaz geçti
Bütün iştihalar tetikteydi

[356] Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, s. 81.
[357] A. g. t., s. 34.
[358] A. g. t., s. 225.
[359] A. g. t., s. 228.

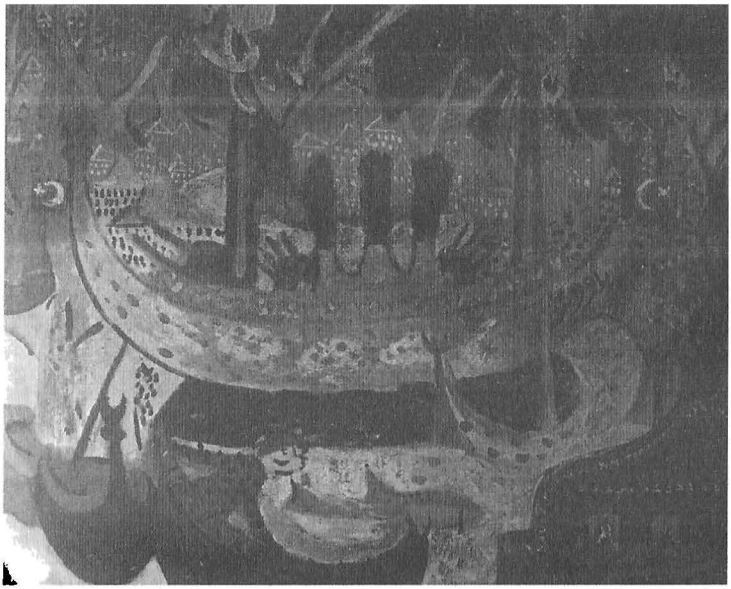
Ağaçlar kolum kanadım kadar benim
Deniz anam babam kadar iyiydi.
Bir yaz geçti yanı başımızdan
Dişimizden tırnağımızdan
Alı al moru mor
Nefes nefese bir yaz geçti"[360]

Trabzon Lisesi'nde Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olan Bedri Rahmi, Akademi'de Ahmet Haşim'den mitoloji ve estetik dersi almıştır. Bedri Rahmi için hocası İbrahim Çallı'ya 1933 tarihinde Paris'ten yazdığı mektup, resmi yaparken duyduğu coşkuyu yansıtmaktadır:

> "Picasso'nun icat ettiğine iman ettiğim 'teinteplat'yi ve yalnız Matisse'in başının ve odasının duvarlarını süslediğini sandığım organtasyonlu, siyah ve beyaz lekeleri, minyatürlerde fazlasıyla bulunca dünyaları keşfetmiş kadar sevindim... Böylelikle hocam günlerimi Matisse'e, Picasso'ya, minyatürlere peşkeş çekerken birgün aklıma 'Yavuzlu, Gülcemalli, Gülnihalli' bir kompozisyon yapmak geldi. Bu resimde bir zaman için 'Matisse' ve 'Picasso'ları bir tarafa bırakıp yalnız garp primitifleriyle şark minyatürlerini örnek almak istedim... Beni böyle bir resim yapmaya sevkeden en büyük âmil de: Yavuz'un direkleri altındandır, altından... şarkısı oldu. Ve bütün çalışma müddeti zarfında bu şarkı bana tempo tutuyordu. Bir aralık hocam, içimde bütün halk şarkılarımızı boyamak için bir heves uyandı."[361]

Burcu Pelvanoğlu, *Yavuzlu Gülcemalli* resimlerinin Eyüboğlu'ndaki özgün yanın kanıtı niteliğinde olduğu görüşündedir.[362] *İstanbul Destanı* şiirinde Gülcemal'den söz eden Eyüboğlu, Yavuz'un da resmini yapmıştır. Savaş gemisi *Yavuz* ve yolcu gemisi *Gülcemal* Türkiye denizcilik tarihinin efsaneleşmiş iki gemisidir. Toplumun belleğinde iz bırakan iki gemi Eyüboğlu'nun sanatına yansır.

[360] Bedri Rahmi Eyüboğlu, a. g. e, s.107.
[361] Burcu Pelvanoğlu, *"Çarmıhtan İnen Tabaklar"*, sanalmuze.org, 20. 5. 2018.
[362] Burcu Pelvanoğlu, *"Bedri Rahmi Eyüboğlu Retrospektifi"*,sanalmuze.org, 13. 3. 2018.



Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yavuz Geliyor Yavuz,1932, tuval üzerine yağlıboya, 115 x 145 cm.

"İstanbul deyince aklıma Gülcemal gelir
Anadolu'da toprak damlı bir evde
Gülcemal üstüne türküler söylenir
Süt akar cümle musluklarından
Direklerinde güller tomurcuklanır
Anadolu'da toprak damlı bir evde çocukluğum
Gülcemal'le gider İstanbul'a
Gülcemal'le gelir." [363]

Bedri Rahmi, yalnızca kendi şiirleri için resim yapmaz. 1946 yılında Abidin Dino'nun kapak illüstrasyonlarıyla basılan Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* kitabı içindeki desenler Bedri Rahmi'ye aittir.

[363] **Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, s. 239.**

Bedri Rahmi Eyüboğlu ağabeyinin bursunu paylaşarak gittiği Paris'te Gauguin, Matisse ve El Greco'yu inceleme olanağı bulmuştur. Bu sanatçıların yalnız resimlerini incelememiş, resim meseleleri üzerine yazılarını da okumuş, değerlendirmeler yapmıştır. Bedri Rahmi, renkleri ve desen bilgisini ustalıkla kullandığı eserlerinde repertuvar Anadolu'dur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kimi yazı ve şiirlerinde beğendiği ressamların adı da geçer. Sanatçının *Van Gogh* ve *Kimi* şiirlerinde *Van Gogh*'u (1853-1890) över.

"Dün gece Van Gogh'u gördüm rüyamda
ağlıyordu
Gözünün üstünde bir pamuk
Pamuktan kan sızıyordu
Dün gece Van Gogh'u gördüm rüyamda
ağlıyordu
Bir kulağını kesip
Arkadaşına götürmüştü
Ama kulağı değil
Gözleri kanıyordu
Dün gece Van Gogh'u gördüm rüyamda
ağlıyordu" [364]

Kimi başlıklı şiirinde Van Gogh'u (1853-1890) "güneşle düşünen adam"[365] olarak tanımlar. *Louvre 5* isimli şiirinde Da Vinci'den (1452-1519) , Gauguin (1848-1903) ve Tiziano'dan söz eder.

"İstanbul deyince aklıma
Yahya Kemal gelirdi bir eyyam
Şimdi Orhan Veli gelir
Deminden beri dilimin ucundasın Orhan Veli
Deminden beri senin tadın senin tuzun
Senin şiirin senin yüzün
Yaralı bir güvercin misali

[364] A. g. e, s.351.
[365] A. g. e, s. 392.

Başımın üstünde dolanır durur
Gelir sessizce konar bu şiirin bir yerine
Neresine mi arayan bulur
Erbabı bilir
Deli eder insanı bu şehir deli
Kadehlerin çınlasın Orhan Veli"[366]

[366] A. g. e, s. 245-246.

1940 - 60 Arası Resim Edebiyat İlişkisi

Dünyada ve Türkiye'de önemli dönüşümlerin yaşandığı 1940-1960 aralığında Türkiye sanat ortamında ulusal kültür kavramının yerini, çağdaşlaşmaya bıraktığı görülür. Uygarlığın kaynağının Mezopotamya ve Anadolu olarak görülmesi tezine karşılık Antik Yunan ve Latin kaynaklarına eğilim gündeme gelir. Söz gelimi Yahya Kemal ve Yakup Kadri bu görüşü savunanlar arasındadır.[367] Bu durum köye özgü bir kurumun oluşturulması düşüncesini gündeme getirir. Köylünün katılımıyla köyün sorunlarının çözülebileceği bir platform ihtiyacı gündeme gelir. 17 Nisan 1940 tarihinde İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç zamanında Köy Enstitüsü projesi hazırlanır ve uygulamaya geçirilir. Köy Enstitüleri yeni bir öğretmen tipi yaratırken laik aydın eğitimden yana bir tavır sergiler. Köy Enstitüleri 1896 yılında

[367] Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikası*, s. 88.

Almanya'da H. Lietz tarafından kurulan Kır Eğitim Yurdu (Landerziehungsheime) ile benzerlik gösterir.[368] Köy Enstitüleri'nde uygulamalı sanat eğitimine önem verilir. Amaç güzel sanatlar alanlarını kullanarak eğitimin niteliğini arttırmaktır. 1946 yılında çok partili hayata geçiş sürecinde ulusal değerlere önem vermediği ve karanlık amaçlar taşıdığı iddialarıyla suçlamalara hedef olan Köy Enstitüleri 1954 yılında kapatılır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Hasanoğlan Köy Enstitüsü'ne ressam Arif Kaptan ile birlikte gitmiş, izlenimlerini yazıya dökmüştür:

> "Hasanoğlan'a giderken ressam Arif Kaptan'ı da sürüklemiştik. Onun Enstitülerden pek haberi yoktu. Trende ona takılmaya başladılar:
> -Arif Kaptan, Hasanoğlan'da ışık falan hak getire! Mum falan lazım gelecek. Herhalde arkadaşlar daha evvel haber vermişlerdir.
> Arif şaşırmış: Arkadaşlar eksik olmasınlar; boya kutusundan başka bir şey lazım değil dediler. Biz de böylece yola çıktık."[369]

Çok geçmeden Arif Kaptan'a yapılan şaka ortaya çıkar. Ancak Enstitünün mimarisi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu bile şaşırtır:

> "Ay ışığında açık hava tiyatrosunu seyrediyoruz: Giriş kapısının önünde Nike. Samotras zaferini temsil eden Yunan heykeli. Kapının iki yanında Parthenon frizleri. Bunlar nasıl olmuş, nereden çıkmışlar? Bozkırda bu mimari, bu heykeller nasıl buluşmuşlar? (...) Bakın nasıl olmuş: heykelin tadına varan bir Enstitü öğretmeni. Akademi'deki Yunan heykellerinden bir kısmının kalıplarını döktürmüş, birkaç 'moulage' edinmiş. Bundan başka, Akademi'nin ambarlarında saklı, gene alçıdan, Parthenon frizlerini ve Antikite

[368] Nilüfer Öndin, a. g. e., s. 100.
[369] Bedri Rahmi Eyüboğlu; *Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde Birkaç Gün, İnsan Kokusu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, s. 77.

Müzesi'nde kopyaları satılan birkaç heykeli daha bir vagona doldurduğu gibi 'ver elini Hasanoğlan' demiş. (...) Daha güzeli, Akademi öğretmenlerinden Nusret Suman, öğrencilerden bir ekip kurmuş. Onlara heykel dökümünü öğretmiş. Şimdi bu çocuklar rahat rahat heykel döküyorlar."[370]

Çok partili düzene geçiş İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan ekonomik ve sosyal yapı değişimlerinden kaynaklanır. Kemalist reformlardan hoşnut olmayan dinci kesim, tek partiye karşıt bir tutum oluşturur. Bu çevreler dini ahlakla eş değer görerek, laiklik adına yapılan uygulamalara karşı çıkar. Çok partili düzene geçişte Batı demokrasilerinin İkinci Dünya Savaşı'ndan galibiyetle ayrılması ve Rusya'daki komünist rejim güdücü faktörler arasında sayılabilir. Komünist rejim yanlılarının iktidar partisinde de yer aldığı düşüncesi, Türkiye'nin bir düzen değişikliğine doğru gidebileceği iddialarını ortaya atar. Böylece 1945'te Milli Kalkınma Partisi, 1946'da Demokrat Partisi kurulur. İlk kez halk kendi özgür iradesiyle iktidarı değiştirir.

Bu dönemde sanatçı edindiği devlet himayesini yitirir. Böylece Cumhuriyet devrimlerini sanatında yansıtmak yerine kendi içine dönerek öznel değerleri sanatına yansıtır. [371] Devrimlerin ulaşamadığı köyler, köylerde yaşanan cehalet, adaletsizlik gerçekçi ressam ve yazarların konuları arasındadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında SSCB ile ABD arasında başlayan Soğuk Savaş, Türkiye'yi de içine almış, Marshall yardımlarıyla başlayan Amerikan kültürü, ülkede yaygınlaşmaya başlamıştır. Çok partili yaşamın çalkantılı günlerinde modern edebiyatı üreten 1950 kuşağı sanatçıları,

[370] Bedri Rahmi Eyüboğlu, a. g. e., s. 79-80.
[371] Nilüfer Öndin, a. g. e., s. 121.

hem biçimde hem de içerikte eleştirel bir tutum takınmışlar, alışılagelen tüm kalıpların dışına çıkmaya çalışmışlardır. Burjuvazinin önünü açan DP, 1954 seçimlerinin ardından sol basın ve yazarlar üzerinde hapis ve para cezalarıyla baskı kurmaya başlamıştır. Sanat alanında da ulusallığın ölçütleri bu dönemde tartışılmaya başlanır.

Bu dönemde gazete ve dergilerde resimle ilgili çıkan eleştiri ve incelemelerin sayısı artar. Ulusallığı aşmak, uluslararası başarılar kazanmak gündemdedir. Tüm bu yenilikler baş göstermişken, ülkenin gerçekliğini yansıtmaya çalışan sanatçılar, gerçekçi eserler ortaya koymuşlardır. Bu dönemde resimde renkler, edebiyatta dil dönüşüme uğrar. Ressam farklı bir okumayla kendisinde iz bırakan imajları yeniden yaratır. Şiirde dilin yapısıyla oynanır, dil dönüşüme uğrar, duyular ve algılar birbirine karıştırılır. Dilde deformasyon yaratan bu özellikler İkinci Yeni hareketinin özellikleridir.

İkinci Yeni Hareketi ve Resim Sanatı

1950' li yılların ikinci yarısında ortaya çıkan İkinci Yeni Hareketi, İlhan Berk (1918-2008), Cemal Süreya (1931-1990), Edip Cansever (1928-1986), Turgut Uyar (1927-1985), Ece Ayhan (1931-2002) ve Sezai Karakoç (1933-) adlı şairlerden oluşur. Şiirde usun egemenliğini sarsan ürünler ortaya koyan şairler modern sanattaki sürrealizmden ve soyut sanattan etkilenir. Alışılmış şiir dilini bozarak algı ve duyuları birbirine karıştırırlar. Suut Kemal Yetkin İkinci Yeni Hareketinin soyut resimle ilişkisini şöyle ifade eder:

> "...bugünün anlamsız şiiri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da dahi baş göstermiş ve büyük ölçüde non-figüratif

> resimden etkilenmiştir. Madem ki demişler, bir ressam hiçbir konuyu almadan alışmış olduğumuz biçimi tuvali üzerine koymadan , yalnız renklerin birbirine girişi, birbirini tamamlayışı ile eser veriyor, o halde şair bunu niçin yapmasın (...) Non - figüratif resimde ise, unsurlar dışarıdan alınmış değildir, hepsi kendilerinindir. Bunun için de yüzde yüz kendinden çıkmıştır ve onun için dümdüz renklerden ibaret düşündüğümüz. İşte buna dayanarak ben diyorum ki, bugünlük anlamsız şiir non - figüratif resmin ta kendisidir." [372]

Bu dönemde resimden konunun atılması yeniden gündeme gelir. Nuri Abaç'ın 22 Mayıs 1957 tarihinde açtığı sergi üzerine Orhan Çetinkaya *Abaç Sergisi* başlıklı bir yazı kaleme alır. Yazıda Abaç'ın sergi için hazırladığı broşüre değinilir:

> "Biz resim sanatında maddeciliği, eğilmez biçimciliği artık bıraktık. (...) Maddenin çizgileri tuvale geçirirken kenarlarından canhıraş feryatlar sızıyor. Dimağımızın şuuraltı refleksleri çalışmaya başlayınca boya selleri tuvale akmaya başlar, birbirini takip eden bu selleri tabiatın yer çekimi yasası yoluna koyuyor... Ressam, şairin dimağında beliren, şuuraltında yeşeren kelime yığınlarına imgeler ve bu saf renk kümelerinden derlediği salkımları o andaki reflekslerine ve yer çekimi yasalarına biçimler ve tuvaline yerleştirir." [373]

Bu dönemde Türk resmi ve şiirinde farklı bir dil ve algılama tarzı kurulmuştur. *Garip Akımı* ile birlikte şiirde yaşanan kırılma, *İkinci Yeni Akımı* ile birlikte anlam ve us dışını gündeme getirmiştir. Konu tamamen ortadan kalkmış, algılar karıştırılmış, söz dizimi bozulmuştur. İkinci Yeni şairlerinin

[372] Suut Kemal Yetkin, *Tartışma: Çağdaş Türk Şiiri Üstüne*, Türk Dili, S.212, 1969, s. 139-141. (Aktaran : Alaattin Karaca, İkinci Yeni Şiiri ve Resim, Turkish Studies, Volume 5/2, Spring, 2010, s.287.)
[373] Orhan Çetinkaya, *Abaç ve Resimde Yogicilik*, Pazar Postası, 9 Haziran 1957, s. 7. (Aktaran Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Şiiri ve Resim*, Turkish Studies, Volume 5/2, Spring, 2010, s.290.)

çoğunun resme ilgisi vardır. Hatta *Garip* Önsözü'nde[374] söylenenin aksine, özellikle soyut resim onlar için esin kaynağıdır. Cemal Süreya, resimle olan yakınlıklarını şu sözlerle anlatır:

> "Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Söz gelimi Edip Cansever'le ben. Sezai Karakoç resme başka türlü bakardı ama bakardı.
> (Mülkiye Dergisi'nde onun Mona Roza'larını ben desenlemiştim, takma adım da Charles Suarez, yani C.S.)
> Ece'nin resme önem verdiğini biliyordum. Metin Eloğlu zaten ressamdı. Karıştırırdık albümleri (ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Arslan? Arkadaşımızdı Yüksel Arslan. Edgü de arkadaşımız... Edip'le resmin sorunları üzerinde çok konuştuk. Onunla Kapalıçarşı'da, Sandal Bedesteni'ndeki dükkanının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi. Çoğu da İngilizce (...) Soyuta da vakit ayırmışızdır.
> Yine de Edip'le figürsüze pek yanaşmadığımız kalmış aklımda (yanaşamıyorduk belki de) Öyle bir kültürümüz oluşmamıştı. (...) 1957 miydi? Michel Seuphor'un Soyut Resim Sözlüğü'nü Dictionnairede la Peinture Abstraite) almıştım. Kitabın gerçekten çok önemli (benim için bugün daha önemli) önsözünü Edip'e çevirerek okumuştum. Unutamam o önsözü önemli bulmuştuk da, sözlükteki resim örneklerinin üzerinde fazlaca durmamıştık. Yine de figürü tam anlamıyla yitirmemiş sanatçılar (Kandinsky vb.) ilgimizi çekiyordu. Bir de her şeyin ötesinde Klee. Çok başkaydı hayatımızda bizim Klee. Klee'yi anlayabiliyorduk."[375]

Cemal Süreya ve Edip Cansever, beğendikleri modern ressamlar için şiirler yazmışlardır. Ancak İkinci Yeni şairleri arasında resimle en sıkı bağı olan kuşkusuz İlhan Berk'tir. Modern resimden etkilenen İlhan Berk, hem yazdığı şiirlerle

[374] Ölçüsüz, uyaksız bir şiir anlayışının savunulduğu önsözde şairanelikten uzak bir şiir benimsenmiştir. Bu düşünce özellikle Nurullah Ataç tarafından desteklenerek taraftar kazanmıştır.
[375] Cemal Süreya, 999. *Gün*, Broy Yayınları, İstanbul, tarihsiz, s. 332-333.

hem de şiirler için yaptığı illüstrasyonlarla İkinci Yeni şairler arasında özgün bir yere sahiptir.

İlhan Berk ve Paul Klee

İkinci Yeni topluluğunun en uç şairlerinden İlhan Birsen, soyadı kanunu çıktıktan sonra Nurullah Berk'in soyadını kullanmaya başlar. Tan gazetesine gönderdiği yazı "N.İ. Berk" imzalıdır ve Nurullah Berk'e ait olduğu sanılarak yayımlanır. Ancak Nurullah Berk'e ait olmadığı anlaşılınca İlhan Berk'in yazısı bir daha Tan gazetesinde yayınlanmaz. [376] Dolayısıyla İlhan Berk'in tanınması Nurullah Berk sayesinde olmuştur. *Galata* kitabını resimleyen İlhan Berk, bu kitapta Abidin Dino için yazdığı şiire de yer vermiştir:

> "İşte Galatalı bir yüz: Abidin Dino. İnce, uzun. Büyük kara gözlü, top saçlı.
> Eski bir Serdar-ı Ekrem Sokaklı. Sanki gençliğinden ellerine bir o gelip düşmüştür.
> 1913'te İstanbul'da doğduğunda 'Sessiz bir'çocuktu' diye yazacaktır annesi günlüğüne.
> 7 yaşında hala altınla oynuyordur. Ama kurşun askerlerini dağıtmaya başlamıştır.
> 14 yaşında başı birden önüne düşecektir. Ve saçı hep karışıktır artık.
> Yani ne kısadır ne uzundur çocukluğu (bol kalemli yeşil bir kalem olan çocukluğu).
> Artık, ırmaklar, otlar, kayalar resimlere girmelidir. Kentler uykusunu kaçırmıştır çünkü.
> Elinin altında kağıtlar hep kağıtlar. Kağıtlara çıkışını mı görecektir birden?
> Delikanlılığında Leningrad'ın duru göğünü sevecektir. Yedi yıl, dört gün.
> 1933: D Grubu. 1939 Liman Sergisi. Resimler bir şenliğe

[376] Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, s. 155.

dönüşmelidir mi diyordun?
Birinden Karakalem'i çıkarır. Cebinde onunla mı dolaşıyordur?
Artık İstanbul'un yeraltlarını kazar. Yeditepeler'e soyunuyordur.
Sait Faik'le Haliç'in suyunu boşaltırlar. Boğaz'a aylar düşürürler.
Çocukların derslerine giriyorlardır.
Yani resimlerini oya gibi işliyordur. Yeryüzüne oya gibi ince, güzel suretler düşüyordur.
Ama birden çizgileri hırçınlaşır. Dünya onu zorluyor mudur?
(Ve Nazım usuldan usuldan 'mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?' diye sormuştur.)
Bir kitap: Kel. Birden resimler yetmez mi olmuştur?
Hem artık Serdar-ı Ekrem Sokağı'nın çocukları, kuşları, bulutlarıyla gidip geliyordur. Her şey kağıda geçmelidir.
Ama her zaman kağıtlarda gelecekteki insanlar bir gün gelip doldursunlar diye bazı boşluklar bırakacaktır.
Böylece bütün dillerde sözcüklerin üstünü açacak, yaralarını saracaktır.
Bugün bir resim gibi ne zamandır Paris'te en uzun boylu Türk odur."[377]

Berk, Paul Klee'nin *Ad Marginem (Kenar)* tablosundan esinlenerek *Paul Klee'de Uyanmak* adlı bir şiir yazmıştır:

"Paul Klee'de Uyanmak
Uyanmak çiçek gibi dayanılmaz güzel kızlar
Ad Marginem'den asma köprüler kurmuşlar İstanbul'a
Nehirler, aylar çevirmişler o Ayla'lar, Münibe'ler
Tümü bir uzak denizde A'lar, V'ler, U'larla
Gece sarı bir evde bir iki yaprak evlerinin önünde
Açtı açacaklar dünyamızı açtı açacaklar
Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim
Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum
Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak
Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek
Edibe bu sokağı al götür görmek istemiyorum
Edibe bu evleri Edibe bu göğü bu güneşleri Edibe
A'lar V'ler U'larla olmak Paul Klee'de uyanmak"[378]

[377] İlhan Berk, Galata,YKY, İstanbul, 2000, s. 71-72.
[378] Mehmet Doğan, Turgay Gönenç, *İkinci Yeni Antolojisi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1969, s. 48.

İlhan Berk'in şiirinin *Pablo Picasso* adlı şiirinin *Nu au fauteuil noir (siyah koltuktaki çıplak)* bölümü de, Picasso'nun aynı adı taşıyan resmine atıfta bulunur.

Berk'e göre şiir ve resim ortak bir poetikadan beslenir. Kendi şiirlerini de resimleyen Berk, bu konuda şu belirlemelerde bulunur:

> "Şairi gün batımından çok, gün batımı üstüne yazılmış bir şiirin etkilediğini söyler Andre Malraux. Bir ressam için de sorun aynıdır. Gün batımı yapmak isteyen bir ressamı, gün batımı üstüne resimler ilgilendirecektir. Nedeni de açıktır: Şair de ressam da gün batımının değil, bir şiirin, bir resmin peşindedir. Kağıda ya da tuvale varacak olan bir şiir, bir resimdir, gün batımı değil. Var olan değil, var ettiği söz konusudur." [379]

İnferno kitabında ayrıca Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Turan Erol, Orhan Peker, Giorgio de Chirico, Rene Magritte, Paul Delvaux resimleri üstüne değerlendirmeler de yazan şair, Paul Klee'nin üstünde özellikle durur. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'ndeki *Yeni Ressamların Yapıtı* sergisi, Klee ile tanışmasını sağlamıştır. Ondaki en önemli yan mimesis karşıtı tutumdur ki bu tavır onun şiirlerinin poetikasıyla örtüşmektedir. İlhan Berk, Paul Klee'yi Picasso'dan sonra soyut resmin ustası olarak tanımlar. [380] Ad Marginem (Kenar) resminin bir kopyasını alarak on beş gün boyunca bu resmi inceler ve duygularını şöyle ifade eder:

> "Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum bile: Klee'de Uyanmak." [381]

Berk, şiiri Ankara'da Sakarya Caddesi'nde, küçük bir kahvede

[379] İlhan Berk, *"Şiir ve Gerçek"*, İnferno, Dünya Yayınları, İstanbul, 2004.
[380] İlhan Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 2014, s.16.
[381] İlhan Berk, a. g. e., s.16.

yazmaya başlar. Şiiri yazış sürecinin günlüğünü de tutar. Minyatür benzeri bir anlayışın yansıdığı bu resimde kullanılan harfler de birer değer simgesidir. Kuş ve güneş simgelerinin yer aldığı resimde, her bir yana serpiştirilen gözler modern insanın korkularını taşır.[382]

Klee'nin resimleri tıpkı Berk'in şiirleri gibi usdışıdır. Sürrealizmden etkilenerek soyut bir biçem benimseyen Klee'nin resimlerinde mimetik bir yan bulunmaz. Resimlerin bir konusu ve öyküsü de yoktur. Çağrışımlara dayanan soyut bir dünya kurgular.

Abidin Dino, İlhan Berk'in resimleri ve şiirleri için kilit sözcüğün "işte" olduğu görüşündedir. İşte; gösterme, görme ve belirtme gücü taşır.[383] Ahmet Oktay ise İlhan Berk'in sadece çizgiyi ve lekeyi resimlediğini söyler.[384] Klee'nin çizgilerinden esinlenen Berk, siyah zemin üstüne eklemsiz kadın vücutları çizmiştir.[385] Enis Batur'a göreyse, İlhan Berk resimle edebiyatın bireşimidir.

> "Resim ile Yazı'nın
> İmge ile Harf'in
> ayrılmayı öğrendikleri, birbirlerinden
> kopmaya çaba gösterdikleri takvimde ayak
> diriyor İlhan Berk
> Ne zaman Yazı'da artmış bir
> boşluk görse üstüne yürüyor.
> Boyaları bir bakıma savaş boyaları
> Kalemi: Silah" [386]

[382] Alaattin Karaca, a. g. m., s. 297-298.
[383] Abidin Dino, *"İlhan Berk'in Resimleri Üstüne Bir Çalışma Varsayımı"*, İlhan Berk, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 11.
[384] Ahmet Oktay, *"Çizginin Sevinci"*, *İlhan Berk*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 23.
[385] Ahmet Oktay, a. g. y., s. 28.
[386] Enis Batur, *"İlhan Berk Mağara Ressamı, Sapkın Nakkaş, Namahrem Kalem"*, *İlhan Berk*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 39.

İlhan Berk, yazmanın mutsuzluk getirdiğini, resim yapmanınsa mutluluk doğurduğunu şu sözlerle ifade eder:

> "Yazmak mutsuzluktur, mutlu insan yazmaz. Bu yeryüzünü olduğu gibi görmeye engel olan ve bana bu yeryüzünü cehennem eden bu yazmak eyleminden kurtulduğum, mutlu olduğum tek bir şey var: resim yapmak." [387]

Berk gibi Cemal Süreya da gerçeküstücü ressamlardan etkilenmiş, şiir poetikasıyla gerçeküstücü ressamların yöntemleri arasında bağlantılar kurmuştur.

Cemal Süreya ve Amadeo Modigliani

İkinci Yeni akımının özgün şairlerinden Cemal Süreya (1931-1990), modern sanatla ilgilenmiş, modern sanatın öncülerinin yazılarını incelemiş, onların sanatı ele alış biçimlerini kendi şiir poetikasıyla birleştirerek, özgün şiirler oluşturmuştur. Zihnin tüm bağlardan arınması, şiir dilinin esnekliği ve lirizmi kaybetmeyen ince ironi, Süreya'nın şiirlerinin başat unsurlarıdır. Modern ressamlar arasında Süreya'nın en çok etkilendiği iki isim; Marc Chagall ve Amadeo Modigliani'dir. Şair, Aslan Heykelleri adlı şiirini, Modigliani'den esinlenerek yazmıştır.

> "Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
> Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire
> Hadi bir de bunlarla çağır gelsin aslan heykelleri
> Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
> Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi
> Bir senin gözlerin var zaten daha yok
> Ya bu başını alıp gidiş boynundaki

[387] Levent Çalıkoğlu, *"Mağara Ressamının Kadınları"*, *İlhan Berk*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 83.

Modigliani oğlu modigliani"[388]

Chagall'ın *I and the Village (Ben ve Köy)* adlı resminden esinlendiği kimi dizeler de bulunmaktadır.

"sığınacak yer kalmadı
Chagall'daki eşeğin gözlerinden başka"[389]

Süreya'ya göre Chagall'ın resimleri şiir taşır. Kendi ifadesiyle:

"Kaç zamandır Chagall'dayım. Az bir şair değil o. 'Yazmam daha aşk şiiri' adlı şiirimi, onun etkisinde yazdım. Ressamlar kadar şairlerin de çok öğreneceği şey var ondan. Ben kendi payıma, kimsedeki Chagall'daki kadar adam çarpan, bozan, alıp götüren, şiirsel çağrışımlar görmedim. (...) Yeni şiir, yeni şiirin birçok olanakları var onda."[390]

Cemal Süreya'nın etkilendiği iki ressam da resim tarihinde kendine özgü üsluplarıyla varlık göstermiş sanatçılardır. Eserleri çağrışım zenginliğiyle dolu olan bu sanatçılar, Süreya için önemli bir kaynak teşkil etmiştir. Özellikle Chagall'ın gerçeği ve düşü iç içe yerleştirdiği resimleri, serbest çağrışımı önemseyen Süreya için esin kaynağıdır. Aslan Heykelleri şiirinde söz konusu edilen, tabuların kırılması, sanatın kendine özgü dilinin oluşturulmasıdır. Chagall'dan esinlenen bir diğer isim de Edip Cansever'dir.

[388] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri- Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 1999, s. 31.
[389] Cemal Süreya, *11. Beyit, Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 2006, s.267.
[390] Cemal Süreya, *"Chagall'ın Şiirleri"*, Pazar Postası, 23 Şubat 1958, s.6. (Aktaran Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Şiiri ve Resim*, Turkish Studies, Volume 5/2, Spring, 2010, s. 305.)

Edip Cansever ve Marc Chagall

Edip Cansever'in (1928-1986) resme olan ilgisi henüz ilk şiirlerini yazdığı dönemde Tanpınar'ın etkisiyle başlar. O da diğer arkadaşları gibi gerçeküstücü şairlere hayrandır. Ayrıca Asım Bezirci (1927-1993) Chagall'ın Femme Enceint (Hamile Kadın) resmiyle Berk'in Var Var ve Miro'nun resmiyle Cansever'in Uyanınca Çıplak Olmak şiirleri arasında bağlantı kurar. Chagall'ın gerçek dışı resimlerinde mutluluk özlemi ve düşlerinin yansıması görülür. Çocukluk anıları betimleyici bir üslupla ifade edilir. Onun bu tutumu Cansever'in şiir poetikasıyla uyum içindedir:

"Chagall
Bir testi bir tabak
Şinana Chagall
Üstünde balık içinde balık Şinana Chagall
Altında yanında tatlı kuruluk Şinana Chagall
Şu kasap dediğin ne kötü mahluk Şinana Chagall
Bir bitki yürümüş gitmiş
Şinana Chagall
Atlardan uzunca böcekten küçük Şinana Chagall
Burası ne dünyada bir yer
Şinana Chagall"[391]

Edip Cansever on sekiz yaşındayken ilk şiirlerini Ahmet Hamdi Tanpınar'a göstermiş, onun şiirlerindeki plastik yanı fark eden Tanpınar, Cansever'in önüne pek çok resim yayarak resme nasıl bakması gerektiğini anlatmıştır. Bu görüşmenin ardından Cansever'in pek çok resim satın aldığı da bilinmektedir. [392] Türk ressamlarından Orhan Peker'i beğenen şair [393], şiirlerinde naif bir dünya kurma arzusu içindedir. Tıpkı beğendiği

391 Alaattin Karaca, *İkinci Yeni Şiiri ve Resim*, Turkish Studies, Volume 5/2, Spring, 2010, s.307.
392 Eray Canberk, *A'dan Z'ye Edip Cansever*, Kitap-lık, YKY, (t.y.), İstanbul, s. 58-59.
393 A. g. m., s. 53.

ressamlar gibi çocukluk günlerinin anılarını, düşlerini, sakınılan ve özlemi duyulan bir dünyayı özgün bir üslupla ifade eder.

Üç sanatçı da modern sanatın öncülerinden etkilenmiş, modern ressamların resimde yaptıkları yenilikleri şiirde yapmaya çalışmışlardır. Serbest çağrışım, üslupta farklılık arayışı hem İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya da görülür hem de bu şairlerin etkilendikleri ressamlarda da karşımıza çıkar.

Roman ve Öyküde Kırılmalar

Mahmut Makal'ın (1930) 1950 yılında yayımladığı *Bizim Köy* romanıyla birlikte köy enstitülü yazarlar dikkat çekmeye ve edebiyat dünyasında "köy edebiyatı" oluşmaya başlar. Bu yıllarda Sait Faik, Orhan Kemal gibi olgun edebiyatçılar ürün vermeyi sürdürürken, daha genç yaşta yenilik arayışındaki kimi öykücüler de ürün vermeye başlar. İkinci Yeni şairlerinin şiirde yapmak istedikleri hamleler, 1950 kuşağı roman ve öykücülerinin girişimlerine benzetilebilir. Bohem bir yaşantı süren 1950 kuşağı sanatçıları meyhanelerde veya evlerde toplanırlar.

Ahmet Oktay *Gizli Çekmecem* adlı kitabında bu sanatçıları ağırlayan isimlerden birinin Büyükada'da Balıkçı Baki adlı biri olduğunu yazar:

> "Sinaritçi Baki diye ün yapmıştı o yıllar Büyükada'da (...) Sait Faik'in öykülerinden etkilenmişti sanırım. Yazarlar, çizerlerle görünmesi adı çevresinde bir hale yaratmıştı: Bazı entelektüel hanımlar çok merak ederlerdi. Bahçe içinde, ayakta zor duran bir evi vardı. (...) Jean Paul Sartre, yalnızca genç edebiyatçılar kuşağını değil, Balıkçı Baki'yi de cin

çarpmışa döndürmüştü. Karısını boşamasının baş sorumlusu olarak görüyordu Sartre'ı. Şöyle demişti bir gün. 'Bunaltı, cehennem başkaldırıdır falan derken, karıdan boşandık' Bir yaz (...) ressam Behçet Safa'ya kiralamıştı evin bir odasını. Tüm takım Ada'ya gidiyor, üç gün beş gün kalıyorduk: Kimi otelde, kimi pansiyonda, kimi Baki'de. Selahattin Hilav, Sadi Öziş, Ömer Uluç, Sevim Burak, Leyla Erbil, Oğuz Haluk (...) Kurulan sofranın başında şiirler okunuyor, resim ve felsefe tartışmaları yapılıyordu."[394]

1950 kuşağı roman ve öykücüleri, bireyi ele aldıkları için çoğunlukla birinci tekil kişiyi kullanırlar. Bilinç - akışı, soyutlama, gerçek düş birlikteliğine sıklıkla yer verdikleri gibi, toplumcu edebiyatın slogansı yanından uzak durmaya çalışmaları onları bir araya getirmiştir. Varoluşçuluğun etkisiyle hiçlik, cinsellik, intihar, sıkıntı, suç gibi konular işlemişlerdir. [395] Dar alana sıkışmışlık, anlamsızlık, atlatılamayan bunalımlar, huzursuzluk, saldırganlık ve öldürme isteği, intihar meyilli karakterler, cinsellik, gerçeküstü ve absürd, bu kuşağın genel olarak ele aldıkları temaları oluşturur. [396] Biçimsel olarak değişim önce cümle kuruluşunda başlar. Alışılan cümle akışını ters düz etmek, öncelikle bilinç akışını kullanabilmek için gereklidir. Özellikle Leyla Erbil, uzun ve yarım bırakılmış cümlelerle dilde deformasyonun en uç örneklerini verir. Yazım kuralları ve noktalama işaretlerini önemsemezler. Serim - düğüm - çözümden oluşan klasik kurguya, bu kuşağın yazarlarında pek rastlanmaz. Çözüm kimi zaman okura bırakılır, kimileyin roman sondan başlar. Düş ile gerçek, şimdi ile geçmiş yan yanadır. [397] Dilde deformasyonun nedeni alışılmışın dışına çıkmak, biçimsel kalıpları kırma isteğidir.

[394] Ahmet Oktay, *Gizli Çekmecem*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1991, s.85.
[395] Jale Özata, *Dirlikyapan*, a. g. e., s.110.
[396] a. g. e., s. 7.
[397] a. g. e., s. 158.

Mercan Usta veya Gün Ola Harman Ola

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat ile zanaat arasındaki ilişkiyi önemseyerek bunu sanatına yansıtmasının bir örneği Sait Faik Abasıyanık'ın *Gün Ola Harman Ola* öyküsünde karşımıza çıkar. Mercan Usta, ayakkabı kutularına resim yapan bir zanaatkârdır. Öykünün adı, *Gün Ola, Harman Ola*'dır. Öyküde, ekmeğini ayakkabı boyayarak kazanan genç bir delikanlı "gün ola harman ola" sözünü boya sandığının üzerine yazdırmak ister. "Ayak altına yazı yazılmaz" diyerek delikanlının teklifini reddeden Mercan Usta'yı da böyle tanırız. Sait Faik Abasıyanık, mesleği gibi kendisi de tükenmeye yüz tutmuş bir insanı betimlerken yazarlığı da zanaatkarlıkla eşdeğer görür.

Sait Faik, kendisini de bir zanaat ehli olarak görür:

> "Canım Mercan Ustam! Ellerinden hürmetle öperim. Biz de bir zanaat ehliyiz: Yazı yazıyoruz a. Ne Mercan Usta'ya, ne kilimleri dokuyan ellere, ne yazmaları boyayanlara, ne kalıpları dökenlere, ne çeşmibülbülleri üfleyenlere saygı duyduk. Saygı duymadık da ne oldu? Dünyayı birbirine kattık işte..."[398]

Sait Faik, sanayileşmenin zanaatçılığı yok ettiği, insanlığın düşünmeden tüketmeye itildiği modern çağın eleştirisini hemen her öyküsünde dile getirir.

Zanaatkârlığı sanatının temel taşlarından biri yapan bir diğer sanatçı da Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Resimlerinde hat, tezhip, nakış, çini gibi, geleneksel motifleri repertuvar yapmış, onları modernize ederek resmine kimlik kazandırmıştır. Mercan Usta gibi zanaat ustaları, Anadolu kadını sanatçının resimlerinde yer verdiği motiflerdir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sait Faik yakın arkadaşlardır.

[398] Sait Faik Abasıyanık, *Son Kuşlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014, s. 46.



Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Mercan Usta", 1952, Sait Faik Müzesi, Burgazada.

Beyoğlu'nda meyhanelerde, kimi zaman Burgazada'da bir araya gelirler. Aynı çevreden beslenen iki sanatçının sanatlarına yansıttıkları karakter / figür de ilginç bir rastlantıyla aynıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu da Mercan Usta'nın resmini yapmış ve 10 Aralık 1952 tarihinde resmi "Mercan Usta'nın yüzü suyu hürmetine" diyerek imzalamıştır. Son Kuşlar adlı öykü kitabı yayımlanınca Sait Faik kitabı alıp Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine gitmiştir. Masanın üstünde duran kitaplardan birini alarak: "Bedavaya mal yok oğlum. Kitap veririm, kitap alırım. Çak bakalım şuraya bir imza"[399] Karşılıklı kitaplar imzalanmış, kitapların kapağını açınca iki sanatçı da hayretle bağırmışlardır, çünkü ikisi de aynı şeyi yazmışlardır: Mercan Usta.

Medar-ı Maişet Motoru ve Liman Ressamları Birinci Sergisi

Sait Faik Abasıyanık'ın, *Medar-ı Maişet Motoru* adlı ilk ve tek romanı 1940-1941 yılları arasında Yeni Mecmua'da tefrika edilmiştir. Babıâli'deki hiçbir yayınevinin basmak istemediği kitap, 1944 yılında Ahmet İhsan'ın[400] matbaasında yayımlanmasının ardından Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılmış ve imha edilmiştir. Kitabın ikinci baskısı 1952 yılında Varlık Yayınları tarafından yayımlanmış ve adı Birtakım İnsanlar olarak değiştirilmiştir. Sonra orjinal adıyla yeniden basılan romanın toplatılması ve yazarın sıkıyönetim mahkemesince sorgulanmasına Peyami Safa'nın jurnallemesi neden olmuştur.[401]

[399] Sait Faik Abasıyanık, a. g. e., s. 134.
[400] 1891 yılında Alem Basımevi'ni kuran Ahmet İhsan, Fransız edebiyatından pek çok yapıtın dilimize kazandırılmasını sağlamıştır. Tevfik Fikret başta olmak üzere pek çok edebiyatçının yetişmesine ön ayak olmuştur.
[401] Ömer Demircan, *Sait Faik Öyküyü Nasıl Anlatırmış?*, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 11, (2009-1), 81-90, s. 83.

Medar-ı Maişet Motoru'nda anlatıcının konumu sürekli değişmektedir. Yazar kimi zaman olayların akışına müdahalede bulunur. Bu yazı tarzı tekil okumaları ortadan kaldıran bir yöntemdir. Kubilay Aktulum'un ifadesiyle:

> "Uzatılardan, parantezlerden kolajlardan, metinlerarası göndermelerden kurulu bir yapıttır onunki; çizgisellik anlatısının her düzleminde koparılmıştır; kişi süredizin, uzam, anlatıcı vb. anlatısal unsurlar sürekli olarak parçalanır, bunun sonucunda da anlatıyı çizgisel, tekil bir okumaya tabi tutma olasılığı büyük ölçüde ortadan kalkar." [402]

Roman, Burgazada berberi Dimitro'nun betimlemesiyle başlar. Ali Rıza adlı bir başka Adalı, kızını Dimitro'nun yanına çırak vermek ister. Yazar, araya girerek bilgi verir:

> "Ada'da adettir: Fakir her erkek çocuk bir bakkal, sütçü, ekmekçi, pastacı, kasap veya berber yanına çırak alınır. Kimse dışarıdan çırak getirmez. Ta ki, Ada çocuklarının hepsi iş bulsun." [403]

Yazarın araya girmesi, roman süresince de devam eder. Zargana tutmaya giden Ali Rıza Kaptan, üçüncü tekil kişiyle anlatılırken, yazar araya girer ve birinci çoğul kişiyle anlatım başlar:

> "Ali Rıza Kaşık Adası'na yanaştırdığı sandalını çakıllara çekti. Sonra hemen, sandalın burnu hizasına bağdaş kurup oturdu. Uzun zaman mühim bir şeyler düşündü -'Mühim' diyoruz ama, bu kendi kendimize verdiğimiz bir peşim hükümden başka bir şey değildir. Doğru olması bir şey ifade etmez. Bir insanın mühim veya saçma şeyler düşündüğünü nasıl bilebiliriz-" [404]

[402] Kubilay Aktulum, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınları, Ankara, 2004, s. 50.
[403] Sait Faik Abasıyanık, *Medarı Maişet Motoru*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014, s. 7.
[404] Sait Faik Abasıyanık, a. g. e., a. 40.

Romanın ikinci bölümünde Fahri adlı bir edebiyat fakültesi öğrencisi kendisini ve toplumu sorgular. Birinci bölümle bağlantısı olmayan bu bölümde Fahri, genç bir öğretmen olan Fahreddin Asım'ın komünizm düşlerinden etkilenir. Romanın üçüncü bölümünde Melek, berber dükkânı açar, Fahri memleketinde tifoya yakalanmış ve hava değişimi için Ada'ya gönderilmiştir. Burada Melek'le aralarında yakınlaşma başlar. Ada balıkçıları romanda detaylı olarak betimlenir:

> "Ada'da insanları üç dört türlüye ayırırsak, birincileri balıkçılar teşkil eder. Bunlar da üç kısımdır.Birinci kısım gösterişsiz, sakin, sessiz, mağrur gibi gözükürler. Çoğunun saçı sakalı ya erken ağarmıştır yahut yaşlıdırlar da hala genç fakat saçları vaktinden çok evvel ağarmış gözükür. Bunlar kimseyle konuşmaz. Artık onlar sandalla dost, küreklerle sıkı fıkı, ağlar, oltalar, flok 405, bocurumla 406 içli dışlı olmuşlardır. Onların bazen yüksek sesle, bu eşyayla konuştuğunu görürseniz şaşarsınız.
>
> Mağrur gözükmeleri, ekseriya balığa yalnız çıkmaları lazım geldiği için, vakitlerinin çoğu ağ tamir etmekle, balıksız, yardımsız günler görmekle, kendi kendilerine sövmekle, düşünmekle geçtiği için sakin, az konuşur adamlar olduklarındandır. Bu birinci kısım balıkçıların öteki, daha tecrübesiz balıkçılar nezdinde ayrı birer şöhreti vardır. (...) İlk sevgiyi daima başkalarından görmek isterler.(...) İkinci kısma gelince: Bunlar çok geveze, orta yaşlı adamlardır. O, saçı sakalı erken ağarmışlardan sabah erkenden malı alırlar. Sokakta satmaya çıkarlar. Ellerinde leğenlerle dolaşırlar. Malı ucuza kapmışlardır. (...) Üçüncü kısma gelince: Bunlar öteki ihtiyar balıkçılara ciddiyetlerinden, ötekilere gençliklerinden ötürü benzerler Sandallarını alır, giderler. Haftalarca gözükmezler. Hayırsızlar'da her türlü balık vardır. Orası, zengin bir balık memleketidir. Sonra Hayırsızlar'da gece bir rüya kadar tatlı, kısa; gündüzler, eski zaman çocuk oyunları kadar şiirli, eğlencelidir." [407]

[405] Geminin cıvadrasına çekilen üçgen yelken
[406] Yelkenli teknelerde kıç bodoslama / kıç aynalık üzerinde bulunan direğe çekilen yelken
[407] Sait Faik Abasıyanık, a. g. e., s. 140-141.

Romanın sonunda Fahri ölür, Rıza çıldırır, Hikmet, Kaşık Adası'na bekçi olur. Melek'se İstanbul'da giderek izini kaybettirir. Roman, ekmek kavgasındaki insanların yaşamını olanca gerçekliğiyle anlatır. Roman, çelişkileri, acıları, yalnızlıklarıyla birbirine tutunmaya çalışan ama bir birlik olmaktan yoksun kalabalığın trajedisidir.

Sait Faik'in romanda anlattıkları Yeniler grubunun [408] birinci resim sergisinde karşımıza çıkar. Konu olarak, gemi, liman ve balıkçıları ele alan Yeniler, gerçekçi tutumları nedeniyle eleştirilere uğrar. Onların düşüncesini savunan isim ise Hilmi Ziya Ülken'dir. Hilmi Ziya Ülken'in sözleri Yeniler grubunun manifestosu niteliğindedir. Ülken'in ifadesiyle:

> "Bu memleketin balıkçısı, bu memleketin liman amelesi bu memleketten değil midir? Onların davası bizim davamız değil de yabancıların davası mıdır? Ben kimseye amele davasını Türk meselelerinden dışarı bırakmak salahiyetini kimsenin veremeyeceğine inananlardanım. Memlekette işçi ve sefalet davalarını konuşmayı, görüşmeyi, yazıp çizmeyi, yasak etmek yabancılar hesabına çalışmak demektir."[409]

Sait Faik ve Yeniler grubu ortak imgeleri ele almalarının yanı sıra, "sakıncalı eser" vermek gibi ortak bir paydada da buluşmuşlardır. Sait Faik'in romanı toplatılmış, 1943 Eminönü Halkevi Sergisinde Yeniler grubunun resimlerine el konulmuş ve sanatçılar kovuşturmaya uğramıştır. Nuri İyem hapisten çıktıktan sonra çevresindeki insanların kendisinden uzaklaştığının farkına varmış ve buna bir anlam verememiştir. Sanatçının o günleri anlatan anısı belge niteliğindedir:

[408] *Yeniler Grubu* ilk kez belli bir düşünce çevresinde toplanmış sanatçılar olarak tanımlanabilir. İlk sergilerini 28 Mart 1940'ta *"Liman Ressamları Sergisi"* adıyla düzenlerler. Kendi insanımıza, kendi yaşantımıza dönmek gerektiğini savunan sanatçılar edebiyatımızda etkisini gösteren toplumcu gerçekçi akımla birlikte düşünülebilir.

[409] Hilmi Ziya Ülken, a. g. e., s. 60.

"Bu mahpusluk ne menem bir şeyse, bazı dostlar bile selamı sabahı keser olmuşlardı. Yolda gelirken karşıdan görenler kaldırım falan değiştiriyordu. Beyoğlu'nda dolaşırken baktım çok saygıdeğer bir dost, Sait Faik, benimle aynı kaldırım üzerinde karşıdan geliyor. Yakıncaydı. Adamı sıkmamak için ben kaldırım değiştirmeye kalksam fark edecekti. Hemen yanımdaki Japon oyuncak mağazasının vitrinine bakarken dalmışım gibi yaptım. Bir el omuzuma dokundu. 'Hey Nuri, nasılsın? Korkma, ben onlardan değilim. Geçmiş olsun. Ayrıca biliyor musun, benim Medarı Maişet Motoru'nu toplattılar. Haydi sağlıcakla kal.' deyip gitti." [410]

Deniz Emekçileri

Deniz işçilerini, sünger avcılarını, balıkçılarını konu alan bir isim Sait Faik Abasıyanık'sa diğeri de Halikarnas Balıkçısı'dır. Asıl adı Cevat Şakir Kabağaç (1890-1973) olan Halikarnas Balıkçısı, Hüseyin Kenan takma adıyla yazdığı Hapishanede İdama Mahkum Olanlar Bile Bile Asılmaya Nasıl Giderler?[411] başlıklı yazısı nedeniyle üç yıl kalebentlikle Bodrum'a sürülür. Yaklaşık çeyrek yüzyıl burada yaşayan sanatçı, deniz edebiyatının oluşmasına katkı sağlamıştır. Balıkçısı, liman amelesi, miçosu ve sünger avcılarıyla farklı bir dünyanın kapılarını aralayan Halikarnas Balıkçısı, Yeniler Grubu ressamlarının resimleriyle ortak konuları paylaşır. Deniz onların hem vazgeçemedikleri tutkuları hem de düşmanlarıdır. Ne zaman fırtına kopacağı, denizin kimi bağrına alacağı bilinmez bir muammadır. Deniz insanı olmak toprak insanlarının tekdüze yaşamından kaçış,

[410] www.nuriiyem.com/wp-content/uploads/nuriiyem_2002_cilt1.pdf/14. 10. 2015.
[411] Hüseyin Kenan, *Hapishanede İdama Mahkum Olanlar Bile Bile Asılmaya Nasıl Gider?* Resimli Hafta13 Nisan 1925.

var olan paraya dayalı sistemin ve ilişkilerin reddidir. Halikarnas Balıkçısı Haydi Süngere adlı öyküsünde deniz işçilerinin süngere çıkmadan önceki durumlarını yazar, tayfanın en gencinin ağzından anlatır:

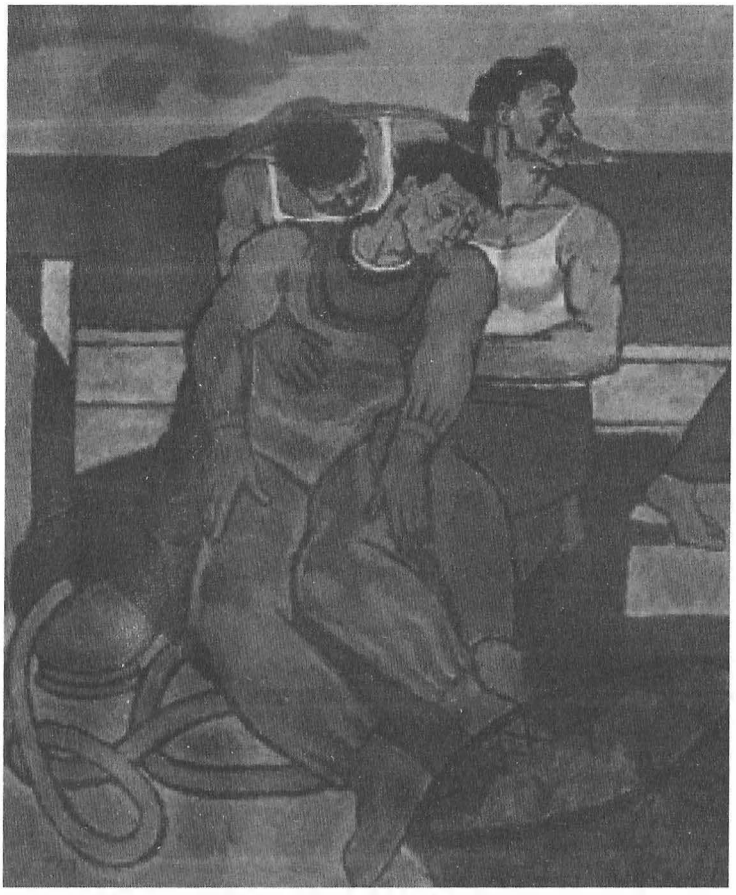
> "Depozito kayığında otuz kişiydik. Birkaç gün sonra sefere kalkacak öteki denizci ve dalgıç arkadaşlar peşin çektikleri paralarla vur patlasın, çal oynasın eğleniyorlardı. Seferden diri olarak dönüp dönmeyeceklerini bildikleri için, fırsat varken kaderden öç alıyorlardı."[412]

Balıkçılar yolda fırtınaya yakalanır. Dümen saplarını tutmaktan avuçları kanar. Denize karşı yürütülen bu mücadele aslında kendilerine karşı yürüttükleri mücadeledir:

> "Karanlık içinden, sevinçle hoplaya zıplaya babam çıkageldi. Üstü başı parça parçaydı. Yüzü gözü kan revan içindeydi. (...) 'Yaşasın kayık. Yolumuz artık düzdür' dedi. Babam bunları söyledikten sonra, daha yüksek sesle ve daha yüksek sevinçle bağırdı: Süngere"[413]

Karakterin fiziksel yıpranışı, mücadelesinin ve tinsel başarısının göstergesidir. Başarı; sevinci doğuran nedendir ve denizci galibiyet kazanmış bir komutandan farksızdır. Kayığını ve tayfasını düzlüğe çıkarmıştır. Yeniler Grubu'nun ilk sergisinde açılışı yapan Ferman Reis, tavandan sarkan ağı kasaturayla keser. Toplumcu gerçekçi resimler yapan grubun üyeleri Ahmet Hamdi Tanpınar ve Hilmi Ziya Ülken tarafından desteklenmiştir. Bu iki isim aynı zamanda grubun teorisyenliğini üstlenmiştir. Nuri İyem'e göre yalnızca Batı sanatına öykünen sanat köksüz olmaya mahkûmdur. Aslolan kendi gerçeklerimizden beslenen realist pentürdür.[414]

[412] Halikarnas Balıkçısı, *Haydi Süngere, Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2011, s.160.
[413] Halikarnas Balıkçısı, a. g. e., s. 163.
[414] Soner Özdemir, *Nuri İyem ve Türkiye'ye Özgü Sanat, Dünden Bugüne Nuri İyem 1*, Evin Sanat Galerisi yayınları, İstanbul, 2002, s. 48.



Nuri İyem, "Sünger Avcıları", 1951, tuval üzerine yağlıboya,
65 x 55 cm, (Özel Koleksiyon)

Nuri İyem'in Sünger Avcıları resminde, iki arkadaşının kolları arasında yarı baygın bir dalgıç görürüz. Denizden yeni çıkmış figür, resmin sağ ön planında yer alan sepetin içindeki nesnelerden anlaşıldığı üzere sünger toplamaya inmiştir. Yüzünün ölgün yeşil rengi diğer arkadaşlarının sağlıklı deri renkleriyle kıyaslandığında hastalık belirtisi olarak algılanabilmekte ve belki de vurgun yediğini düşündürebilmektedir. Yalnız geçimlerini sağlamak üzere hayatlarını tehlikeye atan deniz işçilerinin dramını veren Nuri İyem, renkçi bir yaklaşımla ele aldığı tablosunda toplumcu gerçekçi bakış açısını yansıtmıştır.

Toplumcu Gerçekçiler

Yükselişe geçen toplumcu hareket sanatta yansımasını Liman Ressamları ve Toplumcu Gerçekçilerle birlikte bulmuştur. Resimde köylü, işçi, hamal, balıkçı figüratif bir tarzda ele alınırken, romanda ve öyküde işçi sınıfı ve köyüler kendi gerçeklikleri içinde ele alınmıştır. Yaşar Kemal'in *Bebek* öyküsü Neşet Günal'ın *Sorun* resminde karşımıza çıkarken, Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy* romanında yer alan kimi sahneler Nedim Günsür tarafından resimlenmiştir.

Namık İsmail ve Ruhi Arel'de ilk nüveleri görülen Yeniler ile kendini gösteren ve 60'larda yaygınlaşan toplumcu gerçekçilik, kitap illüstrasyonlarıyla ressam - edebiyatçı birlikteliklerini pekiştirmiştir. Sanat her alanıyla yurdun insanını, sorunlarını anlatmalıdır. Mademki gerçekliğimiz budur, o halde sanat bu gerçekliği halka yansıtmalıdır.

Abidin Dino ve Edebiyat İllüstrasyonları

Latince kökenli "illustratus"tan türeyen illüstrasyon sözcüğü yazılı bir metnin anlamını genişletmek ya da ona açıklık getirmek amacıyla yapılan bir resim türüdür. Sanatsal içerikli ilk illüstrasyonlar, 15. yüzyılda Fransa'da Limbourg Kardeşler'de görülebilir. Bizde ilk illüstrasyonlar modern pek çok yeniliğin yapıldığı Tanzimat yıllarına rastlar. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı Halil Paşa'nın illüstrasyonlarıyla yayımlanmıştır. Meşrutiyet Döneminde *Mai ve Siyah* romanı da illüstrasyonlarla Servet-i Fünun Dergisi'nde tefrika edilmiştir. Savaş Yıllarında Halide Edip Adıvar'ın Raik'in Annesi romanı Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın illüstrasyonlarıyla basılmıştır. İllüstrasyonların, resim ve edebiyat ilişkisini ve dolayısıyla disiplinlerarası çalışmaları zenginleştirdiği doğrudur ve sanatçıların birlikteliği ile paralel bir seyir izler. Cumhuriyet döneminde bu tarz çalışmalar yeni kurulan dernekler, galerilerle koşutluk içindedir. Bunlardan en önemlisi *Resimli Şiirler Sergisi*'nin açıldığı Maya Sanat Galerisi'dir.

Kuşkusuz kitap illüstrasyonu dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri, Abidin Dino olmalıdır. Gülten Akın'ın *Seyran Destanı*, Nazım Hikmet'in *Kuvayi Milliye Destanı* ve daha pek çok kitap onun illüstrasyonlarıyla yayımlanmıştır.

Gücünü birlikten, dayanışmadan, dirençten alan kimi toplumsal hareketler, arkalarında kanlı izler bırakarak yok olsa da geride kalanlar tarafından eylemleri destanlaşarak aktarılmıştır. Gülten Akın bu bağlamda açlık grevi ve göç olgularını ele almıştır. Abidin Dino, bu destanın illüstrasyonlarını yapmıştır. Bu kavramları ele alırken, imge ve resim yaşanan duyguların gücünü yansıtmıştır.

Seyran Destanı 1972-1975 yılları arasını kapsar ve "göç" olgusunu ele alır. Anadolu'dan büyük kentlere göç eden topluluğu, toplumsal dinamikleri değiştirecek bir güç olarak tanımlar. "Gezme / gezinme" anlamlarına gelen "seyran" sözcüğüne yazar farklı anlamlar katar:

> "Seyran
> Yok eden ve yoklukta var olan
> Duran ve yürüyen
> Uyuyan ve koşan
> Uzlaşmalı ve başkaldıran
> Son Babil kulesi dünyanın" [415]

Seyran, aynı zamanda Ankara'nın bir gecekondu bölgesidir. Destanın ilk bölümünde Anadolu halkını göçe zorlayan etmenler yansıtılırken, ikinci bölümünde göç eden insanların kentte karşılaştığı zorluklara değinilir. Göç eden insanlar, göç eden kuşlara benzetilir. Kent yaşamı bu insanları hasta eder, yaralar. Destanı resimleyen ismin Abidin Dino olması, onun hem toplumsal dinamiklere hakim olmasından hem de çizgileriyle dayanışma ve birliği yansıtabilmesindendir. Akın, Abidin Dino'ya yazdığı 12 Şubat 1979 tarihli mektubunda, bu destanı Dino'nun resimlemesini istediğini şu sözlerle ifade eder:

> "Biliyor musunuz sayın Dino, bu parçaları yazarken, hep sizin resimleyeceğinizi düşledim. Her parçanın resmi gözümün önünde canlandı. Resminizi biliyorum. Kendi imgelerimi, sizin çizgilerinizle canlandırdım anlığımda. Ama öyle bir özlem olarak kaldı dün akşama dek. Destan Cem Yayınevince dizgiye verildi" [416]

Akın'ın mektubunu Dino üç ay sonra fark eder ve yazdığı mektupta, destanı resimlemekten mutluluk duyacağını söyler.

[415] Gülten Akın, *Seyran Destanı*, Alan Yayınları, İstanbul, 1986, s.36.
[416] Gülten Akın, *Abidin Dino'ya Mektup, PAR AVION- Abidin Dino'dan Gülten Akın'a Mektuplar ve Desenler*, Galeri Nev, Ankara, 2016, s.13.

Kısa sürede 44 desen yapan Dino, destanın birinci bölümüne hayran kalmıştır. İkinci bölümdeyse Hünkâr Ana karakterini çok güçlü bulmuştur.[417] Kitap yayımlandıktan sonra Dino, eseri Nazım'ın dizeleriyle tanımlayacaktır: "Bir ateş Külçesi düştü buzların ortasına"[418]

Abidin Dino'nun, sorgulayan gözlerini izleyiciye dikmiş Hünkâr Ana tasvirini Gülten Akın *Hünkar Ana Soruyor* başlıklı şiirinde şöyle anlatır:

> "Kimler
> Kanayan bir ülkenin damarlarından
> Yad değirmenlere su taşıyanlar
> Kimler
> Aşımızın içinde gözleri
> Ekmeğimizi bölen eller
> Kimler
> (...) [419]

Dino'nun desenlerindeki figürler çizgileriyle birbirlerine bağlanır. Birlik, beraberlik ve dayanışma kavramlarının altı bu çizgilerle çekilir ve tüm yaşananların birbirine bağlı olduğu düşüncesini doğurur. Eğriler ve çizgiler birbirini dönüştürür. Böylelikle ilişkisel nedensellik yaratılır. Büyük eller emeği simgeler. Figürlerin toplumsal konumları başlarına taktıkları kasket, örtü, kalpak ve sarık gibi simgeler kullanılarak ifade edilir. Dino'nun Seyran Destanı için yaptığı illüstrasyonlar genellikle destanın kurgusuna uygun olarak eylem içinde çizilmiştir. Hünkar Ana, diğer desenlerden farklı olarak doğrudan izleyene bakar ve sorularına yanıtlar arar.

Abidin Dino'nun en sık illüstrasyon yaptığı kitaplar ise Yaşar Kemal'e aittir. Yaşar Kemal'in *Çakırcalı Efe*, *Teneke*,

[417] a.g.e, s. 34.
[418] a.g.e, s.91.
[419] Gülten Akın, *Seyran Destanı*, Alan Yayınları, İstanbul, 1986, s. 129.

Deniz Küstü, Yılanı Öldürseler, Ağıtlar, Bugünlerde Bahar İndi, Binbir Çiçekli Bahçe, Orta Direk, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu, Yaşar Kemal Kendisini Anlatıyor adlı eserleri hep Abidin Dino'nun illüstrasyonlarıyla yayımlanmıştır. Yaşar Kemal'in Babil Kulesi'ne benzettiği Çukurova'dan beslenen ve ortak bir düşüncede birleşen iki sanatçının insan araştırmasını Yaşar Kemal, Dino'yla söyleşisi sırasında yetiştiği toprakların sanatını etkilediğini şu sözlerle anlatır:

> "Sizinle Çukurova'yı yaşadık dolu dolu. Rengini, sözlü edebiyatını, çeşitli insan yüzlerini, ağıtlarını, destanlarını, masallarını, kilimlerini, çadırlarını, çam bardaklarını... Benim romandaki imgelerimle sizin resimdeki imgeleriniz aynı kaynaktan çıkmıyor mu?" [420]

Bu söyleşi sırasında Abidin Dino, Yaşar Kemal'in sözcüklerle ressamca portreler çizdiğini ifade eder. Yazarların çizdikleri, çağrışıma açık olduğu için devingen, ressamların yaptığıysa Dino'ya göre durağandır. Ferit Edgü, Abidin Dino'nun yaptığı resimlerde hep halk kitlelerini amaçladığını yazar. Bu amaç, Yaşar Kemal'in eserlerinde de kendisini gösterir. Yalnızca ortak bir kaynaktan gelmek değil, aynı zamanda ortak bir amaçla sanatı oluşturmak iki sanatçıyı pek çok eserde buluşturan nedenlerden biri olmuştur. Yaşar Kemal, Abidin Dino'nun resimleri için şunları söyler:

> "Bu bir renk büyüsüdür. Belki de bu büyü bir Abidin Dino resmidir. Uzak, çok uzak gökleri vardır Çukurova'nın, çok uzak yıldızları... Çok uzak, çepeçevre mavi, uçuk mavi, mor, uçuk bakır rengi dağları vardır Çukurova'nın, dumana batmış. Ortasında bir çiçek, görkemli. Belki bu Çukurova'dır, belki de bir Abidin Dino resmidir." [421]

Yaşar Kemal'in yanı sıra Nazım Hikmet ile de dost olan

[420] Abidin Dino- *Yaşar Kemal, Yüzler*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s.10.
[421] Yaşar Kemal, Ağacın Çürüğü, YKY, İstanbul, 2005.

Dino, şair dostunun pek çok şiiri için desen yapmıştır. Abidin Dino'nun illüstrasyonlarını yaptığı, Nazım Hikmet'in kaleme aldığı *Kuvayi Milliye Destanı* (1939) Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı överken, anti - emperyalist mücadelenin ne zorluklarla kazanıldığının altını çizer. Eser, Milli Mücadele günlerini yansıtması bakımından önemlidir. Kağnı bu destanda yine önemli bir imge olarak karşımıza çıkar:

"Ayın altında kağnılar gidiyordu.
Kağnılar gidiyordu Akşehir üstünden Afyon'a doğru.
Toprak öyle bitip tükenmez,
dağlar öyle uzakta,
sanki gidenler hiçbir zaman
hiçbir menzile erişmiyecekti.
Kağnılar yürüyordu yekpare meşeden tekerlekleriyle.
Ve onlar
ayın altında dönen ilk tekerlekti.
Ayın altında öküzler
başka ve çok küçük bir dünyadan gelmişler gibi
ufacık, kısacıktılar,
ve pırıltılar vardı hasta, kırık boynuzlarında
ve ayakları altında akan
toprak
toprak
ve topraktı
Gece aydınlık ve sıcak
ve kağnılarda tahta yataklarında
koyu mavi humbaralar çırılçıplaktı.
Ve kadınlar
birbirlerinden gizleyerek
bakıyorlardı ayın altında geçmiş kafilelerden
kalan öküz ve tekerlek
ölülerine"[422]

Savaş yıllarında da sıklıkla kullanılan "kağnı" imgesi, yoksul Anadolu köylüsünün tek varlığını bu mücadeleye vakfetmesi,

[422] Nazım Hikmet Ran; *Kuvayi Milliye - Abidin Dino'nun Desenleriyle*,YKY, İstanbul, 2011, s.89.

kazanacağına dair inancı ve Mustafa Kemal'e duyduğu sarsılmaz güvendir. Abidin Dino bu dizeler için kağnı ve kadın imgesini birlikte kullandığı bir desen çizer. Savaş sonunda emperyalist güçler yurttan kovulmuş, ulusal sınırlar oluşmuştur. Sınırlı olanaklarla kazanılan bu mücadele Mustafa Kemal önderliğinde halkın irade gücünü ortaya koymaktadır. Erkekle birlikte düşmana karşı mücadele eden kadın özneleşmiş ve varoluşunu bu savaşla temellendirmiştir. İki şair de kadının katılmadığı bir mücadelenin kaybetmeye mahkum olduğunu ifade eder. Kadınların yoldaki öküz ve tekerlek ölülerine bakması, aralarında Kocabaş'ın[423] olup olmadığı sorusunu belki de akıllara getirir.

Kuvayi Milliye Destanı'nda, Erzurum Kongresi'nden Büyük Taarruz'a kadar geçen süre anlatılır. Birbirinden başka karakterlerin, dünyaların ortak bir amaç için bir aradalığının vurgulandığı eserde, adsız kahramanların yanı sıra, bu savaşta kimlik kazanan Karayılan gibi çete reisleri de karşımıza çıkar. Karayılan, başlangıçta gölgesinden korkan zayıf bir karakter olarak çizilir. Savaş sırasında bu zayıf karakter güçlenerek, düşmana kök söktüren bir çete reisine dönüşmüştür. Karakterdeki bu değişimi Abidin Dino'nun *Karayılan* illüstrasyonunda görülür.

"Karayılan'ın
Karayılan olmazdan önceki siperi.
Bu fidan öyle küçük
korkusu ve kafası öyle büyüktü ki onun,
namlıya tek fişek sürmeden
yatıyordu yüzükoyun
Antep sıcak,
Antep çetin yerdir.
Antepliler silahşor olur.
Antepliler yiğit kişilerdir.
Fakat düşmanın topu vardı.

[423] Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Mustafa Kemal'in Kağnısı şiirinde geçen hayvanın adı.

Ve ne çare, kader,
düz ovayı Antepliler
düşmana bırakacaklardı.
'Karayılan' olmazdan önce
umurunda değildi Karayılan'ın
kıyamete dek düşmana verseler Antep'i.
Çünkü onu düşünmeye alıştırmadılar.
Yaşadı toprakta bir tarla sıçanı gibi
korkaktı da bir tarla sıçanı kadar."[424]

Destandaki adsız kahramanlar, Darülmuallimin mezunu Nurettin Eşfak, Arhavili İsmail ve Kartallı Kazım'dır. Onlar gibi nicelerinin emeği, fedakarlığı olmasa bu savaşın kazanılması güçtür. Abidin Dino, destanda bu kahramanların çizimine de yer vermiştir.
Arhavili İsmail, ağır makineli tüfeği Kuvayi Milliyecilere götürmekle yükümlü bir gönüllüdür.

"Elleri kanayarak
çekiyor İsmail kürekleri.
İsmail rahattır.
Kavgadan
ve emanetinden başka her şeyin haricinde,
İsmail unsurunun içinde
Emanet:
bir ağır makinalı tüfektir.
Ve İsmail'in gözü tutmazsa liman reislerini
ta Ankara'ya kadar gidip
onu kendi eliyle teslim edecektir."[425]

İsmail yalnızca bir gönüllü değil, milli mücadele için canını tehlikeye atan bir kahramandır. İnsiyatif sahibi İsmail tekilinde Kuvayi Milliye ruhu simgelenir. Bu ruhu simgeleyen bir başka isim de Kartallı Kâzım'dır. Yakışıklılığıyla bilinen Kâzım, Kuvayi Milliyecileri satan bir tercümanı öldürmekle görevlidir.

[424] Nazım Hikmet, *Kuvayi Milliye Destanı*,YKY, İstanbul, 2013, s.19.
[425] A. g. e., s. 42.

Ölümün sorgulandığı bu bölümde daha fazla insanın ölümünün önlenmesi için alınan bu ölüm kararı ve cinayet arasındaki fark sorgulanır. Bir insanı öldürmenin iç burkan yanı ifade edilir. Abidin Dino'nun illüstrasyonu, Kartallı Kâzım'ı, pusuya yatmış, düşmanını beklerken anlatır. Resimde Kartallı Kâzım, yaşadığı çelişkilerden uzak, görevinin kararlılığıyla betimlenmiştir. Dino, Kâzım'ın çelişkilerini bir yana bırakarak, kararlı asker kimliğini yansıtmayı tercih etmiştir.

" Yatıyor filintasının arkasında Kartallı Kazım.
Kız gibi Osmanlı filintası.
Parlıyor arpacık
namlının ucunda:
yüz yıllık yoldaymış gibi uzak
ve bir damlacık"[426]

Öğretmenliği bırakarak cepheye savaşmaya giden Nurettin Eşfak, yalnızca köylünün değil, aydınların da desteklediği bu mücadelenin vurgusunu yapar. Onun gibi nice aydınlar, görevlerini bırakarak, asıl aydınlanmanın bu özgürlük mücadelesi sonrasında gerçekleşeceğine inanmışlardır.

"Tınaztepe'ye karşı Kömürtepe güneyinde,
On beşinci Piyade Fırkası'ndan iki ihtiyat zabiti
ve onların genci, uzunu,
Darülmuallimin mezunu
Nurettin Eşfak,
mavzer tabancasının emniyetiyle oynıyarak
konuşuyor:
-Bizim İstiklal Marşı'nda aksıyan bir taraf var,
bilmem ki, nasıl anlatsam,
Akif, inanmış adam,
fakat onun, ben
inandıklarının hepsine inanmıyorum.
Mesela, bakın:
'Gelecektir sana vaadettiği günler Hakkın.'

[426] A. g. e.., s. 80. .

Hayır,
gelecek günler için
gökten ayet inmedi bize.
Onu biz, kendimiz
vaadettik kendimize.
Bir şarkı istiyorum
zaferden sonrasına dair." [427]

Savaşçıların nereli olduklan özellikle vurgulanarak Kurtuluş Savaşı'nın Anadolu'daki yankılan yansıtılır. Sıradan insanların sıradışı kahramanlara dönüşmesi, bağımsızlığı elinden alınan bir ulusun gösterdiği bilinçli tepkidir. İzmirli Ali Onbaşı'nın gözünden gösterilen manganın üyeleri bu bağlamda ele alınabilir. Abidin Dino, manga üyelerinin illüstrasyonlarını yapmıştır.

"İzmirli Ali Onbaşı
(kendisi tornacıdır)
karanlıkta göz yordamıyla
sanki onları bir daha görmiyecekmiş gibi
baktı manga efradına birer birer:
Sağda birinci nefer
sarışındı
İkincisi esmer.
Üçüncü kekemeydi.
fakat bölükte
yoktu onun üstüne şarkı söyliyen.
Dördüncünün yine mutlak bulamaç istiyordu canı.
Beşinci, vuracaktı amcasını vuranı
tezkere alıp Urfa'ya girdiği akşam.
Altıncı,
inanılmayacak kadar büyük ayaklı bir adam,
memlekette toprağını ve tek öküzünü
ihtiyar bir muhacir karısına bıraktığı için
kardeşleri onu mahkemeye verdiler
ve bölükte arkadaşlarının yerine nöbete kalktığı için
ona 'Deli Erzurumlu' derdiler."[428]

[427] A. g. e., s. 110.
[428] A. g. e.., s. 105-106.

Yüzyıllar boyunca ataerkil toplumun baskılarını sırtlamış kadının bu kamburundan kurtulması ve kendini var etmesinde milli mücadele önemli bir rol oynamıştır. Erkeğiyle yan yana savaşan kadın, Abidin Dino'nun deseninde atletik yapılı ve ileriye bakan profildedir. Yorgun yüzler gelecekten umutludur.

"Ve kadınlar,
bizim kadınlarımız:
korkunç ve mübarek elleri,
ince, küçük çeneleri, kocaman gözleriyle
anamız, avradımız, yarimiz
ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen
ve dağlara kaçırıp uğrunda hapis yattığımız
ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki
ve karabasana koşulan
ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların
oynak, ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar,
bizim kadınlarımız."[429]

Nazım Hikmet ile Abidin Dino'nun uzun süreli dostlukları birlikte imza attıkları işlerle devam etmiştir. Nazım Hikmet'in 1931 yılında yayımlanan ilk kitabı Sesini Kaybeden Şehir Abidin Dino'nun illüstrasyonlarıyla yayımlanmıştır.[430] O yıllarda Abidin Dino, Nazım Hikmet'in düzeltmen olarak çalıştığı bir gazetede karikatüristtir. Dino'ya göre Nazım Hikmet'in kimi resimleri profesyonel nice ressamın eserinden güçlüdür. Yine Dino'ya göre Nazım Hikmet için sanat, hep birlikte girişilmiş bir deniz seferidir.[431] Nazım'ın ressam, Dino'nunsa edebiyatçı pek çok dostu vardır. İçinde

[429] A. g. e., s. 89-90.
[430] Abidin Dino, *Nâzım Üstüne*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s.7.
[431] A. g. e., s.70.

bulundukları ortam resim ve edebiyat arasında dolaştıkları bir platform sağlamıştır.[432] Böylelikle sözcüğe yansıyan imgeyle resme yansıyan imge arasındaki sınır belirsizleşir. Dino'nun ifadesiyle:

> "20. yüzyılın ortasında bile sözcükle eylem, resmedilmiş imgeyle nesne arasındaki sınır, çoğu kimseye belirsiz gibi görünür; şairlik ya da ressamlık mesleğini günümüzde bu ölçüde serüvenli kılan da budur." [433]

Abidin Dino'nun illüstrasyon yaptığı bir diğer şair Melih Cevdet Anday'dır. *Rahatı Kaçan Ağaç* kitabı 1946 yılında Abidin Dino'nun illüstrasyonlarıyla yıyınlanmıştır. Anday'ın *Tanıdık Dünya* adlı kitabının illüstrasyonları da Abidin Dino tarafından yapılmıştır. Bu biraz da Melih Cevdet Anday'ın dizelerinin plastik değer taşımasından kaynaklıdır. Elif Naci, Anday'ı "şiirinde ressam" olarak tanımlayarak şunları yazar:

> "Resim sanatında şairanelik ne kadar çirkin kaçıyorsa şiirde ressamlık da o kadar tatlı ve güzel geliyor bana. İşte Melih Cevdet'in ustaca yaptığı iş, ona hayranlığımın bir nedeni de bu. Onun şiirleri sanki her biri tuval üzerine işlenmiş, ressamları kıskandıracak kadar alabildiğine renkli birer tablo."[434]

Tanıdık Dünya'nın ilk bölümü olan *Değiştirmeler*'de pastoral bir atmosfer çizen Anday, insanın yalnızlığının belki de doğadan koptuğu an başladığının altını çizer. Abidin Dino, bu bölümde madalyon formunun içine siyah ve beyaz lekelerle desenler yapmıştır. Bu desenler, Anday'ın dizelerindeki zengin çağrışımlı imgelerin forma yansımasıdır. Kitabın ikinci bölümü *Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler* başlığı altında

[432] Abidin Dino'nun diğer edebiyatçı dostları arasında Orhan Veli Kanık, Sait Faik Abasıyanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu sayılabilir.
[433] Abidin Dino, a. g. e., s.28.
[434] Elif Naci, *Arada Bir/ Şiirinde Ressam Melih Cevdet*, 3. 6. 76. Taha Toros Arşivi

on iki şiirden oluşur. Halk şiiri imgelerinin kullanıldığı bu şiirler için Abidin Dino yine madalyon formunu kullanmış ancak bu formun içini kadın, at ve erkek desenleriyle biçimlendirmiştir. Şiirlerin yapısına ve kullanılan imgelere uygun desenler oluşturan sanatçı kitabın üçüncü bölümü *Su Akar Çağlamadan*'da insanın yazgısıyla doğanın yazgısı arasında paralellikler kurar. Dino, bu bölüm için madalyonun içini siyaha boyamıştır ve beyaz yılankavi bir desen madalyonu iki parçaya bölmektedir.

Nâzım Hikmet'in Resimleri ve Şiirleri

Şair yanı ön plana çıkan Nâzım Hikmet'in ressam yanı geri planda kalmıştır. Onun resimlerine koğuş arkadaşı Orhan Kemal tanık olmuş ve günlüklerinde aktarmıştır. Orhan Kemal'in bir resmini de yaptığı bilinen Nâzım Hikmet'in sanat dünyasından Adalet Cimcoz'la mektuplaştıkları, Cimcozların hapishanede pek çok kez Nâzım'ı ziyaret ettiğini de yine Orhan Kemal aktarır:

> "22 Mart 942, Pazar
> (...)
> Nâzım Hikmet, Adalet Hanım'ın resmini 'modern tarzla' yapıyor. Eserinden kendisi de memnun. İkide bir de böbürlene böbürlene etrafına gösteriyor."[435]

Edebiyat ustalarını ve ressamları Maya Sanat Galerisi'nde bir araya getiren Adalet Cimcoz, Nâzım Hikmet'in resmine de esin kaynağı olmuştur. Nâzım Hikmet'in resim yaparken davranışları da şairin bu eylemden ne denli keyif aldığını gösterir niteliktedir. Orhan Kemal resim yapan Nâzım

[435] Orhan Kemal, *Yazmak Doludizgin Günlükler ve Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul, 2007, s. 6.

Hikmet'i anlatır:

> "Fırçasını karyolanın ot minderinde temizliyor. Islık çalıyor. Onun bu özelliği bir değil, iki: Resim yaparken mutlaka ıslık çalar. Öyle ki bu ıslığa dikkat ederseniz fırçasının çalışma temposunu pekala kestirebilirsiniz. Örneğin önemsiz yerde fırça işlerken ıslık hızlı ve düzenlidir. Resmin ince yerlerine gelince ıslık kısılı ve ağırlaşır, ikinci özelliği: Bir gözünü yumarak eliyle resmi uzaklaştırıp, yaklaştırıp sürekli bakmasıdır."[436]

Nâzım Hikmet yalnızca resim yapmaz, beğendiği resimlere şiirler de yazar. İbrahim Balaban'ın *Bahar* resmi üzerine şiir yazan Nâzım Hikmet, Balaban'ı Yunus Emre'ye benzetir:

> "İşte seyrele gözüm, hünerini Balaban'ın
> İşte şafak vakti, Mayıs ayındayız
> İşte aydınlık:
> Akıllı, cesur, taze, diri, insafsız...
> İşte bulut:
> kaymak gibi lüle lüle
> İşte dağlar:
> hem de mavi, hem de serin
> İşte sabah seyranı tilkilerin:
> uzun kuyruklarında ışık,
> sivri burunlarında telaşları
> İşte seyreyle gözüm:
> işte karnı aç
> tüyleri diken diken
> ağzı kırmızı
> işte dağ başında kurdun biri
> Kendinde hiç duymadın mı sen
> aç kurdun öfkesini sabah vakitleri
> (...)"[437]

1941 yılında Bursa Mapushanesi'nde tanışan iki sanatçı birbirinden etkilenirler. İbrahim Balaban 1951'de Sivas'ta

[436] A. g. e., s. 12.
[437] Nâzım Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde- Şiirler 4*, YKY, İstanbul, 2002, s. 161.

askerlik yaparken Hasan Hüseyin Korkmazgil (1927-1984), Mehmet Kemal ve Hakkı Torunoğlu (1926-1984) ile tanışır. Grafiği andıran kesin çizgileriyle Balaban'ın Bahar tablosu toplumcu gerçekçi çizgide kesiştikleri Nazım Hikmet'i şiir yazmaya iter. Balaban'ın boyalarla yaptığını Nâzım Hikmet imgelerle verir: "kaymak gibi bulut, mavi ve serin dağlar, kırmızı ağızlı tilki"

Aynı kitapta, Balaban'ın *Mapushane Kapısı* ve *Harman* tablosu üzerine yazdığı şiirler de yer alır.

"Altı kadın vardı demir kapının önünde,
beşi toprağa oturmuş, ayakta biri;

sekiz çocuk vardı demir kapının önünde,
besbelli henüz öğrenmemişler gülmeyi.

Altı kadın vardı demir kapının önünde,
ayakları sabırlı, ellerinde keder,

sekiz çocuk vardı demir kapının önünde,
cin gibi bakıyor kundaktakiler.
Altı kadın vardı demir kapının önünde
sımsıkı gizlemişler saçlarını,

28.12.1949 Bursa
Hapishane"[438]

"Balaban'ın 'Harman Tablosu' Üstüne Söylenmiştir
Seçköyü'nden Feyzioğlu Ali'nin kızı
harman yerinde su döküyor dombaylara.
Dombaylar kapı gibi,
dombaylar kızgın tuğladan,
dombaylar kırmızı, kara.
Ben de dombaylar gibi,
eğdim kafamı toprağa.
Su dök!
Serinleyeyim."[439]

[438] A. g. e., s.198-199.
[439] A. g. e., s.199

Balaban anılarında ilk resim derslerini, Bursa'da Nâzım Hikmet'ten aldığını yazar. Yağlıboya alacak kadar parası olmadığı için boyalarını zeytinyağıyla karıştırarak kullanmıştır. [440] İlerleyen zamanlarda, Nâzım Hikmet, ressam arkadaşına içinde boyaları ve fırçalarıyla bir sandık hediye eder.[441] Hapishane çıkışı kalacak yeri olmayan Balaban, Nâzım Hikmet'in annesi Celile Hanım'ın evine taşınır, ilk resim sergisini Nâzım Hikmet'in önerisiyle burada açar. [442] Ancak Celile Hanım, duvarların bu kadar çok tabloyu taşıyamayacağını söyleyerek itiraz etmiş ve sergi beklenenden erken bitmiştir.[443] Balaban Şair Baba ve Damdakiler resminde yaşadığı günleri resim diliyle anlatır. Resim fiziksel ve tinsel olarak ortadan ikiye bölünmüştür. Alt bölümde, Balaban, ustası Nâzım'ın bir portresini yapmaktadır. Birkaç tutuklu da Balaban'ı izlemektedir. Mekan hapishanedir. Nâzım'ın ve Balaban'ın ellerinin yakınlığı, Nâzım Hikmet'in Balaban'a desteği olarak yorumlanabilir. Balaban için mapushane, ressam olmayı öğrendiği bir okuldur. Resmin üst bölümünde mapushanenin gerçek yüzünü görürüz: Koğuş ağaları, adem babalar ve birbirini bıçaklayanlar...

[440] İbrahim Balaban, *Nâzım Hikmet ve Biz*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1998, s. 26.
[441] Aynı cezaevinde Orhan Kemal de yatmıştır. Nâzım Hikmet'in olumlu yönlendirmeleri ve desteğiyle Bursa Hapishanesi, aydın yetiştiren bir okula dönüşmüştür.
[442] Nâzım Hikmet, annesinin Kadıköy'deki evinde karısı Münevver'le birlikte yaşar. Münevver Hanım ile şair arasındaki aşk cezaevi günlerinde başlamıştır. Münevver Hanım'ın eski kocası, d Grubu kurucularından Nurullah Berk, cezaevine gelerek Nâzım Hikmet'i bu aşkı sonlandırması için ikna etmeye çalışmış, yine de bu ilişkinin önüne geçememiştir. (Balaban, a. g. e, s.186)
[443] Yine Balaban'ın aktardığına göre, Celile Hanım, resimlerin Balaban'a ait olmasından kuşkulanır ve oğlu Nazım Hikmet'i sorguya çeker. Ayrıca evin sürekli konuklarından, Celal Esat Arseven'in eşi, Celile Hanım'ın yaptığı resimleri Balaban'ınkilere benzetince, Celile Hanım, onu bir daha eve davet etmeme kararı alır. (Balaban, a. g. e., s. 209)

İbrahim Balaban - Neşet Günal - Yaşar Kemal

Anadolu gerçekçiliğinin önemli isimlerinden Yaşar Kemal'in öykü ve romanlarında ele aldığı konular, toplumcu gerçekçi ressamların eserlerine yansımıştır. Balaban ve Neşet Günal, Yaşar Kemal'in eserlerini tuvale aktarırken, bu eserlere yeni yorumlar getirmişlerdir. Üç sanatçıda da ortak değerler emek, adalet ve adaletsizlik karşısında mücadele azmidir.

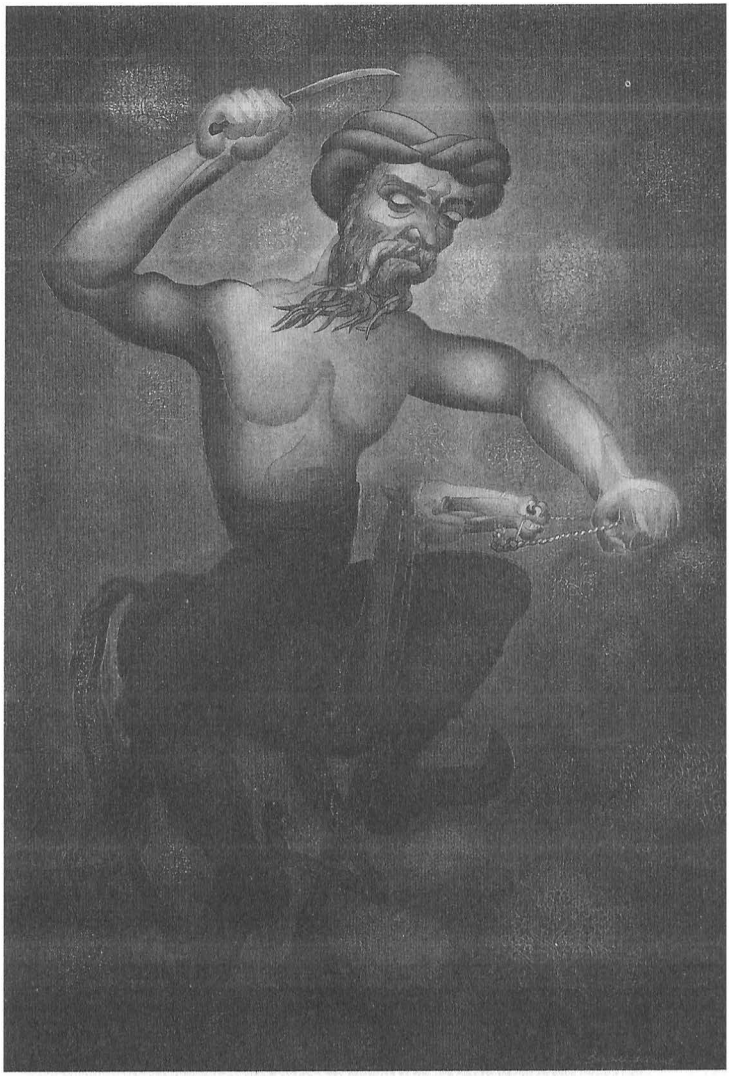
Yaşar Kemal'in *Bebek* öyküsü Neşet Günal tarafından resimlenmiştir. Yine Yaşar Kemal'in *Köroğlu* adlı öyküsü de Balaban için esin kaynağı olmuştur. Balaban Yaşar Kemal'in anlattığı bu efsaneyi görselleştirmiştir. Asıl adı Ruşen Ali olan Köroğlu'nun babası Koca Yusuf, Bolu Beyi hizmetinde çalışan bir seyis başıdır. Babasından hatıra kalan bir atın (öyküde bu at denizden gelmektedir) üç kulunu (yeni doğmuş at yavruları) onun en değerli hazinesidir. İleri görüşlü ve bilgili seyis, sıska ve zayıf tayların gelecekte rüzgarla yarışabilecek denli hızlı olacaklarını görmüş ve kimse anlamasa da onlara özel ilgi göstermiştir.

Padişah, Bolu Bey'inden en iyi üç atını ister. İmparatorlukla arasını düzeltmenin yolunu bulduğuna sevinen Bolu Bey'i Koca Yusuf'a bu isteğini belirtir. Koca Yusuf, Bolu Beyi'nin önüne sıska ve sümüklü üç kulunu getirince, Bolu Beyi hakarete uğradığını düşünür ve Koca Yusuf'un gözlerine mil çektirip, oğluyla onu sürer. Ruşen Ali büyüdüğünde, Koca Yusuf oğlundan kır atı getirmesini ister. Bolu Beyi çelimsiz atların hepsini vermek ister ancak Ruşen Ali yalnızca kır atı alır. Zaman geçer. Tavlada kır atın kardeşlerinin güzelliğini gören Bolu Beyi yaptığı hatayı anlar ve kır ata da sahip olmak için baba oğulun peşine düşer. Peşlerindekileri atlatan baba oğul ormana saklanır. Ormanda babasının kulağına sihirli güçler tarafından üç köpük adı fısıldanır. Ruşen Ali, babasının

söylediği bu üç köpüğü içtikten sonra aşık bir yiğide dönüşür. Bolu Beyi'nin kız kardeşi Telli Nigar'ı kaçırıp onunla evlenir ve Çamlıbel'i yurt tutar. Buradan geçen kervanlardan, zengin ve haksız kazançlarla dolu mallara el koyup Çamlıbel'in yoksul halkına dağıtır. Yaptığı bir tür yerli Robin Hoodluktur.

Öykü boyunca Köroğlu'nun atıyla kurduğu ilişki dikkat çekicidir. Kırat duruma göre şekil değiştirir. Kimi zaman kanatlı bir küheylan kimi zaman da resimdeki gibi uyuz bir eşektir. Köroğlu'nun bedeninin bir parçasıymış gibi hareket eder. Kırat, gizli kanatlarını kimse görmesin diye yanına Köroğlu'ndan başkasını yaklaştırmaz. Hem gerçek hem de gerçeküstü unsurları barındıran bu öykü, Balaban'da zengin çağrışımlar oluşturur. Yaptığı resimde Kır Atın, iskeleti çıkmıştır, zayıf ve çelimsizdir Üstünde taşıdığı figür yüceltilerek ön plana çıkartılmıştır. Köroğlu'nun yaşlılığının betimlendiği bu resimde ağaçların üstünde süzülen iki figür Çamlıbel'dedir.
Yaşar Kemal ve Balaban gibi Neşet Günal da halk yaşamından sahneler resimler. Özellikle Anadolu köylüsünü ele aldığı resimlerde emek ve emekçiler başlıca temalardır. Çalışma koşullarının olumsuzluğu, bakımsızlık, genç yaşlı demeden köylüleri ölümle burun buruna getirir. Anadolu gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden Yaşar Kemal'in öykülerinde, Neşet Günal'ın resimlerinde emeğin yanı sıra ölüm de sıklıkla karşımıza çıkan temalardandır. Bu bağlamda Yaşar Kemal'in Bebek öyküsü ile Neşet Günal'ın (1923-2002) Sorun adlı resmini birlikte ele alınabilir.

Güneyde köylülerin çalışma koşullarının yansıtıldığı Bebek öyküsünde tema ölüm çevresinde örülür. Bu ölüm ecelle değil, yoksulluk ve bakımsızlıkla birlikte ırgatların ensesine yapışır ve onları yanına almadan rahat edemez. Baş karakter İsmail, karısı Zala'yı yitirmiş, yeni doğan bebeğiyle baş başa ve çaresiz kalakalmıştır. Zala'nın ölüm nedeni doğum sonrası bakımsızlık



İbrahim Balaban, Köroğlu, 1973, tuval üzerine yağlıboya,
80 x 110 cm, (Özel Koleksiyon)

olarak görünse de, İsmail'in vurdumduymazlığı da buna neden olan etkenlerden biridir. Cennet Kadının ağzından dinleyelim:

> "Sen diyorlar İsmail, bakamamışsın Zala'ya. Bakımsızlıktan ölmüş. Gövdeli avradı götürmüşsün şeleğe. Son gününe kadar. Çocuk doğuşun atmışsın bir ahırlığa. Bakan yok, eden yok. Bir başına" [444]

Her ne kadar İsmail bunun doğru olmadığını söylese de, çalışmak için karısını bir başına bırakması, onun hastalanmasını hızlandırmıştır. İsmail'in çektiği vicdan azabının nedeni de budur. Neşet Günal'ın resminde İsmail'in elini yüzüne götürmesi yalnızca somut çaresizliğinden kaynaklanmaz, çektiği vicdan azabının da bir yansımasıdır. Ölüm o denli alışılmıştır ki, sanki elinde orak tutan bir köylü gibi, ırgatların aralarında dolaşmakta, istediğini yanına alıkoymaktadır. Söz gelimi her yıl bebek doğuran ve ayına varmadan bebeği ölen bir kadın vardır. Yaşam koşulları o denli zordur ki, ölüm kimileyin açlıktan, sıcaktan, sıtmadan ve ağır çalışma koşullardan kurtuluşa dönüşür. İsmail, annesi ölen bebeğe süt annesi ararken, yeni doğan bebeğini evde bırakarak tarlada çalışmak zorunda kalan Hürü, sütünü toprağa sağmaktadır. Bu insanlık dışı çalışma koşullarında ölüm, annesi ölen bir yeni doğan için kurtarıcıdan farksızdır. Kadın ırgatların kendi aralarında şöyle konuşur:

> "Anası ölünce o da öleydi, Allahım. Nolurdu? Ne diye koydun anasının ardına? Bir öksüzlen dünyayı mı dolduracaksın Allah'ım?"[445]

Baba da farklı düşünmez:

> " Ölüp kurtulmuyor. Bir alamet, ölüp kurtulmuyor"[446]

[444] Yaşar Kemal, *Sarı Sıcak*, YKY, İstanbul, 2012, s.23
[445] A. g. e., s.20
[446] A. g. e., s.28

Öykü kurulurken insan doğa çatışmanın iki farklı yanı gözler önüne serilir: İnsanın dış doğa ve iç doğayla çatışması. İnsanın dış doğayla mücadelesi, ırgatların toprakta, canını dişine takarak çalışmasıyla karşımıza çıkar. Ölüme direnen bebek, ayrımında olmasa da kendi iç doğasıyla çatışma halindedir. Her vızıldanması, her ağlayışı, hayatta kalmak için verdiği içgüdüsel mücadelenin göstergesidir.

Neşet Günal, *Sorun* adlı yapıtını, Yaşar Kemal'in Bebek öyküsünden esinlenerek oluşturmuştur. Neşet Günal Orta Anadolu'nun kırsal kesiminin yaşamlarını toplumcu gerçekçi bakış açısıyla ele alan sanatçılar arasındadır.[447]
Günal'a göre, insanın doğayla ilişkisi üretim biçimlerinin tarihidir. Bu nedenle figürlerinin el ve ayaklarının büyüklüğü, emeğe gönderme yapar. Ellerin büyük yapılması, insanın içinde bulunduğu yaşamın zorluğunu göstermek açısından önemli bir ögedir. Resimlerinde toprak, yaşama direncini sembolize ederken toprağın yazgısı ile insanın yazgısı arasında paralellik kurulmaktadır. Kompozisyonun ana ögesi figürdür. Resimde figürün ten rengi ile toprağın rengi aynıdır.

Yaşar Kemal'in Bebek öyküsünde kümeler halinde çalışan emekçiler, resimde ayıklanmış, resmin merkezine baba yerleştirilmiştir. Ressamın amacı, yaşanan trajediyi daha etkili duyumsatmaktır. Resimde derme çatma beşikte yatan bebek, ağırbaşlı bir boyun eğişle izleyiciye bakmaktadır. Yaşar Kemal'in öyküsünde yer alan bebekse, boynu zayıflıktan ipliğe dönmüş, ağzına gözüne sinekler konan bir yarı ölüdür.

Öykünün sonunda bebek ölmüş olsa gerilim çözülebilir, ırgatların deyişiyle ölüp kurtulduğuna sevinilebilinir. Zira

[447] Bu yıllarda hem resim hem de edebiyat alanında Anadolu'ya melankolik bir yaklaşım kendisini gösterir. Günal, bu öykünün yanı sıra, Dede Korkut'un çocuklar için hazırlanmış özel bir edisyonunu da resimlemiştir. (Bkz. Burcu Pelvanoğlu, Neşet Günal Retrospektif, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s.22.)

gelecekte büyük olasılıkla onu bekleyen yazgı da babasınınkinden farklı olmayacaktır. Çok çalışacak, buna karşın karnı doymayacak ve yoksulluk çekecektir. Öykünün belirsiz bir sonla noktalanmasının, resimde figürün düşünceli duruşunun nedeni belki de her sorunun çözümü içinde taşımasıdır.

Üç sanatçı da gelir dağılımının eşitsizliği, Anadolu köylüsü, yoksulluk konularını sanatlarına yansıtır. Emekçinin sanatlarının merkezinde yer alması, yükselişe geçen toplumcu hareketle paralel bir seyir izler.

Nedim Günsür - Fakir Baykurt

Gerçeklikle imgelemin sıkıca birbirine kenetlendiği başarılı bir kurguyla oluşturulan Fakir Baykurt'un Onuncu Köy romanı Nedim Günsür (1924-1994) tarafından resimlenmiştir. Köy Enstitüsü çıkışlı yazarları arasında olan Fakir Baykurt, TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) genel başkanlığında da bulunmuş, yıllarca öğretmenlik yapmıştır. Onuncu Köy, onun üçüncü romanıdır ve sürgün yiyen bir öğretmenin gittiği onuncu köyde roman sonlanır. Hem niceliksel bir ifade olarak onuncu köy vardır hem de "Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar" sözüne gönderme söz konusudur. Böylece somut bir duruma, çağrışım yaratacak bir soyutluk yüklenmiştir Romanın ilk sayfalarından sonlarına kadar okurun karşısına çeşit çeşit kuş çıkmaktadır. Özellikle gerici, hilebaz, düzenbaz insanların adı geçtiğinde, türü, cinsi belirsiz kara buluta benzer bir kuş sürüsü havada süzülür:

> "Kara, koyu, kurum renginde bir buluttu. Kara bulutun gün vuran yerleri ak çelik gibi parlıyordu havada. Çok

yükseklerden geçtiği için neyin nesi olduğu birden belli olmuyor, seçilmiyordu." [448]

Romandaki öğretmen karakteri, köylünün kanını emen Durana adlı bir adamla çatışır. Öğretmen haklı olduğu halde, nüfuzlu bir insan olan Durana onu suçlu çıkartır. Öğretmen de haksız yere sürgüne gitmektense, öğretmenliği bırakır ve başka bir köyde demirci ustası olarak çalışmaya başlar. Öğretmen olduğu köyde Pire lakaplı bir kadın vardır. Öğretmene vurgun bu kadının yüce gönüllülüğü ve cesareti tüm köylüye örnektir. Yazar, onun için "nesli tükenen kuş" tanımlamasını yapar. Demirci ustası olarak gittiği köyde öğretmen, Gülşen adlı bir kızı sever ve kaçırır. Onunla çam ağaçları altında otururken başka bir tür kuş, onun dikkatini çeker:

> "Serçe miydi değil miydi? Serçeye çok benzeyen bir kuş vardı. Gelip gelip çamın altına konuyordu. Durup biraz ötüyor ötüyor, gidip gene geliyor, gene ötüyordu. Vicir vicir, vicir de vicir" [449]

Doğadaki kuşların dışında bir kuşun daha sözü geçer ki, bu kuşun menşei Antik Yunan'a dek uzanmaktadır. Öğretmen, köylüye Prometheus'u anlatır. Anlatı sırasında Zeus, zalim ağaya, Prometheus da onun zulmü karşısında ayaklanan köylüye dönüşür. Bilindiği gibi Prometheus, Tanrılardan ateşi alıp, insanlara götürmüştür. Ateş ile simgelenen aydınlanmadır. Prometheus, insanlara ateşi verdikten sonra Zeus onu cezalandırır, Kafkas dağlarına zincirler. Cezası ise, her gün bir kartalın gelip onun ciğerini yemesi, yarası kabuk bağlamadan yeniden yemesidir. Mitolojik hikâye aslında burada bitmektedir ancak halk efsaneyi başka türlü sonlandırmayı uygun bulmuştur. Buna göre, Prometheus,

[448] Fakir Baykurt, *Onuncu Köy*, Remzi Kitabevi Yayınları, İkinci Basım, Ankara, tarihsiz, s. 186.
[449] A. g. e., s.324.

Kafkas dağlarında kartalın ölümcül gagasına mahkumken bir oğlu olur. Oğlanın annesi, çocuğa babasını kurtarması için zincir kırma talimi yaptırır. Çocuk büyüyünce Zeus'u öldürür sonra da babasını kurtarır. Tam o sırada günlük öğününü yemek için kartal gelir. Yazar oğlanla kartalı konuşturur:

> "- Ne arıyorsun ulan? diyor oğlan.
> -O adamın ciğerini isterim!
> Oğlan elini şöyle bir şey edip: ' Nah sana ciğer!'diyor. 'Ciğer yerine zıkkımın pekini ye!' diyor. 'Geçti gayri o' diyor. Kartal da öylece defoluyor!"[450]

Romanın son bölümünde öğretmen/ demirci ustası kaçırdığı Gülşen'le birlikte Yaşarköy'de bir eve konuk olur. Yaşlıların, çocukların yüzleri bir hastalığa yakalanmış gibidir. Cımbızla etleri koparılmış gibi didik didik yüzlerde kimileyin gözlerden biri noksandır. Nedeni ise kuşlardır. Evine konuk oldukları Taylının Memiş anlatır:

> "Göklerden kuşlar gelir, gözlerimizi alır gider. Yüzlerimizi de gagalar. Sen inanmazsın (...) Zamanı gelince kuşlar, havada kara bulut gibi köyün üstüne örelenirler. İnsanımız böyük küçük, alana çıkıp dizilir. Karı gız, ellerini yapıştırıp bekler. Kuşlar havada halka olup dönerler. Sonra üstümüze hışadak inerler! Başlarımıza birer birer konarlar. Paylaşırlar başlarımızı... Dileyen gözümüzü alır, dileyen yüzümüzü, burnumuzu, kulağımızı, hatta dilimizi!.." [451]

Okul olmayan köyde yalnızca bir cami vardır. Caminin imamı Feyzi Efendi, kuşların Allah'ın habercileri olduklarını, onlara dokunanın taş kesileceğini söyler. Bu nedenden olsa gerek köylü, başına gelen bu belayı tevekkülle kabullenir ve yarın hurilerle dolu cennete alınacağının düşüyle kendini avutur. Bu çoraklaşmış toprakların insanları, farklı düşünme yetisini yitirmiş, beyni, doğduğu coğrafya gibi

[450] A. g. e, s.174.
[451] A. g. e, s. 341

çoraklaşmıştır. Öğretmen, halkın bir araya gelmesiyle beladan kurtulabileceklerini söyler.

Romandaki kuş betimlemesi ile ressam Nedim Günsür'ün kuş betimlemesi de birbiriyle örtüşür niteliktedir:

> "Kargadan biraz büyük, kartaldan biraz küçüktüler. Birer acaip kuştular. Kara tüyleri vardı. Ağızları balık ağzına benziyordu. Pençeleri, çelikten dökülmüş gibi pırıl pırıl ve korkunçtu. Gözleri, domuz kurşunu gibi iri ve ışılaktı. Görülmüş, belinmiş kuşlara benzemiyorlardı" [452]

Öğretmen, kuşlar geldiğinde köylüye, kendi hareketlerini tekrar etmelerini öğütler. Kafasına konan kuşun boynunu tuttuğu anda bile kuş kıpırdamaz. Halkın boyun eğişine, kendilerine hiçbir zarar vermeyeceğine o kadar eminlerdir ki kuşlar, tüm köylü aynı anda kuşların boynunu kırdığında sesleri bile çıkmaz. Halk, kendilerini yıllarca titreten bu kara korkuyu yere serer. Kuşlar güdücü motiftir. Haksızlığın olduğu her yerde yazar onları karşımıza çıkarır. Ne oldukları başlangıçta belli değildir. Birlikte hareket ederler ve güçlüdürler. Bu kuşlarla sömürü çarkını çevirenler simgelenir. Halk ise gücünün ayrımında olmayan gizil güç halindedir. Doğruyu gördüğü andan itibaren korkusunun üstüne yürüyecek ve onu yerle bir edecektir.

Romanın başında belirsiz bir kara bulut, romanın sonunda insan etine musallat olmuş canavar kuşlara dönüşür. Fakir Baykurt, bu canavarlardan ancak halkın örgütlü birlikteliğiyle kurtulabileceğini söylerken bir alt metin olarak da halkın emeğini sömürenlerin de günün birinde böyle alt edileceğinin, bunun da halkın uyanmasıyla ve birlikteliğiyle gerçekleşebileceğinin vurgusunu yapar.

[452] A. g. e, s. 361.

Nedim Günsür bu romandan yola çıkarak *Onuncu Köy* adında iki resim yapmıştır. 10'lar resim grubunun [453] içinde yer alan Nedim Günsür'ün resimlerinde naif özellikler taşıyan figüratif bir anlayış hakimdir. İnsan - doğa ilişkisine edebiyat alanından esinlenerek yeni bir yorum getirmiştir. Resimde mekân, taş ve kerpiç evlerden oluşan bir Anadolu köyüdür. Köyün meydanında köylüler aralıklı olarak dağılmıştır, kuşlarsa köylülerin kafalarına konmaktadır. Merkezdeki yaşlı adamın kafası kanamaktadır. Acı ve dehşet duygularının yansımasından çok merkezdeki figürün ifadesinde kabullenmişlik ve boyun eğiş duyguları hakimdir. Gökyüzü ve yeryüzünü birleştiren noktada kuru ağaçlar sembolik olarak ölümü ifade eder. Gri tonlarının ağır basması ve uğursuzluğu imleyen kuşlar bir aradadır. Kafalarına konan kuşların kafalarını, yüzlerini parçalaması için beklerler. Resmin sol yanında izleyiciye bakan figürün bakışlarında umutsuzluk ve gergin bekleyiş hakimdir. Nedim Günsür daha önce Onuncu Köy için yaptığı eskizde ön plandaki figürün gözü kuşlar tarafından parçalanmıştır. Deforme olan yüz bakanda dehşet uyandırmaktadır. Yağlıboya resimde ise ölüm çağrışımlı simgeler ve köylülerin kafasına henüz konmaya başlayan kuşlar, ne olacağının kestirilmemesi gerilimi arttıran ögelerdir.

Her ne kadar köylülerin duruşu ve yüz ifadeleriyle kabullenilmiş bir kader anlatılmak istense de, resimdeki köylü yüzlerinde romandaki gibi bir deformasyon görülmez. Oysa sanatçının 1945 yılında yaptığı eskizde merkezdeki figürün tek gözü kuşlar tarafından parçalanmıştır. Kuru ağaçlar ve çorak topraklar her ne kadar resimde ölüm simgeleri olsa da romanda, Yaşarköy'ün (adıyla tezat oluşturan) betimlemesiyle benzerlik gösterir.

[453] 1947'de akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrencilik yıllarını sürdüren on genç bir araya gelerek 10'lar grubunu kurar. Aynı yıl ilk sergilerini akademinin yemekhanesinde açarlar. Afişte iki motif göze çarpar. Bir kilim nakışı ile El Greco'nun ünlü bir tablosundan alınma insan figürü. Grubun üyeleri her iki motife de sahip çıkacaklarını ifade ederler böylece.

Yaşarköylülerin giyimini de Nedim Günsür birebir tuvaline yansıtmıştır. Köylünün giyimi romanda şöyle geçer:

> "Bir epeyce zamandır sakalları da alınmamıştı. Çoğunun ceketi yoktu. Alaca gömlekleri yakasızdı. Bellerine birer kuşak dolamışlardı.(...) Her hallerinden bir yoksulluk, bir ümitsizlik akıyordu."[454]

Romandaki kuşlar sahnesi Dela, önderliğinde halkın kuşları yok etmesi biçiminde gelişir. Resimdeyse, şimdiye dek bunu yapmaya cesaret edememiş halkın çaresizliği ve itaatkarlığı betimlenmiştir.

Nuri İyem- Rıfat Ilgaz

Yaşamının büyük bölümünü hapishanede ve sanatoryumda geçiren Rıfat Ilgaz, Nuri İyem ve arkadaşlarıyla aynı çevredendir. İlk baskısı 1954 yılında yayımlanan *Devam* adlı şiir kitabında *Mangal* adlı sekiz bölümden oluşan şiiri Nuri İyem'in illüstrasyonlarıyla basılmıştır. Nuri İyem'in yanısıra Metin Eloğlu *Bilsem* ki şiirini, İhsan İncesu (1925-1994) *Dışarda, Şiirde* ve *Kara Taş* Üstüne adlı şiirlerini; Kemal İncesu, *Mim Uykusuz* (1922-1983) Filim başlıklı şiiri resimlemiş; Fethi Karakaş ve Ömer Uluç *Sarı Kâğıt Üstüne* başlıklı şiir için illüstrasyonlar yapmışlardır.

> "(...)
> Bilsem ki kimsenin parmağı yok
> Bu sürüp giden işkencede;
> Kılım bile kıpırdamadan bir sabah
> Çekerdim darağacına kendimi,
> Bilsem ki suç bende" [455]

[454] Fakir Baykurt, a. g. e., s. 346.
[455] Rıfat Ilgaz, *Bilsem ki*, *Devam*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993, s.11

Düşüncesinden dolayı yaşadığı acıları, bedeninin gördüğü hasarı yansıtan şair, yaşadıklarının kaynağının kendisi olmadığının ayrımındadır. Bu farkındalık, beden olarak güçsüz düşse de onu güçlü kılar ve mücadele etmesine olanak tanır. Metin Eloğlu, parmaklıklar arkasında kalmış şairin gücünü fiziksel olarak yansıtmıştır. Yıpranmış olmasına karşın güçlüdür.

Toplumcu gerçekçi akımın manifestosu sayılabilecek Şiirde adlı şiiri Rıfat Ilgaz A. Kadir'e [456] ithaf etmiştir. Şiirin yaşamın içinde olduğunu hatta yaşamın bir şiir olduğunu vurgulayan şair, bu edebiyat türünü kendisiyle birlikte soluk alan bir canlı olarak düşünmüştür.

"Önce şiirde sevdim kavgayı
Özgürlüğü kelime kelime şiirde.
Mısra mısra sevdim yaşamayı,
Öfkeyi de sevinci de...
Senin ışıklı günlerin,
Benim iyimser dostlarım
Hepsi hepsi şiirde
Ne varsa yitirdiğim...
Bütün bulduklarım şiirde.
Kafiyeden önce gelen
Sevgilerimiz mi sade,
Sürgün de var
Hapis de." [457]

"Şu yumruk kadarcık döl
Sıtma sarısı,
Bacısının benzi
Limon sarısı,
Köylümüzün yarısı, beyim,
Verem sarısı.
Veremlinin ekmeği

[456] Abdülkadir Meriçboyu. 1940 kuşağı toplumcu şairleri arasında yer alır.
[457] Rıfat Ilgaz, a. g. e., s. 15.

Arpa kepeği, süpürge darısı.
Hani yumurtanın sarısı?
Yere düştü yarısı.
Ya öbür yarısı?" [458]

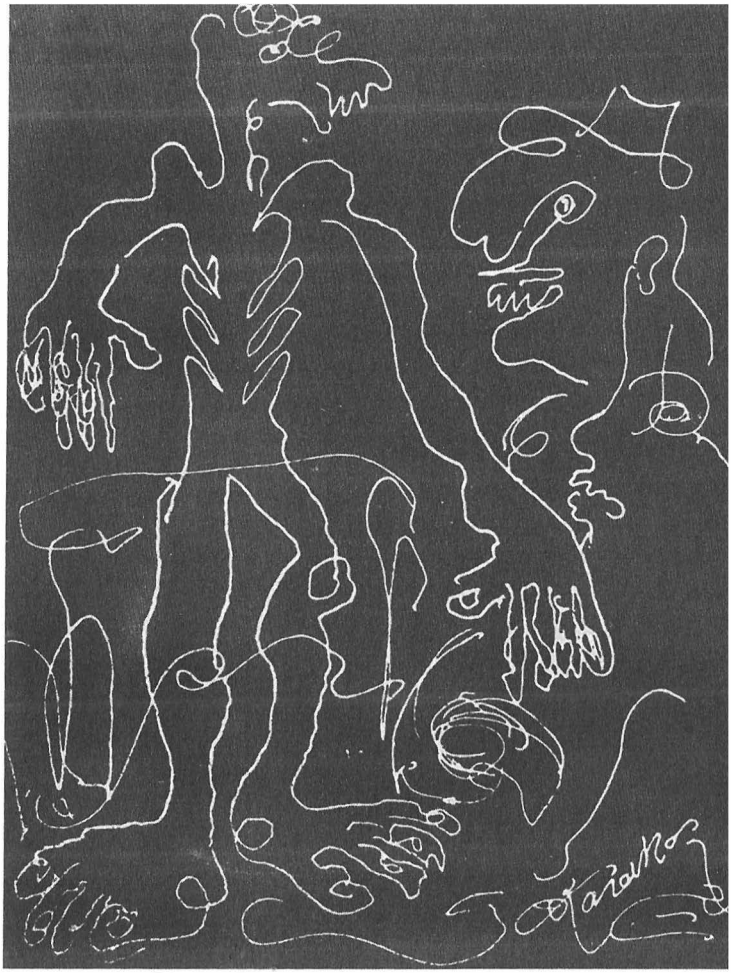
Rıfat Ilgaz'ın Melih Cevdet'e hitaben yazdığı *Sarı Kâğıt Üstüne* şiirinde sarı rengin yoksul insanların dağarcığında edindiği anlam vurgulanarak toplumsal soruna dikkat çekilmektedir. Sarı renk hastalıktır, bakımsızlıktır. Bir beyle bir köylünün diyaloğunun oluşturduğu şiirin desenini Fethi Karakaş siyah kağıt üzerine beyaz kalemle yapmıştır. Beyi simgeleyen fötr şapkalı adam karşısında açlıktan kaburgaları sayılan köylü yerleştirilmiştir. Çalışmanın simgesi olan eller ve ayaklar ise bedene oranla büyük çizilmiştir.

Sekiz bölümden oluşan *Mangal* şiiri Nuri İyem'in ve onun durumundaki sanatçıların durumunu gözler önüne sererken, "mangal" bir simge nesneye dönüşür. Mangal evin vazgeçilmez bir nesnesi olmanın yanı sıra annesiyle ressamın arasında kurdukları sıcak ilişkidir.

"Günler mangalla başlar
İşler mangalla yürür
Anası yakar Nuri'nin
Gecenin ayazı söndürür.
(...)
Kış gecelerinde tandır,
Yaz günlerinde ocak
Kaynar fıkır fıkır tencere
İçindekini kim görecek"[459]

Şiir ilerledikçe Nuri İyem'in ressamlığa adım atışına tanık olunur. Somut ateş, Nuri İyem'in düşlerinin ateşine evrilir ve İyem'in sanatçı olma yolundaki adımlarını sembolize eder.

[458] A. g. e., s. 69.
[459] A. g. e., s. 56.



Fethi Karakaş, 1954, Sarı Kağıt Üstüne desen"
(Rıfat Ilgaz, *Devam*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993, s. 68)

"Bir kıvılcım sıçradı içine,
Bizim ressam Nuri'nin
İnce belli,
Bakır tenli mangalın
Düştü ateşi yüreğine.
Kuştan, buluttan, çiçekten,
Belki anasından fazla
Yakın buldu kendine;
Karıştı içine düşlerin.
Kömür vurmuş gibi başına.
Unuttu aşı, ekmeği,
Sade suya tarhanayı unuttu
Sarıldı fırçasına." [460]

Nuri İyem'in annesi hastalanır. İlaç alacak paraları yoktur. Evden bir şeyler satarak ilaç parasını temin etmek gerekmektedir. Mangal şiirinin yedinci bölümü bu süreci anlatır:

"Reçeteler kalınca elimizde
Çektik duvardaki yağlı boyayı
Bir akşam üstü pazara.
Baktılar bezine çerçevesine
'Para etmez!' dediler.
Beğendiler altın gibi rengini
Resmini değil, kendini istediler;
'Olmaz' diyemedik.
Çektik Çerkez kızı mangalı
Esir pazarına
Bir göz bile atmadan biçimine
Sülün gibi endamına
Vurdular kantara ince belinden
Halka halka küpelerinden;
Gitti bakırı fiyatına.

Kurtardık Ressam Nuri'yi derken,
Kıydık Recep Usta'nı zanaatına." [461]

[460] A. g. e., s. 57.
[461] A. g. e., s. 62-63.

Zanaatın sanattan daha çok para ettiği bir bakışın eleştirildiği şiirde, resim ve nesnesi asıl ve kopya ilişkisi bağlamında gündeme gelir. Daha değerli olan tablo para etmezken, mangal yok fiyatına satılır. Şiirde yer almayan bir bölümü ise Nuri İyem'in oğlu Ümit İyem şöyle aktarır:

> "Rıfat Ilgaz'ın şiiri bu olay üstüne oluşmuş. Sonraki yıllarda Rıfat Ilgaz'ın oğlu Ahmet'i sünnet edecek doktor, para yerine Nuri İyem'in 'Mangal'ını istiyor. Resim doktora gidiyor. Rıfat Ilgaz'ın kitabını okumayı yineledikçe, sanatın, sanatçının çileli yıllarını daha iyi anlıyorum şimdi." [462]

Mangal nesnesi çevresinde sanatçının yaşadığı geçim sıkıntısı ve acıları gündeme gelirken dolaylı olarak toplumsal düzen eleştirilmiştir. Nuri İyem'in çiziminde mangal ile artık işlevsizleşen maşa ve mangalın satılmasıyla elde edilen iki şişe ilaç yan yana yerleştirilmiştir.

Kemal İncesu - Orhan Kemal

"Acılı Kuşak" [463] olarak bilinen 1940 kuşağı sanatçılarının, toplumcu gerçekçi bakış açısıyla yazdıkları eserleri, yine aynı çevrenin ressamları tarafından resimlenmiştir. Söz gelimi Kemal İncesu, Orhan Kemal'e ait *İşsiz* adlı öykü kitabı için kimi desenler yapmıştır. Yine Orhan Kemal'in Çukurova pamuk işçilerinin dramını anlattığı *Bereketli Topraklar*

[462] Turgay Gönenç, *"Nuri İyem'in Resimleri Toplanırken", Dünden Yarına Nuri İyem 2*, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s. 217

[463] Rıfat Ilgaz, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Aziz Nesin gibi toplumcu gerçekçi yazarlar, devletle çatışma halinde olduklarından yazıları nedeniyle başları dertten hiç kurtulmamıştır. Hapisle, sürgünle, ölümle ve hastalıklarla mücadele etmek zorunda kaldıkları için, Mehmet Kemal onları bu adla tanımlamayı uygun bulmuştur. Bu konuda detaylı bilgi için Bkz. Mehmet Kemal, Acılı Kuşak, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996.

Üzerinde romanı, Edip Hakkı Köseoğlu'nun resimleriyle birlikte ele alınabilir.

Kömürcü adlı öykü, eski adı Klâra, şimdiki adı Hatice olan bir kadının yaşama küskünlüğünü anlatır. Gençliğinde tüm erkekleri peşinden koşturmuş olan bu kadın zamanla erkekleşmiştir. Kemal İncesu, Hatice'yi erkeksi bir yüz ifadesiyle çizmiştir:

> "Kadın yerinde kımıldandı. Seksen altı kilo geliyordu. Değil kömür pazarında, bütün bir çarşıda herkese postasını koymuştu. Erkek gibi bağırır çağırır, nâra atar, söğer sayar, güzel kadınlara erkek gibi laf atar, erkek gibi rakı, erkek gibi, erkeklerle birlikte cigara içerdi. (...) Sakız'dan gelme Rum bir ailenin küçük kızı olduğunu, iğtişaşta anasını babasını, kardeşlerini yitirip, on altı yaşında tiyatroya düştüğünü ancak yetmişine varmışlar bilir."[464]

Resmin arka planında fabrikanın, merkezde üç figürün yer aldığı bir başka çizimi Kemal İncesu, Hâcet Kapısı öyküsü için yapmıştır. Arka planda yer alan bir dokuma fabrikasıdır. Resmin merkezinde yer alan başörtülü figür, önceki yıl kocası zehirli sıtmadan ölmüş Emeti'dir. Emeti'nin gözünden şehir ve fabrika şöyledir:
"Şehir pazarına yumurta, süt, yapağı götürüp satma hariç, ile pek inmemişti. İnmek zorunda kaldığı sıralardaysa işini çabucak bitirip köyüne dönmüş, şehrin hây-ı hûyundan korkmuş, çekinmişti. Kendi kendine gidebilen arabalar en çok... Geliveriyorlar, canavar sesine benzeyen böğürtülerle adamın aklını başından alıveriyorlardı. Aleveriyorlardı ya, fabrika şehrin içinde değil, bir kıyısında diyorlardı bilenler. Hooş o da görmüştü yüksek, upuzun bacalarını. Doğruydu şehrin dışında."[465]

[464] Orhan Kemal, *İşsiz, Kömürcü*, Barış Yayınları, İstanbul, 1966, s. 13.
[465] Orhan Kemal, İşsiz, Hâcet Kapısı, Barış Yayınları, İstanbul, 1966, s. 45.



Kemal İncesu, Orhan Kemal'in "Kömürcü" öyküsü için yaptığı çizim
(Orhan Kemal, İşsiz, Barış Yayınları, İstanbul, 1966, s. 16)



Kemal İncesu, "Hacet Kapısı", desen, (Orhan Kemal, İşsiz, "Hacet Kapısı", Barış Yayınları, İstanbul, 1966, s. 49)

Muhtarın sözünü dinleyerek köyündeki evini, hayvanını satan Emeti, çocuklarıyla fabrikaya girmeye çalışır. Ancak gerekli belgeleri tamamlasa da doktor kontrolünde oğlunda sıtma çıktığı için, işçi olamaz. Resimde, Emeti ve kızının gözünde korku, oğlunun gözünde bezginlik vardır.

1960 Sonrası
Çağdaş Sanat - Çağdaş Edebiyat

1960 sonrasında hızlı kentleşme, gelir dağılımındaki adaletsizlik, toplumsal dalgalanmalar üst yapı kurumu olan sanatı etkilemiştir. Özellikle 1960 İhtilali Türk sanatında bir dönüm noktası olarak tanımlanabilir. Bu dönemde devletin sanata sağladığı destek tamamen ortadan kalkmış ve yerini yavaş yavaş özel kurumlara bırakmaya başlamıştır Bu ortamda figüratif eğilim de, dönüşüme uğrayarak eleştirel bir nitelik kazanır. Resmin ögeleri (perspektif, hacim) dönüşüme uğrar.

Edebiyatta da alışılageldik kurallar dönüşüme uğrar, amaç eserin kendisine dönüşür. Eserlerde bütünlüklü karakter bulmak güçtür. Bunun yanı sıra parodi, pastiş ve metinler arasılık sıklıkla kullanılır hale gelir. Yazar bu yöntemleri kullanarak okuyucunun karşısında çıkar. Böylece okuyucu aynı anda birçok metin okumuş olur.[466] Eserde karakterlerin veya mekânın uzun betimlemelerine yer verilmez. Karakter

[466] Gamze Somuncuoğlu Özot, *"Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu"*, Turkish Studies, Volume 9/6, Spring, 2014, p. 973-987, Ankara, s. 973.

çelişkilidir, ikirciklidir, ironiktir ve muhaliftir. Gerçekliğin değişken bir olgu olduğu duyumsatılmaya çalışır. Baudrillard'a göre gerçek çoktan yitirilmiştir. Bundan sonra ancak düş mü gerçek mi olduğu belirsiz bir hiper gerçeklikten söz edilebilir.[467] Bize sunulan gerçeklik, gerçek midir? Her şeyin son hızla değiştiği bu ortamda, sanat kayıtsız kalmayacaktır. Eser alışıldık sonla bitmez. Olaylar okuyucunun tamamlaması için açık uçlu bırakılır. Genel yapıyı sarsmak isteyen yazar, eserinde farklı üslupları bir arada kullanabilir. Karatani, resimde perspektif karşıtı yöntemler olarak tanımlanabilecek kübizm ve dışavurumculuk akımlarının felsefede algı ve bedene yönelik fenomenolojik ilgiye tekabül ettiğini ifade eder. Bu durum, romanda üçüncü kişi nesnelliği denen bakış açısının kurmacalığına tepki olarak belirmiştir.[468] Romanın ve perspektifli resmin serüveni Tanzimat'la birlikte koşutluk içinde gelişim göstermiştir. Üçüncü kişinin nesnel olarak betimlenmesi romanda nasıl büyük bir atılımsa, perspektifin ustalıklı kullanımı için aynı tanımlama olasıdır. Birlikte hareket eden iki önemli unsur perspektif ve üçüncü kişidir. İkisinde de okuru, gözlemciyi sanat eserinin dünyasındaki yanılsamaya çekme, farklı bir dünyanın derinlikli etkisiyle karşı karşıya bırakma amacı vardır. Üçüncü kişi artık özne olmaktan uzaktır, derinlikten çok yüzeysellik insan ilişkilerine hakim olmuştur. Değişime uğrayan veya yok olan özne resimde de karşımıza çıkar. 1960 sonrası resimde yer alan figür de, sanatçının ironik bakışını yansıtır ve akademik figürden çok farklıdır. Özellikle 1968 Kuşağı ressamlarının eserlerinde bu duruma rastlanır. İçinde yaşanılan dünyada özne yok olmuştur. Edebiyatta üçüncü kişi nesnelliği artık miyadını doldurmuştur. Pelvanoğlu'nun ifadesiyle:

[467] Jean Baudrillard, *Simulaklar ve Simulasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2003, s.15.
[468] Kojin Karatani, a. g. e., s. 179.

"Düşsel ve gerçekçi öğeleri yan yana kullanan fantastik görünümler oluşturan gerçekliğin bireysel imgeleme dayalı örtük bir görüntüsünü yaratan düşsel-gerçekçi diyebileceğimiz yaklaşımların yanı sıra 1970'ler boyunca yeni-gerçekçilik adı altında değerlendirebileceğimiz eğilimler de ortaya çıkmıştır."[469]

Bu dönemde edebiyatta bunalımlı karakterler artar, gerçek düşten farksız hale gelir. Kitap resimleme geleneği 1960 sonrasında da varlığını sürdürmüştür. Burhan Uygur, bu dönemde resim ve yazıyı birlikte ele alan sanatçılardan biriyse diğeri de yazdığı öyküleri de resimleyen Cihat Burak'tır. Leyla Erbil ve Komet'in sanat anlayışı birbiriyle paralellik gösterirken alışılageldik figür dönüşüme uğrar. Bağlamından kopartılan figür, sisler içindedir. Temel konular, yalnızlık, yabancılaşma ve acıdır. Ahtapot kollu erkekler, insan yüzlü ağaçlar bunu örnekler. Yüksel Arslan'ın "arture"ları[470] ise perspektif karşıtı arkaik izler taşır. Sanatçının ele aldığı konular Sosyalist gerçekçilikten ve Karl Marx'tan etkiler taşır. Bu bağlamda Adnan Özyalçıner'in eserleriyle benzerlik gösterir.

Fatih Mika ve Sait Faik

İnsanlar dünyasının acımasızlığı, sevgisizliği vurdumduymazlığı Sait Faik Abasıyanık'ın hemen her öyküsünde karşılaşılan temalardır. Bu temaları ele alırken kimi zaman günlük yaşantıdan kesit sunan yazar kimi zaman da felsefi bir düşünceyi sembollerle ifade etmeyi uygun bulur. Doğaya egemen olmaya çalışan insanın hırsını ve acımasızlığını anlattığı Sinağrit Baba ve *Dülger Balığının Ölümü* öykülerinde karakterler

[469] Burcu Pelvanoğlu, a. g. t., s. 98.
[470] Arture, Yüksel Arslan'ın yaptığı çalışmalara verdiği ad.

balıktır. Sinağrit Baba öyküsünde sembolik bir anlatım biçimi tercih eden yazar, Dülger Balığının Ölümü öyküsündeyse ölümün kaçınılmazlığını ve insanın acımasızlığını "balık" metaforundan yola çıkarak anlatır.

Sait Faik Abasıyanık öyküsüne Dülger Balığı diğer adıyla Hrisopsaros'un (Hristos Balığı) efsanesini anlatarak başlar. Eskiden canavar huylu olan bu balık hiçbir balıkçıya aman vermez, tekneleri tıpkı bir dülger gibi keser, parçalarmış. Balıkçılar İsa'dan yardım istemiş. İsa da içlerinden birini tutarak, kulağına bir şeyler fısıldamış. O gün, bugündür, görünüşü çirkince de olsa, denizlerin en hassas, korkak balığı oluvermiş. Yazar bu balığın ölürken bağırdığını, renginin yavaş yavaş beyazladığını anlatırken insanlar dünyasının acımasızlığını vurgular. İnsanların dünyası öylesine canavarlaşmıştır ki, atmosferine alıştığı durumda, ilkçağlardaki haline dönebilir.

Sait Faik'in pek çok öyküsü Fatih Mika (1956-) için esin kaynağı olmuştur. Mika özellikle edebiyat klasiklerinden esinlendiği gravürler dizileriyle bilinmektedir. *Gölge Oyunu*'nun *Kanlı Nigar* bölümünden esinlenerek üç ve *Eugenio Montale*'nin *Ossi Di Seppia* şiirinden esinlenerek on iki gravürlük bir dizi oluşturmuştur. 1993-1996 yılları arasında yaptığı Sait Faik'e Saygı Dizisi'nin çıkış noktası ise Sait Faik'in öyküleridir: *Son Kuşlar, Sinarit Baba, Kırlangıç Yuvasındaki Kadın, Dülger Balığı* ile *Hesaplaşma*. Bu dizinin sonrasında Mika, Sait Faik'e Saygı Dizisi'ndeki gravürleri değişik teknikler kullanarak *Hesaplaşma Dizisi*'nde yeniden ele almıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın *Dülger Balığının Ölümü* adlı öyküsünden esinlenen Fatih Mika *Dülger Balığı ile*

Hesaplaşma I adlı bir çalışma yapar. İtalya'da Piazza Vittorio halk pazarından dülger balığını alıp bir kartonun üstüne çiviler ve onu derin dondurucuya koyar. Çalışmak istediğinde onu dondurucudan çıkarır sonra eski yerine koyar. Marangoz aletlerinin de desenlerini çalışan sanatçı, ahşap bir zeminin üstüne balığı işler.

Dülger balığı imgesi, Fatih Mika'da bir gravür serisi oluştururken, Sait Faik'in gündeme getirdiği sorun da farklı bir sanat disipliniyle masaya yatırılır. İnsanlar dünyasının acımasızlığı, hırsı, sevgisizliği artarak sürmektedir. Sanat, kimi zaman bu sorunu yansıtmaktan öteye gidememenin çaresizliğini taşımaktadır.

Burhan Uygur- Behçet Necatigil

Tanzimat'la başlayan şiir resimleme geleneği 1960 sonrasında da güçlenerek varlığını sürdürür. Burhan Uygur, Behçet Necatigil'in şiirlerini okurken, şiirin kendisinde yarattığı imgenin desenini, şiirden boş kalan yerlere yapar. Bu bağlamda şiir, resimle yeniden okunur hale bürünür.

Ressamın esinlenmesi karmaşık bir süreçtir. Jean Roy, bu birlikteliği çifte ışıkları yansıtan ikiz aynalara benzetir. Ressam metnin içinde kendisini aramaktadır. Şiirdeki öznellik, resimde izlenimcilikle paralel bir seyir içindedir. Burhan Uygur ressam - şair ilişkisini şöyle yorumlar:

"İyi bir ozanın, başka türden bir sanatçının imgelemini coşturduğunu ve ona kendi tarzında şiirinin eşdeğerini yaratma olanağı verdiğini görmek güzel bir şey. Plastik sanatçı, kendi verilerinden en iyisini çıkartabilmek istiyorsa, metne daha çok köle olmamaya dikkat etmeli. Tersine özgürce çalışmak; kişisel duyarlığı, resimlemeye çalıştığı ozanla ilişki kurdukça zenginleşecektir nasıl olsa"[471]

Necatigil'in Kaknus şiiri küllerinden yeniden doğan Phoneix (Anka) kuşuna anıştırma yapar. Kaderi tek olmaktır. Ancak ölümüyle yeni bir kaknus kuşu doğabilir. Necatigil, şiirinde sentaksı bozmuştur. Sözcükler zihinde belirli bir düşünce oluşturmadan izlenimler yaratır. İki Başına Yürümek şiiri aşkın zihinde yarattığı parçalanmayı yansıtır. Bu parçalanma insanı uyurgezere dönüştürür. Sözcükleri bölerek çok anlamlılık sağlar şair. "Ümit / sizsiniz, uzak / lıklarıyla (Çoğul şiirinden) ses / sizlik, ben / sizlik. (Karşılar şiirinden).

Eter şiiri Burhan Uygur'da çağrışımlar yaratmıştır.

"Güler çocuk bütün kapanmalara / çevremde çevirdiği çember / dengesinde bir düşün / ve ne çabuk uçar gider bir eter"[472]

Eterin uçuculuğunu Burhan Uygur gri renkle anlatmayı uygun bulmuştur. Çember ise resimde kapalı bir form olarak yeşil renkle yansıtılmıştır. Necatigil, kayıplarla dolu insanları anlatır:

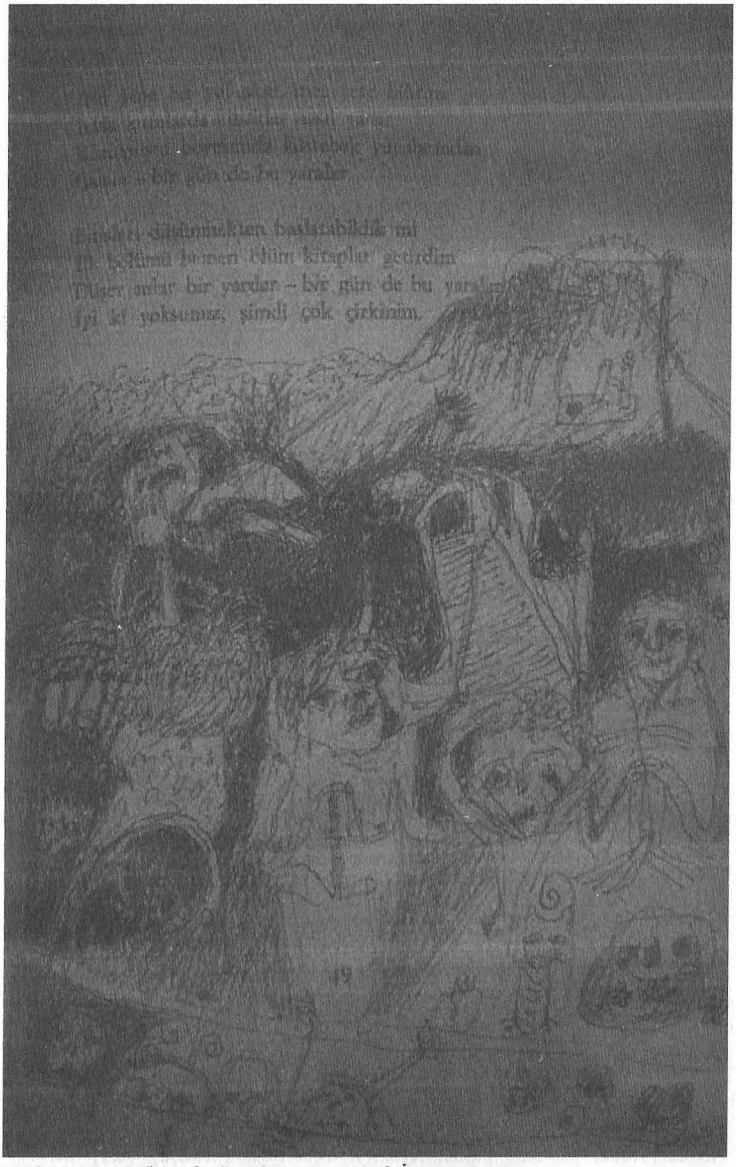
"yorgun konuşmalarda kapalı / duyulur yitikler"[473]

Resimde tüm mekan onunla dolar. O, geniş mekanda

[471] Burhan Uygur, a. g. e., s. 21-22.
[472] Behçet Necatigil, *İki Başına Yürümek*, YKY, İstanbul, 2016, s. 50.
[473] A. g .e., s. 50.



Burhan Uygur, Kör Hat, Behçet Necatigil, İki Başına Yürümek, YKY, İstanbul, 2016, s.52.



Burhan Uygur, "Yaralar", Behçet Necatigil, İki Başına Yürümek, YKY, İstanbul, 2016, s.57.

bile soluk alamaz çünkü yitirdikleri ve acılarını beraberinde taşır. Eter simgesi zamanın uçup gittiğini anlatmak için kullanmış olabilir. Eski filozoflar boşluk denen şeyin olmadığını, boşluğu dolduran şeyin eter olduğunu söylerler. Görmediğimiz boşluk belki de zamandır. Çocuk, büyükler dünyasına karşıt olarak, anı yaşar; çünkü büyükler geçmişin, yitirdiklerinin hamallığını yapar.

Kör Hat şiiri anlaşılmayan insanın trajedisini yansıtırken Burhan Uygur bu şiir için kuru kafaları anımsatan figürler çizmiştir. Ortaçağ'daki "macabre"[474] resimlerini anımsatan bu resim, ölüm, yalnızlık ve ıssızlık kavramlarını, deformasyona uğrayan yüzler ve bedenler kullanarak yansıtmıştır.

Necatigil'in *Yaralar* şiirinde yabancılaşma işlenir. "Bitişleri düşünmekten başlatabildik mi / ilk bölümü hemen ölüm kitaplar getirdim" dizeleriyle şair, insanın en büyük yarasının kendisine yaptıkları olduğunun altını çizer. Kaygılar, sıkıntılar insanı kendi olmaktan alıkoyar. Burhan Uygur bu şiir için, çarpıtılmış yüzlerle dolu havasız ve mekânsız bir çizim yapmıştır. Yerde çiçekler arasındaki kuru kafa, ölümün tekinsizliğini anlatırken, birbirini engelleyen, gülümsemesi bile gözlerindeki hüznü gidermeyen bir insan kalabalığıyla karşı karşın kalırız. Bu günümüz insanıdır. Arka planda güneşi anımsatan yarım daire bile çatık kaşlıdır. İnsanların arasındaki boşluk siyah ve sık çizgilerle doldurularak, yabancılaşma vurgulanmıştır.

Kantarma şiiri şairin yeni sözcük arayışını ve her aşkın

[474] Sanat eserlerinde ürkütücü ve acı verici sahneleri içeren, ölümü çağrıştıran kompozisyon.

yokuş yukarı yanını gözler önüne serer. Kantarma; azgın, huysuz atları zaptedebilmek için gemlerde atın dilini bastıracak biçimde demir araçtır Dilini bastırmak, içindekileri söyleyememek ve çekilen acıdır. Tıpkı, Uygur'un resminde yüzünü göğe kaldıran figür gibi acı içindedir. Gökyüzünün boşluğu siyah, kesik çizgilerle doldurulmuş, bu çizgiler bir at formunu oluşturmuştur. Geri planda üçgen ve dikdörtgenle oluşturulan kayıklar ve gemi, arka planda bir deniz olduğu izlenimi verir.

Burhan Uygur, kendisini gezgin bir ressam olarak tanımlar. Çantasında eskiz defteri, şiir kitabı ve boyalarıyla gezer. Kalıp ve kural dışı ressam, desenlerini kağıdın büyük bölümünü boşlukta bırakan şiirler için yapar. Resimlediği kitapları defter gibi kullanmıştır. Uygur, basit çizgilere indirgenmiş güçlü duygular yansıtır. Ressamın desenlerinde renkler çizgilerin içindedir. Şiiri yaptığı resimlerle kendisinin sürdürdüğü söylenebilir.

Burhan Uygur, kendi sanat anlayışını şu sözlerle anlatır:

> "Resimle olan macerama gelince, sevgi ve içtenlik en ön planda gelir. Resim dahil, sanatın her dalında zorlama moda akımcılığından nefret ederim. Sanatın kutsal tezgahında göstermelik duygu oyunlarına, gösterişe, şaşaya yer yoktur. Ve aklın kırıntıları üzerine kurulmuş mesajlar gereksiz zorlamada başka bir şey getirmez... Kendimi bunlardan uzak tutup kozamı örmek - tek derdim bu." [475]

Burhan Uygur'un kitap resimlemelerinin altında yatan neden biraz da bu özgür olma hissidir. Okunanların zihinde yarattığı çağrışımlar, resmi ortaya çıkarır.

[475] Burhan Uygur, a. g. e., s. 120.

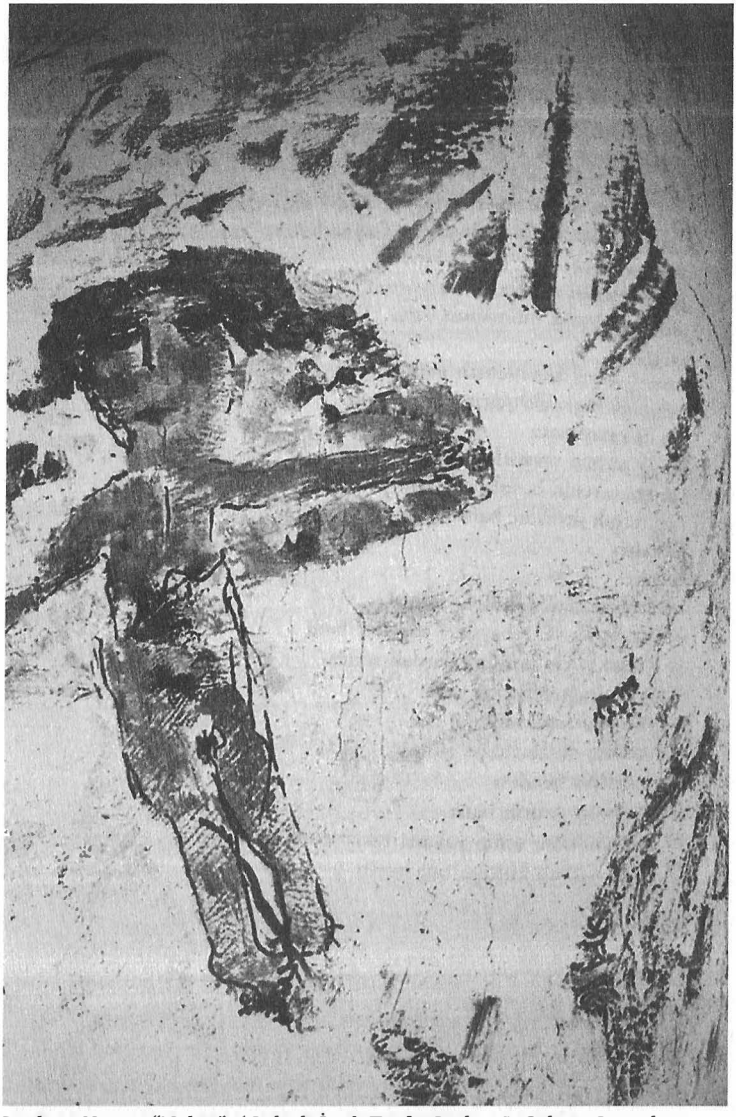
Yabancılaşma, yalnızlık gibi temalar biçim bozmalarla ve sürekli yinelenen kuru kafa figürüyle simgelenirken, Uygur kendisinde esinlenme yaratan dizeleri de resminin arasına serpiştirir. Diğer resimlenen kitapların aksine Necatigil'in kitabı şairin kendisinden bağımsız resimlenmesi ve şiirin okumasına dönüşmesidir. Böylece şiirler farklı bir çağrışımla yansır. Doğan Hızlan bu kitap için:

> "Türler arası bir karşılaştırma yapmak kadar türler arası etkileşimin, birlikteliğin mükemmel bir tezahürü bunlar."[476] der.

Burhan Uygur ve Gülseli İnal

Kitap resimleme geleneğini farklı bir perspektifle sürdüren Burhan Uygur, Gülseli İnal'ın da pek çok şiirini resimlemiştir. Burhan Uygur 1983-1991 arasında *Sulara Gömülü Çağrı / Lale Sesiydiler ve Yoktular/ Letoon* kitaplarında yer alan şiirleri özel olarak desenlemiştir. Uygur'un şiirler için yaptığı desenler, İnal'ın düşlerine ve kurduğu mitolojisine uygundur. İnal'ın şiirleri incelendiğinde, ışık, renk ve perspektif gibi resim ögelerinin dizelere yansıdığı görülür. Doğanın kendisi plastik bir varlıktır, şiirdeki doğa resimsel olacaktır. İnal ayrıca resim ve diğer plastik sanatlara ilişkin çok sayıda makale ve deneme yazmıştır. Bir Kuş Eğrisinde şiiri onun doğayı bir ressam gibi algılayışını gösterir:

[476] Doğan Hızlan, *Şair Ressam Buluşması*, Radikal Kitap, 15 Nisan Cuma, Yıl:15, Sayı: 787, s.23.



Burhan Uygur, "Nehir", (Gülseli İnal, Toplu Şiirleri I- Sulara Gömülü Çağrı- Lale Sesiydiler ve Yoktular - Letoon Yasakmeyve Yayınları, İstanbul, 2009, s.184)

"eğiliyorum yeniden yaşamın üstüne / gözlüyorum bulut saçlı fahişeleri / topalları körleri / ve sevgi dalımı koparıyorum incirin yeni / gövdesinden / geminin bordasına yükleyerek ruhumu / açılıyorum yaşamın sonsuz denizine / bir kuş eğrisinde yükseliyor gemim / yarıp dalgaları yitik bir balığın ardında / zıpkınımı kuşanıp / alıp saçlarımı yerden / veriyorum nefesimi rüzgarın sarı nefesine" [477]

İnal'ın şiirlerinde "aşk" güçlü bir temadır. Adeta mistik, tasavvufi bir yok oluş anlamına gelir. Şiirine yansıyan duygular, canlı ve yaşanabilir nitelikte değildir. *Ey Gözleri Düş Rengi* şiirinde olduğu gibi:

"gözlerin neredeyse bedenim orada oluyor yeniden / rüzgarların eğilip kulağıma fısıldadıkları oluyor / söylediklerin / dilim tutuluyor sanki buruk bir yemiş tatmışçasına / sessiz bir başına yok olarak yeniden yaşıyorum yanında / hiçliğin tadına bakıyorum / varlığını biraz biraz duydukça" [478]

Burhan Uygur, bu şiir için boşlukta bir kadın deseni çizmiştir. Uygur'un deseni varlık-yokluk, benlik- hiçlik kavramlarını çağrıştırır. *Nehir* şiiri İnal'ın kurduğu mitolojiyi gösterir. Onun şiir dünyası, kralın köleler tarafından devrildiği bir devlettir.

"Nehir!
Gölden yükselen buğu ormanının tacı, oysa hükümdar ayakları çıplak / yere doğru kaydı demin, köleleri on kızılın buyurganlığına saldılar."[479]

Büyü, hükümdar, köle, tanrıça, büyüsel acı, yıldızsı yalpalanmalar, tahtı revan, zümrüt kutular, susku ülkeleri, gökboğası (Sümer mitolojisi kaynaklı), düş rengi, ölü ruh, prenses ve pelerin sözcüklerinin

[477] Gülseli İnal, *Toplu Şiirleri I*, Yasak Meyve Yayınları, İstanbul, 2009, s. 79.
[478] A. g. e., s.185.
[479] Gülseli İnal, *Toplu Şiirleri II*, Yasak Meyve Yayınları, İstanbul, 2009, s. 183.

geçtiği şiirde, İnal, mitologyasını oluşturmuştur. Bu göksel dünyanın tanrıçası kendisidir. Uygur, bu şiiri desenlemiş, desene İnal'ın bir dizesini eklemiştir.

Burhan Uygur, resimlerinde pek çok tekniği denemiştir. Yalnızca çini mürekkebiyle yaptığı desenlerinin yanı sıra pastel ve suluboya da kullanmıştır. Kağıt dışında karton, tuval, sunta, ahşap, taş, sandık, duralit, seramik tabak, papirüs gibi çok çeşitli malzemeler kullanmıştır. Uygur'un gerçekliği ifade edişindeki farklılıklar, sürekli arayış içinde olduğunun göstergesidir. Simgeler onun resminde önemlidir. Tıpkı resimlediği şiirlerde olduğu gibi onun aradığı dış görünüşün ardında yatandır. Figürlerdeki arkaik izler bu arayışın, tarihin ilk çağlarına dek uzanabileceğini gösterir. Sezgi, iç duyumlar ve rüya önemlidir. Resimlerinde sezgilere ve düşlere sıkça yer verir. Düşler bizim göstermediğimiz yanımıza ayna tutar. Bu bağlamda İnal'ın şiirleri onun resim anlayışıyla yakındır denebilir. Figürleri çoğunlukla soyutlanmış bir dışavurumculukla yansıtır. Figürlerin deformasyonu, sanatçının iç dünyasının yansımasıdır. Uygur'un resimlerinin büyük çoğunluğunda koyu tonlarla beyaz renk karşıtlık oluşturur. Kimi zaman figür lekeden oluşurken, kimileyin figürün çevresinde lekeler oluşur. Lekeyi, figürü, rengi, çizgiyi kendine özgü bir tarzla bir araya getirir. Söylenmeyeni, düşleri anlatmaya çalışması Uygur'u ister istemez simgelere yöneltir. Simge gerçek yaşamın dışında değildir, tam tersi gerçekliği kurgulayan bir nasyon olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Uygur'un resimleri simgeler içerse de gerçekçidir.

1980'lerde Can Yücel'in *Rengahenk*, Ahmet Oktay'ın *Sürgün*, Gülseli İnal'ın *Sulara Gömülü Çağrı* adlı kitaplarını resimleyen Uygur'un şiire duyduğu yakınlık,

resimlerine verdiği adlara da yansır: *"Yoksa dünya cılız bir çocuk elinin bana sunduğu bir günah mıdır?"*, *"Gönül kafesi"*, *"Kanatlarının altında ölümü saklayan martı"*, *"Hiçlik üzerine kurulan boş hayaller"* gibi.

Burhan Uygur, şiir kitaplarını resimleme sürecini şöyle dile getirir:

> "Bu defterlerle coşmak olayı o ara okuduğum bir kitabın sahifelerine de sıçrıyor. Bu çoğunlukla bir şiir kitabıdır. Çoğunlukla beni delirten bir şiir, bir dize, günler, aylar hatta seneler boyu benim yakamı bırakmaz... Devamlı resimlerimde salınır boy gösterir." [480]

Ferit Edgü, Burhan Uygur'un çalışmalarını "edebiyatsal (ama öykülemenin tuzağına düşmemiş) bir resim" olarak adlandırır. Kendi resimlerinin yanına da şiirler yazan Uygur, renklerin, biçimlerin, çizgilerin ötesinde gerçeği arar.[481] Uygur'un resimleri için kimi şiirler, dizeler itici bir güç oluşturur. Resimlenen şiirlere bakıldığında güçlü imgeler, kapalı, lirik bir anlatım dikkati çeker. Onu tetikleyen ve etkileyen geleneksel şiir kalıplarının hem dize bütünlüğünde hem de anlamda kırıldığı farklı bir dünyadır.

İmgelerden örülü şiir dünyası imajları oluşturmaktadır. Sanatçının resmin diline yansıttığı imgelerse insanın yalnızlığı, kimsesizliği, yabancılaşmasıyla doğrudan ilintilidir. Şiirdeki imgeler sanatçının zihninde güdücü motif işlevi üstlenerek yeni bir disiplinde yeniden oluşur. Özellikle şiirde yer alan kimi imgeler, sanatçının bakış açısı doğrultusunda görsel imajlara dönüşür.

[480] Burhan Uygur, a. g .e., s.28.
[481] Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar - Toplu Sanat Yazıları*, Sel Yayınları, İstanbul, 2011, s. 278.

Şairin kullandığı imge, ressamın zihninde tetikleyici bir rol oynar. Ressamdaki düş gücünü harekete geçiren imge/ler bambaşka bir bağlamda yeniden bir araya gelir.

Komet - Leyla Erbil - Gülseli İnal: Yeni Mitoloji

1960 sonrasında resimde Komet ve Burhan Uygur'un yaptığını, edebiyatta gerçek ve düşün iç içeliği, biçim bozmalar, öznesiz yapıtlar ile Leyla Erbil ve Gülseli İnal gerçekleştirir. Bu dönemde yabancılaşma, yalıtılmışlık, bıkkınlık kavramları edebiyat ve resimde paralel bir dil oluşturmuştur. Sanatçıların bu tutumu 1960 sonrasında gerçekliğin her alanda çok yönlü deforme ve yeniden kurgulandığı bir dönemde Türkiye'nin sanat ortamını yansıtır. Sanatçılarının ortak noktası olarak tanımlanabilecek hiçlik, cinsellik, intihar, sıkıntı, huzursuzluk, bunalım kavramları karakterlerin tipik özelliği olarak karşımıza çıkarken, gerçek ve düş arasındaki dalgalanmalar resme de yansır. Komet'in figürleri gerçek ve düş arasındaki belirsizlikte konumlanırken, çizilen atmosfer, geçmiş ve bugün arasındaki çizgiyi kaldırır.

Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Erkek* (2013) ve Gülseli İnal, *Rüya Divanı* (2009) adlı eserlerinde özgün bir mitoloji oluşturmuş, düşsel imgelere yer vermiş, dili alışılmışın dışında kullanmışlardır. Komet (1941), Gülseli İnal'ın Rüya Divanı'nı resimlemiş, Erbil'in Tuhaf Bir Erkek romanı, Komet'in desenleriyle zenginleşmiştir. Leyla Erbil, kendisiyle yapılan söyleşide, resimlerin metnini zenginleştirdiğini, hatta kimi yerlerde resimle uyumlu olsun diye metinle oynadığını ifade etmiştir.[482] İki yazarın ortak noktaları içerik ve biçimde farklılık

[482] Çağlayan Çevik, *Leyla Erbil'le Söyleşi Politik Bir Roman Yazmak İstemiştim*, www.hurriyet.com.tr., 6. 4. 2013, s.1.

arayışları ve yerleşik değerlerin dışına taşmalarıdır. Yeni mitoloji, modern bireyin sıkıntısı ve sığındığı düşler, biçimsel farklılaşma, üç sanatçıyı bir araya getiren ortak paydadır.

1950 sonrası Türk edebiyatının aykırı isimlerinden Leyla Erbil *Tuhaf Bir Erkek* adlı romanını "Aziz Komet'e..." sözleriyle Komet olarak anılan ressam Gürkan Coşkun'a ithaf etmiştir. İkinci Yeni ortamından gelen Erbil, okur beğenisiyle ilgilenmez, yerleşik ahlâk anlayışını yadsır ve anlaşılır olmak için çaba göstermez. Dışavurumcu bir yazı tekniği kullanan sanatçı, 1980 kuşağının ortak noktası olan var olanı kabullenmeme ve yenilik arayışını hem biçim hem de içerikte yansıtır. Benzer yanlar Leyla Erbil'in zamandaşı Gülseli İnal'da da karşımıza çıkar.

Mit sözcüğünden türeyen mitoloji, efsanevi gerçek dışı olaylardan ve karakterlerden oluşan bir dünyadır. Sanatta mitleştirmeyi Ernst Fischer şöyle gerekçelendirir:

> "Bir yandan dayanılmaz derecede karmaşık bir gerçeği yalınlaştırma, onu temel özüne indirgeme isteği, bir yandan da insanların maddi değil de, temel insan ilişkileriyle bağlıymış gibi gösterme isteği, sanatta mit'i, efsaneyi yaratır."[463]

Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Erkek* adlı romanında kökü Antik Yunan'a uzanan çağdaş bir 'gorgo'dan söz edilir. Varolan siyasal yapıyı, erkekçil devleti eleştirmek için yazar bu mitten yararlanır. Daha da doğrusu varolan mitolojik karakteri dönüştürür ve faşist devlet mekanizmasıyla özdeşleştirir:

[463] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, 8. Basım, İstanbul, 1995, s. 94.

" (...)Başımızdaki / yeni gorgo korkunç / sezince sevilmediğini / intikam alıyor / çok kindar / sezince dedim ama / kendi sezdiği bir şey yok / 'unsur'ları var / 'unsur'ları ile/ karı kocaların yatağını bile / dinliyor / üstelik / allah'ın içine gizlenerek / konuşuyor / o yüzden / bu yeni gorgo zamanında kimse kimseyle / doya doya sevişemiyor / konuşamıyor örüşemiyor"[484]

Yunan mitolojisinde gorgolar, Stheno, Euryale ve Medusa adlarında olup üçü de deniz tanrısının kızlarıdır. Saçları yılanlarla örülü, korku salan bu yaratıkların alınlarından yaban domuzu dişleri fışkırır. Bu canavar kızların en ünlüsü Medusa'dır ve diğer iki kardeşinden farklı olarak ölümlüdür. Gözleri ateş saçan bu üç canavarın bakışları o kadar içe işler ki, onları gören bir kimse taş kesilir. Gorgo'nun tek bir saç perçemi bile, saldıran bir orduya gösterildiğinde onu bozguna uğratmaya yeter. Jean Baudrillard, "Medusa"nın "öteki"leşmenin sembolik bir biçimi olduğunu şu sözlerle ifade eder: "Medusa öyle kökten bir ötekiliği temsil eder ki, ona bakan ölür"[485] Erbil'in romanındaki öteki ise ayrıksı, dışlanan, ötelenen bir karakteri imler. Roman boyunca Gorgo, güdücü motif olarak kullanılır.

Gorgo denen canavarın aslında insandan bağımsız olmadığı, insanın içinden çıktığı ve sonrasında kendi bedeninden çıktığı varlığa yabancılaştığı, ötekileştiği vurgulanır. Çağdaş yazının genel özelliklerinden birisi de öteki'nin özne olarak karşımıza çıkmasıdır. Başa geçene kadar söylemini yumuşak tutan Gorgo, iktidarı aldıktan sonra gerçek yüzünü gösterir. İktidarın dönüştürdüğü birey bu şekilde eleştirilir. Halkta Gorgo'ya karşı bir tepki gelişir.

[484] Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Erkek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 38-39.
[485] Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.107.

"tüm komşular / haykırdı / yok olası gorgo / faşist gorgo / rejim faşist / (...)/ katil gorgo / gorgo'ya ölüm / bağırdıkça / çoğaldık / kendiliğinden müthiş / bir miting oldu. / maviyle yeşil karışımı / bir sis örttü üstümüzü / korudu polislerden / kaçarken"[486]

Polisin "Gorgo'ya Ölüm!" diyenleri toplaması ve toplananlardan bir daha hiç haber alınamaması, Gorgo'yu derin devletle özdeş kılar. "Özgürkalmışbeyinler" kurşunlanır. Kalanların içine, iç seslerini dinleyen unsurlar yerleştirilir. İlerleyen sayfalarda "arılar", unsurların simgeleri olarak karşımıza çıkar. Lider Gorgo, yok edemediklerinin bilgisini "arılar" aracılığıyla elinde tutarak, kendisini devirecek gücü temizler. Nasıl bir baş ağrısı yaratacağını bile düşünmeden herkesin iç sesini dinler. Yazarın eril bir iktidarı ve erkeklerin egolarıyla örülü bir toplumu anlatmak için dişi canavar Gorgo'yu metafor olarak kullanması var olanı dönüştürmesi bakımından önemlidir. Erbil, bölümler arası geçişlerde bilinç akışı tekniğini kullanmıştır.

Resimlerinde şiirsel bir dil kullanan ve aynı zamanda şiir de yazan Komet düş ve gerçeğin diyalektik birliğine önem verir ve resimleri Erbil'in çok anlamlılık evrenindeki zengin çağrışımlarla örtüşür. Erbil'in romanın kimi bölümlerinde şiirlere yer vermesi, Komet'in resim üslubuna karşılık gelir. Korku ve kaygıyı canavarımsı nesnelerle görselleştiren sanatçı, belli bir siyasi görüşün sözcülüğünü etmekten öte genel/tipik insanlık dramına göndermeler yapar. İnsanı insanın düşmanı yapanın ne olduğu, faşizmin bireylerdeki yansımasının nasıl ortadan kalkabileceği sorularına yanıt arar. Boğucu atmosferde her insan ve her kavram dönüşüme uğrar: aşk, acı, ölüm, dostluk...

Gülseli İnal'ın 1980 sonrasında kaleme aldığı Rüya Divanı başlıklı mensur şiirleri, herhangi bir dış gerçeklikle

[486] Leyla Erbil, a.g.e., 27- 29.

ilintilendirilemeyen metaforların birleşmesinden oluşur. 1980 Askeri Darbesi, pek çok aydın gibi İnal'ı da etkilemiş, insanın insana yaptığı eziyetler ve işkenceler aydınların içe kapanmasına, karamsarlık içeren bunalımlı bir edebiyat oluşmasına neden olmuştur. Gerçekleşsin veya gerçekleşmesin, rüyalar, bir divan oluşturacak denli zengindir. Mensur şiirlerin öncesinde İnal'ın şiirlerine göz atmak, şairin evrenini anlamak bakımından önemli ve gereklidir. Söz gelimi sanatçının Nehir şiiri onun mitolojisini yansıtan tipik bir örnektir. İnal'ın şiir dünyası, kralın köleler tarafından devrildiği bir devlettir.

> "Nehir! / Gölden yükselen buğu ormanının tacı, oysa hükümdar ayakları çıplak/ yere doğru kaydı demin, köleleri onu kızılın buyurganlığına saldılar."[487]

Büyü, hükümdar, köle, tanrıça, büyüsel acı, yıldızsı yalpalanmalar, tahtı revan, zümrüt kutular, gökboğası (Sümer mitolojisi kaynaklı), düş rengi, ölü ruh, prenses ve pelerin sözcüklerinin geçtiği şiirde, İnal, mitologyasını oluşturmuştur. Bu göksel dünyanın tanrıçası kendisidir. Şairin mensur şiirlerine resim yapan isim ise, Komet'tir.

Rüya Divanı'nda İnal'ın kullandığı sözcükler de bu mitolojinin devamını yansıtır: üç müneccim kral, esriklik, olağanüstü varlıklar, saf cevher, rüyanın rengi, doğaötesi varlıklar, yabancı bir diyar, evrenin gerisindeki yüce bilinç, başka bir gezegen, çok odalı saraylar, tuhaf uzay örtüleri, düş bekçileri, gizli alametler, tüyden hayaletler, rüya yüklü sonsuzluk gemileri...vb. Bu dünyada zamanın mekânlaşmasını, cisimleşmesini görürüz.

> "Kantor'un saati vurdu, zaman belirsizliği gösteriyor.", "belki bir bellek mekanındayım", "Kayıp zamana geçtim; zamanın gittiği ve biriktiği yere; geçmişin üst üste bulunduğu alana.", "(...) saati erimiş kuleye baktı, hiçbir şey göremezdi

[487] Gülseli İnal, *Toplu Şiirleri II*, Yasak Meyve Yayınları, İstanbul, 2009, s. 183.

yelkovan ve akrep zamansızlıkta seyrediyordu.", "Birden saydamlaşmaya başladı ve almaşık zamana geçtik. Yeni zaman, bize uzayın ötelerinden yeni bir algılama biçimi sunuyor."[488] Zamanın artış düşüncesi Bergson etkileri taşır: "Zaman hakikaten de uzay gibi sınırsızca artmaya elverişli değil midir? Uzay gibi zaman da hakikaten kendisini dolduran şeye kayıtsız değil midir?"[489]

Zamanda geçişler ve belirsizlikler çağdaş anlatının özelliklerindendir. Zamanın değişkenliği mekânın değişim ve hareketiyle algılanabilir. Bergson'a göre gerçek süre insanın içsel hayatıdır. İnsan belleği katmanlardan oluşur. Aynı anda bugünü, geçmişi ve yarını yaşayabilir. Dolayısıyla insanın içsel zamanı yaşaması, kronolojik zamanda kırılmalara, bölünmelere yol açar. Zamanın sorgulandığı cümlelerin yanı sıra, betimlenen yarı insan yarı canavar yaratıklar Komet'in resimlerini çağrıştırmaktadır. Düşün gerçekliğinde betimlenen bu nesneler, İnal'ın içindeki huzursuzluğun yansımasıdır.

"Yine aynı yarı insan yarı yaratık büyük kafalı adam, bir soru daha soruyor; ben yine içimden geldiği gibi yanıtlıyorum."[490] "Tuhaf, iri yarı, anlaşılmaz?, doğa ötesi varlıklar sarıyor çevremi."[491]

Komet, Gülseli İnal'ın Rüya Divanı için Gece düşü desenini yapmıştır. Aynı toplumsal yapıdan beslenen üç sanatçı, 1971 Muhtırası ve 1980 Darbesi sonrasında aydınların dramını yansıtır. Aynı kuşaktan İlhan Berk bu ortak perspektifin resme ve edebiyata birlikte yansımasını şöyle açıklar:

"Günbatımı yapmak isteyen bir ressamı, günbatımı üstüne resimler ilgilendirecektir. Nedeni de açıktır: Şair de ressam da

[488] Gülseli İnal, *Rüya Divanı*, s. 13, s. 89, 91,111,121.
[489] 494 Henri Bergson, *Metafizik Dersleri Uzay-Zaman-Madde*, Çev: B. Garen Beşiktaşlıyan, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2014, s. 49.
[490] Gülseli İnal, a. g. e., s. 15.
[491] A. g .e., s. 17.

günbatımının değil, bir şiirin, bir resmin peşindedir. Kağıda ya da tuvale varacak olan bir şiir, bir resimdir, günbatımı değil. Var olan değil, var ettiği söz konusudur."[492]

Sanatçıyı var eden esinlendiği şey değil, o var olandan tasarlanmış, dönüşmüş imgedir. Böylece imge kendinin olacak, öznelliğini yansıtabilecektir. Resimde de şiirde de bu böyledir. Mimesisten uzaklaşarak iç dünyanın imajlarla ve imgelerle dışa vurulması söz konusudur. Hayaller ve rüyalar, dış dünyanın tekdüzeliğinin aksine alabildiğine zengin ve canlıdır. Düş imgesi üç sanatçının ortak noktalarından bir diğeridir.

Huzursuz Bireyin Sıkıntısı ve Düşler

Bireyin toplumsal bağlarından koparılarak farklı bir bağlamda ele alınması 1960 sonrasında yaygınlaşır. Komet'in figürleri hem gerçekçidir hem de farklı bir gerçeğe adım atmak üzeredir. Bu yeni figür, 1971 muhtırası sonrasında kendini sorgulayan ve konumlandırmaya çalışan bireyin özgüven mücadelesidir. Komet'in resimlediği metinler, kendi gerçeklik algısıyla paralel seyir izleyen edebiyatçılara aittir. Komet'in figüre yönelişini Paris deneyimi ve ülkede yaşanan askeri darbelerle ilişkilendiren Burcu Pelvanoğlu, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar:

> "Dolayısıyla bu kuşak sanatçılarının figüre ve özellikle politik mesajlar içeren, bünyesinde eleştiri ve ironi taşıyan figüre yönelmelerine, onu yeniden gündeme getirmelerine şaşırmamak gerekir. Üstelik bu kez gündeme gelen figür, bu dönemde soyut resim dilinin de bir ölçüde akademikleşmeye başladığı göz önünde bulundurulduğunda, asla geleneksel ya da akademik bir figür değil; yukarıda da belirtildiği gibi eleştiri, karşı duruş, ironi içeren bir figürdür."[493]

[492] İlhan Berk, *Şiir ve Gerçek, İnferno*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2004.
[493] Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, Türkiye Alim Kitapları, Saarbrücken, Almanya, 2016, s. 32.

Modern yaşamın sancılarını taşıyan birey, farklı bir gerçeklik algısı yaratarak kendisini burada konumlandırmıştır. Bu mekân, bireyin iç dünyasıdır. Birey modern yaşamdan bıkmıştır. Modern dünyada hiçbir şey kalıcı değildir ve yeni olan değerlidir. Her şeyin aynı tonda olduğu bu durum, içselleştirilmiş para ekonomisinin yansımasıdır. Bireysel farklılıkları, kendine özgülükleri aşındırarak, aynı seviyede tutar. [494] Bunun dışına çıkan insan yalnızca kendi iç mücadelesini vermekle kalmaz, kendisini var edebilmek için toplumun geneliyle de çatışmak zorunda kalır. Bu zorlu mücadele, kazanılsın veya kaybedilsin, modern insanın dramıdır.

Tuhaf Bir Erkek romanında Leyla Erbil, içinde yaşadığı sıkıntıyı boğuntuyu aşmaya çalışan bireyin dramını yansıtır. Eş, devlet, çevre sıkıntıyı ören tuğlalardır. Bu tuğlalardan kurulan yapı ise bireyi hapseden bir mekâna dönüşür ve kişi başkasının hayatını yaşamaya itilir: "...öfff... bu hayat benim hayatım değildi... beni yaşatan başka bir ortam olmalıydı... başka bir dil... başka bir ülke... başka insanlar... burası şarlatanlarla dolu bir magazindi"[495]

Var olan yapıyı değiştirememe ve kabullenememe sıkıntıyı doğurur. Bu öyle bir sıkıntıdır ki, cisimleşmiş, sanatçının ötekiben'i olmuştur. Romanda bu bölüm iki kez yinelenmiştir:

> "ne arar bilmem burada/ böyle gelir/oturur/ sıkılır/ hep sıkılır/ dilsiz olamaz/ sanmam/ kim bu/ bilemem/ konuşmaz/ ama bambaşka sıkılır/ böyle dolaşır/ durmadan dolaşır/ kim acaba/ sıkıntı."[496]

Yalnızca modernizmin oluşturduğu bir yara olarak değil, peş peşe yaşanan askeri darbelerin halkın ve aydınların zihninde

[494] Simmel'den aktaran: Nilüfer Talu, *Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey* METU JFA, 2010.2.8., s. 141-171, s. 146.
[495] Leyla Erbil, a. g. e., s. 128.
[496] Leyla Erbil, a. g. e., s.113, 136.

yarattığı tahribat da, yaşanılan dünyadan, insanlardan bıkkınlığa vesile olur ve bu çağdaş edebiyatta çağdaş sanatta tipik bir özelliğe dönüşür. Tuhaf Bir Erkek romanında Komet'in resimlerinin Erbil'in metniyle bir aradalığı bireyi, dünyayı farklı algılama isteğinin göstergesidir.

Resimde, acı çeken birey beyaz bir zeminde ve beyaz giysiler içindedir. Dikine uzanan dikdörtgen camlar adamın içinden geçerek onu keser. Resmin merkezinde çığlık atan baş, sesini duyurmaktan acizdir. Resim zamansız ve mekânsızdır. Sanki figürün attığı çığlık ardındaki siyah dikdörtgen tarafından yutulmakta ve geriye yalnızca boğuntu ve acı kalmaktadır. Arka plandaki siyah dikdörtgenin yataylığı ve adamı kesen camın dikeyliği arasındaki kontrast tablodaki ritmi ve gerilimi oluşturmakta, detayların azlığı da, çığlık atan başa odaklanmayı sağlamaktadır.

Tuhaf Bir Erkek romanında, huzursuzluk kavramı "arı" metaforuyla, kadın ve erkek arasındaki yabancılaşma ise "kahverengi ayakkabı"larla yansıtılır. Kahverengi ayakkabı metaforu Komet'in resminde de yer alır. Hatta Leyla Erbil, bu bölümü Komet'in resmine bakarak düzenlemiş gibidir. Leyla Erbil'in ifadesiyle:

> "inanmayarak bakıyordum / kendim kendime / ve sevgili eşime / ve her sabah kalkar kalkmaz / burunları sipsivri / kahverengi ayakkabılarını / giymeden yaşayamayan / bünyamin'e"[497]

Bir başka kısmında:

> "bakın ki oyununa yaradanın / sivri burnu havaya kalkık / o koskoca kahverengi / ayakkabılar giyen şu / dayanılmaz

[497] A. g. e.,s. 45.



Komet, (Leyla Erbil, Tuhaf Bir Erkek, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.21.)

yakışıklıyı çıkararak karşıma"[498] "sabah oldu mu uçları yukarı kalkık o kahverengi deri papuçlar ayakta... koşarak bir tomar gazeteyle dönüyor,,, (...) sivri burunlu 43 numaralı pabuçlar ayağında, iri baldırlarını sıkıp sıkıp koyveriyor... (...) evin içine dikilmiş kahverengi ayakkabılı bir ağaç gibi orta yerde mıhlanıyor... bir elini bana uzatıp parmak ucunda tuttuğu minicik bir topu gösteriyordu sürekli... yorulmadan,arada bir öteki elini ağzına götürerek sus işareti yapıyordu yorulmadan... o küçük top ne demeye geliyordu, o ayakta duruş ne demekti bilemiyor susuyordum."[499]

[498] A. g. e.,s. 61.
[499] A. g. e.,s. 68-69.

Değiştirilemeyen dış gerçeklik bireyi değiştirilebilir bambaşka bir dünya olan düşlere taşır. Sınırları bireyin kendisi tarafından belirlenen bu dünyada hayaller özgürdür ve gerçekler değişime uğrar. İmgeler ve çağrışımlarla kurulu düşler evreninde sanatçı, okuru veya izleyiciyi kendisiyle birlikte bu düş evrenini deneyimlemeye çağırır. Özne - nesne, izleyen - izlenen, okur - yazar arasındaki ikilik ortadan kalkar. Foucault'ya göre içsel dünyanın mekânı karanlık odaya benzer ve bu mekân zihinsel temsillerin sahnesidir. Dünya özne için onun zihnindeki tasavvurdan ibarettir.[500] Bu durumda gerçekliğin algısı kişiden kişiye değişebilir. Dış dünya, onlara yüklediğimiz anlamla hayatımıza dahil olur. Yüklenen anlamsa bireyin bilinç durumuna göre değişiklik gösterir.

Düş, gerçeğin yıpratıcı yanına karşın, kontrol edilebilir, düzenlenebilir bir alan olarak karşımıza çıkar ve sanat yapıtının temel taşlarından birini oluşturur. Toplumsal kargaşanın hüküm sürdüğü bir dönemde yaşayan ve ürün veren bu üç sanatçı, kargaşaları kendilerinin yapılandırdığı bir evren olarak 'düş'ü tanımlamış ve eserlerinde kullanmışlardır. Buna bir tür içsel romantizm de denebilir. Gülseli İnal'ın düşlerinin bireysel yanı baskınken Leyla Erbil'de düş ve gerçek iç içedir. Düşün nerede başlayıp ve gerçeğin nerede bittiği belirsizdir. Bu belirsizliğin yarattığı tekinsizlik durumu, varoluşçu felsefeyle ilişkilendirilebilir. Bu kuşak yazarları varoluşçuluğun etkisiyle hiçlik ve huzursuzluk konularını ele almışlardır. Varoluşsal veya toplumsal huzursuzluk Erbil'de simgeler kullanılarak anlatılır. Komet'in figürleri de tıpkı Erbil'in metinleri gibi gerçek ve düş arasında dalgalanmalar taşır. Figürler insan yüzlü ve canavarımsı; tanıdık ve yabancı; gerçek ve düşseldir. Beden tuvalde eriyerek tuval dışı zamana akıp gidecek gibidir. Bu belirsizlik üç sanatçının ortak noktalarından biridir.

[500] Foucoult'dan aktaran: Nilüfer Talu, a. g. m., s. 155.

Komet'in öğrencilik yılları (1960-1967) Türkiye'de sosyo-politik karışıklıkların yaşandığı bir dönemdir. Askeri darbe yaşanmış, öğrenciler siyasallaşmış, anayasa değişmiş ve sosyalist partiler kurulmuştur. Dünya kapitalist sistemine eklemlenme çabası ve hızlı kentleşme, sanat ortamını etkilemiş ve dönüştürmüştür. 1950-1960 yılları arasında resimde soyut çalışmalar ön plandayken, 1960-1970 arasında toplumsal yaşamdaki değişimler, farklı bir sanatsal pratiği zorunlu hale getirmiştir.[501]

Komet'in evreni çok anlamlılık taşır. Resimlerinde figürde erime söz konusudur ve bu sanatçının acıyı, eleştiriyi anlatma biçimidir. Gerçeklik ve düşün iç içe geçtiği şiirler kaleme alan Gülseli İnal'sa, düz yazılarında bile şiirsel bir dil kullanarak, imge yoğunluğunu yansıtır. Kendine ait bir mitoloji kurarak, kendisini tanrıça olarak konumlandıran İnal, şiirlerinde resimsel bir dil kullanır. Gülseli İnal'ın şiirleri incelendiğinde, ışık, renk ve perspektif gibi resim öğelerinin dizelere yansıdığı görülür. İnal ayrıca resim ve diğer plastik sanatlara ilişkin çok sayıda makale ve deneme yazmıştır. Gülseli İnal, Komet dışında Utku Varlık'ın resimlerini de incelemiş, bu resimlerle ilgili değerlendirme yazıları yazmıştır.

Gülseli İnal'ın Rüya Divanı'nda rüya ve gerçeklik arasındaki paralellik, boğuntu ve huzursuzluk kavramları irdelenir. Metafizik şiir yazan Gülseli İnal Rüya Divanı adlı mensur şiir kitabında gece düşü ve gün düşünden oluşan bir evren kurar. Gece düşleri birinci tekil kişiyle yazılmıştır ve yalın bir anlatımı vardır. Gün düşlerindeyse imge bakımından yoğun sanatlı bir söyleyiş hakimdir. Gündüşlerinin bir tasarım olmadığını İnal şöyle ifade eder: "Benim düşünsel tasarımlarım değil, onlar gün ışığında önümde oluşan görüntü yumaklarından

[501] Ahmet Oktay, a. g. m., s.2.

oluşuyor." [502] Bu görüntü yumakları kimi zaman birbirinden ayırt edilemez. "Düşle gerçek arası büyük çukurun başındayız."[503] İki kavram arası geçişliliği vurgulayan İnal, ilerleyen sayfalarda aynı bakışı farklı biçimde anlatır: "Düş merkezlerine yakınlık duyuyorsun ama en büyük düşün içinde olduğunun farkında bile değilsin."[504]

1960 sonrası sanat ve edebiyatta biçimde de değişikliklere gidilmiş, yeni yöntemlerle, var olanın sınırları zorlanmıştır. Konu bireydir. Soyutlamalar, kapalı ve düşsel anlatım yine bireyi anlatmak için kullanılmıştır. Çatışmalar, bölünmeler, yabancılaşma, huzursuzluk yaşayan, anlaşılmayan, intihara eğilimli yapıdaki bu birey, kendisini tam olarak kapatmasa da, dış dünyayla ilişkisini en az düzeyde tutar. Dış dünyadan kopuş, bireyin iç dünyaya dönmesine ve zengin imgeler dünyasıyla bezeli bambaşka bir evren yaratmasına olanak sağlar. Bu farklı evrenin alışıldık dilin alışıldık kurallarıyla ifade edilmesi mümkün değildir.

1960 kuşağı yazarlarının bir diğer yanı eserlerinde serim – düğüm - çözüm'den oluşan klasik kurgudan uzak durmaları, roman veya öyküleri kimi zaman sondan başlatmalarıdır. Dilde deformasyona başvuran yazarların asıl amaçları alışılmışın dışına çıkmaktır. Deformasyon cümle ile başlar. Alışılan cümle kuruluşu ters - düz edilir ve böylelikle bilinç - akışı tekniği rahatlıkla kullanılabilir, gerçek ve düş arasındaki gel-gitler yansıtılabilir. Gülseli İnal, noktalama işaretlerine yer vermez, cümleler iç içe geçmiştir. Leyla Erbil, dilde deformasyona başvuran yazarlar arasında en uç noktada olanlardandır. Bitmeyen ve yarım bırakılmış cümleler kullanan Erbil'in kimi cümleleri anlaşılmaz ve bu yanıyla anlaşılmak için yazmayan

[502] Gülseli İnal, *Rüya Divanı*, Yasakmeyve Yayınları, İstanbul, 2009, s.29.
[503] A. g. e., s. 67.
[504] A. g. e., s. 129.

İkinci Yeni şairlerine benzer. Ayrıca yazım kuralları ve noktalama işaretlerini önemsemez. Kimi zaman üç virgülü yan yana kullanır. Ahmet Oktay'a göre, söz dizimindeki bu deformasyonun asıl nedeni yazarın yaşamı fragmanlar olarak deneyimlemesinden kaynaklanır:

> "Yaşamı fragman halinde deneyimleyen öznenin anlatımı da belirgin biçimde düzensizleşir. Cümleleri yarım kalır. Sözcükleri kesilir. Modernizme özgü olgulardır bunlar."[505]

Figürden vazgeçmeyen Komet'in resimlerinde tek tek unsurlar ele alındığında gerçekçi görünen parçalar, bir araya gelip gerçek dışı bir üslup oluşturur. Ahmet Oktay, Komet'in resimleri konusundaki görüşlerini şöyle paylaşır:

> "Tuvalin uzamında (mekanında) görülen nesneler, figürler kuşkusuz reel dünyadan derlenmişlerdir; ama bu uzam tümüyle kurgulanmıştır, bir yandan ressamın düşleminin bir yandan da seyircinin düşleminin farklı tasarlayışları tarafından sürekli yenilenmekte, simgeleştirilmekte ama hiçbir zaman reel dünyanın verileriyle ve ortak bir özkabule uygun olarak betimlenememektedir."[506]

Gerçek yaşamdan alınan parçalar zaman ve mekân dışına yerleşir, parçalara bölünür ve farklı kurgulanarak Komet'in resmini oluşturur. Komet, kendi yazdığı şiirlerde de parantez, kesme işareti ve kısa çizgilerle sözcükleri böler, yeniden anlamlandırır:

> "- Modern - kuru teknikle, sıvanmış, / Yaylada yolu - uğramış - uğru - temizlik - (kolu) / Ümran - ı kov - ama – adım / (belki de dum) / Herkeste kalan üç taç (yaprak - ğ - ın - m)"[507]

[505] Ahmet Oktay, a. g. m., s. 138.
[506] Ahmet Oktay, *Düşlerin Göçebesi*, www.lebriz.com , 17. 06. 2016, s. 1.
[507] Komet, *Momet*, Everest Yayınları, İstanbul, 2013, s. 14.

Komet, Leyla Erbil ve Gülseli İnal eserlerinde bireyi ele almışlardır. 1960 sonrasının bireyi, toplumsal yapının dışında, kendi gerçekliğine dönmüştür ve bu gerçeklikte zengin bir düş dünyası yaratmıştır. Canavarımsı nesneler, insan üstünde tahakküm kuran ve onun kendi varoluşunu gerçekleştirmesinin önündeki engellerin tümüdür. Bu varlıklar hem gerçek yaşamda hem de düşler dünyasındadır.

Yansıyan gerçeklik bireyin iç dünyasıdır. Birey, yalnızdır, kıstırılmıştır, bıkkındır. Bu ruhsal parçalanma metaforlarla yansıtılırken alışıldık cümle kalıpları ve söz dizimi bozulur. Birey kalıpların dışına çıkmıştır ve onu yansıtacak dil geleneksel söz diziminin dışında olmalıdır. Sanatçı hem biçimde hem de içerikte toplumsal şizofreniyi tanımlama ve aşma çabasındadır.

Cihat Burak

Geleneksel hiciv sanatını, modern insanın yalnızlığını, yabancılaşmasını, çarpık kentleşmeyi, geçmişin ve bugünün yaşam biçimini kendine has bir üslupla bir araya getiren Cihat Burak (1915-1994), bu yanını öykü ve resimlerine yansıtır. Hayranı olduğu Evliya Çelebi'nin alaycı üslübu, sanatçının öykülerine yansır. Burak'ın öyküleri fantastiğin buğulu evrenini adımlıyor görünse de tıpkı Anatole France'ın Penguenler Adası'nda ya da Gogol'un Burun öyküsünde olduğu gibi gerçekliğe işaret etmektedir.

Tarihler dikkate alındığında sanatçının 1960-1975 yılları arasında yazdıklarının kapitalist sistemi, tektipleştirmeyi eleştiren bir bakış açısıyla kaleme aldığı sonucuna varılabilir. Cihat Burak kapitalist düzene 1973 tarihli öyküsünün de

adıyla "Ketempere Oluşum" der. Ketempere düzen yanlışın yaygınlaşması ve doğrunun yanlış sayılmasıdır. "Ketempere oluşumda en saygıdeğer insan hiçbir şey yapmadan para kazanan insandır."[508] Polis, kumarhane sahiplerinin ve mafya babalarının önünde eğilirken, yoksulun sırtına biner. Sanatçının kapitalist düzeni alaya aldığı bir başka öyküsü *"Hiçbir Şey Yapmama Bölge Müdürlüğü Dinlenme Kampı"*dır. *"Hiçbir Şey Yapmama Bölge Müdürlüğü Dinlenme Kampı"* boş gezenlerin el üstünde tutulmasıyla dalga geçen, bürokrasi çıkmazını yansıtan bir öyküdür. Birinci tekil kişi ağzından yazılan öykünün altındaki imza "Müdür Şaban Birşeyyap"tır. Burak, isim sembolizasyonuyla, geleneksel ortaoyunu tekniğini modern bir türle buluşturur.

Cihat Burak'ın öykülerinde ve resimlerinde hayvan kendi değeriyle var olur. *Sürüngenler* (17 Şubat 1952) öyküsünde hayvan her durumda ayakta kalmayı başaran kişiliksiz insanları tanımlamak için kullanılır.

> "Onlar her çağda, her ortamda aynıdırlar (...) Dünya nimetleri sanki elini uzatıp koparıvermesi için yaratılmışlardır, toplumun gerçekleri, acıları, sevinçleri onları hiç ilgilendirmez."[509]

Sanatçı bu tip insanları halk arasında osuruk ağacı olarak adlandırılan aylandoz ağacına benzetir. Aylandoz, her yerde biten, hiçbir işe yaramayan üstelik de kötü kokan bir ağaçtır. *Uğur Böceği ile Kar Çiçeği* [510] öyküsü sonu ölümle biten bir aşkı anlatır. Hayvan ve bitkinin kişileştirildiği öyküde, karda açan bir çiçek için yaklaşmakta olan bahar, ölümün habercisidir. Uğur böceği ise birkaç günlük ömrü süresince kar çiçeğine aşık olduğunu anlamış ancak anladığında onun da ömrü sona

[508] Cihat Burak, *Yakutiler*,YKY, İstanbul, 2001, s.98
[509] Cihat Burak, Zenci Kalınız, YKY, İstanbul, 2005, s.129.
[510] A. g. e., s.102.

ermiştir. *Gemi Aslanı*[511] her durumda ayakta kalabilen bir insanın anatomisini, çocukluk günlerinden başlayarak anlatan bir öyküdür ve belki de nasıl çocuk yetiştirilemeyeceğini gösterir. Maymun simgesi iki öyküde karşımıza çıkar. Öğretmen tüm sınıfa *Maymunla Ceviz* manzumesini ezberleme görevi vermiştir. Küçük çocuk şiiri ezberlerken maymunlaşır. Taklit yeteneği yetişkinliğinde, kolayca yalan söylemesini sağlayacaktır, böylece işinde kolaylıkla yükselebilmesini sağlayacaktır. Uçuk bir bilim adamının öyküsünü anlatan Dev Sanson'da maymunlar için şu ifadeler yer alır:

> "Darwin nazariyesinin aksine olarak maymunun gerilemiş bir insan olduğunu, daha doğrusu devrenin kapanmasına doğru bir hareketin başlangıcı olduğunu söylüyordu."[512]

Maymun imgesi sanatçının resimlerinde de kendine yer bulur. Resme ve öyküye yansıyan bir başka imge de balinadır. *Moby-Dick*[513] öyküsü Batı insanının medeniyet maskesi altında yaptığı kıyımları gözler önüne serer. 'Vahşi'nin kim olduğunun sorgulandığı öyküde, hayvanların gözüyle insana bakıldığında cevap nettir. Burak, bu romanın tutkularından biri olduğunu ifade ederek aynı başlıkla öykü yazdığı gibi, iki resim de yapmıştır. Dolunayın ışığında üç direkli eski bir gemi, zıpkınlarla yaralanmış ispermeteç balinası göze çarpar. Üç direkli eski gemi imgesi, ürkütücü görünümünün yanı sıra, eskiyi anlatan yanıyla da Burak için önemli bir imgedir. Denizin Sevgilisi öyküsünde, Moby Dick resmindeki gemiyi betimlemiştir.

Kimi zaman da *Cardonlar* öyküsünde olduğu gibi cardon, toplumsal bir sınıfı imleyen nesneye dönüşür. Bu öyküde hayvanın iki kullanımının bir aradalığı söz konusudur. Yazar

[511] Cihat Burak, *Cardonlar*, YKY, İstanbul, 2001, s.66.
[512] Cihat Burak, *Zenci Kalınız*, s. 122.
[513] Cihat Burak, *Yakutiler*, s. 121.

ilk gençlik yıllarını ahşap bir konakta geçirmiş ve cardonları ilk kez burada görmüştür. İri fare, cardon, giderek çoğalmaya, önce konağı sonra kenti ele geçirmeye başlar. Tam bu noktada gerçek anlamından mecazi bir anlama ve simgeye dönüşür:

> "Kedi kadar sıçanlar dolaşıyor sofalarda, divanhanelerde. Fırtınalı gecelerde zamanın dışarda gezen ruhu evin ötesinden berisinden bir şeyler koparıyor. Kırlangıçlar bile yuva yapmaz olmuş artık saçakların altına. Gece el ayak çekildikten sonra kuyrukları parmak kalınlığında cardonlar çıkıyor ortaya; delice bir neşe içinde cızık cızık bağırarak yarım metre genişliğinde döşeme tahtalarının üstünde koşuyorlar."[514]

Cardonu öldüren kedi Tonton da birkaç gün sonra ölür. Konağın yaşlanmasıyla cardonların güçlenmesi eş zamanlıdır. Yazar, kedilerle aralarında gizli bir antlaşmanın varlığından söz eder. Sofalar, odalar, saçaklar, bahçe kedilerin; tavan araları, bütün lağımlar, en alt kat ve mutfak cardonlarındır. Bu antlaşmanın bozulması iki tarafın da işine gelmez. Evin kedisi Pamuk, cardonla karşılaşır. Bu karşılaşmaya yazar da tanıklık eder. Pamuk kendisi kadar iri olan bu cardondan kaçar. Konağın yaşlanması, eski Osmanlıların sayısının azalmasıyla, cardonların sayısının artması yeni türedi zenginlerin çoğalmasıyla eş zamanlıdır. Cardonların gücünü gören, köşelerine sinen kediler belki de eski İstanbullulardır. Cardonlar, gösterişli, ürkütücü ve cüretkârdır:

> "Cardonlar ara sıra dairelerinin önünde bekleyen arabalarına binip Emirgan'da çay içmeye gidiyorlar. Parmak iriliğindeki kuyruklarını ellerine alıp Tarabya'da pahalı lokantaların önünde arabalarından iniyorlar, garsonların hepsi tanıyor onları"[515]

Kuyrukla simgelenen, cardonun paltosunun arka etekleridir.

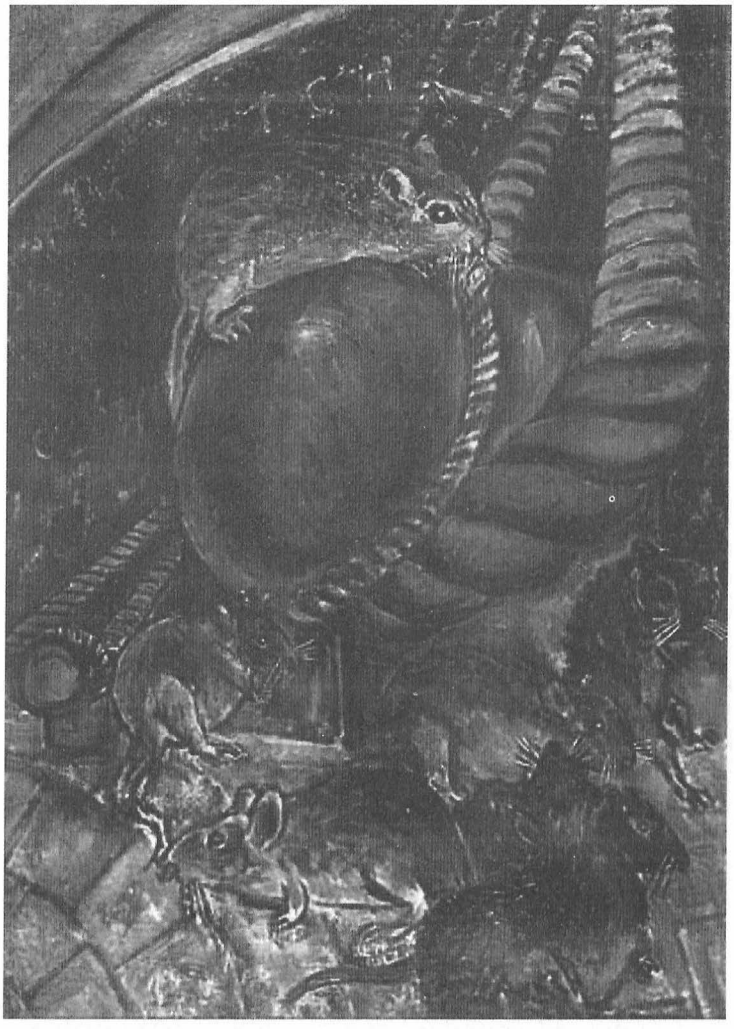
[514] Cihat Burak, *Cardonlar*, s. 31.
[515] A. g. e., s. 47.

Cardonlar, gösterişli ve ürkütücüdür. "Rüşvet" öyküsünde cardon, gerçek varlığıyla yer alır. Yolu İmar Müdürlüğü'ne düşen bir mimarın yaşadıkları anlatılırken, yazar cardonlarla dolu ana lağıma düşmenin, İmar Müdürlüğü'ne düşmekten daha temiz olduğunu yazar.[516] Cardonun bile temiz kaldığı kirli ilişkiler yumağı kapitalizmin yozlaşmış bürokratik yanıdır.

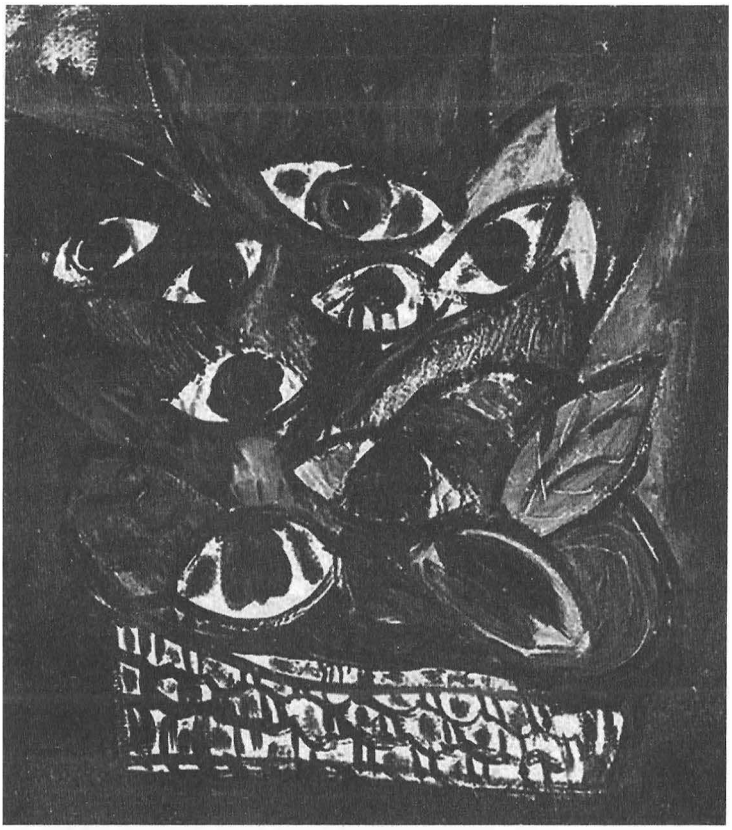
Sanatçının 1973 tarihli *Göz öyküsü* insanın gelecekte nasıl bir evrim geçirebileceğinin kurgusuyla olmuştur. Öyküde doğanın kanununu bozan insanların karşılaştığı felaketler zinciri aktarılır. Doğum yöntemleri değişmiştir. Spermler kadınların rahminde bir süre geliştikten sonra, ceninler dondurulur; civ civ makinelerine benzeyen makinelerde geliştirilir. Tüm bunları elektronik beyinler saptar.[517] Kimse elektronik beyinlerin düşündüğünden başka türlü düşünemez. İnsan yaşamının belli bir dönemini durdurulabilir. Sendikalar daha fazla dondurulma hakkı için direnirken, patron elektronik beyinler, bu hakkı kısıtlamak için ellerinden geleni yaparlar. Artık insan ömrü iki yüz elli yıldır. Kadın ve erkeklerin görünüşü birbirine benzer. Kadınların göğüsleri, erkeklerin penisleri küçülmüş, kaslar erimiştir. Burun kuş gagası gibi sertleşmiş ve küçülmüştür. Aldıkları yapay gıdalarla beslenebilmek için bağırsaklar büyümüş, karın boşluğu bir davul kadar genişlemiştir. Bacaklar incelmiş, kafalar küçülmüştür.

Elektronik beyinler her şeyi düşündüğü için insanların düşünmesine gerek kalmamış, böylelikle kullanılmaya kullanılmaya beyin küçülmüştür hatta yok olmak üzeredir. Artık ağız incecik bir yarık, kulaklar da birer delikten ibarettir. Gözler ise ıstakozunki gibi başın dışındadır. Cihat Burak'ın

[516] Cihat Burak, Zenci Kalınız, s. 66.
[517] Leyla Erbil'de bu arılar ve gorgo ile anlatılır. İnsanı kontrol eden ve onun üzerinde tahakküm kuran sıra dışı varlıklar bulunmaktadır.



Cihat Burak, Cardonlar (TCH), 1984, sunta üzerine yağlıboya, 58 x 42 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu



Cihat Burak, "Gözler", 1955, duralit üzerine yağlıboya, 74,5 x 69 cm,

Gözler adlı bir de resmi bulunmaktadır. Öykünün bitiminde dünya bir kara delik tarafından yutulur. Aslında "kıyamet" denen şey bunun çok öncesinde insanoğlunun kendi türüne ve doğaya yaptığı katliamdan başka bir şey değildir.

Cihat Burak, gerçeklikle düşü diyalektik biçimde öykülerine, resimlerine yansıtırken, kişisel tarihini de es geçmez. Kimi zaman bir meddah olup okuyucuya gördüklerini anlatır, kimi zamansa kendisini simgeleştirip bir öykünün ya da resmin içinde düşünü yeniden yaratır.

Resim ve Edebiyatta Kolaj

Modern sanatta sıklıkla kullanılan yöntemlerden birisi olan kolaj hem resimde hem de edebiyatta karşımıza çıkar. Rancière'ye göre kolaj estetik deneyiminin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat - oluşunu harmanlar.[518] Kolaj, heterojen nesnelerin karşılaşması ve yabancı iki dünya arasındaki nedensel bağdır. İki nesne arasındaki nedensel bağıntının ortaya konmasıdır. Kolajın geçmişi, sürrealist tuvallerden ya da dadacıların otobüs biletlerini tuvallere yapıştırmasının öncesine dayanır.

Kolajda, birbirinden ayrışık görünen her unsur bir bütünün parçası haline dönüşür. Hem resim hem de edebiyat için durum böyledir. Kubilay Aktulum, edebiyatta yapılan kolaj işlemini kübist ressamların tablolarına benzetir. Gazete manşetleri, mektuplar, günlük sayfaları, afişler, broşürler, prospektüsler bağlamından kopartılarak, metnin içine

[518] Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu- Sanat Rejimi ve Politika*, Çev: Azizi Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 50.

yapıştırılır.[519] Bağlamından kopartılan metin, akışı kesintiye uğratarak okuyucuyu durdurur. Kolaj, iki veya daha çok metinle ana metin arasında ilişki kurmaya çağırır. Bu noktada iki nesne arasındaki nedensel bağlantının ortaya çıkması amaçlanır. Kolajda zaman akışı kırılır, zaman içinde zaman ortaya çıkar. Heterojen unsurların kolajı, bu dünyanın altında başka bir dünya olduğu gerçeğinin altını çizer.

Edebiyatta kolaj kullanımı yazarın konumlanışıyla da yakından ilgilidir. Yazar, her şeyi bilen, gören, hisseden bir Tanrı gözü değildir artık. Okurla birlikte metni yeniden oluşturan bir öncü kişidir. Bu durumda bildikleri sınırlıdır. Sınırları aşması da edebiyat metninin dışındaki parçalarla olasıdır. Okurla yazar birlikte bir serüvenin içine girerler eserde. Böylece eser, her okumada yeniden oluşan bir sürece dönüşür. Nicolas Bourriaud'ya göre sanat yapıtı toplumsal bir aralık anlamına gelir, sanat bir karşılaşma halidir. Michel Maffesoli'ye göreyse imgenin potansiyel güçlerinden birisi bağlar kurabilmesidir. İmge aracılığıyla kurulan bağ, sanat yapıtının geçişlilik özelliğine gönderme yapar.

Atilla Taşpınar'ın Nazmi Ziya'yı anlattığı romanında gazete haberi, Adnan Özyalçıner'in Grev Bildirisi öyküsündeki broşür, edebi eserde kolaj kullanımının iyi örnekleri arasındadır.

Nazmi Ziya- Atilla Taşpınar

Atila Taşpınar tarafından 2010 kaleme alınan *Son Sergi* adlı roman Nazmi Ziya'nın yaşam öyküsünü anlatır. Eser, Deniz Arar adlı bir gazetecinin bir müzayede salonunda Nazmi Ziya'ya ait *Ortaköy Camii* adlı resmin satışını izlemesi ve Nazmi

[519] Kubilay Aktulum, a. g. e., s. 223-224.

Ziya'yı merak etmesiyle başlar. Deniz Arar, Bulut Koşan'a ait Nazmi Ziya kitabını satın alır ve roman başlar. Arada resimler hakkında bilgilerin de verildiği romanda paralel kurgu kullanılmıştır. Gazetecinin Bulut Koşan ile sohbeti; Nazmi Ziya'nın yaşamı zamanda ve mekanda sıçramalar yaparak ilerler. Bu yöntem modernizm sonrası edebiyatın yansımasıdır. Yazar, olayları farklı gözlerden okumamızı sağlar.

Hoca Ali Rıza'dan küçük yaşında etkilenen Nazmi Ziya, başarılı bir öğrenim hayatının ardından Paris'e gitmiş, burada evlenmiş ve yurda döndüğünde başarılı kariyerinin aksine, çatışmalı, mutsuz bir özel yaşam sürdürmüştür. Romanda Nazmi Ziya'nın Hoca Ali Rıza Bey ile tanışması şu sözlerle anlatılır:

> "Sonra oldukça dik bir yokuşu tırmanıp, iki katlı ahşap bir evin kapısını çaldılar. Otuz beş, kırk yaşlarında, orta boylu, uzun boylu, esmer bir adam olan Ali Rıza Bey, onları oturduğu minderden kalkarak güler yüzle karşıladı. Hemen yanında, hazırlamakta olduğu resim boyaları görülüyordu. Duvarda büyük bir orman resmi asılıydı. Yanında başka tablolar da vardı. Bunlarda daha çok sokak, cami, ev ve dış alan konuları işenmişti. (...) Ali Rıza her şeyden önce, çevresini, kişiliğini oluşturan seçkin özellikleriyle kendisine bağlayan ve resme karşı duyduğu sevgiyi misyoner kararlılığı ile insanlara yansıtan bir bilge olarak tanımlanabilirdi. O, her zaman sanat ile erdem arasındaki bağlantıya inanmış ve bu inancını çevresiyle paylaşmıştır. İşte daha çok bu nedenle adı, ekol kelimesiyle birlikte anılmaktaydı."[520]

İstanbul'un hemen her köşesini resmeden Hoca Ali Rıza'nın eserlerinde naif olarak adlandırılabilecek bir tarz dikkat çeker. Eski İstanbul evleri, Üsküdar kıyıları, kahveler yumuşak bir ilkbahar ışığının altında verilir. Figürler, manzaranın ayrılmaz bir parçası olarak kentin dokusunu oluştururlar. Ondaki bu naif yan Nazmi Ziya'da olmakla birlikte Nazmi Ziya'nın daha

[520] Atila Taşpınar, *Son Sergi*, Özel Basım, İstanbul, 2010, s.55.

usta olduğu bir gerçektir.

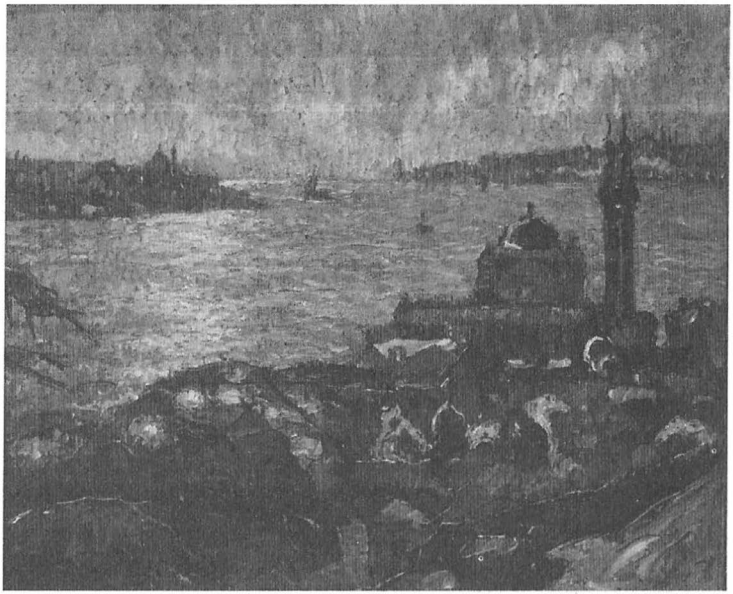
Romanda Nazmi Ziya'nın yaptığı Ortaköy Camii resmi onun gerçekleşmek istediği hedef ile özdeşleştirilir. Gazeteci ile araştırmacının konuşmasından Nazmi Ziya'nın yaşamına geçişler romanda renklerle sağlanır:

> "çelik mavisi
> magenta (eflatun, ışıklı pembe)
> limon sarısı
> haki
> turuncu" [521]

Yazar sanatçının bu resmi yapmadan önce yaşadığı duygu durumunu yansıtmaya çalışmıştır. Yıllar sonra yüksek bir fiyata alıcı bulan bu eser, sanatçının son sergisinde satılmamış, bunun ötesinde sanatçı, beklediği ilgiyi görememiş olmanın düş kırıklığını yaşamıştır.

> "İlk bakışta Ortaköy Camii diye bilinen Büyük Mecidiye Camii, özgün görüntüsü işte belirginleşiyor, hemen yanındaki Esma Sultan yalısı ile tam bir bütünlük sergiliyordu. Daha da yakında, sanatçının bulunduğu yamacın hemen altında, henüz uykusunu alamamış konutlarda yaşam belirtileri görülüyor, evler ve ağaçlar, sabahın ilk aydınlığında iç içe gizemli bir doku oluşturuyordu. Nazmi Ziya bu gördüğü manzara karşısında şimdi üzerinde çalışmakta olduğu tablonun, bir gün erişmeyi düşlediği doruk olabileceğini umuyor bu nedenle, aslında, kişiliğininden belirgin özelliğini, serinkanlılığını koruyamıyordu.(...) Kullandığı teknik biraz farklıydı. Çalışmasında, fırçanın dışında, yer yer spatula ile boyaları tuvale sürüyor, bu da istediği sonucu almasına katkı sağlıyordu. Kimi zaman yaptığı gibi, Batılı ustalardan öğrendiği bir yöntemle, tuvalin zeminini, siyah bir astarla kaplamasının iyi olduğunu düşündü. Böylece denizin daha derin görünmesi sağlanmıştı." [522]

[521] A.g.e., s.25.
[522] A.g.e., s.33.



Nazmi Ziya, Ortaköy Camii, 1934-1936, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 67 cm, (Atila Taşpınar Koleksiyonu)

Resim üzerinde çalışmayı aralıklarla sürdüren sanatçı, romanda resmini şu sözlerle yorumlar:

> "Tabloda Cézanne'ın renk dokusu, Van Gogh'un konturlu vurgulamaları, en önemlisi kübizmin ve modernliğin belirgin izleri vardı. Ancak yalnız teknikte; 'Bu resim bana özge. Felsefe var içinde. Yok, yok gerçekten iyi olacak, hem de çok iyi...' diye düşündü." [523]

Romanın ilerleyen bölümlerinde Nazmi Ziya'nın Descartes'ın düşüncelerinden etkilendiği ve Ortaköy Camii adlı eserinin de bu düşüncenin ilk meyvesi olacağı yazmaktadır.[524]

[523] A. g. e., s. 48.
[524] A. g. e., s. 98.

Romanın sonlarında yazar farklı bir teknik kullanarak Nazmi Ziya ile Nâzım Hikmet arasındaki dostluğa değinir. Nazmi Ziya bir akşam elinde gazeteyle sevinç içinde eve gelir. Elinde tuttuğu Akşam gazetesinin 21.1.1935 tarihli sayısıdır.

> "Bir Ressamın Atölyesinde
>
> Dün Ressam Nazmi Ziya'nın atölyesine gittim.
> Ressam Atölyeleri çıplak kadın gövdelerini, boyaları seçilerek vazolara konmuş çiçekleri değil, bütün genişliği, derinliği ve sınırsızlıklarıyla tabiatı, yaşamın parçalarını duvarlarında, çerçevelerinde topladıkları vakit benim için bir sanat adamının çalışma odaları olurlar.
> Nazmi Ziya'nın atölyesi bu benim anladığım soydandı. Resimlerin önünde içim açılarak durdum. Beni en çok saran deniz, kır ve güneş etütleri oldu.
> Mistik değilim. Mistisizmin, hele bugünkü biçiminde, bir dejerenesans[525] palavrası olduğunu söyleyenlerdenim. Nazmi Ziya da mistik değildir. Belki de bunun için onun ışıklı, kımıldanan , yaşayan, başı ve sonu olmayan, yaratılmamış tabiat anlayışını ve görüşünü boya ve çizgi dünyası içinde bu kadar sevdim ve anladım.
> Onun, tanyerlerinden, tanyerlerine giden yelkencileriyle, bir akşam aydınlığı içinde, yükselen cami resimleri arasında bir fark yoktu. Giden yelkenlilerde nasıl tabiatın sınırsızlığı ve insanoğlunun hızı, atılışı, tanyerlerini aşışı varsa, camilerinde de yalnız insan kafası ve kolunun yaratıcılığı vardı. Bir cami ile bir yelkenliyi hep o artist gözle görmesi onun verimlerini büyük kılan en önemli temellerden biriydi bence.
>
> Orhan Selim, *Akşam,* 21.11.1935."[526]

Gazetede Orhan Selim adlı bir yazarın kendisiyle ilgili yazısı yayımlanmıştır. Orhan Selim, Nazım Hikmet'in kullandığı takma adlardan biridir. Bu bilgi bir ressam ve yazarın dostluğuna işaret ederken, gazete haberinin olduğu gibi romana alınması, edebiyatta kolaj kullanımını örnekler.

[525] Yaşa bağlı olarak ortaya çıkan göz bozukluğu, görme kaybı.
[526] A. g. e., s. 107.

Nazmi Ziya'nın Nâzım Hikmet Ran adlı bir resmi de bulunmaktadır.

Atilla Taşpınar'ın Nazmi Ziya ile ilgili bir de araştırma kitabı vardır. Nazmi Ziya'nın yaşamını romanlaştıran yazar ve bunu yaparken zamanda kırılmalar yaratarak kolaj tekniğini kullanmıştır. Geçmiş - bugün, resim - edebiyat arasında yaşanan sıçramaların romana ivme kazandırdığı söylenebilir. Atila Taşpınar, kendisini Nazmi Ziya ile özdeşleştirmektedir. Paris'te felsefe derslerine devam eden Nazmi Ziya'nın her yapıtının arkasında felsefi bir düşünce olduğunun ifade eden Taşpınar, Hoca Ali Rıza, Nazmi Ziya gibi değerli sanatçılarla bugünün gençleri arasındaki kopukluğu bir ölçüde giderebilmek amacıyla bu romanı yazdığını söyler. Savaşlar, Cumhuriyet devrimleri, ilgisizlik ve değer bilmezlik eski sanatçılarla aramızdaki bağı kopartmıştır. Atila Taşpınar, onlara yeniden değerlerini kazandırmak isteğiyle bu romanı kaleme aldığını ve Nazmi Ziya'nın resimlerinden yola çıkarak karakteri yarattığını belirtir. [527]

Yüksel Arslan ve Adnan Özyalçıner

Edebi eserde kolaj kullanımı Adnan Özyalçıner'in (1934) Grev Bildirisi öyküsünde de karşımıza çıkar. Yüksel Arslan'ın 1969-1975 tarihleri arasında oluşturduğu Kapital dizisinden Grev adlı artür [528] aynı konunun iki farklı sanat disiplinine

[527] Bu metin 26.4.2018 tarihinde Atila Taşpınar'la yapılan söyleşiden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

[528] En genel anlamıyla Yüksel Arslan'ın kendi çalışmalarına verdiği ad. Bir başka yazısında "Arture"u 1961 yıllarından sonra, Paris'te tablolarının satımını kolaylaştırmak adına bulduğunu ifade eder. Ne resim ne yağlıboya olan bu eserleri tanımlamak ve sınıflandırmak gerekmektedir. Eserlerin genel adını ART sözcüğünden yola çıkarak URE sonekini ekleyerek ARTURE sözcüğünü bulduğunu ifade eder.

yansımasını örnekler. [529] Küçük yaşlarından itibaren çizmeye meraklı olan Yüksel Arslan, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde eğitim görmüştür. 1955 yılında Maya Sanat Galerisi'nde İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü başlıklı ilk kişisel sergisinin açan sanatçı hakkında Fikret Otyam Cumhuriyet gazetesinde "Eyüplü bir manav sergi açtı gidin görün" [530] diyerek alaycı bir yazı kaleme alır. Sabahattin Eyüboğlu ise Lam Cim mahlasıyla, Tan Gazetesinin 25.01.1955 tarihli sayısında Orhan Veli'nin şiiriyle ilişki kurarak yorum yapar:

> "İlk arzunun dünyayı kokladığı ana götürüyor bizi. Orhan Veli'nin de bir aralık yaptığı gibi: Düşünme/ Arzu et sade/ Bak böcekler de öyle yapıyor." [531]

Yüksel Arslan'ın ilk resimlerinde insan yoktur. Sahne boştur. İnsanlık tarihinin evrimi kendisinde hayvanlar dünyasıyla başlar. Yağlıboya tüplerden çıkan rengi yapay bulan sanatçı, kağıt üzerine çiçekler, otlar, taş, kiremit, kömür, sabun, çürümüş odun parçaları, benzin kendi boyasını ve renklerini elde eder. 1965 yılında yazdığı L'Arture Contre la Peinture (Arture Resme Karşı) yazısı onun sanat anlayışını yansıtması bakımından önemlidir:

> "O zaman ARTURE nedir? Bu özgün sanatçılar arture'lerin

[529] Türkiye Yazarlar Sendikası 20. Genel Kurulu'nda Adnan Özyalçıner'le yaptığımız konuşmada, Adnan Özyalçıner ve Yüksel Arslan'ın yaşamlarının eğitimleri süresince sıkça kesişmesi, dikkatten kaçırılmaması gereken bir noktadır. Eyüp Ortaokulu'nda aynı sınıfta okuyan iki sanatçı, lise yıllarını İstanbul Erkek Lisesi'nde sürdürürler. Burada üç seçmeli ders vardır: Latince, Müzik ve Resim. Adnan Özyalçıner, resim seçerken; Yüksel Arslan Latince seçer. Resim öğretmenleri Hakkı Anlı'dır. Adnan Özyalçıner'in ifadesiyle Yüksel Arslan, yaptığı çizimleri Hakkı Anlı'ya gösterip düşüncelerini almaktadır. İlerleyen yıllarda iki sanatçı da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde okur. Adnan Özyalçıner Türkoloji (Türk Dili ve Edebiyatı), Yüksel Arslan Sanat Tarihi bölümünü bitirir.

[530] Levent Yılmaz, (Haz.) *Yüksel Arslan, Retrospektif Katalog*, SantralİstanbulYayınları, İstanbul, 2010, s. 13.

[531] Sabahattin Eyüboğlu, *"Bak Böcekler de Öyle Yapıyor"*, *Yüksel Arslan, Retrospektif Katalog*, SantralİstanbulYayınları, İstanbul, 2010, s. 42.

hakiki kaynakları mıdırlar? Kesinlikle hayır. Arture'ler benim hatıralarımda ve birkaç yazarın etkilediği hayatımdan çıkarlar. Arture resme karşıdır." [532]

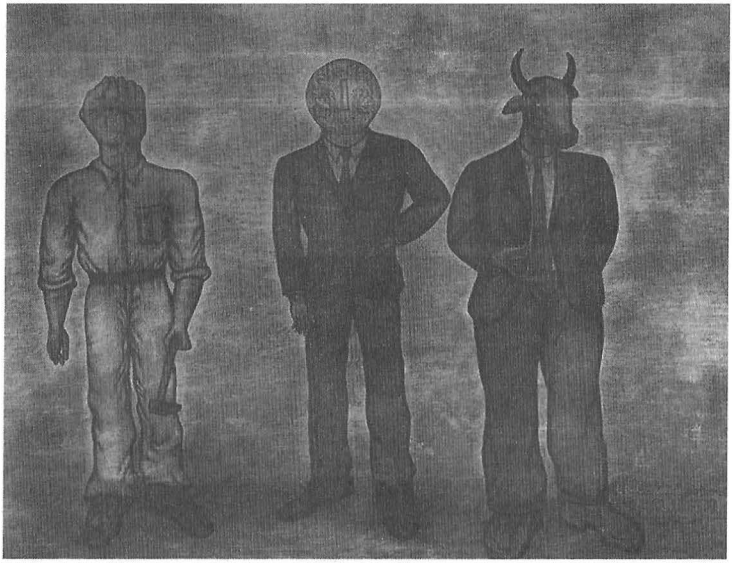
Yüksel Arslan 1968 yılında Türkiye'den ayrılmak üzereyken Marksizme yaklaşır. Altı yıl süresince yaptığı resimlerde kafaları el biçiminde işçiler, kafaları Dolar biçiminde patronlarla grev ve işsizliği yansıtır. Arslan bu süreci şu sözlerle anlatır:

> "Yabancılaşmaya geri dönersek: Bütün çağların en büyük düz yazılarından birini, bu kvram olmaksızın resme dökmenin, benim için neredeyse imkansız olacağını itiraf etmeliyim. Emek gücünü satan - İngiliz fabrikatörlerinin kibar deyimiyle "hand" yani "el" diye adlandırılan - bir işçi ile bir kapitalisti - yani 'kişileşmiş sermayenin ta kendisini'- karşılıklı alım ve satım ilişkileri içinde nasıl yüz yüze getirmeli? Bu sorunu aşmak amacıyla, işçinin kafasını, emek gücünü simgeleyen eliyle, kapitalistin kafasını da parayla, 'şeylerin siniriyle' değiştirdim; yalın bir çözüm !"[533]

Arslan'ın *Arture 156* çalışmasında figürleri iki boyutlu ve perspektifsizdir. Yüzlerinde adeta maske taşıyan arkaik canavarlara benzerler. İşçi ve makine arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi Karl Marx Kapital adlı eserinde şöyle açıklar:

> "Ama makine, işçinin karşısına daima onun sırtını yere getiren ve devamlı olarak onu gereksiz kılan bir rakip gibi çıkmakla kalmaz. Aynı zamanda, o, işçiye düşman bir güçtür ve bunu sermaye, hem bütün gücüyle ilan eder, hem de bundan yararlanır. O, grevleri, işçi sınıfının sermayenin tahakkümüne karşı bu devresel başkaldırmalarını ezmede en güçlü silahtır. (...) Salt işçi sınıfının ayaklanmalarına karşı sermayenin eline silah vermek amacıyla 1830'dan

[532] Levent Yılmaz, *"Katedilmiş Yolların Dışında", Yüksel Arslan, Retrospektif Katalog,* SantralİstanbulYayınları, İstanbul, 2010,s. 23.
[533] Yüksel Arslan, a. g. e., s. 130.



Yüksel Arslan, Arture 156, Kapital VI (Sınıflar), 1971, kağıt üzerine karışık teknik, 77x59 cm, Besi Cecan Koleksiyonu.

beri yapılan icatların bir tarihini yazmak olanaklıdır."[534]

1970'li yıllar, Türkiye'de sınıf çatışamasının yoğunlaştığı dönemdir ve bu çatışma sanatçıların eserlerine yansımıştır. Yüksel Arslan, *Arture 157* (Grev) adlı arture'ünde grev olgusunu Marksist bir bakış açısıyla ele alırken, başıboş bırakılan makineler ve işçi yığınlarını yan yana getirir. 1966 Paşabahçe grevini Grev Bildirisi adlı öyküsünde yansıtan Adnan Özyalçıner de, makine ve işçi arasındaki çelişkiyi öyküsünün başlarında şöyle dile getirmiştir:

> "Yeniden pırıl pırıl, lekesiz su bardakları, ince belli çay bardakları, türlü renk ve görünüşte (duman rengi, gök mavisi, buz mavisi, buğulu beyaz, buzlu cam rengi) çiçek vazoları,

[534] Karl Marx, *Kapital*, Çev: Alaaattin Bilgi, I. Cilt, Sol Yayınları, Ankara, 2000, s. 416-417.

suluklar, çeşmibülbüller yapılması için irili ufaklı, vagon doluları cam kırığını kıpkızıl bir hamur haline getirecek olan fırınlardan hiçbirinin bacası kaç gündür tütmüyordu. Her gün, gündüz gece demeden, masallardaki devler gibi, ateş soluyan, ter kusan fabrika çalışmıyordu. Yemyeşil sırtlardaki denizin sürükleyip getirdiği mantarlaşmış tahtalar, paslı tenekelerle yamalı gecekondularla denize inen küçük, dar ama ışıklı sokaklarda yaşayanlar kaç gündür düdük sesi olmadan, asık yüzle, gözleri çapaklı, sakalları uzamış, umutsuz uyanıyorlar, bir somun ekmeğin düşü içinde uzun uzun düşünüyorlardı."[535]

Öyküde Asım Baba karakteri işçi sınıfını simgeler. Özyalçıner, bildiri dağıtan yaşlı işçinin peşinden okuru sürükleyerek grevin öncesini ve sonrasını yansıtır. Öyküde 1966 yılında Paşabahçe işçileri tarafından İstanbul Halkına başlıklı bildiri belli aralıklarla öykünün içerisine serpiştirilir. Böylece okur kurmaca ve gerçeklik arasında kalır, tekdüze anlatım kırılır. Kubilay Aktulum, bu yöntemi, resme ait olan kolaj tekniğinin edebiyata yansıması olarak tanımlar. İki farklı metinden oluşan heterojen bir yapı söz konusudur. Böylelikle bildiri, öyküde gösterilen yaşantının arka planını oluşturarak nedensellik sağlar. Yazar, didaktik olmadan toplumsal karmaşanın gerisindeki faşizmi bildiri yoluyla yansıtabilmiştir.

Cam işçisi Asım Baba, arkadaşını polisin elinden kurtarmaya çalışırken bacağından vurularak hastaneye kaldırılır. Güvenlik güçlerinin işçi karşısındaki hoyrat tutumu, Asım Baba'nın aksayan bacağına yediği kurşunla anlatılır. Onu tedavi etmekte olan doktor, emekçiden yana bir aydın olarak betimlenmiştir. Bildirinin son bölümünü hastanede yatağında yatmakta olan hastası Asım Baba'ya okur:

"Ve genç doktor, bildiriyi tok bir sesle, tane tane okudu yaşlı adama... ve biz de greve başladık. Fabrika devletin

[535] Adnan Özyalçıner, *Sağanak*, Can Yayınları, İstanbul, 1993, s. 153.

malı, zararı devlete biniyor. Kocatopçu tıkır tıkır maaşını alıyor, zarar ettiği yok. Bize hak vermemek için neler yapmadı ki . En son haberimiz olmadan protokol imzalattı. Sonuçta gene bize bir şey vermedi. Üstümüze tabancalı adamlar geldi. İki arkadaşımız hastanede. Fabrika kapısına ekmek astılar, pencereden tulumba tatlısı gösterdiler, arkadaşlarımız hapishanede yattı."[536]

Yüksel Arslan da, Adnan Özyalçıner gibi toplumsal bir yara olan grevi işlemiştir. Arslan boş makineler ve işçi yığınlarını karşı karşıya getirirken, Özyalçıner, bu çatışmanın Türkiye'de yansımasını bulan 1966 Paşabahçe Grevi'ni konu olarak seçmiştir. Arslan'ın genel olarak ele aldığı konu Özyalçıner'de özelleşmiştir. İki sanatçı da farklı yöntem kullanmıştır. Özyalçıner'in öyküsü, kolaj tekniğinin edebiyata yansıması olarak ele alınırken, Arslan, kendi üretimi olan doğal boyalarla iki boyutlu bir dünya kurgulamıştır. İki sanatçıyı da etkileyen konu aynı olmakla birlikte, farklı teknik arayışı, yapıtları tekdüzelikten kurtaran bir öğe olmuştur.

Mevlut Akyıldız ve Hilmi Yavuz

Rancière, sanatın farklı türleri görünür kılan bir aygıt olduğu görüşündedir. Resim ve edebiyat sanatın görünürlük formunun sunulma sisteminin adıdır.[537] Dolayısıyla aynı düşüncenin ressamda doğurduğu imaj ve yazarda oluşturduğu imge hem aynı kaynaktan beslenir hem de birbirlerini tamamlar. Hilmi Yavuz'un *Bulanık Defterler* adlı eseri Mevlut Akyıldız'ın illüstrasyonlarıyla yayımlanmıştır. Çocukluk ve ilkgençlik yıllarının bellekte kalan izlerini metaforlarla yansıtan Yavuz için bellek, saydam bir camdır. Cam, aynı zamanda geçişliliği anlatan bir imgedir ve geçmişin anılarının

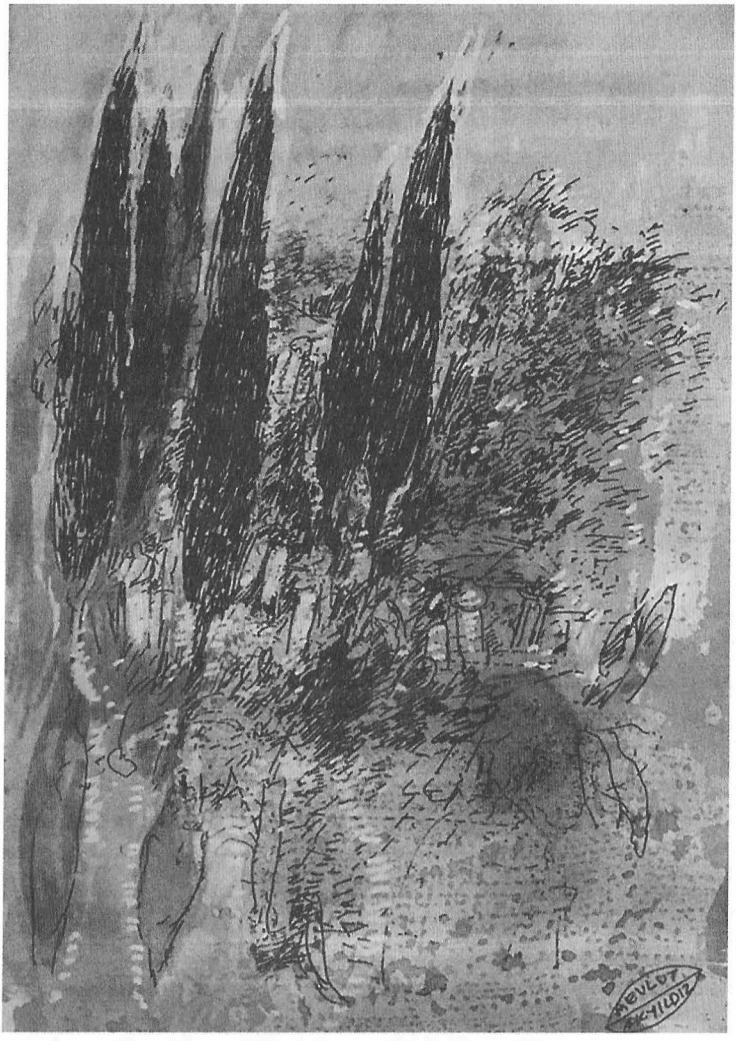
[536] A. g. e., s. 159.
[537] Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 27.

bugün var olmasıdır. Kokular ve seslerle yaşamak, anılarla yaşamaktır. Geçmiş, hep limon çiçeği ve lavanta kokar. Bulanıklık eksik oluşla bağlantılıdır. İnsandaki eksiklik hissi ancak şiirle tamamlanabilir. Bulanıklık hissini Hilmi Yavuz rahatsız ediciliği nedeniyle tindeki akreplere benzetir. Hilmi Yavuz'un kurduğu bu imgelerin kimisi Mevlut Akyıldız'ın sanatıyla bağ kurarak başka bir sanat ürününe dönüşmüştür. Hilmi Yavuz'un sıklıkla yinelediği imgelerden birisi de servidir. Ölümü çağrıştıran bu kadim ağaç, geçmiş ve gelecek arasında kurulan bağdır. Servi ağaçları huzuru ve hüznü yansıtırlar. Yazar, babasıyla gittiği Kocamustafapaşa Camii avlusundaki serviyi anımsar. Hilmi Yavuz'un servileri betimlediği bu bölümler için Mevlut Akyıldız da iki servi illüstrasyonu yapmıştır. Açık yeşil zemin üstüne çizilen koyu yeşil serviler ve onların arasından görülen mezar başlıkları, ölüm ve yaşamın iç içeliğine gönderme yapar.

Bulanık Defterler "güz"ü çağrıştırır. Bir yaşamın kışa dolayısıyla sona doğru yaklaşmasıdır. Defterin boş sayfaları azalmakta, yaşam tamamlanmaktadır. Defterde kalan yapraklar Ahmet Haşim'in Merdiven şiirinin son basamaklarıdır. Mevlut Akyıldız, illüstrasyonlarında film afişleri ve fotoğrafları çıkış noktası yaparak doğrudan geçmişe göndermelerde bulunur. Figüratif tarzdaki illüstrasyonlarında sanatçı yansımalara yer vermiştir. Camdan yansıma, aynaya yansıma, suya yansıma... Yansıma, hem Yavuz'un metaforik anlatımının Akyıldız'da dışavurumu; hem de geçmişin bugünün gözüyle görülme biçimidir. Burcu Pelvanoğlu'nun sözleriyle ifade edersek:

> "Bir anlamda metnin niyetinden imgenin niyetine ve buradan da okuyucu / izleyicinin niyetine bağlı okumalar dizisi sunuyor *Bulanık Defterler*."[538]

[538] Burcu Pelvanoğlu, *"Metin ve İmgenin Bir / aradalığı: Bulanık Defterler*, Sanat Dünyamız, Sayı 98, Bahar 2006, s.101-103, s. 103.



Mevlut Akyıldız, "Serviler" (Hilmi Yavuz, Bulanık Defterler, YKY, İstanbul, 2005, s. 32)

Geçmişten bugüne uzanan bir ışığa benzer Yavuz'un sözleri. İmgeler, Mevlut Akyıldız'ın zihninin camına çarparak renklere ve formlara dönüşür. Bu dönüşüm imgenin imaja evrilmesinin öyküsünü kurar.

Mehmet Erte

Varlık dergisinde editörlük yapan Mehmet Erte (1978), şiir, öykü ve roman türünde eserler ortaya koymanın yanı sıra, figüratif tarzda resimler de yapmaktadır. Öykülerinde ve resimlerinde çağdaş insanın yalnızlığını, bunalımını yansıtan Erte insanın baktığını görebilmesi sorunu üstüne yoğunlaşır. Öykülerinde ve resimlerinde insan sorunları üstünde duran Erte, sanatın temel sorunlarından biri olan perspektifi Arzuda Bir Sapma adı altında topladığı öykülerinde kırar. Zeminden ve arkadan görülen ayak resmi, öykülerindeki temel sahnenin bakış açısı değiştirilerek sunulmuş halini yansıtır. Sanatçının kendi ifadesiyle:

> "Kapaktaki resmi yapan göz ayağa arkadan ve zeminden bakıyor, yani öykülerimdeki anlatıcı karakterin hiç bulunmadığı bir noktadan. Resimde anlatıcının perspektifini tam tersine çevirmemin elbette bir nedeni var. Okurla ilgili bu, yazarın diğer benliğiyle, öteki gözüyle"[539]

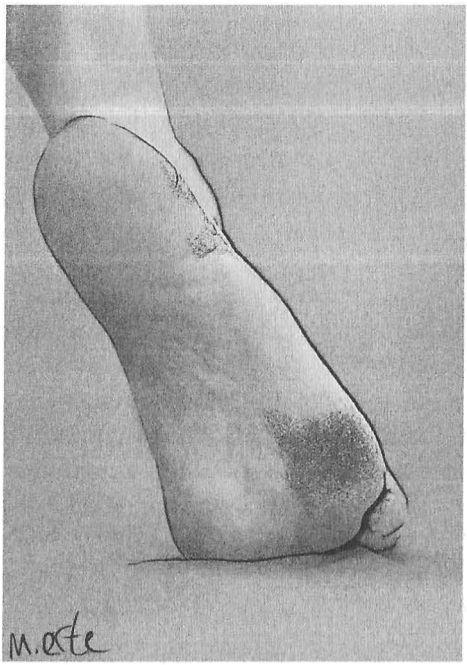
Figüratif tarzda desenler de yapan Erte, öykülerinde karakterlerin ruhsal betimlemelerine yer verir. Ayak fetiş bir nesne olarak öykülerde yer alırken, resimde ayağın konumlanışı perspektifte bir kırılma oluşturur. Görünen - görünmeyen, okur- yazar ikiliği söz konusudur. Ayak simgesi, *Sapma* öyküsünde genelevdeki seks işçisiyle, *Tasma*'da genç kızla bağlantılı, *Uyanış*'ta öğretmenle ilgili bir anının ve ergenliğin simgesi olarak karşımıza çıkar.

[539] Melike Belkıs Aydın, *Mehmet Erte ile Söyleşi*, Yeni e, Haziran 2017, s. 19.

Mehmet Erte'nin öykülerindeki perspektif kırılmaları zaman boyutunun öyküye eklemlenmesinden kaynaklanır. Bu da tıpkı analitik kübizmin örneği resimler gibi okura parçalı bir görüntü sunar. Bu parçalar kırık bir ayna karşısında yüzünün tümlemeye çalışan okuru işaret eder. Parçalanmış kişilikler, parçalanmış ilişkiler, sözler, düşlerle örülü bir dünyanın yansıması da farklı olmamalıdır. "Hayat bizi ileriye, geleceğe sürükleyen ancak geriye, geçmişe doğru akan bir nehirdir."[540] Mehmet Erte kullandığı imgeleri resimle bağ kurarak yeniden oluşturur. Öyküler de böyle gelişir. Bir yerlerde yanlış giden bir şeyler vardır. Çocukluktan ergenliğe geçişteki dürtülerin baskılayıcısı bilinç, genelevdeki seks işçilerinin insani yanı, örtülü akıl hastaları / hastalıkları genelde Erte'nin ele aldığı konular arasındadır. Böyle hastalıklı bir toplum nasıl olabildiğimiz bireyler bağlamında ele alınırken, eksik veya yanlışın nerede olduğu ve neden gözden kaçtığı da ele alınan sorunsalın bir parçasıdır. Bu sorulara yanıt aramak adına Erte, öykünün akışını kesip, geriye gider. Farklı bir yerde öyküyü durdurur ve başka bir noktadan başlatır. Bu noktada okuru da kendisiyle birlikte bu sorulara yanıt aramaya yönlendirerek çoğul okumanın önünü açar. Sapma öyküsünün birinci tekil kişiyle başlaması ve sonrasında birinci çoğulla devam etmesi bunu örnekler.

Erte'nin öykülerinde simülasyon çağının iç çekişen bireyleri geleneksel hiciv geleneğiyle anlatılır. *Kaşıntı* öyküsü kendi varoluşunu gerçekleştiremeyen bireyin takıntılarla dolu bir evren yaratmasıdır. Tıpkı Baudrillard'ın ifade ettiği gibi bu simülasyon çağında gerçeğe özgü perspektifle işimiz kalmamıştır. Her şey yeniden ve yeniden başa sarmaktadır. Bu zaman döngüsü içinde bulunduğumuz yer bir anda elimizden kayıp gitmekte ve başka bir zaman diliminde aynı olayları yaşayabilmekteyiz. Üniversitede fizik öğrenimi gören Erte,

[540] Mehmet Erte, *Arzuda Bir Sapma*, YKY, İstanbul, 2017, s. 45.



Mehmet Erte, *Arzuda Bir Sapma*, YKY İstanbul, 2017, kapak resmi.

"zaman" kavramını öykülerinde işler. Edebiyatı zamanı yeniden icat etmek için bir imkan olarak değerlendiren sanatçı, genel olarak kuantum kuramı, zamanın göreliliği ve parçalılığı öykülerinde ele alır. Bir parçacığın mekânının ve hızının aynı anda ölçülemeyeceğini söyleyen Heisennberg'in Belirsizlik İlkesi ve Bergson'un "içsel zaman" kavramı öykülerin hemen hepsinde karşımıza çıkar. Aslından her birey farklı zaman dilimlerinde yaşamakta ve iletişimlerini yaşadıkları içsel zamana göre kurmaktadırlar. Bir ergenin içinde bulunduğu zaman dilimiyle bir yetişkininki aynı olamaz. Yaşadığımız deneyimler, travmalar zamanda kırılmalar yaratır. Kimi zaman aynı olayı birden çok kez yaşamak zorunda kalırız. Aslolan içsel zamandır. Düş ve gerçek ayrımı ortadan kalkmıştır.

Bitirirken...

Kitaba başlarken, perspektifli resmin, Batı tarzı roman ve öykünün sanat yaşamımıza katıldığı Tanzimat yıllarını başlangıç noktası olarak belirlemiştim. Bu türlerin sanat yaşamımıza katılmaları bir yana, bu dönemde sanatçılarda yeni bir düşünme tarzının oluşmaya başlaması dikkat çekicidir. Gerçeğin taklidi (mimesis) okur / gözlemciyle sanatçı arasına mesafe koyan perspektif aracılığıyla anlatılır. Bu anlatım biçimi sanatın görünen formlarından edebiyatta ve resimde karşımıza çıkar.

Meşrutiyet döneminde imgenin kurduğu bağlar güçlenir. Genellikle edebiyat eserinde kullanılan imgenin yarattığı çağrışım resme yansır. Savaş yıllarında sanatçıların birleştikleri ortak nokta savaşın yansımalarıdır. Bu kimi zaman savaşı ve kahramanlığı öven, kimi zamansa savaşı sembolik bir tarzda eleştiren eserlerle karşımıza çıkar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ressam ve edebiyatçıların ortak verdikleri ürünler, zamanla ve değişen politikalarla seyrelir. Çağdaş sanatçıların resimle ilişkilerine değinirken, bugün az da olsa süren

disiplinlerarasılığı vurgulamak istedim.

Disiplinlerarası ilişkileri dönemlere ayırarak incelerken, hem dönemi yansıtan hem de resmin - edebiyatın ortak sorunlarını ifade eden tipik örnekler seçmeye özen gösterdim. Ayıklama süreci olmaksızın bir kuram oluşturmak zorlayıcı olacağından bulduğum tüm örneklere kitapta yer vermedim. Kitap, söylenmek isteneni ifade ettiği için bitmiş gibi görünse de resim-edebiyat ilişkisi varolduğu sürece yeni ilişkilerin, yeni yazıların, ve araştırmaların önü açık olacaktır.

Yazıdaki imgenin, resimdeki imaja dönüşmesi, hem dönem hem de formu oluşturan ögelerin birbirine evrilme süreci bağlamında ele alındı. Perspektifin, natürmortun, figürün, kolajın hem resimdeki ve edebiyattaki karşılıkları irdelendi. Böylelikle her disiplinin kendine özgü kurallarının geçirgenliği ve diğer disiplinlerden bağımsız olmadığı görüldü. Sanatçıların aynı toplumdan, çevreden, değerlerden beslenerek bunu eserlerine yansıtma biçimleri saptandı.

Bu kitap çoklu bir okuma sağlamaktadır. Farklı bakış açıları ve disiplinlerle aynı olayın farklı üretimlere nasıl yansıdığının altı çizildi. Resimdeki imajın edebiyat eserine; edebiyattaki imgenin resimdeki imaja nasıl evrildiğini görmek ve bunu araştırmak heyecan verici bir süreçti. Bu sürecin geri planına bakmak da öyle.

Sanatçılar bir çevre oluşturur ve bu çevreden beslenirler çoğunlukla. Bu, sanatın yapısı gereği bir zorunluluktur da denebilir. Sanatçı hem uzak hem yakın olmalıdır halka... Önceleri konaklarda, azınlık kahvelerinde, sonraları galerilerde toplanan sanatçılar ortak bir dil oluşturmuşlardır. Biri yazmış, öteki resimlemiş, ortaya çıkan ürün gazetede tefrika edilmiş,

yayımlanarak basılmış veya galeride sergilenerek satışa sunulmuştur.

Bugün ise bu ilişkilere ve yapıtlara rastlamak neredeyse olanaksız. Sanatçı böyle bir gereksinim içinde değil. Kendi dar kabuğuna hapsolmuş, bilinip tanınma isteği içinde kavruluyor ve yalnızca kendisini tanıtacak çevrelerle ilişkiye giriyor. Birlikte ortak bir çalışma mı? Söz konusu bile değil. Başarı neden paylaşılsın? Edebiyat mahfillerinin merkezi Beyoğlu biraz da bu nedenle çoraklaşmamış mıdır? Sanatçı dostu azınlıkların işlettiği meyhaneler el değiştirmiştir. Veresiye defterinin yerini post cihazı almıştır. Bunun yanı sıra aydın tipi değişmiştir. Aşırı uzmanlaşma bireyleri kendi kabuklarına hapsetmiştir. Aydın kavramının içi boşalmıştır. Parayı bastıranın roman çıkardığı bu ortamda yazar enflasyonu söz konusudur. Tanımlar ve kavramlar birbirine karışmıştır. Roman çokluğunun yanı sıra görüntü bolluğu da kişiyi sistemsel bir taarruza maruz bırakmaktadır. Baudrillard simülasyon çağında yaşadığımızı söyler. Bu çağda gerçeğe özgü perspektifle işimiz kalmamıştır. Düşsel ve gerçek ayrımı ortadan kalkmıştır.

Eleyici bir gözle bakıldığında bugün, resim ve edebiyat ilişkisi az da olsa sürmektedir. Bu ilişkileri incelerken postmodernizm tartışmalarının beraberinde taşıdığı kavramlar incelenerek bırakılan yerden devam edilebilir kanaatindeyim.

Kaynakça

- Abasıyanık, Sait Faik; *Son Kuşlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları,İstanbul, 2014

- Abasıyanık, Sait Faik; *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014

- Abasıyanık, Sait Faik; *Lüzumsuz Adam*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2012.

- Abasıyanık, Sait Faik; *Medarı Maişet Motoru*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014.

- Adıvar, Halide Edip; *Son Eseri-Yolpalas Cinayeti*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1983.

- Adıvar, Halide Edip; *Türkün Ateşle İmtihanı - Kurtuluş Savaşı Anıları*, Atlas Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985.

- Adıvar, Halide Edip; *Âkile Hanım Sokağı- Çaresaz*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1979.

- Adıvar, Halide Edip; *Yeni Turan-Raik'in Annesi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, (Tarihsiz)

- Adıvar, Halide Edip; *Döner Ayna*, Güven Basımevi Yayınları, İstanbul, 1954.

- Adil, Fikret; *Asmalımescit 74*, Sel Yayınları, İstanbul, 2014.

- Ahmet Midhat Efendi, *Paris'te Bir Türk*, TDK, Kırkambar Matbaası , İstanbul 1293 (1877)

- Ahmet Midhat Efendi, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, TDK, Kırk Ambar Matbaası, İstanbul 1292(1876)

- Ahmed Midhat Efendi, *Menfa*, Tarih ve Toplum Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 1988.

- Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000.

- Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000.

- Ahmet Midhat Efendi, *Diplomalı Kız*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2003.

- Akademi'ye Tanıklık 1, *Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar, Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2003.

- Akay, Ali; *Tekil Düşünce*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

- Akay, Ali; *"Sorunun İmkansızlaşması"*, Komet Kitabı, Artist Yayınları, İstanbul, 2000, s. 17-22.

- Aktaş, Şerif; *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988.

- Aktulum, Kubilay; *Metinler Arası İlişkiler*, Öteki Yayınları, İstanbul, 2007.

- Aktulum, Kubilay; *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınları, Ankara, 2004.

- Ali, Sabahattin; *Bütün Eserleri, "Kafakağıdı"*, YKY, İstanbul,2012.

- Aliş, Şehnaz; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Roman ve Hikayesinde Güzel Sanatlar (1839-1923)*, Marmara Üniversitesi,

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2000 (Yayımlanmamış tez)

- Amicis, Edmondo de; *İstanbul*, Çev: Filiz Özdem, YKY,İstanbul, 2010.

-Anar, Turgay; *Mekandan Taşan Edebiyat "Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri"*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.

- Anar, Turgay; *"Gözün Vicdanı - Tanpınar ve Resim"*, Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 32-36.

-Anday, Melih Cevdet; *Rahatı Kaçan Ağaç*, Ölmez Eserler Yayınları, İstanbul, 1946.

- Apaydın, Mustafa; *"Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler"*, Türkoloji Dergisi, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları, C:12, S: 1, Ankara, 1997.

-Arsal, Oğuz; *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, YKY, İstanbul, 1999.

- Arslan, Yüksel; *Retrospektif Katalog*, SantralİstanbulYayınları, İstanbul, 2010.

- Asiltürk, Baki; *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, YKY, İstanbul,2013.

-Aslan, Seyfettin-Yılmaz, Abdullah; *"Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm"*, C.Ü.İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi,Cilt 2, Sayı:2, s.93-99.

- Atay, Falih Rıfkı; *Çankaya*, Bateş Yayınları, İstanbul, 1984.

- Atay, Falih Rıfkı, *Ateş ve Güneş*, Pozitif Yayınları, İstanbul,2012.

- Avcı, Zeynep; *A'dan Z'ye Abidin Dino*, YKY, İstanbul,2000.

- Ayan, Aydın; *"Resim Sanatımızda İnsani Bir Duyarlılık Nedim Günsür"*, Nedim Günsür Retrospektif Sergisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.13-14.

- Ayan, Aydın; *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Görünü (Manzara)*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.

- Ayaydın, Abdullah; *"Evrensel Dil ve Sembollerin Dünyası: Görsel Sanatlar"* , e- Journal of New World Sciences Academy, Volume:3, Number: 3, Article Number: D0100, 2012, S.261.

- Ayvazoğlu, Beşir; *" Edebiyat ve Resim Elele"*, Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 4-15.

- Ayvazoğlu Beşir; *He'nin İki Gözü İki Çeşme, Bir Asaf Halet Çelebi Biyografisi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

- Ayvazoğlu, Beşir; *Malik Aksel, Evimizin Ressamı*, Kapı Yayınları,İstanbul, 2015.

- Bakacak Gelgeç, Ayça; *"Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme"*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S.44, Güz, 2009, s.627-638.

-Bakır, Ali; *"Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf"* Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and Historyof Turkish or Turkic,Volume 5/2 Spring

2010.

- Balaban, İbrahim; *Nazım Hikmet ve Biz*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1998.

- Banarlı, Nihat Sami; *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi-Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar,* MEB Yayınları, İstanbul, 2001.

-Başkan, Seyfi; *"Türk Resminde Modernite ile İlk Temas- 1940-1960"*, İDİL, 2014, C:3, Sayı: 14, s.101-119.

-Batur, Enis; *"İlhan Berk, Mağara Ressamı, Sapkın Nakkaş, Namahrem Kalem"*, İlhan Berk, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s.39.

- Baudrillard, Jean; *Simulaklar ve Simulasyon,* Çev: Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2003, s.15.

- Baudrillard, Jean; *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

- Bayav, Deniz; *"19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında Kadın Ressamlarımız"*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S:29,Nisan, 2011.

- Bayer, Canan Hamzaoğlu; *Asker Ressam Hüseyin Zekai Paşa ve Eserleri*, MSGSÜ, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

- Baykurt, Fakir; *Onuncu Köy,* Remzi Kitabevi Yayınları, İkinci Basım,Ankara, (t.y.)

- Bergson, Henri; *Metafizik Dersleri Uzay-Zaman-Madde,* Çev: B. Garen Beşiktaşlıyan, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2014.

- Berk, İlhan; *Galata,* YKY, İstanbul, 2000.

- Berk, İlhan; *Pera,* YKY, İstanbul, 2000.

- Berk, İlhan; *İnferno,* Dünya Yayınları, İstanbul, 2004.

- Berk, İlhan; *El Yazılarına Vuruyor Güneş,* YKY, İstanbul, 2014, s.16.

- Berk, Mustafa; *(1938-1943) Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları,* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

- Boyar, Pertev; *Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948.

- Berkes, Niyazi; *Türkiye'de Çağdaşlaşma,* YKY, İstanbul, 2002.

- Beydilli, Kemal; *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane,* Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826), Eren Yayınları, İstanbul 1995.

- Bezirci, Asım; *Ahmet Haşim- Yaşamı Kişiliği Sanatı Seçme Şiirleri,* İnkılap Yayınları, İstanbul, 1986.

- Bezirci, Asım; *Şairlerimizin Diliyle Barış- İnceleme ve Şiirler,* Cem Yayınları, İstanbul, (tarihsiz).

- Bezirci, Asım; *İkinci Yeni Olayı,* Evrensel Yayınları, İstanbul,1986.

- Birsel, Salah; *Salah Bey Tarihi 1- Kahveler Kitabı,* Sel Yayınları, İstanbul, 2014.

- Birsel, Salah; *Salah Bey Tarihi 2- Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayınları, İstanbul, 2016.

- Boppe, Auguste; *XVII. Yüzyıl Boğaziçi Resssamları*, Çev:Nevin Yücel Celbiş, Pera Yayınları, İstanbul, 1998.

- Breton, Andre; *Sürrealist Manifestolar*, Çev: Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Altıkırkbeş Yayınları,İstanbul, 2009.

- Buğra, Hatice Bilen; *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2000.

- Buğra, Hatice Bilen; *1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007.

- Buğra, Hatice Bilen; *"Edebiyatçı Ressamlar, Ressam Edebiyatçılar"*, Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 26-31.

- Burak, Cihat; *Cardonlar*, YKY, İstanbul, 2001.

- Burak, Cihat; *Yakutiler*, YKY, İstanbul, 2001.

- Burak, Cihat; *Zenci Kalınız*, YKY, İstanbul, 2005.

- Cebeci, Naciye Turgut; *Ressam Hoca Ali Rıza 1858-1930*, YKY, İstanbul, 2013.

- Cevizci, Ahmet; *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002.

- Cezar, Mustafa; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey*, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları,1995.

-Cezar, Mustafa; *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1983.

- Cohen, A., *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, Dost Kitabevi, İstanbul,1999.

- Çalıkoğlu, Levent; *"Mağara Ressamının Kadınları", İlhan Berk*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 83.

- Çalıkoğlu, Levent (küratör); *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern Yayınları, İstanbul, 2008.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Bir Ömür Böyle Geçti...*, İnkılap ve AkaYayınları, İstanbul, 1966.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz; *Tatlı Sert*, Kanaat Kitabevi, İstanbul,1938.

- Çelebi, Asaf Halet, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 1998.

- Çelebi, Asaf Halet; *"Liman Resim Sergisi"*, Gün, Sayı:1, 24 Mayıs1941, s.2-6.

- Çelik, Sibel, *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmamış

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.

- Çermikli, Gülce; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 2009.

- Çevik, Çağlayan; *"Politik Bir Roman Yazmak İstemiştim"*,www.hurriyet.com.tr., 6.4.2013, s.1

- Çınar, Sanem; Kırca, Simay; *"Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak"*, Journal of Faculty of Foresty, İstanbul, 2010, 60 (2):59-68.

- Çokona, İo; *Çokkültürlü Pera*, Heyamola Yayınları, İstanbul, 2010.

- Çolakoğlu, Gözde; *"Toplumsal Cinsiyet Teorisi Bağlamında Osmanlı Türk Musikisi İcra Mekanlarının Kadın İcracılar Üzerindeki Etkisi"*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3, Issue 14, Fall 2010.

- Çulcu, Murat; *İKDAM Gazetesi'nde Çanakkale Cephesi 3 Kasım 1914 - 3 Şubat 1916 Haber- Yorum- Bildiri- Röportaj-Gözlem ve Anılar*, Denizler Kitabevi, Cilt I-II, Denizler Kitabevi,

İstanbul, 2004.

- Dağlarca, Fazıl Hüsnü; *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2008.

- Demir, Fethi; *"1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları"*, International Journal of Languages Education and Teaching,Volume 3/1, Nisan 2015, s.144-163.

- Demircan, Ömer; *"Sait Faik Öyküyü Nasıl Anlatırmış?"*, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 11, (2009-1), 81-90.

- Demiryürek, Meral; *"Savaştan Doğan Bir Tip: Harp Zengini"*, TurkishStudies, Volume 10/16, Fall, 2015, s. 493-508.

- Demiralp, Oğuz; *"Bir Şairin Fırçasından"*, *Elleri Var Özgürlüğün, Oktay Rifat 100 Yaşında*, YKY, İstanbul, 2014.

- Demirel, Selçuk; *Abidin Dino- Özel Koleksiyon 1978-1993*, YKY, İstanbul, 2007.

- Demirel, Selçuk; Batur, Enis; *Defter, Temrinler* - YKY, İstanbul, 2008.

- Dıranas, Ahmet Muhip; *Yazılar*, Adam Yayınları, İstanbul,1994.

- Dino, Abidin; *Nazım Üstüne*, Sel Yayınları, İstanbul, 2014.

- Dino, Abidin; *Yaşar Kemal - Yüzler*, Sel Yayınları, İstanbul,2013.

- Dino, Abidin; *Eller*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

- Dino, Abidin; *Pera Palas*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

- Dino, Abidin; *"İlhan Berk'in Resimleri Üstüne Bir Çalışma Varsayımı"*, İlhan Berk, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 11.

- Dino, Abidin; *"Arif Dino İçin"- Çok Yaşasın Ölüler*, Adam Kitabevi, İstanbul, 1985.

-Dino, Abidin; Oktay, Ahmet; Batur, Enis; Tansuğ, Sezer; Turan,Güven; Sönmez, Necmi; Çalıkoğlu, Levent; *İlhan Berk*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003.

- Dino, Arif; *Yüzler*, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2003.

- Dirlikyapan, Jale Özata; *Kabuğunu Kıran Hikaye- Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

- Doğan, Mehmet; Gönenç, Turgay; *İkinci Yeni Antolojisi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1969.

- Doğanay, Mehmet; *Ahmet Midhat Efendi'nin İstanbul'u*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2008.

- Dostal, Halilhan; *"Tevfik Fikret"*, Türkiye'de Sanat, Taha Toros Arşivi.

- Duben, İpek; *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.

- Durmuş, Mithat; *"Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru"*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

- Durukoğlu, Salim; *"Folklorun Çağdaş Şiire Bürünen ve Yeniden Görünen Ruhu:* Şair Bedri Rahmi Eyüboğlu",Turkish Studies,Volume 8/9, Summer 2013, s. 1271-1289.

- Ecevit, Bülent; *"Helikon"*, Gergedan, Temmuz 1988, No: 17, s.150-153.

- Edgü, Ferit; *Paris Okulu ve Türk Ressamları- Paris 1945-1960*, YKY, İstanbul, 2000.

- Edgü, Ferit; *Avni Arbaş*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul, 2001.

- Edgü, Ferit, *Komet*, Garanti Yayınları, Birinci Basım, İstanbul,1999.

- Edhem, Halil; *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Matbaa-i Amire, İstanbul, Harbiye Askeri Müze Kitaplığı

- Elçin, Şükrü; *Türk Edebiyatında Tabiat*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1993.

- Eldem, Edhem; *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, T.C. Kültür veTurizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2010.

- Eloğlu, Metin; *Bu Yalnızlık Benim-Toplu Şiirler (1951-1984)*, YKY, İstanbul, 2014.

- Eloğlu, Metin; *"Yolculukta"*, Pazar Postası, y:1, nr.16, 16 Nisan 1956,s.6.

- Eloğlu, Metin; *İçli Dışlı- Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*,YKY, İstanbul, 2010.

- Emin, A. Kemal, *"Musiki"* Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi , No:8,, Sene 1327 (1911), s. 72.

- Enginün, İnci; *"Romanlarda Resim ve Ressamlar"*,Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 18-20.

- Enginün, İnci; *Abdülhak Hamid'in Hatıraları*, Dergah Yayınları,İstanbul, 1994.

- Erbil, Leyla; *Tuhaf Bir Erkek*, Türkiye İş Bankası Yayınları,İstanbul, 2013.

- Erbil, Leyla; *Cüce*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul,2013.

- Ergüder, Özcan; *Maskeli Balo*, Yenilik Yayınevi, İstanbul,(t.y.).

- Erol, Turan; *Yurt Gezileri ve Sonuçları (1938-1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

- Ersoy, Mehmet Akif; *Safahat*, Anonim Yayınları, İstanbul, 2013.

- Esad, Mehmed; *Mirât-ı Mekteb-i Harbiye*, Şirket-i Mürebbiye Matbaası, 1310, İstanbul.(Harbiye Askeri Müze Kitaplığı)

- Esad, Mehmed; *Mir'at-ı Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun*, Karabet Matbaası, 1316, İstanbul. (Harbiye Askeri Müze Kitaplığı)

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi; *Tevfik Fikret'in Resimleri*, TTA.

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi; *Seni Düşünürken Bir Çakıltaşı Isınır İçimde-Kendi Sesinden Şiirler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi; *"Fosforlu Cevriye Yahut Sanatlar El Ele Verince"*, *İnsan Kokusu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005.

- Eyüboğlu, Sabahattin; *Mavi* II, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul, 2000.

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi; *Resme Başlarken*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012.

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi; *Dol Karabakır Dol (Bütün Şiirleri)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

- Faik, Sait; *Mahalle Kahvesi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1954.

- Fatma Aliye Hanım; *Udi, Der saâdet*- İkdam Matbaası, İstanbul, 1315 (1899)

- Fehim, Eşref; *D Grubunun 5. Resim Sergisi*, Arkitekt, 1935, s. 236-237

- Fikret, M.T; *"Haluk İçin"*, Servet-i Fünun, 7 Mart 1312, No: 262, s.19.

- Fischer, Ernst; *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995.

- Florenski, Pavel; *Tersten Perspektif*, Çev: Yeşim Tükel, MetisYayınları, İstanbul, 2013.

- Foucault, Michel; *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul,2015.

- Germaner, Ali Teoman; *Aloşname*, YKY, İstanbul, 1999.

- Germaner, Semra; *"Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Resim ve Heykel Müzesi'ne"*, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu, Serginin Sergisi, MSGSÜ, İstanbul, 2009.

- Germaner, Semra; *"1968 Kuşağı Sanatçıları"*, Cumhuriyet'in Yetmişbeş Yılında Kültür-Sanat Sempozyumu Bildirileri, 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayını: 5, İstanbul, 2000, s.87-96.

- Giray, Kıymet; *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.

- Giray, Kıymet; *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Göle, Nilüfer; *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

- Gönenç, Turgay; *"Nuri İyem'in Resimleri Toplanırken"*, Dünden Yarına Nuri İyem 2, Evin Sanat Galerisi, İstanbul, 2002.

- Gönenç, Turgay; *"Resim Besin Kaynaklarındandır Ozanın"*, Milliyet Sanat, Nu: 129, 1 Ekim, 1985.

- Gören, Ahmet Kamil; *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank

Yayınları, İstanbul, 1998.

- Gören, Ahmet Kamil; *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi- İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997.

- Gören, Ahmet Kamil; *"Türk Resminin Önemli Bir Odağı: Saray Koleksiyonu"*, İhtişam ve Tevazu Padişahın Ressam Kulları, TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul, 2012.

- Gören, Ahmet Kamil; *Avni Lifij*, YKY, İstanbul, 2001.

- Gövsa, İbrahim Alaettin; *Çanakkale İzleri-Anafartalar'ın Müebbet Kahramanına*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1989.

- Güler, Ayşenur; *İbrahim Çallı*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi (Yayımlanmamış), İstanbul, 2014.

- Gülşen, Hacer; *"Milli Mücadele Döneminde Savaş Edebiyatımız"*, İlmi Araştırmalar Dergisi, Sayı:25, 2008, s.85-96.

- Gümüşoğlu, Firdevs; *Kemalist Toplum Modelinde Ülkü Toplumunun Yeri* (Doktora Tezi-Yayımlanmış), MSGSÜ Sosyoloji Ana Bilim Dalı-Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, İstanbul, 2003.

- Günay, V. Doğan; Koreli, Doğan Z; *"Türk Şiirinde Bir Gizem: Asaf Halet Çelebi ve 'He' Şiirine Bir Bakış"*, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, S:2, 2007,s.167-187.

- Güney, Oben; *"Sanat İnsan Yaratır, Savaş Öldürür"*, Düşün Dergisi, Mayıs, 1985, Sayı: 14, s. 64.

- Günsür, Nedim; *Retrospektif Sergisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

- Güntekin, Reşat Nuri; *Çalıkuşu*, İnkılap Yayınları, 50. Baskı, İstanbul.

- Güvemli, Zahir; *"Şiir ve Resim"*, Sanat ve Edebiyat Gazetesi, Nu: 39-48, 4 Ekim-1 Aralık 1947.

- Hadjinicolau, Nicos; *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev:Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1998.

- Halikarnas Balıkçısı, *"Haydi Süngere"*, Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2011

- Halil Paşa, *Araba Sevdası romanından araba resmi*, Serveti Fünun Dergisi, 15 Şubat,1311(Bahçe-i Umumiye'nin kenarında (Bihruz Bey, Keşfi ile konuşuyor)

- Halil Paşa, *Araba Sevdası romanından bir sahne*, Servet-i Fünun, 22 Şubat 1311. (Bihruz Bey odasında).

- Halil Paşa, *Araba Sevdası romanından bir sahne*, Servet-i Fünun, 29 Şubat 1311. (Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nde bulunuyor idi.)

- Hanımlara Mahsus Gazete, Pazarertesi, Numara: 5, 4 Eylül, Sene: 1311.

- Hanımlara Mahsus Gazete, Pazarertesi, Numara: 9, 18 Eylül,Sene: 1311.

- Hanımlara Mahsus Gazete, Perşembe, Numara: 12, 28 Eylül, Sene: 1311.

- Haşim, Ahmet; *Bir Günün Sonunda Arzu- Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul, 2013.

- Haşim, Ahmet; *Bize Göre*, Güçlü Yayımcılık, İstanbul, 2005.

- Hızlan, Doğan, *Şair Ressam Buluşması*, Radikal Kitap, 15 Nisan Cuma, Yıl:15, Sayı: 787, s.23.

- Hikmet Nazım; *Kan Konuşmaz*, YKY, İstanbul, 2002.

- Hisar, Abdülhak Şinasi; *Geçmiş Zaman Köşkleri*, Varlık Yayınları,İstanbul, 1956.

- Hisar, Abdülhak Şinasi; *Geçmiş Zaman Edipleri*, YKY, İstanbul, 2013.

- Horozcu, Oktay Rifat; *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*, Marmara Kitabevi, İstanbul.

- Huyugüzel, Faruk; *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı Hikaye ve Romanları üzerine Bir Araştırma*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.

- Hüseyin Haşim, *"Koca Karı ve Kedi"*, Mir'at-ı Alem, Nu: 5, 12 Ağustos 1300.

- Ilgaz, Rıfat; *Sınıf*, Çınar Yayınları, İstanbul, 2009.

- Ilgaz, Rıfat; *Devam*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993.

- Ilgaz, Rıfat; *Yokuş Yukarı*, Çınar Yayınları, İstanbul, 2007.

- İnal,Gülseli; *Toplu Şiirleri I*, Yasakmeyve Yayınları, İstanbul,2009.

- İnal, Gülseli; *Toplu Şiirleri II*, Yasakmeyve Yayınları, İstanbul,2009.

- İnal, Gülseli; *Rüya Divanı*, Yasakmeyve Yayınları, İstanbul,2009.

- İnankur, Zeynep; *"Ressam Tevfik Fikret"*, Muhalif Kimlik Tevfik Fikret, Haz:Bengisu Rona, Zafer Toprak İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

- İslimyeli, Nüzhet; *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, Ankara, 1965.

- Kadınlar Dünyası, Birinci Sene, Numara 4, 7 Nisan 1329, Pazar

- Kadınlar Dünyası, Birinci Sene, 4 Nisan 1329.

- Kadir, A; *Bugünün Diliyle Tevfik Fikret*, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1980.

- Kadri, Müfide(Bestekar), *"Terane-i Şebab"*, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, No: 8, Sene 1327 (1911), s.69.

- Kadri, Müfide; *"Terane-i Şebab"*, TTA.

- Kansu, Ceyhun Atuf; *Tüm Şiirleri 1*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1978.

- Kaplan, Mehmet; *Şiir Tahlilleri 1- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2000.

- Kaplan, Mehmet; Enginün, İnci; Emin, Birol; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978.

- Kaplan, Mehmet; *"Cenap*

Şehabettin'in Şiirlerinde Pitoresk", İ.Ü. Ed. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C 5, 31Aralık 1953.

- Kaptana, Melda; *Maya ve Adalet Cimcoz*, Yenilik Basımevi,İstanbul, 1972.

- Karaca, Alaattin; *"İlhan Berk'te Şiir Resim Etkileşimi"*, Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 423, Ocak 2006, s. 37-42.

- Karaca, Alaattin; *"İkinci Yeni Şiiri ve Resim"*, Turkish Studies, Volume 5/2, Spring, 2010.

- Karagöz, Turgut; *"Savaştan Asıl Vurgunu Vuranlar"*, Düşün Dergisi, Mayıs, 1985, Sayı:14, s.62.

- Karahan, Nail; *Postmodernizmin Türk Resim Sanatına Yansıması*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi), Van, 2011.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul,2007.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; *Panorama*, Remzi Kitabevi, İstanbul,1993.

- Karatani, Kojin; *Derinliğin Keşfi-Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*, Çev: Devrim Çetin Güven - İnan Öner, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

- Karatepe, İlkay; *Asker Ressamlar Kataloğu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul 2001.

- Karay, Refik Halit; *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılap Yayınları,İstanbul, 2015.

- Karay, Refik Halit; *(Tepebaşı)ndan Hatıralar*, TTA.

- Kavcar, Cahit; *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

- Keleşoğlu, Ahmet; *"1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatına Etkisi"*, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 29, Sayfa 371 -392, 2010.

- Kemal, Mehmed; *"Faşizmin Ayak Sesleri"* Düşün Dergisi,Mayıs 1985, Sayı: 14, s. 66.

- Kemal, Mehmet; *Acılı Kuşak*, Çağdaş Yayınları, İstanbul,1996.

- Kemal, Orhan; *İşsiz, "Hâcet Kapısı"*, Barış Yayınları, İstanbul,1966.

- Kemal, Orhan; *Yazmak Doludizgin - Günlükler ve Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.

- Kemal, Yaşar; *Üç Anadolu Efsanesi-Köroğlu Karacaoğlan Alageyik*, YKY, İstanbul, 2004.

- Kemal, Yaşar; *Sarı Sıcak*, YKY, İstanbul, 2012.

- Kemal, Yaşar; *Orta Direk- Dağın Öteki Yüzü*, YKY, İstanbul,2016.

- Kerman, Zeynep; *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

- Keskin, Candaş; *"I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Sanat Ortamı ve Türk Resmi"*, Gazi Üniversitesi, Akademik Bakış, C:7, S:14, Yaz 2014,

s. 264-279.

- Keskin, Candaş; *"Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci"*, TSA,Yıl:18, S:1, Nisan 2014, s.87-101.

- Kıyar, Neslihan; *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim ile İlintisi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı,(Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2007.

- Koçan, Hüsamettin; *" Şair, Öğretmen, Ressam, Mimar Tevfik Fikret"- Tevfik Fikret Savaşımcı Bir Şair Tasarımı*, Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, İstanbul, 2001.

- Komet, *Momet*, Everest Yayınları, İstanbul, 2013.

- Koray, Nükhet; *Türk Edebiyatında Tablo Altına Şiir Yazma Modası*, Türkiyat Enstitüsü, (Tez), T.924, 1968-1969.

- Köksal, Ahmet; *Ressam Eğitimci ve Yazar Malik Aksel*, Türkiye Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul ,1988.

- Köksal H, Ayşe; *"Zamansız Galeri Maya'ya Dair"*, skopbülten, e-skop, 5.8.2012.

- Köroğlu, Erol; *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Propagandadan Milli Kimlik İnşasına*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

- Kudret, Cevdet; *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman III Cumhuriyet Dönemi (1923-1959)*, İnkılap Yayınları, İstanbul,İstanbul, 1999.

- Kurdakul, Şükran; *Çağdaş Türk Edebiyatı- Meşrutiyet Dönemi*, May Yayınları, İstanbul, 1976.

- Kurdakul, Şükran; *Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları, "Adalet Cimcoz'a Mektuplar"*, Broy Yayınları, İstanbul, 1986.

- Küllük Beyannamesi- Küllük, y.1, No:1, Eylül, 1940.

- M.Faik, *"Kırlangıçlar"*, Mir'at-ı Alem, Nu: 19-20.

- Mardin, Şerif; *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul,1994.

- Marx, Karl; *Kapital*, Çev: Alaaattin Bilgi, I. Cilt, Sol Yayınları,Ankara, 2000.

- Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul , 1308 (1892).

- Metinsoy, Elif Mahir; *Mütareke Dönemi İstanbulu'nda Moda ve Kadın 1918-1923*, Libra Yayınları, İstanbul, 2014.

- Miskioğlu, Ahmet; *"Ressam Ahmet Haşim"*,Türk Dili Dergisi,Yıl:5, Cilt 5, Sayı:30, Mayıs 1992, s.1-2

- Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

- Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2- Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İletişim Yayınları, İstanbul,1997.

- Moran, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3- Sevgi Soysal'dan*

Bilge Karasu'ya, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

- Moretti, Franco; *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, Çev: Eren Buğlalılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

- Nabizade Nazım; *Zehra*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul,2003.

- Namık Kemal, *İntibah*, Akba Yayınları, Ankara.

- Necatigil, Behçet; *Evler*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1953.

- Necatigil, Behçet, *İki Başına Yürümek*, YKY, İstanbul, 2016.

- Nesimi, Abidin; *Yılların İçinden*, Gözlem Yayınları, İstanbul,1977.

- Nesin, Aziz; *Damda Deli Var*, Cem Yayınları, İstanbul, 1971.

- Oktay, Ahmet; *Gizli Çekmece*, Yılmaz Yayınları, İstanbul,1991.

- Oktay, Ahmet; *"Resim ve Edebiyat: Hiç Kopmayan Bir İlişki Üzerine"*, Milliyet Sanat, Nu: 164, 15 Mart 1987.

- Oktay, Ahmet; *"Çizginin Sevinci"*, İlhan Berk, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 23.

- Oktay, Ahmet; *"Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü", Berna Moran'a Armağan, Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 109-164.

- Oktay, Ahmet; *"Düşlerin Göçebesi"*, www.lebriz.com ,17.06.2016, s.1.

- Ortaç; Yusuf Ziya; *Bir Varmış Bir Yokmuş- Portreler*, Akbaba Yayınları, İstanbul, 1960.

- Ortaç; Yusuf Ziya; *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul,1966.

- Osman, Nigar Binti; *Hayatımın Hikayesi*, Ekin Basımevi Yayınları,İstanbul, 1959.

- Ozan, Sıla; *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Görsellik*,(Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2011.

- Öndin, Nilüfer; *Biçim Sorunu*, İnsancıl Yayınları, İstanbul,2000.

- Öndin, Nilüfer; *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003.

- Öndin, Nilüfer; *"Şiirin Resimleşmesi Resmin Şiirleşmesi Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij"*, İnsancıl, S:9, 2004, s. 14-16.

- Öndin, Nilüfer; *"Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi"*, Rh+ Sanat, S.9, Mart Nisan 2004, s.38-40.

- Öndin, Nilüfer; *"Nesnenin Yüklendiği Anlam: Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa"*, İnsancıl Yayınları, S.6, 2005, S. 7-10.

- Öndin, Nilüfer; *"Türk Manzara Resmi"*, Muğla Üniversitesi SBE Dergisi, Güz 2000, Cilt:1, Sayı: 2, s.4.

- Öndin, Nilüfer; *"İdeolojinin Savaşı"*, Sanat Dünyamız, S.143, s. 40-48, YKY, Kasım-Aralık 2014.

- Öndin, Nilüfer; *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2011.

- Öndin, Nilüfer; *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009.

- Örik, Nahid Sırrı; *Edebiyat ve Sanat Bahisleri,* Köy Hocası Matbaası, Ankara, 1932.

- Özdemir, Soner *"Nuri İyem ve Türkiye'ye Özgü Sanat", Dünden Bugüne Nuri İyem 1,* Evin Sanat Galerisi yayınları, İstanbul,2002.

- Özen, Cavidan Göksoy; *İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız,* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmış), İstanbul, 1985.

- Özer, Kemal; *"Zonguldak",* Toplu Şiirler- Yaralı Karanfil,Kırmızı Yayınları, İstanbul, 1999.

- Özer, Kemal; *"Zonguldak",* Damar, Nisan, 1999, s.11, s.97.

- Özgü, Melahat; *Şiir ve Plastik Sanatlar- Üç Konferans,* DTCF Yayınları, İstanbul, 1946.

- Özgül, M. Kayahan; *Resmin Gölgesi Şiire Düştü - Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri,* YKY, İstanbul, 1997

- Özsezgin, Kaya; *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt III,* Tiglat Basımevi, İstanbul, 1982.

- Özsezgin, Kaya; *İbrahim Çallı,* YKY, İstanbul, 1993.

- Özyalçıner, Adnan; *Sağanak, Can Yayınları,* İstanbul, 1993.

- Parlatır, İsmail; *Recaizade Mahmut Ekrem,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

- Parlatır, İsmail; *"Abdülhak Hamid'in Sanatında Tabiatın Yeri",* ankara.edu.tr, s.92, 16.9.2015.

- Pelvanoğlu, Burcu; *Hale Asaf- Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası,* YKY, İstanbul, 2007.

- Pelvanoğlu, Burcu; *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler,* Türkiye Alim Yayınları, Almanya, 2016.

- Pelvanoğlu, Burcu; *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler,* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi (Yayımlanmış), İstanbul, 2009.

- Pelvanoğlu, Burcu; *Neşet Günal Retrospektif,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012.

- Panofsky, Erwin; *Perspektif Simgesel Bir Biçim,* Çev:Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

- Platon, *Devlet,* Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

- Ran, Nazım Hikmet; *Kuvayi Milliye -Abidin Dino'nun Desenleriyle,*YKY, İstanbul, 2011.

- Ran, Nazım Hikmet; *Kan Konuşmaz,* YKY, İstanbul, 2015.

- Ran, Nazım Hikmet; *Yatar Bursa Kalesinde-Şiirler 4,* YKY,İstanbul, 2002.

- Ran, Nazım Hikmet; *Yeni Şiirler (1951-1959) Şiirler 6,* İstanbul, 2004.

- Recaizade Mahmud Ekrem, *"Nakş-ı Nağmekar"*, Servet-i Fünun, Nu.308, 23 Kanun-i sani 1312.

- Recaizade Mahmud Ekrem, *"Kelebek"*, Mir'at-ı Alem, Nu. 4,3 Eylül 1300.

- Rauf, Mehmet; *Eylül*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2000.

- Rauf, Mehmet; *Böğürtlen*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003.

- Rauf, Mehmet; *Menekşe*, Palet Yayınları, Konya, 2012.

- Rauf, Mehmet; *Karanfil ve Yasemin*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2002.

- Recaizade Mahmut Ekrem; *Nijad Ekrem ve Tefekkür*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli, 2014.

- Recaizade Mahmut Ekrem; *Araba Sevdası*, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul, 2003.

- Renda, Günsel; Erol, Turan: *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 1*, Tiglat Basımevi, İstanbul,1980.

- Renda, Günsel; *"Osmanlı Sarayı ve Padişah Portreciliği"*, *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Yayınları,İstanbul, 2006.

- Resimli Ay, Şubat, Numara 1, 1340, Sene 1.

- Resimli Ay, Şubat, Numara 2, 1340, Sene 1.

- Resimli Ay, Mayıs , Numara 4, 1340, Sene 1.

- Rifat, Oktay; *Yaşayıp Ölmek- Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1946.

- Rona, Bengisu; *Toprak, Zafer; Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret, "Zeynep İnankur, Ressam Tevfik Fikret"*, İş Bankası Yayınları,İstanbul, 2007.

- Safa, Peyami; *Sözde Kızlar*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2014.

- Sami Paşazade Sezai, *Rumuzu'l Edeb*, İkdam Matbaası, İstanbul,1316.

- Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003

- Sancı, İrfan (Genel Yayın Yönetmeni), *Gözlerinden Öperim-Turan Erol'a Mektuplar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2011.

- Savaş, Azime; *Maya Sanat Galerisi*, T.C. Marmara Üniversitesi,Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.

- Simavi, Sedat; *Yeni Zenginler*, 1918, TTA.

- Self, Will; *Büyük Maymunlar*, Çev: Sıla Okur, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

- Senemoğlu, Osman; *"Mektuplardan-Tevfik Fikret'ten Süleyman Nazif'e"*, TTA.

- Sertel, Sabiha; *Roman Gibi*, Can Yayınları, İstanbul, 2015.

- Seyfettin, Ömer; *Falaka*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1985.

- Seyfettin, Ömer; *İlk Cinayet*, Adam Yayınları, İstanbul, 2003.

- Seyfettin, Ömer; *Eski Kahramanlar*, Rafet Zaimler Yayınevi, Tan Gazetesi

ve Matbaası, İstanbul, 1963.

- Seyfettin, Ömer; *Beyaz Lale,* Rafet Zaimler Yayınevi, Tan Gazetesive Matbaası, İstanbul, 1962.

- Seyfettin, Ömer; *Bomba,* Rafet Zaimler Yayınevi, Tan Gazetesive Matbaası, İstanbul, 1962.

- Seyfettin, Ömer; *Mahçupluk İmtihanı,* İnkılap ve Aka Yayınları,İstanbul, 1982.

- Somuncuoğlu Özot, Gamze; *"Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu"*, Turkish Studies, Volume 9/6, Spring, 2014, p. 973-987, Ankara, s.973.

- Söğüt, Mine; *Deli Kadın Hikayeleri,* YKY, İstanbul, 2011.

- Söğüt, Mine; *Adalet Cimcoz- Bir Yaşam Öyküsü Denemesi,* YKY, İstanbul, 2000.

- Suphi, Hamdullah, *Günebakan,* Türk Ocakları İlim ve Sanat Heyeti Neşriyatı, Ankara, 1929.

- Süreya, Cemal; *Sevda Sözleri- Bütün Şiirleri,* YKY, İstanbul,1999.

- Süreya, Cemal; *999. Gün,* Broy Yayınları, İstanbul, (t.y.).

- Süreya, Cemal; *"11. Beyit", Sevda Sözleri,* YKY, İstanbul,2006.

- Stevens, Wallace; *"Şiir ve Resim Arasındaki Bağıntılar"* Çev: Y. Kahyaoğlu, Sombahar, Nu:20, Kasım- Aralık, 1993.

- Şahin, Seval; *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme* (Yüksek Lisans Tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Türk Edebiyatı Programı, İstanbul, 2002.

- Şişman, Adnan; *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876),* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2004.

- Şemsettin Sami; *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat,* Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2003.

- Talu, Nilüfer; *"Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey"* METU JFA, 2010.2.8., s. 141-171, s. 146.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *"Yahya Kemal'e Dair", Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Bütün Şiirleri,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Yaşadığım Gibi,* Dergâh Yayınları,İstanbul, 2000.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi; *Beş Şehir,* Dergah Yayınları, İstanbul,2000.

- Tansuğ, Sezer; *Çağdaş Türk Sanatı,* Remzi Kitabevi, İstanbul,2008.

- Tarhan, Abdülhak Hamid; *Bütün Şiirleri 2- 3 Makber-Ölü-Hacle-Baladan Bir Ses, Hep Yahut Hiç,* Dergâh Yayınları, İstanbul,1982.

- Tarım, Rahim; *Mehmed Rauf'un*

Anıları, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001.

- Taşpınar, Atila; *Son Sergi*, Özel Basım, İstanbul, 2010.

- Tekinalp, Pelin Şahin; *"Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Liffij'den Manzaralar"* Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1-I Winter 2009.

- Tekinalp, Pelin Şahin; *"Araba Sevdası; Recaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması"*, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Güz (15), 2011, 185-204.

- Temel, Mehmet; *"Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke Yıllarında Türkiye'deki Bulaşıcı ve Zührevi Hastalıklara Karşı Alınan Önlemler"*, deu.edu.tr., 28.3.2016., s.329-348.

- Temizyürek, Mahmut; *"Leyla Erbil İşaretleri"*, Varlık Dergisi, Mart, 2004, s.39-40.

- Terzi, İhsan; *Mehmed Esad'ın Mir'at-ı Mühendishane-i Berri-Hümayun ve Mir'at-ı Mekteb-i Harbiye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Resmi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1988.

- Tinker, C.B.; *Painter and Poet*, 1938.

- Tiralı, Naiın; *"Lambo'nun Meyhanesinde"*, Düşün Dergisi, Mayıs 1985, Sayı: 14, s. 69.

- Tollu, Cemal; *Şeker Ahmet Paşa*, MEB, İstanbul, 1967.

- Toros, Taha; *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları, İstanbul,1988.

- Toros, Taha; *O Güzel İnsanlar*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul, 2000.

- Turani, Adnan; *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2011.

- Uçman, Abdullah; *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetik'le İlgiliYazıları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.

- Uraz, Murad; *Recaizade Ekrem*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul,1938.

- Us, Hikmet Feridun; *Beyoğlu'nun Kalbi Tepebaşı'nda Atardı*,TTA.

- Uşaklıgil, Halit Ziya; *Kırk Yıl*, İnkılap Kitabevi, İstanbul,1987.

- Uşaklıgil, Halit Ziya; *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2002.

- Uşaklıgil, Halit Ziya; *Mai ve Siyah romanından bir sahne*, Servet-i Fünun Dergisi (Lamia şimdi ellerini hatıratına teslim ederek...) 12 Eylül, Sene 1312.

- Uşaklıgil, Halit Ziya; *Mai ve Siyah*, İnkılap ve Aka Yayınları,İstanbul 1977.

- Uygur, Burhan, *Bir Kitapta Resim Şart*, YKY, İstanbul, 1999.

- Uzun, Hakan; *Türk Demokrasi Tarihinde I. Meşrutiyet Dönemi*, Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi, Cilt: 6, Sayı:2, 2005, s. 158.

- Ülken, Hilmi Ziya; *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi,

İstanbul, 1942.

- Ünaydın, Ruşen Eşref; *Röportajlar I-II-III-IV,* Hazırlayanlar:Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002.

- Ünaydın, Ruşen Eşref; *Hatıralar I-II-III-IV,* Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002.

- Ünaydın, Ruşen Eşref; *Hikayeler, Mensur Şiirler, Çocuk Şiirleri,* Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002.

- Ünaydın, Ruşen Eşref; *Dergi ve Gazete Yazıları, Cilt:13-14,* Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları,Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002.

- Ünaydın, Ruşen Eşref; *Milli Mücadele,* Hazırlayanlar: Necat Birinci, Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2002.

- Ürekli, Fatma; *"İnas Sanayi-i Nefise Mektebi"*, Tarih ve Toplum, S. 23, Mart 2003, s.50-60.

- Üren, Eşref; *"Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi"*, AR, Ocak, 1944,s. 9-10

- Üstünipek, Mehmet; *"1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler"*, Taha Toros Arşivi.

- Üstünipek, Mehmet (Danışman); *Eskiz Defteri- Türk Edebiyatında Resim Edebiyat İlişkisi,* İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları,(Tarihsiz).

- Üstünipek, Mehmet; *Işığın Ressamı Nazmi Ziya Güran,* Rezan Has Müzesi Yayınları, İstanbul, 2012.

- Veli, Orhan; *Garip- Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler,* YKY, İstanbul, 2015.

- Veli, Orhan; *Yalnız Seni Arıyorum-Nahit Hanım'a Mektuplar,* YKY, İstanbul, 2014.

- Yalçın, Hüseyin Cahit; *Edebiyat Anıları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul, 1975.

- Yaman, Zeynep Yasa; *" Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır/ Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü" Kadınlar Resimler Öyküler- Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü,* PeraMüzesi Yayınları, İstanbul, 2006.

- Yaman, Zeynep Yasa; *d Grubu 1933-1951,* YKY, İstanbul,2002.

- Yeni Tanin, 11 Mayıs 1345, Numara 1, Sene 1.

- Yetik, Sami; *Ressamlarımız,* Marifet Basımevi, İstanbul,1940.

- Yetkin, Suut Kemal; *"Tartışma:* Çağdaş Türk Şiiri Üstüne",Türk Dili, S.212, 1969, s. 139-141.

- Yılmaz, Mehmet; *N,*Ütopya Yayınları, İstanbul, 2006.

İnci Aydın Çolak, *İmge ve İmaj: Türkiye'de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil*'de Tanzimat'tan 1960 sonrasına Türkiye'deki modernleşmenin zihin yapısını resim ve edebiyat ilişkisi üzerinden inceliyor. Tanzimat döneminde kültür hayatımıza giren iki yeni tür olarak romanın ve resmin Tanzimat'tan 1960 sonrasına birbirleriyle etkileşimini ortaya koymayı amaçlayan çalışma, her dönemde sanatçıların toplandıkları ortak mekânların izini sürerek Türkiye'nin kültür hayatını haritalandırıyor.

Resim ve edebiyat ilişkisini, salt toplumsal dönüşümlerin sanattaki yansıması olarak ele almak, şair ve ressamların dostluğunu ve rastlantıyı öteleyen eksik bir okuma olacaktır. Bu anlayıştan hareketle, kültür hayatını biçimlendiren disiplinlerarası ilişkileri tarihsel bir bakışla ele alan *İmge ve İmaj*'ı da, salt bir resim-edebiyat tarihi değil, bir kültür hayatı kılavuzu olarak okumak gerekir.

ISBN-13: 978-605-81714-9-7
9 786058 171497

C O R
P U S

THG
0359663
PHH