

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

*HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN YAPITLARINDA PARİS VE İSTANBUL SANAT
ÇEVRELERİNİN ETKİSİ*

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:

20096084 Eda Ocak

Danışman: Prof. Dr. Semra GERMANER

İSTANBUL-2011

Eda OCAK tarafından hazırlanan **Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 14 / 06 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Semra GERMANER (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Zeynep İNANKUR



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ahmet Kamil GÖREN (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
1.GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	2
2. SANATÇININ BİYOGRAFİSİ.....	2
3. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN EĞİTİMİ.....	8
3.1. Numune-i Terakki Mektebi.....	8
3.2. Alliance Israelite Okulları.....	10
3.3. Sanayi-i Nefise Mektebi	11
4. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN İSTANBUL ÇEVRESİ	13
4.1. Henry Proust	14
4.2. Abdülmecid Efendi.....	14
5. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN PARİS YILLARI VE PARİS SANAT ORTAMI.....	25
5.1. Ecole des Beaux-Arts ve Ecole des Beaux-Arts'daki Hocalar ve Sanat Çevresi	25
5.1.1. Fernand- Anne Piestre Cormon.....	27
5.2. H. Avni Lifij'in Paris'te Bulunduğu Dönemde Etkilendiği Akımlar	32
5.2.1.Sembolizm	33

6. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN 1912-1927 YILLARI ARASINDAKİ SANAT ETKİNLİĞİ.....	46
6.1. 1914 Kuşağı ve Bu Kuşak İçerisinde H. Avni Lifij	46
6.2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve H. Avni Lifij.....	49
6.3. Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergileri'nde H. Avni Lifij.....	51
6.4. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi'nde H. Avni Lifij	53
7. EDEBİYAT-I CEDİDE VE FECR-İ ÂTİ İLE HÜSEYİN AVNİ LİFİJ	58
7.1. Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti Sanatçıları ve Sanat Anlayışları	59
7.2. Edebiyat-ı Cedîde, Fecr-i Âti Sanatçıları ile H. Avni Lifij Eserlerinin İlişkileri	62
8. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN SANATÇI KİŞİLİĞİ ve SANAT ORTAMI	
ÜZERİNE YAZILARI.....	84
8.1. H. Avni Lifij'in Sanatçı Kişiliği.....	84
8.2. H. Avni Lifij'im Yazılarının Değerlendirmesi.....	92
8.3. H. Avni Lifij'in Yayınlanmış Yazılarının Transkripsiyonu Yapılmış Hali.....	95
9. SONUÇ	137
10. EKLER.....	140
10.1. H. Avni Lifij'in Okuduğu Kitapların Listesi.....	140
11. KAYNAKLAR.....	144
12. ÖZGEÇMİŞ	149

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Hüseyin Avni Lifij'in sanat hayatında etkilenmiş olduğu sanat akımları ve sanatçılar, sanat hayatı boyunca içinde yer aldığı sanatsal etkinlikler ve bunların resimlerindeki etkileri incelenmiştir.

Sanatçının almış olduğu eğitimin ve öğrenim gördüğü okulların sanat hayatındaki etkisi ve bu okullardan Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris'te Ecole des Baux-Arts ile ders aldığı hocaları araştırılmıştır. Sanatçının Paris'e gitmesine vesile olan Abdülmecit Efendi ile Avni Lifij'in sanatsal paylaşımları irdelenmiştir. 1914 Kuşağı ile dönemin sanat ortamı ve bu dönemde gerçekleşen sanatsal etkinlikler ve Lifij'in bu etkinlikler içerisindeki yeri, yaptıkları ve sanatçının neden 1914 Kuşağı içerisinde farklı bir yere konumlandırıldığı araştırılmıştır. Bu bağlamda, İstanbul ve Paris sanat çevrelerinin etkilerinin ışığında kazandığı, bugüne değin Lifij hakkında en çok belirtilen iki özelliği olan sembolist tavrı ve edebiyatçı yönü irdelenmiştir. Sanatçının Paris kaynaklı Sembolizm ve sembolist sanatçılara ilgisi, bu ilginin resimlerine etkisi, İstanbul kaynaklı bir edebiyat cemiyeti olan Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti ile bu cemiyet sanatçılarının yazdıklarının Lifij'in resimlerindeki yansımaları, benzerlikleri ve bu durumların sanatçının eserlerine katkısı araştırılmıştır. Sanatçının, dönemin gazetelerinde yayınlanmış yazılarının transkripsiyonu yapılarak sanatçının sanat görüşü ve düşünceleri incelenmiştir.

Bu çalışmada benden yardımlarını esirgemeyen ve yönlendirmeleriyle beni aydınlatan tez danışmanım Prof. Dr. Semra Germaner'e, tavsiyeleriyle ilerlememe yardımcı olan Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören'e ve her zaman yanımda olan ablam Elif Ocak'a teşekkür ederim.

ÖZET

HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN YAPITLARINDA PARİS VE İSTANBUL SANAT ÇEVRELERİNİN ETKİSİ

EDA OCAK

1886 yılında Samsun'da doğan Hüseyin Avni Lifij, erken yaşta kendi yeteneği sayesinde Abdülmecid Efendi'nin dikkatini çekmiş ve bu sayede Paris'te Ecole des Beaux-Arts'da akademik bir resim eğitimi almıştır. Paris'te okuduğu yıllarda sadece aldığı eğitimle yetinmemiş, Sembolizm, Empresyonizm gibi farklı sanat akımlarına da ilgi duymuştur. Yurda döndükten sonra farklı farklı tekniklerle gerçekleştirdiği çalışmalarında 1914 Kuşluğu'ndan farklı olarak sembolist öğeler kullanmış, almış olduğu siparişlerde büyük boyutlu dekoratif resimler yapmıştır. İstanbul sanat ortamında gerçekleşen, Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi, Şişli Atölyesi ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gibi sanat etkinliklerinde yer almıştır. Yapmış olduğu resimler dışında sanatçı gazetelerde yazmış olduğu sanat yazılarıyla da yaşadığı dönemde İstanbul sanat ortamına katkılarda bulunmuştur. Özellikle Abdülmecid Efendi ile kurmuş oldukları dostluk Türk Resmi'ne saray geleneklerinin resmedildiği tarihi bir mirasın kalmasına vesile olmuştur.

Sanatçının mizacının izlerini görebileceğimiz resimlerinde renklerle ve temalarla hüznü ve düşleri anımsatan bir atmosfer görülmektedir. Bu durum onu döneminin sanatçılarından farklı olarak edebiyatla da ilişkilendirmemizi sağlamaktadır. Özellikle 19. yüzyılın sonuna doğru Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiş Edebiyat-ı Cedîde veya diğer bir adıyla Servet-i Fünûn ve 20. yüzyılın başında faaliyet gösteren Fecr-i Âti edebiyatı ve edebiyatçılarıyla Lifij arasında gerek mizaçlarıyla gerekse ele aldıkları temalarla ortak bir duyuş ve hissediş birliği vardır. Nitekim resme büyük bir ilgi duyan Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti yazarlarının eserlerinde her zaman bir ressamın bakışı, Avni Lifij'in resimlerinde de her zaman bir şairin duyarlılığı ve melankolisi hissedilmiştir. Bu sebeple bir ressam olarak Hüseyin Avni Lifij, Türk Resim Tarihi'nde ve 1914 Kuşluğu içerisinde resimlerindeki şiirsellikle anılagelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Avni Lifij, 1914 Kuşluğu, Sembolizm, Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti

SUMMARY

THE INFLUENCE OF PARIS AND ISTANBUL ART MILIEUS ON HUSEYIN AVNI LIFIJ'S WORK

EDA OCAK

Hüseyin Avni Lifij was born in Samsun in 1886. Due to his tremendous talent at a surprisingly low age he aroused the attention of Abdülmecid and was consequently sent to Paris where he studied painting at *Ecole des Baux-Arts*. Unsatisfied by the education he received during his years in Paris, he also grew an interest in various trends of art such as Symbolism and Impressionism. After returning to his hometown he used techniques and elements of Symbolism different from that of the generation of 1914 and made large decorative paintings consistent with the orders he received from clients. Later on, he took part in activities in the realm of art in Istanbul such as *the Galatian Picture Exhibition*, *the Studio of Şişli* and *the Ottoman Painters Association*. In addition to his paintings, he contributed with writings on artistry to artistic newspapers active at that time. More than anything else, it was his friendship with Abdülmecit that led to the traditions of the palace acquiring place in Turkish painting.

In the paintings of the artist, in which the trace of disposition can be seen, an atmosphere of melancholy and aspiration is composed by themes and colors. Said atmosphere is what greatly distinguishes Huseyin Avni Lifij from the other artist of his time, simply due to the fact that the sadness he expressed brings his pictures closer to literature, expanding their artistic dimension into something other than just painting. Particularly at the end of the 19th century, in which the literature written by other authors from Servet-i Fünun became of great importance. Interestingly, there is a common feature in terms of sensitivity and melancholy in the disposition and theme between said literature, authors and Lifij. It is a known fact that, without exception, the perspective of a painter was used in the literary works of the authors of Edebiyat-ı Cedide and Fecr-i Ati ; that is the poetic perspective of sensitivity and melancholy that can be found in the paintings of Lifij.

Key Words : Huseyin Avni Lifij, The Generation of 1914, Symbolism, Edebiyat-ı Cedide and Fecr-i Ati

KISALTMALAR LİSTESİ

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	İ.R.H.M
Ankara Resim ve Heykel Müzesi.....	A.R.H.M
Katalog Resim.....	Kat. R.

METİN İÇİNDEKİ RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

- Resim 4. 1:** Abdülmecid Efendi, *Sis*, 1864, 141,5 x 98,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşyan Müzesi Koleksiyonu..... 16
- Resim 4. 2:** H. Avni Lifij, *Kendi Portresi (Kadehli / Pipolu)*, 1908 (gerçek tarih 1906), 65 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M 17
- Resim 4. 3:** H. Avni Lifij, *Çeşmebaşı*, 1921-1924, 275 x 412 cm, Duvar Üzerine Yağlıboya, Mecit Efendi Köşkü..... 18
- Resim 4. 4:** H. Avni Lifij, *Kadir Gecesi Alayı*, 1923, 20 x 42 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon..... 19
- Resim 4. 5:** H. Avni Lifij, *Huzur Dersi*, 1923, 22 x 52 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Salih Tatlıcı Koleksiyonu 20
- Resim 4. 6:** Abdülmecid Efendi, *Sultan II. Abdülhamid'in Hali*, 234 x 172 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Env. No: 11 / 1270..... 21
- Resim 4. 7:** Abdülmecid Efendi, *Yalı Önünde Kadınlar*, 1922-24, 261 x 183 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Env. No: 100 / 770 23
- Resim 5. 1:** H. Avni Lifij, *Osmanlıca Notlu Çıplak*, 27 Şubat 1909, 53,5 x 36 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, İ.R.H.M..... 30
- Resim 5. 2:** H. Avni Lifij, *Sırtı Dönük Çıplak Kadın Etütleri*, 31 x 24 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, B. Aksoy Koleksiyonu 31
- Resim 5. 3:** H. Avni Lifij, *Cormon Atölyesinde Kadın Model*, 1909-10, 63 x 43,5 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, İ.R.H.M..... 31
- Resim 5. 4:** H. Avni Lifij, *Cormon Atölyesinde İhtiyar Model -3*, 1909-10, 63,3 x 48 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, İ.R.H.M 32
- Resim 5. 5:** H. Avni Lifij, *Gurup Vaktinde Haliç*, 17,5 x 25,8 cm, Karton Üzerine Yağlıboya Nilüfer Sayıt Koleksiyonu 35
- Resim 5. 6:** H. Avni Lifij, *Tahayyül*, 21,3 x 32,7 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel –Ayten Sirel Koleksiyonu 35
- Resim 5. 7:** H. Avni Lifij, *Sokak*, 28 x 20 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya İ.R.H.M..... 37
- Resim 5. 8:** H. Avni Lifij, *Köprülü Manzara*, 20 x 33 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, B. Aksoy Koleksiyonu 37

Resim 5. 9: H. Avni Lifij, <i>Kalkınma / Belediye Faaliyeti</i> , 1913, 173,5 x 505 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M.....	38
Resim 5. 10: H. Avni Lifij, <i>Su Kenarında Çıplak Kadın</i> , 22 x 44,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu	39
Resim 5. 11: H. Avni Lifij, <i>Kadın Figürlü Duvar Panosu Eskizi</i> , 18 x 42 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nilüfer Sayıt Koleksiyonu	40
Resim 5. 12: Gustave Moreau, <i>Oedipus ve Sfenks</i> , 1864, 206.4x104.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Metropolitan Müzesi, New York	41
Resim 5. 13: H. Avni Lifij, <i>Nü'lü Kompozisyon</i> , 24 x 32 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	41
Resim 5. 14: H. Avni Lifij, <i>Yasak Alem</i> , 16,8 x 22,9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nilüfer Sayıt Koleksiyonu	42
Resim 5. 15: Puvis de Chavannes, <i>Deniz Kıyısında Genç Kızlar</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1879, Orsay Müzesi.....	43
Resim 5.16: H. Avni Lifij, <i>Balkonda Üç Çıplak Genç Kız</i> , 28,2 x 38,3 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	43
Resim 5.17: H. Avni Lifij, <i>Kuru Kafalı Kitaplı Ölüdoğa</i> , 1907-08, 44,5 x 54,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, B.Aksoy koleksiyonu	45
Resim 6. 1: İbrahim Çallı, <i>Adada Gezintiye Çıkan Kadınlar</i> , 80 x 115 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	48
Resim 6. 2: H. Avni Lifij, <i>Çeşmebaşında Kadınlar</i> , 22,6 x 25 cm, Kartoval Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu	48
Resim 6. 3: H. Avni Lifij, <i>Savaş / Alegori</i> , 1917, 160 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M.....	54
Resim 6. 4: Namık İsmail, <i>Son Mermi</i> , Tuval Üzerine Yağlı boya, 144x205cm, A.R.H.M ..	54
Resim 6. 5: Eugène Delacroix, <i>12 Nisan 1204'de Haçlıların İstanbul'a Girişi</i> , Yağlıboya, 411x497 cm, 1840, Musee du Louvre, Paris	55
Resim 6. 6: Viyana'daki Sergi Salonu'nun fotoğrafı	57
Resim 7. 1: H. Avni Lifij, <i>İstanbul'dan Karlı Manzara</i> , 36,5 x 48 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M.....	62
Resim 7. 2: H. Avni Lifij, <i>Karlı Manzara</i> , 16 x 24 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M	62
Resim 7. 3: H. Avni Lifij, <i>Akşama Doğru Yangın</i> , 8,8 x 15,1 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, B. Aksoy Koleksiyonu.....	64
Resim 7. 4: H. Avni Lifij, <i>Gece Yangını</i> , 18,9 x 24,9, Kartoval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon	64

- Resim 7. 5:** H.Avni Lifij, *Mezarlıktaki Ateş*, 22,2 x 28,6 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Nilüfer Sayıt Koleksiyonu 65
- Resim 7. 6:** H.Avni Lifij, *Nef'î Devrinden Bir Sahife*, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, Eski Çankaya Köşkü koleksiyonu..... 66
- Resim 7. 7:** H. Avni Lifij, *Mezarlık*,14 x 19,5 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M . 67
- Resim 7. 8:** H. Avni Lifij, *Mezarlık*, 58 x 47 cm, Kontralit Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu 68
- Resim 7. 9:** H. Avni Lifij, *Çalgıcı* (alegori), 32 x 23 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Dr. Memduh Yaşa Koleksiyonu..... 69
- Resim 7.10:** H. Avni Lifij, *Servili Mehtap*,
- Resim 7.11:** H. Avni Lifij, *Dolunaylı Gecede Çeşmebaşında*, 28 x 19,8 cm, Karton Üzerine Yağlıboya,Prof. Memduh Yaşa Koleksiyonu 73
- Resim 7.12:** H. Avni Lifij, *Gece ve Kandil*, 18,2 x27 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Halit Cingilloğlu Koleksiyonu 73
- Resim 7.13:** H. Avni Lifij, *Peyzaj Günbatımı*, 11 x 18 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.....
- Resim 7.14:** H. Avni Lifij, *Gurub*, 17 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon..
- Resim 7.15:** H. Avni Lifij, *Haliçten Zindan Hanı*, 11,9 x 34,5 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu.....
- Resim 7.16:** H. Avni Lifij, *Haliç'ten Fantastik Görünü I*, 16,7 x 34,9 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu.....
- Resim 7.17:** H. Avni Lifij, *Sandallı Manzara*, 1918, 27 x 36,5 cm, Kağıt Üzerine Pastel, B. Aksoy Koleksiyonu.....
- Resim 8.1:** H. Avni Lifij, *Savaş Alegori*, 160 x 200 cm, 1917,Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M..... 74
- Resim 8.2:** H. Avni Lifij, *Akgün*, 115 x 90 cm, 1923,Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Milli Kütüphane Koleksiyon 75
- Resim 8.3:** H. Avni Lifij, *Kendi Portresi (Kadehli / Pipolu)*, 65 x46 cm, 1906,Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M..... 75
- Resim 8. 4:** H. Avni Lifij, *Fevzi Çakmak Mesaide*, 166 X131 cm, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M..... 77
- Resim 8. 5:** H. Avni Lifij'in açık havada resim yaparken çekilmiş bir fotoğrafı..... 77
- Resim 8. 6:** H. Avni Lifij, *Akşama Doğru Köy*, 9,9 x 18,8 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon..... 78
- Resim 8. 7:** H. Avni Lifij, *Doğa İçinde Kadınlar*, 10,9 x 22,6 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon..... 78

- Resim 8. 8:** H. Avni Lifij, *Otoportre*, 28.8x21.5 cm, Kağıt Üzerine Karakalem ve Beyaz Boyalı Kalem Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu 79
- Resim 8. 9:** H. Avni Lifij, *Oturmuş Çıplak Genç Kız*, 41,3 x 31,3 cm , Kağıt Üzerine Karakalem ve Beyaz Boyalı Kalem, Prof. Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu..... 80
- Resim 8. 10:** Lifij'in arşivinden (1914 kuşağı) Sol başta İbrahim Çallı, sağ başta Mehmed Ruhi Bey ,Avni Lifij (Prof.Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu) 80

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bugüne değin H. Avni Lifij hakkında söylenmiş ve yazılmış olanlar araştırıldığı zaman onun Sembolizm bir sanatçı olduğunun ve edebiyata yakınlığının özellikle belirtilmiş olduğu dikkat çeker. Ancak sanatçıya atfedilen bu iki niteliğin, özellikle de edebiyata yakınlığının onun eserlerindeki etkisinin tam olarak üzerinde durup araştırılmamıştır. Bu sebeple Türk resim sanatının özgün ustalarından biri olan Hüseyin Avni Lifij'in yapıtlarının oluşmasında 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki Paris ve İstanbul sanat çevrelerinin etkisinin araştırılması çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Özellikle de onun yapıtlarında Paris etkisi olarak "Sembolizm" ve İstanbul etkisi olarak da "Edebiyat-ı Cedide" ve "Fecr-i Ati" edebiyatı ile bağlantısı incelenmiştir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

H. Avni Lifij'in biyografisinde yer alan önemli kurum, kuruluş ve kişilerin onun hayatındaki yeri, önemi ve sanatına katkısı araştırılmış ve bu bağlamda sanatçının eserlerinden örnekler verilmiştir. İçerisinde yer aldığı 1914 kuşağı ile bağları ve farklılığı vurgulanarak Lifij'in bu kuşak içerisinde neden farklı bir yere konumlandırıldığı araştırılmıştır. Sanatçının bütün resimlerine ulaşmaya çalışılmıştır ve daha önce sanatçının resimlerinin toplu olarak ele alındığı bir çalışma önceden bulunmadığı için elimizde bulunan bütün resimler kataloga eklenmiştir ve bu katalogda sanatçı hakkında yazılmış yazıların ve kitapların ve ayrıca katıldığı sergilerin listesi verilmiştir. Sanat hayatı boyunca ressamlığı dışında dönemin dergileri ve gazetelerinde yayınlanan yazılarının, onun sanat hakkındaki düşüncelerinin anlaşılması amacıyla transkripsiyonu yapılmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

H. Avni Lifij hakkında bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalar olduğu ve sanatçı hakkında birinci elden bilgileri içerdikleri için Doç. Dr.Ahmet Kamil Gören'in yazmış olduğu "H. Avni Lifij" kitabı ve Prof. Adnan Çoker'in "Avni Lifij Poşadlar" adlı kitabı ana kaynak olarak seçilmiştir. Bu kitaplar vasıtasıyla sanatçının eserlerine, biyografisine ve sanatçının yazmış olduğu yazılara ulaşılmıştır. Bu yazılar, Taksim Atatürk Kütüphanesi ile Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi arşivleri taranarak eski alfabeyle yazılmış dergi ve gazetelerde bulunmuştur. Sanatçı hakkında yazılmış ve eserlerinin olduğu bütün dergi ve gazeteler taranarak da bibliografik bilgiler katolog çalışmasında eserlerle ayrı ayrı verilmiştir.

2. SANATÇININ BİYOGRAFİSİ

1886 yılında Samsun'un Ladik ilçesine bağlı Karaabdal Sultan köyünde doğmuştur. Lifij ailesi 1877-78 Osmanlı – Rus savaşı sırasında Kafkasya'nın Kuban bölgesinden göç ederek öncelikle Samsun'a yerleşmiştir. Çerkeslerin, Adige veya Adigeya olarak bilinen kökeninden gelen aile, 1887'de Lifij yirmi günlükken Samsun'dan da göç ederek İstanbul, Rumelihisarı'na yerleşmiştir. Lifij ismi sanatçının ait olduğu Çerkes soyunun bir kolunun ismidir ve beyaz tenli anlamına gelmektedir. Avni Lifij, bu soyismini öğretmenlik yaptığı okuldaki Hüseyin Avni adındaki diğer öğretmenle karıştırılmamak için sonradan kullanmaya başlamıştır.¹ Sanatçının babası Galata Köprüsü tahsildarlığından ve baş memurluktan emekli olmuş Abdullah Efendi'dir.

1893-96 yılları arasında H. Avni Lifij İstanbul, Fatih'teki Aşıkpaşa Mahallesi'ndeki mahalle okulunda ilköğrenimini tamamlamıştır. Bu okulda resim ve müzik dersleriyle ilgilenmiştir.

¹ Harika Sirel Lifij, "Eşim Avni Lifij ve Ben", s.16

1896-1898 yıllarında orta öğrenimini Mehmet Nadir Bey'in açtığı Numune-i Terakki Mektebi'nde yapmıştır. Bu dönem içerisinde bir arkadaşı için tutulan idadi mezunu bir hocadan da ilk Fransızca derslerini almıştır.

1901 yılında Nafia Nezareti'nin (Bayındırlık Bakanlığı) Demiryolu Müdürlüğünde 15 yaşındayken çalışmaya başlar. Yine bu dönemde bir müddet Fransızcasını ilerletmek için Alliance Israelite'e gider. Daha sonra da İskender Ferit Bey'den² özel Fransızca dersleri almaya başlar.

1903-1904 yılları arasında Fransızca derslerinin yanında resme olan ilgisinin artmasıyla anatomi öğrenmek için Mülkiye Tıbbiyesi'ne ve boya tekniğini öğrenmek için de Eczacı Mektebi'nin fizik ve kimya derslerine misafir öğrenci olarak katılır. İlk yağlıboya çalışmalarından biri olan *Balıklar*'ı (Kat.R. 521) gerçekleştirir.

1905 Gerçekleştirdiği *Kurukafalı Kitaplı Ölüdoğa*' da (Kat. R 522), aldığı anatomi ile kimya derslerinin izlerini görmekteyiz.

1906 yılında İskender Ferit Bey ve yeni tanıştığı Henri Prost³ (1874 – 1959) kendisine resimlerini Osman Hamdi Bey'e (1842-1910) göstermesini tavsiye ederler. Ressam bu öneri üzerine resimlerini Osman Hamdi Bey'e götürür. Osman Hamdi Bey ressamın 1906 yılında yapmış olduğu ilk yağlıboya otoportre çalışması *Kendi Otoportresi* (Kadehli / Pipolu) (Kat.R. 250) adlı resmini beğenir ve bundan sonra yapacağı resimleri de kendisine göstermesini ister.

1908 yılında Osman Hamdi Bey, Sultan Abdülaziz'in oğlu şehzade Abdülmecid Efendi'ye Paris'e resim eğitimi için gönderilmesini istediği öğrenci olarak Avni Lifij'i tavsiye eder. Bunun üzerine Avni Lifij, 1906 yılında 20 yaşındayken gerçekleştirdiği *Kendi Otoportresi* (Kadehli / Pipolu) adlı resmine 1908 tarihini atarak imzalar ve Abdülmecid Efendi'ye götürür. Bunu yapmasındaki sebebi, genç bir ressam olarak Lifij'in kendine ve yaptığı resme güveni olarak yorumlayabiliriz. Nitekim Abdülmecid Efendi resmi çok beğenir ve bu durum aynı

² Dönemin aydınlarından İskender Ferit Bey'in kim olduğuna dair yaptığımız araştırmalarda kendisine ait ayrıntılı bir bilgi bulunamamıştır.

³ Fransız mimar ve şehir planlamacısı Henri Prost, 1904 yılında İstanbul'a gelerek Ayasofya hakkında çalışmalar yapmıştır.

zamanda uzun yıllar sürecek olan dostluğun da başlangıcı olur. Paris'e gitmeden önce bir müddet Paris'teki okula referans olması için Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gider.⁴

1909 yılında, Avni Lifij'in Abdülmecid Efendi'nin bursuyla, kendi açıklamasına göre 11.01.1909 tarihinde Fransa'ya hareket eder. 1914 Kuşağı içerisinde Paris'e ilk giden Avni Lifij olur. 26.02.1909 tarihinde ise Avni Lifij Ecole des Beaux-Arts'dan kurları izleme belgesi alarak Fernand- Anne Piestre Cormon (1845 -1924) atölyesinde çalışmalarına başlar.⁵

1909-1912 yılları Lifij'in Paris yıllarıdır, sanatçı burada Cormon atölyesine devam ederken aynı zamanda Jean Baptiste Antoine Guillemet (1843-1918) ve Jules Jean Antoine Le Comte de Noüy (1842-1923) adlı ressamların atölyelerine de gidip ve onlarla dostluk kurduğu bilinmektedir.⁶

1912 yılında üç yıl Paris'te kaldıktan sonra yurda geri çağrılır. İstanbul'a geldikten sonra 1912 ve 1914 yılları arasında İstanbul Sultanisi'nde⁷ resim öğretmenliği yapar.

1915 yılı 27 Ekim'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde gerçekleştirilen bir sergiye aslı Paris, Louvre Müzesi'nde bulunan Luca Giardano'nun *Mars ile Venüs* adlı resminin bir kopyasını yaparak katılır. Bu sergi okulun büyük salonu ile yanındaki odada yapılmıştır. Aynı yıl Kandilli İnas Sultanisi'nde (Kandilli Kız Lisesi) Fransızca öğretmenliği yapar.⁸

Bu yıl içerisinde Harika Lifij'in belirttiğine göre Mazlum adında biri tarafından Beyoğlu Tünel'de sadece bir gün için "Avni Lifij Resim Sergisi" tertiplenmiştir. 30 kadar tablonun sergilendiği sergiden Harika Hanım büyük boyutlu resimler satılmadığı için küçük boyutlu bir resmi 30 liraya alır.⁹

⁴ Sanayi-i Nefise Mektebi'ne tam olarak ne zaman başladığına dair elimizde kesin bir bilgi olmadığı için sanatçının bu okula yaklaşık olarak Paris'e gitmeden bir yıl önce 1908'de gittiğini söyleyebiliriz.

⁵ Adnan Çoker, **Avni Lifij Poşadlar**, s. XIII

⁶ Adnan Çoker, a.g.k. s.XIII

⁷ Okul günümüzde İstanbul Lisesi adında Cağaloğlu, Türkocağı Caddesi'nde yer almaktadır.

⁸ Adnan Çoker, a.g.k. s.XIV

⁹ Bkz.(1) Lifij, s.82

1916 yılının ilkbaharında birincisi düzenlenen “Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi”ne iki resim ile katılır. Bu resimlerden biri 36. sırada yer alan *Kalkınma / Belediye Faaliyeti* (Kat.R. 277) adlı tablosu, diğeri ise 152 no’lu bir etüt çalışmasıdır.¹⁰

1917 sonbaharında ise Galatasaraylılar Yurdu’nda açılan “Savaş Resimleri ve Diğerleri” adlı sergiye on sekiz resmiyle katılır.

Sergiye Katılan Resimlerinin Listesi : *Mezarlık, Servili Sokak, Eyüpte Bir Sokak, Portre* (etüd), *Hiç, Ağaçlar*, poşad, *İhtiyar Kadın, Ali Paşa Camii*, poşad, poşad, *Sabah, Sabah, Genç Kadın, Peyzaj, Harb*¹¹ (Kat. R. 287), *Belediye Faaliyeti, Yaralı Treni*, etüd, etüd.¹²

1918 yılında şubat ve mart aylarında “Orient Litteraire”de sadece sanatçının resimlerinden oluşan bir sergi açılır. İstanbul’da Fransızca çıkan “Orient Litteraire” gazetesinin bürosunda açılan bu sergi hakkında gazetenin yazarlarından Jean Elle “*Notre Exposition*” adında bir makale yazmıştır.¹³ Lifij aynı yıl içerisinde Davutpaşa Orta Mektebi’nde Fransızca öğretmenliği yapmaya başlar. Yine bu yıl Viyana’da düzenlenen “Savaş Resimleri ve Diğerleri” sergisine on sekiz resmi ile katılır. Katalog der Ausstellung Türkischer Maler -1918’de yer alan listeye göre bu resimlerin adları şunlardır :

Harp, Yaralı Treni, Kış, İstanbul’dan Peyzaj, Sokak (desen), *Mezarlık, Eyüp’te Bir Sokak* (desen), *Portre* (desen), *Haliç* (desen), *Ağaçlar* (desen), *Renkli Eskiz, İhtiyar Kadın* (desen), *Ali Paşa Camii* (desen), *Renkli Eskiz, Sabah, Sabah, Genç Kadın* (desen), *Kalkınma / Belediye Faaliyeti*’dir.

¹⁰ Sanatçının bu etüt çalışmasının ismi olmadığı için yapmış olduğu etütlerden hangisini bu sergiye gönderdiğini bilememekteyiz.

¹¹ Resmin ismi sonradan değişerek *Savaş / Alegori* (Kat. R. 287) olmuştur.

¹² Sanatçının birçok resminin isimleri sonradan değişmiş olduğu için tez katalogundaki resimlerle eşleştiremiyoruz.

¹³ Arşivlerde bu gazete bulunamamıştır.

1919 yılı 11 Temmuz'da Doktor İbrahim Şazi'nin kızı Harika Şazi ile nikahlanır. Ancak o yıllarda yurttan çıkan bir salgın hastalık yüzünden evlenemezler. Aynı yıl "Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi"ne bir resmi ile katılır: *Türbeler Arası*

1921 yılı 12 Mart'ta Maarif Kurulu tarafından içinde Avni Lifij'in de beş eserinin bulunduğu hükümete ait elli altı adet tablo Resim Eserleri Koleksiyonu'na katılır.¹⁴

Bu eserler şunlardır:¹⁵

Savaş (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden. 1.60x0.99)

Yaralı Treni (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden. 0.51x0.75)

Kış (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden 0.36x0.4,85)

İstanbul Çapa Menazırından (Perspektifinden) (Viyana'da düzenlenen sergiden 0.29x0.42)

Servili Sokak (Karakalem) (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden 0.36x0.27)

Luca Giordano'nun (1632-1705) *Mars ile Venüs* adlı yapıtının kopyası (aslı Paris, Louvre Müzesi'ndedir.)

1922 yılının 25 Mart'ında Harika Şazi ile evlenir. Aynı yıl 16 Temmuz ve 30 Ağustos arası Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından açılan "4. Galatasaraylılar Resim Sergisi"ne üç resmi ile katılır: *Nefi Devrinden Bir Sahife* (Kat. R. 283), *Eyüp'te Sokak*, *Yeni Bahçe Civarında*

Aynı yıl kurulan Serbest Resim Atölyesi'ndeki sergiye yedi poşad ve bir eskiz ile katılmıştır. Ekim ayında ise Bursa'ya Mustafa Kemal Atatürk'ü karşılamak için giden öğretmen heyeti arasında karısı Harika Lifij ve karısının kardeşi

¹⁴ Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Sayı 58,1924

¹⁵Koleksiyondaki eserlerin isimleri Adnan Çoker, "Avni Lifij Poşadlar" (s. XVI), kitabından alınmıştır ancak bazı resimlerin isimleri ulaştığım kaynaklarda farklı geçtiği için hangi resimlerin katalogda olduğunu belirtemiyoruz.

heykeltıraş Nijad (1897- 1959) ile birlikte yer almıştır. Bu karşılaşmadan sonra Mustafa Kemal sanatçıyı Ankara'ya götürmüştür ve Erkan-ı Harbiye'de (Genel Kurmaylık) dört ay kadar misafir olarak kalmıştır. Sanatçı burada Mareşal Fevzi Çakmak'ın (Kat. R. 268) bir portresini yapmıştır.

1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin Teyzini Sanatlar Bölümü'nde öğretmen olarak görevlendirilmiştir. Bu görevini de ölüm yılı olan 1927'e kadar devam ettirmiştir.

1924 yılında Avni Lifij'in de beş adet resminin yer aldığı Halil Edhem'in "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu" (Resim Eserleri Koleksiyonu) kitabı Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanmıştır. Avni Lifij'in koleksiyondaki eserleri, sıra numarası ve parantez içinde Esas Defter'in kayıt numarasına göre verilmiştir:

(184)-*Savaş* (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden. 1.60x0.99)

(185)-*Yaralı Treni* (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden. 0.51x0.75)

(186)-*Kış* (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden 0.36x0.4,85)

(187)-*İstanbul Çapa Menazırından* (Perspektifinden) (Viyana'da düzenlenen sergiden 0.29x0.42)

(188)- *Servili Sokak* (Karakalem) (Berlin ve Viyana'da düzenlenen sergiden 0.36x0.27)

(87)-Luca Giordano'nun (1632-1705) *Mars ile Venüs* adlı yapıtının kopyası (aslı Paris, Louvre Müzesi'ndedir.)

1925 yılının 26 Kasımı'nda Lifij Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Fransa'ya Maurice Meys'in¹⁶ (1853-1937) konferansına davetli olarak gitmek için izin alır.

1926 yılında davetli olduğu konferans için Paris'e gider ve 12 Şubat'tan 14 Mart'a kadar burada kalır.

¹⁶ Fransız fotoğraf sanatçısı ve ressam.

1927 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi, “4. Ankara Resim Sergisi”ne iki resmi ile katılır. *Bir Kış Akşanı Hamamdan Sonra, Ankara Etrafında*

Aynı yıl 2 Haziran’da ressam Laleli’de eşi Harika Lifij’le yaşadıkları Tayyare Evleri 3. C Blođu, Harikzedegan Apartmanı’ndaki 25 nolu dairelerinde artan kalp rahatsızlığı sebebiyle 41 yaşında vefat eder ve Eyüp Sultan mezarlığına gömülür. Sanatçının gerçek mezarı kayıptır; ancak makam mezarı bugün Piyerloti Kahvesi’nin yakınındadır. Bu makam mezarına ise 1991’de vefat eden eşi Harika Lifij gömülmüştür.

3. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ’İN EĞİTİMİ

Avni Lifij, Paris’e gitmeden önce dönemin ileri ve modern eğitim sistemlerinin uygulandığı Numune-i Terakki, Alliance Israelite ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nde okumuştur. Bu okullarda Batı’daki eğitim müfredatı örnek alınarak o dönem için reform sayılabilecek ilerici adımlar atılmıştır. Avni Lifij gibi dönemin birçok entelektüel kişisi de bu okullarda eğitim almıştır.

3.1. Numune-i Terakki Mektebi

Avni Lifij’in 1896-1898 yıllarında eğitim gördüğü Numune-i Terakki Mektebi Türk eğitim sisteminin önde gelen isimlerinden Mehmed Nadir Bey (1884 - 1896) tarafından ilk şubesi 1884 yılında İstanbul’un Çırçır semtinde açılmıştır. Numune-i Terakki Mektebi, o dönemde açılmış ilk özel okullardandır. Modern

eğitim anlayışının ve çağdaş öğretim yöntemlerinin uygulanması gibi sebeplerle dönemin en kaliteli okulları olarak görölmekteydi.

II. Meşrutiyet döneminde Darüşşafaka'da matematik derslerine giren Mehmet Nadir Bey o dönemin önemli aydınlarından biridir.1882 yılında Selanikli Abdi Kemal Efendi (1881 – 1892) ile İstanbul'da Osmanlı Devleti'nin ilk özel okulunu “Şemsü'l Maarif” adı altında açar. *“O taassup devrinde birçok yeniliğe öncülük ederler: Öğrencileri sıralarda oturturlar, duvarlara o devirde kullanılması küfür sayılan resim ve yazılı, yazısız haritalarla kerrat cetveli asarlar.”*¹⁷

Mehmet Nadir aynı zamanda dönemin önemli gazetelerine ve dergilerine birçoğu bilimsel ve eğitimle ilgili olan birçok yazı yazar. Yazılarıyla Türk Eğitim sistemine yeni öneriler ve çözümler getirir. İlk açtığı okulda yeterli bilgi ve deneyimi kazandıktan sonra ise 1884 yılında yanına Hızır ve Ali Efendileri de alarak İstanbul'da Çırçır semtinde Numune-i Terakki Mektebi adlı özel okulu açar. Okul kısa bir süre sonra Şehzadebaşı'nda Burmalı Mescit karşısında Mümtaz Efendi Konağı denilen büyükçe bir binaya nakledilir ve asıl şöhretini de burada kazanır. Mehmet Nadir, entelektüel kişiliği ile kısa sürede zengin ve aristokrat sınıfa mensup ailelerin çocuklarını okula çeker. Numune-i Terakki'de önceleri ilk ve orta kısmı varken daha sonra lise ve kızlar için de bölümler açılır. Eğitim konusunda oldukça ileri görüşlü olan Mehmet Nadir Bey, okula alınacak öğretmenler konusunda da hassas davranarak eğitim seviyesi yüksek ve hür düşünebilen öğretmenleri eğitim kadrosuna alır. Kısa sürede bütün gazetelerde, verdiği eğitim ve disiplin sayesinde adından söz edilmeye başlanır ve özel okullar arasında birinci olur. Okulda bir ilke daha adım atılarak Mehmet Nadir'in, öğrencileri yazmaya ve bilimsel konuları takip etmeye yönlendirmek için hazırladığı ilk okul dergisi olan Numune-i Terakki dergisi çıkarılır. Okulun artan ünü ile de 1891 yılında daha büyük bir binaya, İhsaniye semtinde bulunan Tosun Paşa Konağı'na taşınılır.

Hüseyin Avni Lifij'in Numune-i Terakki'ye başladığı yıl olan 1896'da ise okulun kuruluş dönemi tamamlanmış olur. Ancak aynı yıl II. Abdülhamid'in yerine Reşad Efendi'yi tahta geçirmek için bir plan hazırlandığı ve bu planın içerisinde

¹⁷ Zafer Toprak,**Duyun-ı Umumiye'den İstanbul (Erkek) Lisesi'ne**, s.128

Mehmed Nadir Bey ve Numune-i Terakki Mektebi öğretmenlerinin olduğu haberi ortaya çıkar. Her ne kadar bu haberin doğruluğu tam olarak ispatlanamasa da okul devlet tarafından satın alınır ve okul kadrosu dağıtılır. Okulu elinden alınan Mehmet Nadir Bey de Saray'a bağlı bir başka okula müdür olarak atanır. Devlet, Numune-i Terakki Mektebi'ne özel olarak önem verir ve Maarif Nezareti'nin en iyi öğretmenleri bu okulda görev alır. Böylelikle Avni Lifij, ailesinin özel bir okul iken kendisini göndermekte zorlanacağı, birçok Osmanlı aydınının yetiştiği Numune-i Terakki Mektebi'ne 1896 yılında rahatlıkla girebilir. 10 yaşındayken gittiği okulun Kısım-ı Rüşdi adı verilen ortaokul bölümünde iki yıl kadar eğitim gördükten sonra 1898-1900 yılları arasında hastalığı nedeniyle eğitimine devam edemez. Ancak 1913 yılında ismi değiştirerek İstanbul Sultanisi olan Numune-i Terakki Mektebi'ne 1912-1914 yılları arasında bu sefer resim öğretmeni olarak geri döner. Günümüzde ise bu okul İstanbul Lisesi (İstanbul Erkek Lisesi) adı altında eğitim hayatına devam etmektedir.

Lifij'in bu okulda eğitim gördüğü yıllarda okulun eğitim müfredatına dair bir bilgi elimizde maalesef yok. Ancak gazetelerde ve okulun kendi dergisinde çıkan yazılardan yola çıkarsak eğer, okulda özellikle fen ve matematik alanında eğitime önem verdiklerini ve yabancı dil konusunda da hassas olduklarını anlayabiliriz. Bunun dışında okulun modern eğitim anlayışını göz önünde bulundurarak resim derslerinin de var olduğunu tahmin edebiliriz.

3.2. Alliance Israelite Okulları

1860 yılında ilk olarak Paris'te kurulan Alliance Israelite Okulları, Batı Yahudiliğinin reform yanlısı yönünü doğuda da canlandırmayı hedefler. *“Kurum, cehalet ve fakirlikten kurtulabilmenin ancak lisan, müsbet ilim ve teknik bilgi temellerine dayalı çağdaş bir eğitim sistemi uygulaması ile mümkün olabileceği esasından hareket etti.*”¹⁸ Bu okulların Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk şubeleri

¹⁸ Naim Gülerüz, "Alliance Israelite Okulları", s.206

Bağdat ve Şam'da görülür. Daha sonra Selanik ve İzmir gibi birçok şehirde diğer şubeleri de açılmaya başlanır. Okulun başlıca amacı Doğu'daki Yahudileri Batı'nın modern eğitim anlayışı ile eğiterek Batı'nın kültür seviyesine ulaştırmaktır. Bu sebeple okulun eğitim dili, dönemin yaygın kültür ve edebiyat dili olan Fransızca olur.

İstanbul'da ilk Alliance Israelite Okulu, 1875'te Dağhamam'da açılır, bunu daha sonra Balat, Hasköy ve Galata şubeleri takip eder. “*Alyans okullarının yayılma noktası Osmanlı İmparatorluğu olur.*”¹⁹ Bu okulların Türkiye Yahudilerini eğitme ve kültür seviyelerini yükseltme konusunda oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Ancak daha sonra okulda verilen eğitim yüzünden Türkiye Yahudileri'nin Türk kültüründen ve Türk dilinden uzaklaştıkları konusunda bu kurum birçok kez eleştirilir.

Alliance okullarına zaman zaman Yahudi olmayanlar da girerek eğitim alır. Hüseyin Avni Lifij de bu okullara eğitim dili Fransızca olması sebebiyle 1901 yılında bir müddet gider. Daha önce idadi mezunu bir kişiden Fransızca dersleri alarak bu konuda bir başlangıç yapan sanatçı, Alliance Israelite Okulları'nın o dönemde var olan Galata, Hasköy, Balat veya Ortaköy şubelerinden birine giderek Fransızca'sını ilerletir.²⁰ Aynı zamanda Nafia Nezareti'nde çalışmaya başlayan Lifij, büyük bir olasılıkla bu okulda sadece Fransızca derslerini takip ediyordu. Bu okula ne kadar süre devam ettiğine dair elimizde bir bilgi olmamasına rağmen Paris'e gittiğinde Fransızcasının iyi olması sebebiyle diğer Türk ressam arkadaşlarına da yardım ettiğini bilmekteyiz.²¹

3.5. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi

2 Mart 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmi güzel sanatlar okuludur. Osman Hamdi Bey'in okulun

¹⁹ Aron Rodrigue - Esther Benbassa, **Türkiye ve Balkan Yahudileri**, Çev. Ayşe Atasoy, s.211

²⁰ Hüseyin Avni Lifij'in bu okullardan hangisine gittiğine dair elimizde bir bilgi yoktur.

²¹ A. Kamil Gören, “**1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te**”, s. 63

müdürlüğünü üstlendiği okulda Heykeltraş Oskan Yervant Efendi (1883-1914 arası 31 yıl görev yaptı) hem müdür yardımcılığı hem de heykel atölyesinde hocalık yapar. Resim atölyelerinde ise Salvator Valeri (1883-1915 32 yıl görev yaptı) yağlıboya resim, Joseph Warnia Zarzecki (1883-1915 arası 32 yıl görev yaptı) ise karakalem tekniğinden sorumlu olarak hocalık yapar. Ortak program olarak yürütülen anatomi dersini ise Yusuf Rami Efendi (1883- yaklaşık 1903, 32 yıl görev yaptı) verir.

Okul kurulurken Paris'teki Ecole des Beaux-Arts örnek alınır ve okulun müfredatı da bu yönde hazırlanır. Serbest atölye, zorunlu dersler ve diğer derslerden oluşan ders programında her sınıfın ayrı bir atölyesi ve yıl sonunda sınıf geçme sınavları vardı. Birinci sınıf hazırlık sınıfı olup ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflarda, sırasıyla heykellerden büst ve yine heykellerden akademik desenler yaptırılırdı. Son iki yıl ise yağlıboya dersleri verilirdi.

Bu dönemde okulda, Avni Lifij'in Paris'e gitmeden önce bir müddet burada öğrenci olmasını sağlayacak bir uygulama vardır. Tıpkı Ecole des Beaux-Arts'da olduğu gibi öğrenciler dahili ve harici olmak üzere ayrılır. Harici öğrenciler dışarıdan gelerek derslere katılan misafir öğrencilerdir. Aynı zamanda harici öğrencilerden atölye derslerine devam edenler de imtihanlara girerek başarıları doğrultusunda ödüller alabilmektedirler.

1891 yılında ise uzun yıllar devam edecek bir uygulamaya başlanır. Okulun mezun olmuş başarılı öğrencileri Avrupa'ya eğitimlerini devam ettirmeleri için okul tarafından gönderilirler. Yurtdışına gönderilecek öğrencilerin seçimi için de başarı ortalamasıyla bir "Avrupa Sınavı" yapılır ve bu sınavı başarıyla geçen öğrenciler yurtdışına gönderilir. Daha sonra daha detaylı olarak anlatacağımız 1914 Kuşağı veya Çallı Kuşağı diye adlandırılan ve bu kuşağa ait olan sanatçılardan İbrahim Çallı (1882-1960), Mehmet Ruhi (1880-1931) ve Hikmet Onat (1882-1977) bu uygulamayla 1910-12 yılları arasında Paris'e gönderilir. Hüseyin Avni Lifij ise bilindiği üzere Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından değil Osman Hamdi Bey'in önerisi üzerine Şehzade Abdülmecid Efendi tarafından finanse edilerek Paris'e 1909 yılında gönderilir. Ancak o dönemde Paris'te sanat eğitimi alabilmek için öncelikle burada Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir müddet eğitim almak gerekmektedir. Bu

sebeple Avni Lifij de 1909 yılında Paris'e gitmeden önce Sanayi-i Nefise'de büyük ihtimalle harici öğrenci olarak eğitim almıştır. O dönemde akademideki öğretmen kadrosuna bakarsak, Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü sırasında okulda eğitim gören Lifij, Salvator Valeri'den yağlıboya, Warnia Zarzecki'den ise karakalem dersleri alır. Fakat bu eğitimin ne zaman başladığı ve tam olarak ne zaman bittiğine dair elimizde kesin bir belge veya bilgi yoktur. Ancak Nurullah Berk, bir yazısında, Osman Hamdi Bey'in usulüne uygun olsun diye Lifij'i bir yıl Sanayi-i Nefise'de çalıştırdıktan sonra Abdülmecid Efendi ile tanıştırdığını söyler.²² Dolayısıyla Lifij'in okula başlangıç yılı aşağı yukarı 1907-1908 tarihlerine tekabül eder.

1907-1908 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okuyan öğrenciler şunlardır: Mehmet Ruhi (1880 -1931), Ali Sami Boyar (1880-1967), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Hikmet Onat ve İbrahim Çallı.

4. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN İSTANBUL ÇEVRESİ

Sağlık sorunlarına rağmen erken yaşta iş hayatına atılan Lifij, aynı zamanda resim de yaparak, ailesi tarafından tasvip edilmese de resme olan tutkusunu yitirmemiş, resim kariyerine imkan sağlayacak fırsatları iyi değerlendirmiştir. Bu bağlamda kendisine dönemin aydınlarından, Fransızca dersleri aldığı İskender Ferid Bey, mimar Henri Prost, kendisini Abdülmecid Efendi'ye tavsiye eden Osman Hamdi Bey ve Abdülmecid Efendi yardımcı olmuştur.

²² Nurullah Berk, **Hüseyin Avni Lifij**, s. 9

4.1. Henri Prost (1874 – 1959)

1874 – 1959 yılları arasında yaşayan Fransız mimar ve şehir planlamacısı Henri Prost 1904 yılında İstanbul'a gelerek Ayasofya hakkında çalışmalar yapmıştır.²³ Prost ve Avni Lifij'in tanışmaları ise Prost İstanbul'a geldikten 2 yıl sonra 1906 yılında gerçekleşir. Bu tanışma büyük olasılıkla ona Fransızca dersleri veren ve entelektüel çevresi geniş olan İskender Ferit Bey vasıtası ile olur. Henüz 19-20 yaşlarında olan Lifij, Fransızcasının iyi olması sayesinde Prost ile iletişime geçebilir. Bu sayede sanatçının resimlerini gören Henry Prost ve İskender Ferit Bey de Lifij'e resimlerini Osman Hamdi'ye göstermesini tavsiye ederler. Lifij de bu tavsiye sayesinde Osman Hamdi Bey ile tanışır ve resimlerini ona gösterir. Bu durum ise Lifij'e Paris kapılarının açılmasını sağlar.

4.2. Abdülmecid Efendi (1868 – 1944)

Osmanlı hanedanının son veliahdı ve Cumhuriyet döneminin 1922 – 1924 yılları arasında halifesi olan Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz'in oğlu olup 1868 ve 1944 yılları arasında yaşamıştır. Kendisi de ressam olan şehzade, "*ressam kimliğinin yanında hat, müzik ve edebiyat alanlarındaki etkinlikleri ve öncelikle sanat koruyuculuğu ile Osmanlı sanatındaki yenilikçi gelişmelere ivme kazandırır.*"²⁴

Batı kültürünün giderek ağırlık kazandığı bir dönemde dünyaya gelen şehzade hem batı hem de doğu değerlerinin öğretildiği sıkı bir eğitim görür. Çocukluğunda babası Abdülaziz'in Avrupa seyahatinde Paris'teki müzeleri gezdiği bilinmektedir. Fransızca, Arapça, Farsça ve Almanca bilen şehzade Zonaro (1854-1929) ve Pierre Loti (1850-1923) gibi dönemin önemli isimleriyle ahablık kurar ve Osman Hamdi ve Salvator Valeri'den resim dersleri alır. "*II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber,*

²³ **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.6, s.285

²⁴ Günsel Renda, **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, s.11

Abdülhamid'in gözetimindeki kapalı yaşamdan kurtulan Abdülmecid Efendi, Osmanlı Hanedanı'nın aydın ve liberal görüşlü üyeleri arasında en ünlüsü olur; "demokrat prens" diye anılarak büyük bir popülerite kazanır."²⁵

Her zaman bir resim atölyesi olan Abdülmecid Efendi'nin en etkin olduğu dal her zaman resim olur. Türk ve yabancı ressamlardan aldığı resim eğitiminin yanında zengin saray koleksiyonundan da yararlanarak kendisini bir ressam olarak geliştirmeye önem verir. Sadece yurtiçindeki sanatsal faaliyetleri takip etmekle kalmaz, Avrupa'daki gelişmeleri de takip etmeye çalışır. Nitekim katıldığı 1914 Paris Salon Sergisi ve 1918'de Viyana'da açılan Osmanlı sergisiyle batı sanat camiasında da tanınan bir isim olur. Özellikle İstanbul'da şehzade ve daha sonra halife kişiliğiyle batı kaynaklı bir sanat türünün ve bunu icra edenlerin koruyucusu ve destekleyicisi olması çok önemlidir.

Abdülmecid Efendi çok yönlü kişiliği ve yenilikçi tavrıyla döneminin sanat ve edebiyat alanındaki önemli isimleriyle yakın ahbaplıklar kurar. Babasının ölümünden sonra yaşadığı Ortaköy Feriye Sarayı ve Bağlarbaşı'ndaki köşkü ile veliahd olunca yaşamaya başladığı Dolmabahçe Sarayı dönemin entelektüellerinin uğrak yeri olur. Türk ve Avrupalı yazarları okuduğu, dönemin yurtiçi ve yurtdışı dergilerini takip ettiği, Dolmabahçe Sarayı'nda korunan kitaplığından anlaşılmaktadır. Bu ilgisi vasıtasıyla yine dönemin Türk ve yabancı yazarlarıyla dostlukları olduğu bilinir. Rezaizade Mahmud Ekrem (1847-1914), Abdülhak Hamit (1882-1937), Tevfik Fikret (1867-1915) ve Pierre Loti (1850 -1923) gibi ünlü dostlarının portrelerini yapmıştır. Abdülhamid'in baskıcı yönetimine karşın yasaklanmış yayınları okuduğu bilinmektedir. Hatta o dönemde Tevfik Fikret'in Abdülhamid yönetimini üstü kapalı bir şekilde eleştirdiği *Sis* şiirine atıfta bulunarak kendisi de bir *Sis* resmi yapmıştır. Resimde sislerle kaplanmış bir denizde küçük bir tekne görülür. Tekne koca bir ummanda kaybolmuştur; bununla Abdülmecid Efendi adeta Abdülhamid'in istibdat yönetimiyle kaybolan, boğulan aydın kesimi simgeler. Bu tavır o dönem için özellikle bir şehzade için oldukça cüretkardır ki bu onun kişiliğini anlamamız için de önemli bir anahtardır.

²⁵ Eylem Yağbasan - Günsel Renda, a.g.k.,s.30



Resim 4.1: Abdülmecid Efendi, *Sis*, 141,5 x 98,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşyan Müzesi Koleksiyonu

1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile Abdülmecid Efendi’nin sanat koruyuculuğu dikkat çeker ve dönemin sosyal hayatında daha ön plana çıkmaya başlar. “*Sözü edilen yıllarda sosyal yaşamın en renkli simalarından Abdülmecid Efendi davet ve toplantılara katılır, diğer şehzadeler ve Enver Paşa ile “ Theatre National” de verilen gösterileri kaçırmazdı. Devrinde kendisi hakkında ‘sanatkar-ı necip’ tabiri kullanılırdı.*”²⁶

Bu dönemde ortaya çıkan sanatsal ve sosyal derneklerin koruyuculuğunu üstlenir ve onursal başkanlığını yapar. Bunlar arasında en önemlisi 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir. 1917 yılında açılan Şişli Atölyesi’ni ise destekleyerek sık sık ziyaret eder. 1920 yılında da Pierre Loti’nin eserlerini korumak için Pierre Loti Cemiyeti’ni kurar. Bunların dışında 1916 yılında ilki yapılan Galatasaray Sergileri’ni yakından takip edip birkaçına resimleriyle katılır.

²⁶ Bkz.(19), Yağbasan, s.30

Yurtdışına çıktığı döneme kadar gerek resim gerekse edebiyat alanından birçok sanatçıya yakından destek olup aynı zamanda da sanat etkinliklerine bizzat kendisi de bir sanatçı olarak katılan Abdülmecid Efendi'nin hamiliğini üstlendiği kişi de Hüseyin Avni Lifij olur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Osman Hamdi Bey'in Abdülmecid Efendi'ye Paris'e gönderilmesi için Lifij'i tavsiye etmesi ile Abdülmecid Efendi ile Avni Lifij tanışmış olur. Lifij Abdülmecid Efendi'ye göstereceği *Kendi Portresi (Kadehli/Pipolu)* adlı resmini 1906 yılında yapmasına rağmen 1908 tarihini atarak imzalar ki bu da 22 yaşındaki bir ressamın kendine özgüveninin bir göstergesidir. Abdülmecid Efendi resmi çok beğenir ve sanatçının Paris eğitimi için hamiliğini üstlenir. Bu durum aynı zamanda iki ressam arasında uzun yıllar sürecek olan bir dostluğun da başlangıcı olur.



Resim 4. 2: H. Avni Lifij, *Kendi Portresi* (Kadehli /Pipolu), 1908 (gerçek tarih 1906), 65 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M (Kat. R. 250)

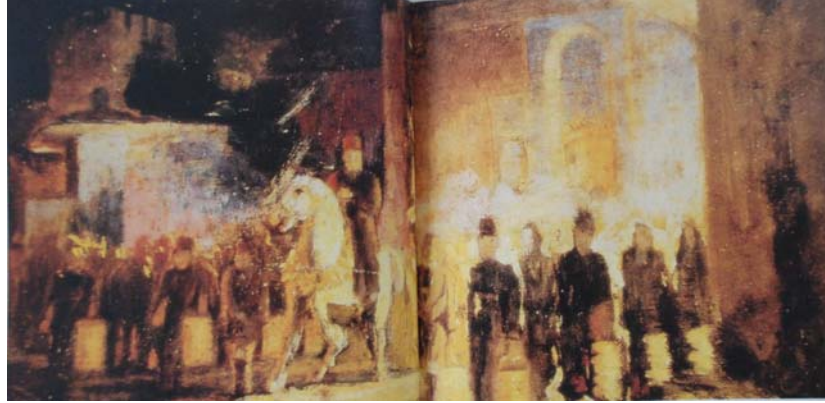
Abdülmecid Efendi'nin Avni Lifij'le ilişkisi sanatçının Paris dönüşünde de devam etmiştir. Mimariyle de ilgilenen Abdülmecid Efendi'nin kendi adını taşıyan Bağlarbaşı Köşkü'nün 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen yenilenmesinde önemli katkısı olmuştur. Köşkün giriş salonunun merdiven duvarına Avni Lifij'e *Çeşmebaşı* adlı büyük bir manzara resmi yaptırmıştır. Aynı zamanda resmin sağ tarafında sanatçı köşkün kendisini de resmetmiştir. *“Sanatçı bu resminde, konturu başka hiçbir resminde rastlanmayan belirginlikte kullanmıştır. Duvarın yüzeyinden kaynaklanan düz boya sürüşler bu aktif konturlarla birleştiğinde, ilüstratif bir sonuçla karşılaşılıyor. Kadınların farklı istikametlere doğru dalgalanan başörtülerindeki stilizasyon ve amaca uygun olarak kullanılan canlı renkler, Fransız kültürüne hakim olan Lifij'in istisnai olarak dönemin Fransız dergilerindeki ilüstrasyonlardan etkilenmiş olabileceğine işaret ediyor.”*²⁷



Resim 4. 3: H. Avni Lifij, *Çeşmebaşı*, 1921-1924, 275 x 412 cm, Duvar Üzerine Yağlıboya, Mecit Efendi Köşkü (Kat. R. 299)

²⁷ Murat Mihçioğlu, “Hüseyin Avni Lifij’in Sanatına Bakış”, s.23

Ayrıca, Halife olunca Lifij'e, belge olarak saptanmasını istediği bazı dini törenlerin resmini sipariş etmiştir. Harika Lifij'in belirttiğine göre, Abdülmecid Efendi bu tabloların sonradan büyük boyutlarda yapılmasını istemiş; fakat tasarısı gerçekleştirilememiştir.²⁸ Bu resimler *Biat Merasimi* (Kat. R. 298), *Kadir Gecesi Alayı*, ve *Huzur Dersi*' dir.



Resim 4. 4: H. Avni Lifij, *Kadir Gecesi Alayı*, 1923, 20 x 42 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (Kat. R. 301)

Ramazan ayının 27. Gecesine Kadir Gecesi denilmektedir. Kadir Gecesi Alayı ise bu gecede halifelik görevini de yürüten padişahların saraydan çıkıp saray yakınındaki camide namaz kılması sebebiyle düzenlenmiş törenlerdir. Genellikle Ayasofya Camii'ne giden padişahlara ellerinde meşalelerle yolları aydınlatan saray çalışanları eşlik ederdi. Padişah ve maiyeti camide namaz kıldıktan sonra aynı şekilde geri dönülürdü. Halife Abdülmecid de Lifij'den böyle bir geleneği resmetmesini ister. Lifij o dönemde bu geceyle ilgili fotoğraflardan da yararlanarak resmi yapar.

²⁸ Bkz.(19) Yağbasan, s.59



Resim 4. 5: H. Avni Lifij, *Huzur Dersi*, 1923, 22 x 52 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Salih Tatlıcı Koleksiyonu (Kat. R. 300)

Bu resimler dışında Türk Sanat Tarihi'nde hala tam bir açıklığa kavuşamamış bir durum mevcuttur; o da, Abdülmecid'in bazı resimlerini Avni Lifij'in yaptığına dair görüşlerdir. Bu konudaki görüşlerden birini Gülsen Sevinç'in "*Ressam Abdülmecid'in Sultan II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi Adlı Tablosuna Dair Çözümler*"²⁹ adlı makalesinde buluyoruz. Gülsen Sevinç, bu makalesinde Abdülmecid Efendi'nin yakın dostu Avni Lifij'e destek olmak için tablolarını aldığını ve iki sanatçının sürekli fikir alışverişinde olduğunu, Dolmabahçe Sarayı'nda Abdülmecid Efendi'nin resimleri arasında, Avni Lifij'e ait desenlerin bulunmasının bunu kanıtladığını söylemektedir.³⁰

Bunun dışında Gülsen Sevinç, Abdülmecid Efendi'nin *II. Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* adlı resminden söz ederek; "*Yaptığı tablolar üzerinde sürekli oynayan, beğenmeyip sürekli arayışlar içinde olan, birçok bitmemiş tablosu bulunan ve kıyafet, renk ve fonda sıkıntı yaşayan Abdülmecid Efendi'nin Ressam Avni Lifij'in yardımıyla bu tabloyu tamamlamış olması olasıdır.*" der. Aynı yazıda Sevinç, 1914 kuşağından özellikle Namık İsmail (1890-1935) ve Lifij'in etkisiyle Abdülmecid Efendi'nin izlenimci bir tavır sergilediğini belirtmiştir.

²⁹ Gülsen Sevinç, *Türkiyede Sanat*, s.45

³⁰ Lifij'in Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan resimleri için tez kataloğunda yer alan 336,349, 459,460,461,462,463, 493,541,456, 484 numaralı resimlere bakınız.



Resim 4. 6: Halife Abdülmecid, *Sultan II. Abdülhamid'in Hâl'i*, 234 x 172 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu
Env. No: 11 / 1270

Ancak “*Hanedandan Bir Ressam; Halife Abdülmecid*”³¹ adlı kitapta Eylem Yağbasan, bu savlara karşılık şu yorumları getirmiştir :

“Hiç kuşkusuz, aynı ortamda bulunan sanatçıların birbirlerinden etkilenmeleri kaçınılmazdır; fakat Abdülmecid Efendi'nin eserlerinin başka sanatçılar tarafından tamamlandığı savı olası görünmemektedir. Zira Abdülmecid Efendi yaşamının bütün evrelerinde çeşitli ressamlardan ders almış; Avrupa resmi ve sanat akımlarını yakından takip etmiştir. Daha önceki bölümlerde belge ve kaynaklara dayanılarak belirtildiği gibi Avni Lifij, Namık İsmail ve Abdülmecid Efendi resim çalışmalarında bulunmuşlar; Abdülmecid Efendi bu sanatçılara tablolar sipariş ederek onların konu seçimlerini

³¹ Bkz.(19), Yağbasan, s.102

belirlemiştir. Abdülmecid Efendi yakın arkadaşı olduğu bu kişilerle fikir alışverişinde bulunmuştur. Dolayısıyla Lifij'in eserleri de bu yüzden bugün Dolmabahçe Sarayı'ndadır. Abdülmecid Efendi'nin tablolarını yarım bırakması, onun fon ve renkte zorlanmasından öte, sanatçının figür betimi konusundaki sıkıntılarında ve yeni denemeler içinde olmasından kaynaklandığını düşündürür. Nitekim, Dolmabahçe Sarayı ve özel koleksiyonlarda bulunan yarım kalmış tuvaler öne sürülen bu görüşü doğrulamaktadır. Fakat en önemlisi Abdülmecid Efendi, 1908'de izlenimci resim anlayışında olduğu gibi fırçasını çok hızlı bir teknikte kullanmıştır. Bu bağlamda, sayılan veriler sanatçının 1914 Kuşağı'ndan önce, empresyonizmi bildiğini kanıtlamaktadır.

Öte yandan, Abdülmecid Efendi'nin bazı resimlerinde Avni Lifij'in eserlerinde olduğu gibi parlak tuval yüzeyi, pembe, turuncu ve kırmızı gibi renkler kullanılmış, fırça darbeleri serbest atılmıştır. Nitekim, Avni Lifij'in sanatçının "Unutulmuş Bir Sahife" başlıklı resminin bir benzerini yapmış olması önemlidir. İki resim de bire bir benzemekte olup Lifij fırçasını daha serbest bir teknikte kullanmıştır. Fakat Abdülmecid Efendi'nin resmi 1922 tarihli olmasına karşın Lifij'in bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan eseri 1924 yılında yapılmıştır. Bununla beraber, iki sanatçının resimlerindeki konu ve yaklaşım farklılık taşımaktadır. Örneğin, Lifij'in otoportresinde başında şapka, ağzında pipo, elinde viski kadehi ve

kolları kıvrılmış gömleğiyle bohem sanatçılara özgü bir görünüm sergilemesine karşın kendisini batılı kıyafetler içerisinde gösteren Abdülmecid Efendi'nin sanatçı kimliğini anlatan belirtkeleri kullanmamış olması dikkat çeker. Ayrıca, Abdülmecid Efendi'nin portrecilik konusunda uzmanlaşmasına rağmen Lifij daha çok figürlü manzara resimleri yapmıştır.”



Resim 4. 7: Abdülmecid Efendi, *Yalı Önünde Kadınlar*, 1922-24, 261 x 183 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu
Env. No: 100 / 770

Eylem Yağbasan'ın yukarıda sözünü ettiği Abdülmecid Efendi'nin *Yalı Önünde Kadınlar* adlı resmi 1922 tarihli Galatasaray Sergisi'nde *Unutulmuş Bir Sahife* adıyla sergilenmiştir. Ancak resmin ismi sonradan değişerek Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu'nda *Yalı Önünde Kadınlar* adıyla yer almaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nda yaptığımız araştırmalar sonucunda Eylem Yağbasan'ın alıntıladığımız metinde sözünü ettiği Avni Lifij'e ait *Unutulmuş Bir Sahife* adlı bir resim veya benzer konuda yapılmış Abdülmecid Efendi'nin resmine bire bir benzeyen herhangi bir resim bulunamamıştır.

Sonuç olarak iki sanatçı arasındaki dostluk, Lifij vefat edene kadar devam etmiş ve bu entelektüel dostluk beraberinde doğal olarak fikir alışverişleri, etkilenimler ve yardımlaşmaları getirmiştir. Tabii ki de birbirlerinin resimlerini eleştirip ve hatta öneriler getirmiş olabilirler ancak bu durumu Avni Lifij'in

Abdülmecit Efendi'nin resimlerini tamamladığına dair bir yoruma çevirmek elimizde bir bilgi olmadığı için mümkün değildir. Zaten iki sanatçının da birbirlerinin çalışmalarını yakından takip edip eleştirdiklerini de Lifij'in "Vakit" gazetesinde çıkan bir yazısından anlamaktayız. 16 Temmuz 1922'de açılan "Galatasaray Sergisi"ne katılan Abdülmecid'in resmi için Lifij'in yorumları şöyle olmuştur:

“Unutulmuş Bir Sahife’, eski Osmanlı kibar hayatının güzel bir sayfasını bütün inceliği ve mutluluğuyla gösterir bir levhadır. Kompozisyon, düzen ve renk uyumu itibariyle büyük ve kutlu eserdir. Kendilerini yakından tanıma şerefine sahip herkesin bildiği gibi, o necip hislerinin ulviyetine mağruren bu tablolarında tesbit ettiğim, iki küçük eksikliği anlatmak istiyorum. Bunlardan biri, deniz, su alanı daha geniş yüzeylerle ifade edilseydi nehir halinden kurtulup Boğaziçi olurdu. İkincisi, kırmızı binanın önü açık bir sahilde değil de gayri münbit bir arz üzerindeymiş de topraktan aldığı imkânla ışık alıyormuş gibi sarımtırak yansımalar içinde olmasıdır. Aslında rıhtım son derece ışıktır ve yalı oradan renk alabilir. Fakat bu sadece şahnişin alınları gibi, zemine beraber alanda görülecek yön gibi dik alanlar, gerek gökyüzünden, gerek denizden alacağı mavi yansımalar ile televvün edecekti.”³²

³² Avni Lifij, “Dördüncü Resim Sergisi”, Vakit Gazetesi

5. AVNİ LİFİJ'İN PARİS YILLARI VE PARİS SANAT ORTAMI

Avni Lifij, 11.01.1909 yılında Abdülmecid Efendi'den aldığı burs ile Fransa'ya gider. O dönemde sanatın başkenti olan Paris'te 3 yıl kalan Lifij, gittikten kısa bir süre sonra Ecole des Beaux-Arts'da eğitim almaya başlar. Paris'te sadece bu okuldan aldığı eğitim ile yetinmez ve imkanları doğrultusunda müzeleri, farklı ressamların atölyelerini ziyaret eder ve sanat etkinliklerini takip eder.

5.1. Ecole des Beaux-Arts ve Ecole des Beaux-Arts'daki Hocalar ve Sanat Çevresi

19. yüzyılda Paris, dünya sanat ortamının en önemli merkezi konumundadır. Paris'i sanatın merkezi konumuna getiren önemli kurumlardan biri ise Ecole des Beaux-Arts (Paris Güzel Sanatlar Okulu)dır. Fransızlar dışında dünyanın pek çok yerinden öğrenciler bu okulda okuyabilmek için Paris'e geliyorlardı. Yüzyılın son çeyreğinde içlerinde Amerika'nın da olduğu birçok batı ülkesi sanatçıları için Paris'te birkaç yıl yaşamak ve bu şehrin sanat ortamının içinde yer almak adeta sanatçı olmanın bir kuralı haline gelmişti. Bu durum sadece Batılı sanatçılar için geçerli değildi aynı zamanda Doğu ülkelerindeki birçok sanatçı için de Paris'te yaşamak ve burada sanat eğitimlerini tamamlamak çok önemli idi. Nitekim 19. yüzyılda Osmanlı topraklarından da birçok sanatçı Paris'e gelerek Ecole des Beaux-Arts'da öğrenci olmuştur.

Dünyanın birçok yerinden öğrencilerin geldiği bu okulda 1863 yılında önemli reformlar yapılır. Bu reformlarla Ecole des Beaux-Arts'ın müfredatı da değiştirilip geliştirilir; resim, heykel, gravür ve mimarlık olmak üzere dört ayrı atölye açılır. Bu atölyelerin başına da Isidore Pils (1813-1875), Alexandre Cabanel (1823-1889) ve Jean-Leon Gerome (1824-1904) getirilir. Yapılan reformun getirdiği bir diğer

değişiklik ise okula artık yabancı öğrencilerin kayıtlarının kabul edilmemesidir. Bu tarihten itibaren Ecole des Beaux-Arts'daki atölye derslerine yabancı öğrenciler kayıt olmadan misafir öğrenci olarak katılabileceklerdir. Bu durum Paris sanat ortamında birçok değişikliği de beraberinde getirir. Çünkü okulun derslerini izlemek isteyen yabancı öğrencilere bir dizi kurallar getirilmiştir. Böylelikle Ecole des Beaux-Arts'a girmek yabancı öğrenciler için çok daha zor bir hale gelir. Bu durumda Paris'te zaten var olan birçok özel akademilerin sayısının artmasına sebep olur. Bu akademilerden en çok bilenen ve dönemin sanat ortamına damgasını vuran ise Académie Julian'dır. Birçok Türk ressamının da Ecole des Beaux-Arts'a girebilmek için ön hazırlık olarak gittiği bu akademi zamanla adeta Ecole des Beaux-Arts'la rekabet eder hale gelir. Uygun ücretleriyle Académie Julian'a girmek yabancı öğrenciler için çok daha kolay hale gelir. Nitekim Türk ressamlarından da devlet bursu bulunmayan Nazmi (Güran), Namık İsmail, Feyhaman (Duran) (1886-1970) ve Ali Sami (Boyar) Ecole des Beaux-Arts'dan önce Académie Julian'a kaydolurlar. Avni Lifij'in ismine ise Académie Julian'ın kayıtlarında rastlanmamaktadır. Aynı dönemde Paris'te okuyan ressam arkadaşlarından da böyle bir bilgi alınmamıştır. Ancak "*Sami Yetik, 1933 yılında Milliyet gazetesinde yayınlanan bir makalesinde, aynı yıllarda Paris'te bulunan merhum meslektaşı Avni'yi yalnızca Cormon öğrencisi olarak anar. Oysa devlet bursu bulunmayan Avni de, diğer özel burslular gibi, Cormon'a ek olarak kimi özel atölyelerin derslerini izlemiştir. Nurullah Berk'in, 50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli'nde bu atölye Julian atölyesidir. Öte yandan Avni Lifij monografisinin yazarı Ahmet Kamil Gören, Avni'nin Guillomet ile ressam Andre Lecomte du Neully'e ait özel atölyelerde çalıştığını söyler. Gören başka bir metninde, aynı ressamların adlarını, Jean Baptiste Antoine Guillemet (1843-1918) ve Jules Jean Antoine Le Comte de Noüy olarak düzeltir.*"³³ Bu durumda Avni Lifij'in Paris eğitiminde belirsiz bir nokta göze çarparsa da bunu şöyle açıklayabiliriz. O dönemde Maarif Nezareti kendi gözetiminde gönderdiği öğrencilere Ecole des Beaux-Arts'ın derslerini izleyebilmeleri için resmi bir mektup vermektedir, böyle bir belgeye sahip olamayan diğerler ressamlar ise Cormon'nun derslerine girebilmek için Julian'da verilen ön eğitime gereksinim duymaktadırlar. Abdülmecid Efendi'nin bursuyla

³³ Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleleri**, s.161(dipnot)

Paris'e giden Avni Lifij de böyle bir belgeye sahip değildir, bu sebeple Lifij Paris'e gitmeden önce kısa bir sürede olsa Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim almıştır. Dolayısıyla özel bursla giden diğer Türk arkadaşlarından farklı olarak Paris'e vardktan bir ay kadar kısa bir sürede Cormon'un atölyesine kabul edilmiştir.

5.1.1 Fernan- Anne Piestre Cormon (1845-1924)

Avni Lifij'in Ecole des Beaux-Arts'da hocası olan Cormon aynı zamanda 1914 kuşağından Sami Yetik dışında bütün sanatçıların ve Emile Bernard (1868-1941), Van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954), Francis Picabia (1879-1953) gibi modern sanatının önemli isimlerinin de hocalığını yapmıştır. 1845'te Paris'te doğan Cormon 1863'te Ecole des Beaux-Arts'a girerek Cabanel'in öğrencisi olur. Ressam, 1870 Sergisi'ne *Les noces des Nibelungen* (Nibelung'ların Düğünü) adlı eseriyle katılır ve geleceğin genç yeteneği olarak seçilir. Daha sonra katıldığı 1887'deki sergide ise *L'age de la pierre polie* (Cıvalı Taş Devri) adlı eseriyle büyük onur madalyasını alarak dönemin önemli ressamılarına girer.³⁴ “*Bu dönemde Cormon özellikle prehistorik konuları resimlerinde görünür kılar. Ressam tarih öncesi çağları resmederek kendini kanıtlamak için bir fırsat yaratır ve seçtiği bu temayla bütün felsefesini ve tekniğini geliştirir.*”³⁵ 1889 yılında Ecole des Beaux-Arts'da profesör olarak ders vermeye başlayan Cormon, bu okuldaki görevini ise hayatının sonuna kadar sürdürür.

Cormon'un Ecole des Beaux-Arts'dan önce serbest resim eğitim anlayışıyla şöhret kazanmış bir atölyesi vardır. Ancak bu atölyeyi ressam Ecole des Beaux-

³⁴ Maria P. Gindhart, “*Allegorizing Aryanism: Fernand Cormon's The Human Races*”, <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn08/92-fleshing-out-the-museum-fernand-cormons-painting-cycle-for-the-new-galleries-of-comparative-anatomy-paleontology-and-anthropology> 13.01.2011

³⁵ Maria P. Gindhart, “*Fleshing Out the Museum: Fernand Cormon's Painting Cycle for the New Galleries of Comparative Anatomy, Paleontology, and Anthropology*”, <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn08/92-fleshing-out-the-museum-fernand-cormons-painting-cycle-for-the-new-galleries-of-comparative-anatomy-paleontology-and-anthropology> 13.01.2011

Arts’da ders vermeye başladıktan sonra 1889’ta kapatmıştır. Atölyesine çarşamba ve cuma günleri gelen Cormon, öğrencilerinin atölyeden çok dışarıda açık havada çalışmalarını istiyordu. “Nitekim Cormon’un bu atölyesinde bir Manet ruhu, empresyonizmle de bir ortaklık vardır.”³⁶ Öğrencilerine karşı özgün ve anlayışlı bir tutum içerisinde olan Cormon’u öğrencisi Lautrec, “güçlü, sert ve kendine özgü bir biçimde çalışıyor”³⁷ yorumunu yapmıştır. Cormon hakkında yapılan bu yorumlar sanatçının daha çok kendi özel atölyesindeki tutumuna yöneliktir, diyebiliriz. Nitekim, Cormon Ecole des Beaux-Arts’a geçtikten sonra akademik çizgideki eğitim anlayışına devam eder. Bu da empresyonist etkilerin olmadığı, desen, ışık ve perspektifin son derece dikkatli çizildiği bir resim anlayışına denk geliyordu. Ecole’deki atölyesinde çalışan Avni Lifij’in *Osmanlıca Notlu Çıplak* adlı karakalem desen çalışmasından da Cormon’la aralarında geçen bu duruma örnek olacak bir diyaloga tanık oluruz. Ressam yapmış olduğu desenin sağ ve soluna Osmanlıca olarak atölyedeki ilk gününü yazar:

Cumartesi 27 Alafranga Şubat 1909

Bugün atölyede ismini bilmediğim bir Fransız nezaketle küçük bir mukaddimeyle elime bir pusula tutuşturdu. Bonaparte sokağının içinde sol tarafında Jacop sokağı var, bu Jacop sokağında yine sol tarafında fırça boya satan bir dükkan var. Yirmi numara. Oraya lütfen gidip bu kağıdı veriniz. Size bir top torosiyeden natural verecekler. Bana getirin dedi. Ne çare katlandık çünkü serde yenilik var. Çıkmak üzere paltomu giymeyi hatırlatır gibi diğer bir genç Fransız paltomu tuttu. Teşekkür etmeye vakit bırakmadan dedi ki atölyenin adeti yenilere ufak tefek hizmet etmek ve arasra küçük hizmetlere koşturaktır. Hoş görünüz. Yarın öbür gün de siz kendinizden sonra gelenlere bazı ihtiyaçlarınız için

³⁶ Bkz.(27),Artun, s. 171

³⁷ Ahmet Kamil Gören, “**Fernand-Anne Pisetre Cormon**”, s.71

müracaat edersiniz. Bu bir adettir. Pek güzel dedim. Bu adetin mevcut olduğunu önceden beri biliyorum ve sizi de biliyorum. Fakat bu sene vakit geçmiştir. Gayri kimse gelmez ki ben de kendimden sonra atölyeye dahil olanlara hizmet gördürebileyim de huncımı alayım. Hayır daha vakit var dediler. Atölyeye döndüğüm zaman Cormon gelmişti. Benim yanıma geldiği zaman ismim sordu söyledim.

- Siz Türksünüz değil mi?

- Evet mösyö

- Hamdi Bey'in gönderdiği mi?

- Evet mösyö

- Hamdi Bey'i iyi tanırım, kendisiyle İstanbul'da maarif kespettim. Çok nazik bir zattır değil mi?

- Evet mösyö pek naziktir.

Bundan sonra Cormun bu desti tashih etti. Sağ kol vücuttan biraz daha uzak olacak diye C hattı çizdi. Halbuki ben resmi çizerken model kolunu vücuduna bitişik tutmuş idi. Sonra E hattını koydu. Daha sonra da B hattını çizdikten sonra doğru duran bacağının boyunca iki hat indirdi. Biraz daha dikkatli çalışmamı tevcih eyledi. Talebeye döndü iskemlemi altına verdiler, oturdu. Talebeden bazılarının hariçte yaptığı resimleri gördü. Tenkit etti bu da bitince dereden tepeden biçareye yirmi dakika kadar konuştu. Bir mini mini hikaye anlattı. Nihayet çıktı gitti.

Hüseyin Avni

İmza

Görüldüğü üzere Cormon'un bu davranışı Ecole des Beaux-Arts'ın eğitim anlayışına uygun bir örnektir. Her ne kadar Cormon ideal güzellikten çok gerçeğin yansıtılmasından yana olsa da sanatçıların özgür iradelerini kullanarak resim yapmaları gibi bir düşünceden uzaktır.



Resim 5. 1: H. Avni Lifij, *Osmanlıca Notlu Çıplak*, 27 Şubat 1909, 53,5 x 36 cm, Kağıt Üzerine Karakalem, İ.R.H.M (Kat. R. 19)

Dolayısıyla Lifij'in bu dönemde yapmış olduğu desenlerin birçoğu akademik anlayışta olup, özellikle Paris'teyken yaptıklarında çıplak kadın modeller bulunmaktadır.



Resim 5. 2: H.Avni Lifij, *Sırtı Dönük Çıplak Kadın Etütleri*, 31 x 24 cm, Kağıt Üzerine
Karakalem, B. Aksoy Koleksiyonu (Kat. R. 22)



Resim 5. 3: H.Avni Lifij, *Cormon Atölyesinde Kadın Model*, 1909-10, 63 x 43,5 cm kağıt
üzerine karakalem, İ.R.H.M (Kat. R. 10)



Resim 5. 4: H. Avni Lifij, *Cormon Atölyesinde İhtiyar Model -3*, 1909-10, 63,3 x 48 cm, kağıt üzerine karakalem, İ.R.H.M (Kat. R. 9)

Yukarıda yer alan üç çalışmada da tarih yazmamasına rağmen, Lifij'in bunları Paris'te Cormon atölyesinde yaptığını söyleyebiliriz. Nitekim o tarihlerde İstanbul'da çıplak model bulmak mümkün değildi. Bu sebeple bu tip anatomi üzerine yaptığı karakalem çalışmalarının tarihini tam olarak söyleyemesek de 1909 ile 1912 tarihlerinde yapıldığını belirtebiliriz. Bu üç çalışmada da Lifij, perspektif, ışık-gölge ve oran gibi akademik kuralların hepsine dikkat etmiştir. Sanatçı bu tip çalışmalarının bazılarını da Cormon atölyesinde aldığı eğitim doğrultusunda daha sonra zihninden yapmıştır.

5.2. H.Avni Lifij'in Paris'te Bulunduğu Dönemde Etkilendiği Akımlar

19. yüzyılda farklı felsefi ve sanatsal bakış açıları doğrultusunda aynı zaman dilimleri içerisinde birbirinin antitezi olan sanat akımları ve görüşler ortaya çıkar. Paris de adeta Avrupa'nın sanat başkenti olarak bütün bu gelişmelere ev sahipliği yapar. Bu yüzyılda ortaya çıkmış önemli akımlar ise Neo Klasisizm, Romantizm,

Realizm, Empresyonizm ve Sembolizm'dir. 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış bir sanatçı olarak Hüseyin Avni Lifij'in sanat hayatında etkilendiği sanat akımı olarak ise Sembolizmi gösterebiliriz. Sembolizm, dünyaya ve sanata bakış açısında, klasisizmin karşısından yer alıp önemli bir kırılma noktasına sebep olan Romantizm akımından sonra ortaya çıkar. Lifij'in yapıtlarında ise romantik bir etkilenim olmasının yanında sembolist öğelerde bir hayli dikkat çekmektedir. Aslında Lifij de Sembolizm hem doğrudan hem de dolaylı olarak bir yol izlemiştir. Çünkü tezin "Edebiyat-ı Cedîde ve Fecri Âti" kısmında da ele alacağımız gibi, Sembolizm Avrupa çıkışlı bir akım olarak Türk Edebiyatı'nı da derin etkilemiştir. Özellikle şiirimizde bu durum daha belirgindir. Dolayısıyla Lifij'in yapıtlarında hem Avrupalı sembolist resimlerden hem de Türk sembolist şiirlerinden esinler vardır diyebiliriz.

5.2.1. Sembolizm

"melekelerin kraliçesi imgelem"

1860'lı yıllarda şiirlerini Paris'in metropol yaşantısı üzerine inşa eden Charles Baudelaire'in (1821 -1867) sembollerle örülmüş hırçın şiirleri, 1870'li yıllarda Arthur Rimbaud'nun (1854 -1891) *Cehennemde Bir Mevsim* ile şiirin sınırlarını zorlaması ve şairin kahinliğini ilan etmesi ve ardından Paul Verlaine (1844 -1896) ve Stephane Mallarme (1842 -1898) ile gelen yeni bir çağ bunalımı; dekadans... 18. Yüzyılın ikinci yarısında Sembolizm ile etkisine girdiğimiz bu semboller ormanı şiirden müziğe, resimden heykele sanatın bütün dallarını etkisi altına almış almaya da devam etmektedir.

1800'lerde Paris, kraterinden durmadan ateş ve lav kusan bir cehennem, sanayileşmiş, mekanikleşmiştir; haydutların, katillerin, fahişelerin, soyluların ve soysuzların, zenginlerin ve fakirlerin aynı havayı soluduğu bu cehennemde artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Sanatçı da bu cehennemde giderek yitip bir kahramana dönüşmektedir. Bir şeyler yapılmalıdır, bu sığılıktan ve basitlikten bir şekilde

kurtulmalıdır. Bunun için sanatçılar çağın maddeciliğinden uzakta, görünen dünyanın sadece maddeye indirgenemeyeceğini sanatlarıyla ispatlamaya çalışırlar.

Sanatçılar bu sığıktan kurtulabilmek için derinleşip içlerine kapanırlar. Bu kapanmışlık içinde derin bir melankoliyi de barındırır. Değişen, maddileşen ve mekanikleşen çağlarında, bu sanatçılar evrensel ve kişisel bir gerçek anlayışı içinde hayata bir anlam vermek istemişlerdir. Bu anlamı ise maddeyi değil ya da maddenin görünen yüzünü değil, maddenin arkasında olanı da görerek ve hissederek bulmaya çalışırlar. Bu sebeple Sembolizmci sanatçılar *“nesnelliği öznellik uğruna reddetmiş ve gerçeğin doğrudan doğruya betimini bir yana bırakarak, düşünceleri belirsiz ama güçlü simgelerle ima etmeye çalışmışlardır.”*³⁸

Bu dönemde şairler ve ressamalar hiç olmadığı kadar yakınlaşırlar, gerek şiirde gerekse resimde bir semboller ağı örerler. Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (18261-1898), Odilon Redon (1840-1916) resimleriyle Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarme de şiirleriyle sanat ve edebiyatta çok da girilmemiş bakir topraklara adım atarlar. Bu topraklar düşleri, karabasanları, fantastiği, ölümü, uykuyu, melekleri ve şeytanı içerir. Sanatçılar sembollerle, *“dile getirilmesi güç sezgi ve izlenimleri canlandırmaya, sanatçının ruhsal durumunu ve gerçekliğin belirsiz ve karmaşık birliğini dolaylı biçimde yansıtmak üzere özgür ve kişisel imgeler aracılığıyla varoluşun gizemini aktarmaya çalışırlar.”*³⁹ Doğanın özünü ona ayna tutarak değil simgelerle oluşmuş yeni bir dille anlatırlar. Bu da esriklikle gelen algıyı, düşselli, doğaüstü olanı ve maddenin boyunduruğundan kurtulmuş yeni bir anlayışı müjdeliler.

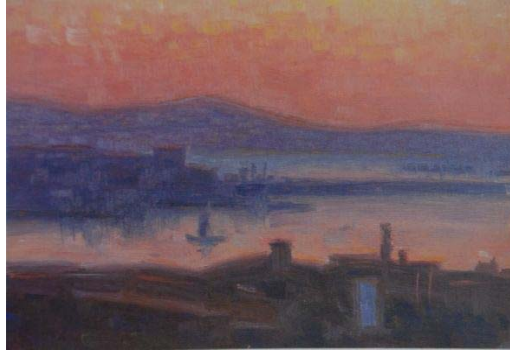
Şiirde Charles Baudelaire ile doğan Sembolizmde her şey düş ile başlar ve düş ile gelen imgelem gücü bütün sanatı etkisi altına alır. *“Düş yaratıcıdır. Düş Sembolizmci sanatçıların devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden, kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçlar doğrultusunda kullandı.”*⁴⁰

³⁸ Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, s.81

³⁹ Huri Kiriş, **Sembolizm Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, s. 26

⁴⁰ Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, s. 8

Bu noktada Lifij'in resimlerinde de düşsel olana dair birçok Şey bulabiliriz. Onun resimlerinde sıkça karŐılaŐtıĐımız İstanbul, çaĐdaŐı ressamların İstanbul'undan farklıdır. Sanatçı resimlerinde bize düşlerden gelen bir atmosferle harmanlanmış farklı bir İstanbul gösterir. Bu resimlerde gerçekçi olma kaygısı yoktur, sanatçı içinde yaşadığı melankoliyi gerek renkleriyle gerekse de resimleyiŐ tarzıyla bize yansıtır.



Resim 5. 5: H. Avni Lifij, *Gurup Vaktinde Haliç*, 17,5 x 25,8 cm, Karton zerine Yağlıboya Nilüfer Sayıt Koleksiyonu, (Kat. R. 318)



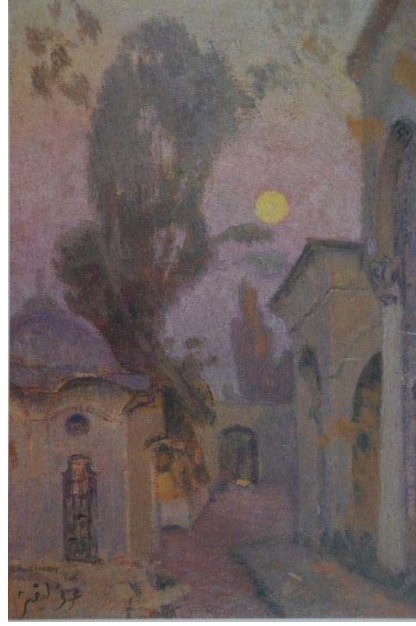
Resim 5. 6: H. Avni Lifij, *Tahayyül*, 21,3 x 32,7 cm, Karton zerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel –Ayten Sirel koleksiyonu (Kat. R. 290)

Gurup Vaktinde Haliç adlı resminde sanatçı kullandığı renklerle Haliç'i düşsel bir atmosfer içerisinde verir. İzleyici bu resimde tüm detaylarıyla çizilmiş bir manzara bulamaz. HerŐey belli belirsizdir, yapılar ve sandallar birkaç fırça vuruŐuyla gösterilmiŐtir, çünkü burada amaçlanan manzaranın gerçekçiliğinden veya

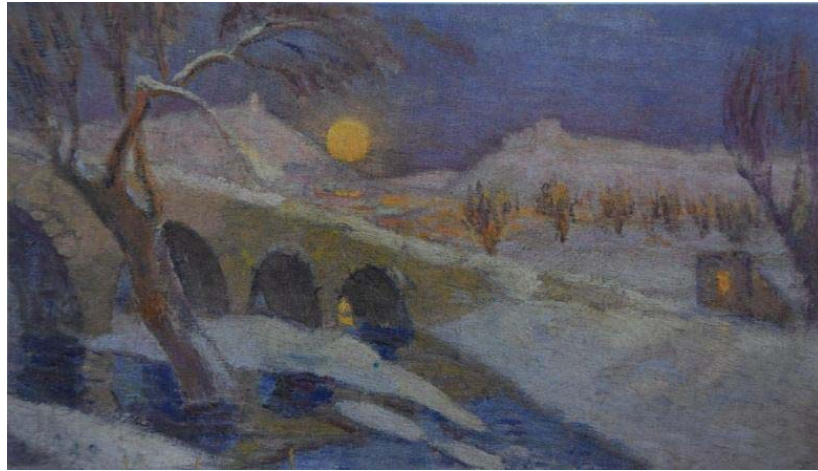
güzelliğinden çok bir gurup vaktinin insan ruhunda yarattığı duygulanımdır. Renklerin uçuculuğu bize düşsel bir manzaraya bakıyormuşuz hissi verir.

Tahayyül adlı resminde, isminden de anlaşılacağı üzere sanatçı hayalinde canlandırdığı bir anı yakalamıştır. Kırmızı ve sarı tonlarının hakim olduğu resmin ön planında, kadın olduğunu tahmin ettiğimiz bir figür vardır. Ancak Lifij, burada izleyicinin hayal gücüne de izin verir, nitekim kadın olduğunu tahmin ettiğimiz figürün aslında kadın olduğuna dair kesin izler de yoktur.

Sembolistler de Romantikler gibi gündemle çok ilgilenmezler, onlar için mitoloji ve gizemli bir ortaçağ yeteri kadar anlatacak konu barındırır. Nitekim sembolist ressamın birçoğu da Yunan mitolojisinden birçok karakteri resimlerinde yorumlamıştır. Lifij ise resimlerinde gerçeküstü, fantastik imajlardan çok, var olan doğayı düşsel bir tül ile örtmeye çalışır. Avrupalı sembolist ressamın kendi kültürlerinden yola çıkarak resimledikleri mitolojik öğeler onun resimlerinde yoktur. Lifij daha çok gördüğü gerçekliği düşselleştirmiştir. Ancak Lifij'in de resimlerinde güncel olanı yakalamak gibi bir kaygısı yoktur. Yaşadığı dönemin çalkantıları, Osmanlı topraklarında hakim olan o kaos ortamı her ne kadar Lifij'i derinden etkilese de, o bunu resimlerine yansıtmamıştır. Sadece aldığı siparişler üzerine tarihi nitelik taşıyan resimlerinde böyle bir durum söz konusudur. Ama sanatçının kendi özgür iradesiyle yaptığı resimlerinde, sanki yaşadığı şehirde derin bir huzur ve sükunet hakim gibidir. Hatta sanatçı bu durumu o kadar yalınlaştırmıştır ki birçok resminde insan dahi yoktur.



Resim 5. 7: H. Avni Lifij, *Sokak*, 28 x 20 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M.,
(Kat. R. 288)



Resim 5. 8: H. Avni Lifij, *Köprülü Manzara*, 20 x 33 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, B.
Aksoy Koleksiyonu (Kat. R. 281)

Sokak ve *Köprülü Manzara* resimlerinde olduğu gibi boş sokaklar aslında biraz da tedirgin edicidir. Bu boş sokaklarda kalabalıklardan uzakta, dalgın dalgın yürüyen Lifij'i hayal etmek hiç zor olmasa gerek. Belki de sanatçı, yaşadığı şehrin içine düştüğü durumu sanatıyla yokmuş gibi yaparak güncelden kaçma olanağı buluyordu. Nitekim sanatçının aslında İstanbul'un işgal altında olmasından duyduğu hüznü ve hıncı arkadaşı Sami Yetik'ten öğreniriz:

“...İstanbul’u haksız bir işgal altında tutan ecnebi askerleri içinde en ziyade Fransız askerlerine canı sıkılarak söylenir, cihana inkılâp dersi veren bir milletin bu şımarık çocuklarının Kartiye-Laten-apaşlarından toplanmış olduklarını yumruklarını sallıyarak söyler, şikayet ederdi. Cesur, serbest dolaşır ve inat için Langa’nın civcivli Rum bataklarına, Samatya’nın komitecilerle dolu meyhanelerine girip oturduğunu da görmüştüm. Geziyor ve söylüyordu. İşgal bir kâbustu, geçecekti.”⁴¹

Evet, işgal bir kâbustu ve Lifij bu kâbusu hiçbir zaman doğrudan resimlerine yansıtmadı, onu bu kadar derinden etkileyen şeyi resimlerinde hiçleyip sisli bir düşe çevirerek gösterdi. Ama bu sakinliğini sadece resim yaparken koruyabiliyordu. “Resimlerinde şen, sakin ve aydınlık olan Avni, yazı ve sohbetlerinde atılğan ve mücadelecî olmuştur.”⁴²

Avni Lifij de Avrupalı simbolistler gibi dekoratif sanata yakınlığı ile Türk resminde ön plana çıkmıştır. Aldığı siparişlerin bazılarında dekoratif resimler yapmış ve bu resimlerinde katı bir akademizmden uzak durmaya çalışmıştır.



Resim 5. 9: H. Avni Lifij, *Kalkınma / Belediye Faaliyeti*, 1913, 173,5 x 505 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M, (Kat. R. 277)

Celal Esat Arseven’in Kadıköy Belediye Başkanı olduğu sırada Lifij’e Kadıköy Belediye Binası için sipariş verdiği *Kalkınma / Belediye Faaliyeti* adlı çalışmasında Lifij, kalkınma temasını anlatmak için çalışan işçileri resmetmiştir. Lifij’in sembolik bir dil kullanarak yaptığı bu resimde figürleri koyu bir çizgiyle belirlediği görülür. Belediye binasının kapısına asılı olarak tasarlandığından resmin ortasında bir boşluk bırakılmıştır. Her ne kadar Lifij anatomi ve perspektif

⁴¹ Sami Yetik, İkdâm, 31.08.1924 (Sanat Çevresi, 1982, sayı 45, s.6’ dan alınmıştır.)

⁴² Elif Naci, “Avni Lifij, Türk Resmine Yeni Bir Çeşni Getirdi.” s.10

kurallarına dikkat etmiş olsa da sanatçı inisiyatifini de kullanarak resimde katı bir gerçekçilik uygulamamıştır. Bu işçilerin hiçbiri mekanik değildir, sanatçı hepsine adeta birer ruh vermiştir. Resmin oldukça dinamik bir havası vardır, sanatçı kalkınma temasını işçilerin hareketliliğinde göstermeye çalışır. Bu yoğun çalışma temposu izleyen de acıma duygusu uyandırmaz çünkü işçilerin hal ve tavırları, ortak bir amaç uğruna çalışmanın verdiği azmi hissettirir. Resim o dönemde çalışmayı ve işçileri konu alan ilk resim olma özelliğiyle de önemli bir yere sahiptir.



Resim 5. 10: H. Avni Lifij, *Su Kenarında Çıplak Kadın*, 22 x 44,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel- Aytan Sirel Koleksiyonu (Kat. R. 289)

Lifij'in evindeki bir etajer panosuna asılmak için dekoratif amaçla yaptığı *Su Kenarında Çıplak Kadın*'da, sipariş bir resim olmadığı için oldukça serbest davranarak hayal gücünü devreye sokmuştur.

Günümüze ulaşan bir örneği olmadığından büyük boyutlarda gerçekleştiremediği düşünülen ve tasarı düzeyinde kalan resimlerinden biri olan *Kadın Figürlü Duvar Panosu* adlı çalışması da dekoratif bir resimdir. Burada Lifij'in hayal gücüne daha fazla yer verdiğini görmekteyiz. Elimizde sadece eskiz olmasından dolayı Lifij'in burada tam olarak neyi anlatmak istediğini kestiremeyiz. Lakin eskizde yer alan kadınların hepsinin gökyüzüne doğru baktıkları dikkat çeker.

Özellikle sağ tarafta yer alan çıplak figürlerin ellerini gökyüzüne doğru kaldırmış olmaları dikkat çekicidir. Bu resimde de düşsel bir atmosfer özellikle hissedilir. Kadınların esriklüğinden bir şeyleri kutladıkları ve bir şenlik havasının olduğu düşünülebilir.



Resim 5. 11: H.Avni Lifij, *Kadın Figürlü Duvar Panosu Eskizi*, 18 x 42 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nilüfer Sayıt Koleksiyonu, (Kat. R. 276)

19. yüzyıl Paris sembolizminin önemli isimleri arasında Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) ve Puvis de Chavannes (1824-1898) yer alır. Bu sanatçılar genellikle antik mitolojiden ve kutsal kitaptan seçtikleri konularında, kadın ve erkek çatışmasını, yaşam ile ölümü, iyi ile kötüyü anıtsal kompozisyonlarında sıkça kullanırlar. Kadın, özellikle sembolist ressamların çokça kullandıkları bir temadır. Moreau'da bu kadın erkeği baştan çıkarıcı, ahlaksız, güzel ve tehlikelidir. *Oidipus ve Sfenks* adlı tablosunda kadın özellikleri taşıyan yarı hayvan yarı insan sfenks kendisine dudaklarını sunan bir erkeğin göğsüne aslan pençeleriyle saldırır.



Resim 5. 12: Gustave Moreau, *Oedipus ve Sfenks*, 1864, 206.4x104.8 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Metropolitan Müzesi, New York



Resim 5. 13: H. Avni Lifij, *Nü'lü Kompozisyon*, 24 x 32 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat. R. 285)

Lifij'in resimlerinde ise kadınlar genellikle günlük yaşantıları içerisinde resmedilmiştir. Bu kadınlar ya çeşme başında su taşıyor ya çamaşır yıkıyor ya da gergef işliyordur. Lakin Lifij'in kendi hayal gücüne yer verdiği resimlerinde bu durum biraz farklıdır, özellikle *Nü'lü Kompozisyon* ve *Yasak Alem* adlı resimlerinde bu durum daha belirgindir. *Nü'lü Kompozisyon*'da arkası dönük uzanmış çıplak bir kadının yanı başında Osmanlı geleneksel kıyafetleri içinde bir erkek durmaktadır. Erkek ve kadın, yarısı kadının üzerinde olan beyaz bir örtüyü beraber tutmaktadırlar.

Burada kadının üstünü örtmeye mi çalıştığı yoksa erkeğin üzerindeki örtüyü kaldırmasına yardım mı ettiği tam anlaşılmamaktadır. Kadın cinselliğinin vurgulandığı bu resimde Lifij, her ne kadar Avrupalı simbolist ressamlar gibi kadını tehlikeli bir yaratık olarak göstermese de baştan çıkarıcılığına dem vurmıştır.



Resim 5. 14: H. Avni Lifij, *Yasak Alem*, 16,8 x 22,9 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Nilüfer Sayıt Koleksiyonu, (Kat. R. 297)

Lifij üzerine yazılmış yazıların neredeyse hepsindeki ortak nokta Lifij'in simbolizmden ve özellikle de 19. yüzyılda Paris'te yaşamış Puvis de Chavannes'den etkilendiğidir. Chavannes simbolist estetiğe bağlı olan bütün sanatçılardan daha çok, bu akımın resimselden çok yazımsal bir özellik taşıdığını kanıtlar. Tıpkı Lifij'in kuşağı içerisinde resimleriyle şiirsel olana en çok yaklaşan sanatçı olması gibi Chavannes'in resimlerinde de edebi yan ağır basar. Dekoratif resimleriyle de dikkat çeken sanatçı parlak renkleri, devinimsiz kişileri ve yalınlaştırma eğilimiyle, klasik ve zamana bağımlı olmayan bir ressamdır. Anıtsal boyutlarda yaptığı resimleriyle adeta tapınak veya saray ressamlarının mirasçısı gibidir. Chavannes perspektif ve ışık-gölge kurallarını bir yana bırakarak kendine özgü altınımsı bir renk ve detaylardan uzak bir resim ortaya koymuştur. Onun hakkında söylenenlerle Lifij hakkında söylenenler arasından çoğu zaman bir paralellik görmek mümkündür. Nitekim "*Puvis de Chavannes'in resmi, bütün olarak, ömrü boyunca sürüp giden şiirsel bir düştür başka bir şey değildir.*"⁴³ diyen Jean Cassou, Lifij'in resimleri hakkında da bir yorumda bulunmuş gibidir.

⁴³ Bkz.(35) Cassou, s.122



Resim 5. 15: Puvis de Chavannes, *Deniz Kıyısında Genç Kızlar*, 1879, Orsay Müzesi



Resim 5. 16: H. Avni Lifij, *Balkonda Üç Çıplak Genç Kız*, 28,2 x 38,3 cm, karton üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat. R. 273)

Yukarıdaki iki resme baktığımızda aynı esin perilerinden etkilenen ve resimlerini aynı düşlerle süsleyen fakat bu düşlerinin renkleri farklı olan iki ressamla karşılaşırız. Lifij’de de üç kadın ve Chavannes’da de deniz. İkisinin de kadınları çıplaklıklarını doğa karşısında sakince sergilerler. Bu kadınlar antik tapınakları ve sarayları süsleyen heykeller gibidirler. Resimlere derin bir sessizlik ve zamansızlık hakimdir, kadınlarda ise bir esriklik. Lifij’in resminde olan sonbahar havası Chavannes da yerini bir yaz günbatımına bırakmıştır. Ancak Lifij’in renkleri ve renkleriyle resme verdiği anlam hemen dikkati çeker.

“Lifij’de de Chavannes’deki gibi mutluluğa özlem duyan bir sanatçının duygusallıkla karşık simgeci eğilimleri vardır. Belki fanteziye fazla bağlı kalmasıyla klasik simgeci bir anlamda bütünüyle katılmadığı öne sürülebilir. Gerçekliğin görünümünden hareket etmiştir Lifij; doğanın simgeciliğe uygun yönlerini, köşelerini seçmiştir daha çok. Yaşadığı yörenin değerlerinden, kendi iç dünyasının yorumuna elverecek ayrıntılara yönelmiştir. Ama gene de ayrıntıda kalmamış, onu daha bütünsel, daha birleştirici bir değer ölçüsünün potasında eritmeyi, böylece ayrıntıdan “anlam” a yönelmeyi, aracı amaçla kalıcı kılmayı bilmiştir.”⁴⁴

Sembolistlerin çoğunda görülen ölüm temasını Lifij’in resimlerinde de görmek mümkündür, ölüm felsefi bir kavram olarak onun da ilgi alanına girmiştir. Zamanın geçiciliğine ve insanın faniliğine dair düşünceleri, Lifij gibi melankolik bir kişiliğin resmine yansıtması şaşırtıcı değildir. Bu anlamda *Kuru Kafalı, Kitaplı Ölüdoğa* çalışması Lifij’in en sembolik resimlerinden biridir.

⁴⁴ Kaya Özsezgin, “Çağdaş Resmimizde Benzersiz Bir Kişiliğin Temsilcisi: Avni Lifij”, s.19



Resim 5. 17: H. Avni Lifij, *Kuru Kafalı Kitaplı Ölüdoğa*, 1907-08, 44,5 x 54,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, B.Aksoy koleksiyonu, (Kat. R. 522)

Ufku geniş bir sanatçı olan Lifij'i bir akımın dar kalıplarına sığdırmak mümkün değildir. O bir sanatçı duyarlılığıyla etkilenimlerini kendi yaratıcı dehasında damıtarak, yaşadığı dönemde ve günümüzde özgün ve duyarlı bir sanatçı olarak ön plana çıkmıştır. Sembolizm sadece onun bu duyarlılığını ve özgünlüğünü dışarı aktarmasına vesile olan bir araç olmuştur. Sonuç olarak; *“Doğaya bir ressam olarak bakmıştır Lifij. Gördüğünü olduğu gibi değil algıladığını olduğu gibi resmetmeye çalışmıştır. Tüm büyük ressamlar gibi o da algılarken değiştirir gerçekliği. Böylece, yalnızca, ressamın gerçeğiyle karşı karşıya kalırız resimlerinde.”*⁴⁵

⁴⁵ Ferit Edgü, *“Resmin Kendi Işığında Avni Lifij”*, s.14

6. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN 1912-1927 YILLARI ARASINDAKİ SANAT ETKİNLİĞİ

6.1. 1914 Kuşağı ve Bu Kuşak İçerisinde H. Avni Lifij

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okuyan bazı başarılı öğrenciler Paris'e gönderilmeye başlanır. Bu sanatçıların 1914 yılında II. Dünya Savaşı sebebiyle yurda dönmeleri onlara 1914 kuşağı denilmesine vesile olur. Bunun dışında bu kuşağa, kuşağın önemli isimlerinden İbrahim Çallı'nın soy ismine ithafen Çallı Kuşağı da denilmektedir. Paris'e ilk giden Ahmet Kamil Gören'in belirttiğine göre⁴⁶ 1909 yılında Hüseyin Avni Lifij olur. Lifij'in ardından Nazmi Ziya Güran, Sami Yetik, Mehmet Ruhi Arel ve İbrahim Çallı 1910 yılında gider. 1911 yılında ise Hikmet Onat, Feyhaman Duran ve Namık İsmail bu kuşak içerisinde son olarak gidenlerdir.

Avni Lifij gibi Feyhaman Duran, Sami Yetik ve Namık İsmail de Sanayi-i Nefise tarafından gönderilmemiştir. Aynı yıllarda Paris'te bulunan bu dokuz Türk ressamına, Lifij'in Fransızcasının iyi olması büyük bir yardımda bulunur. Bu kuşak içerisinde Sami Yetik dışındaki 1914 kuşağının bütün sanatçıları 1910-1914 yılları arasında Paris'te Ecole des Beaux-Arts'da yaklaşık olarak iki ya da dört yıllık sürelerle Profesör Fernand- Anne Piestre Cormon'un öğrencisi olurlar. Sami Yetik ise Académie Julian'da bulunan Jean- Paul Laurens atölyesinde öğrenim görür. Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran da bir süre Académie Julian'a devam ettikten sonra Ecole des Beaux-Arts'a geçerler. Bazı kaynaklar da Avni Lifij'in de Académie Julian'a gittiği yazmasına rağmen elimizde bu konuda kesin bir kanıt yoktur.⁴⁷ Bu sanatçıların birçoğu 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması

⁴⁶ A. Kamil Gören, *Avni Lifij*, s.74

⁴⁷ Nurullah Berk, *50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli*, s.88

sebebiyle yurda geri dönmüşlerdir ancak Sami Yetik ve Hüseyin Avni Lifij daha erken bir tarihte, 1912 yılında yurda geri dönerler.

Paris’te akademik bir eğitim anlayışıyla yetişen bu kuşağın, bu sebeple o dönemde akademi dışında, Paris sanat ortamındaki farklı akım ve gelişmelere uzak kaldıklarını söyleyebiliriz. Ancak her ne kadar orada akademik bir eğitim almış olsalar da yurda döndükten sonra bu ressamın aldıkları akademik eğitime körü körüne bağlanmamış, kendilerinden de çok şey katarak farklı kişisel üsluplarını geliştirmişlerdir. Bu farklı üslup özelliklerinin yanında bu kuşak için ortak bir üslup birliğinden de söz edilerek *“üslup eğilimi ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılır. 1914 Kuşağı’nın Batı’dan empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlılıkları yönünden bu yakıştırmanın hakları yanları vardır.”*⁴⁸

Buradan yola çıkarak Lifij için de zaman zaman empresyonist denilmiştir, ancak Lifij’i böyle kesin tanımlamalarla biraz eksik algılamış oluruz. O adının anıldığı 1914 kuşağı içerisinde dahi duruşu ve sanatıyla farklı bir yerdedir. *“Zira, Çallı Kuşağı diye anılan ressamın arasında, her şeyiyle bambaşka bir sanatçıdır Avni Lifij”*⁴⁹ der Ferit Edgü. Sanatçıya dair yazılan her yazıda bu türden cümleler görmek mümkündür. Elif Naci ise ondaki empresyonist etkinin diğerlerinden çok farklı olduğuna dem vurur: *“..... çağdaşları içinde katı bir empresyonizmi yumuşak ve dalgalı bir rüya alemine sokan, müzikal, akıcı ve melankolik yapıtlara sahip.”*⁵⁰ Bunu kuşağın önemli ressamlarından İbrahim Çallı ile Lifij’i karşılaştırdığımızda aradaki fark daha iyi görülür.

⁴⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, s.119

⁴⁹ Ferit Edgü, *“Resmin Kendi Işığında Avni Lifij”*, P Sanat Kültür

⁵⁰ Elif Naci, *“Avni Lifij, Türk Resmine Yeni Bir Çeşni Getirdi”*, s. 9



Resim 6. 1: İbrahim Çallı, *Adada Gezintiye Çıkan Kadınlar*, 80 x 115 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon



Resim 6. 2: H. Avni Lifij, *Çeşmebaşında Kadınlar*, 22,6 x 25 cm, Kartuval Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu, (Kat. R. 404)

Açık havada zaman geçiren kadınların resmedildiği bu iki resme baktığımızda Lifij'in kendine has renkleri hemen dikkat çeker. Onun resminde Çallı'nın ki gibi gerçeğine uygun bir doğa göremeyiz. Lifij de figürler dışında, doğadan aldığı referanslar belirsizdir, resmin tamamına kahverengi ve sarı tonları hâkimdir, bu renklerle resim düşsel olana daha yakınlaşır.

“Güçlü desen yeteneği ile rengin temsili değerine sahip çıkmakta zorlanmayan Lifij - temsili değeriyle kullanılan renk, yetersiz deseni büsbütün zora koşar - gerçekte özgül renk ustasıdır; en azından, öznel duyarlılığıyla örtüşen resim dili, rengin tamamen özgül değeriyle kullanıldığı küçük boyutlu çalışmalarda çok daha net bir biçimde kendini ele vermektedir.”⁵¹

Yurda döndükten sonra, Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mekteplerinde görev alan Çallı, Güran, N. İsmail, Onat, S. Boyar, Duran ve Lifij sayesinde bu okulların eğitim anlayışı giderek değişir ve yabancı hocaların ağırlığından kurtulur. Özellikle kurmuş oldukları cemiyet, dergi ve açtıkları sergilerle İstanbul sanat ortamına hareketlilik getirir, kişisel çabalarıyla bu sanatın toplum içerisinde kabul görmesini sağlarlar. *“1914 Kuşağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktası oluşturur ve Türk edebiyat çevrelerinin, ünlü yazarların resimle daha çok ilgilenmelerine de yol açar.”⁵²*

6.2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve H. Avni Lifij

19. yüzyılın son yirmi yılı Türk resim sanatında önemli atılımların olduğu ve kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Bu duruma en büyük etken ise II. Meşrutiyet ve iktidara gelen İttihat ve Terakki yönetiminin getirdiği özgürlük ortamıdır. *“Türk ressamlarının bir meslek birliği çerçevesinde ilk birleşme isteği, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra oluşan bu sosyal ve kültürel zeminde gerçekleşme ortamı bulmuştur.”⁵³* Sanatçıların bir meslek birliğinin çevresinde birleşme istekleri ve bu doğrultuda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşu, resmin profesyonel bir yaşam tarzı olarak benimsenmesinin ilk adımları olarak değerlendirilebilir.

Plastik sanatlar tarihimizin ilk bağımsız sanatçı topluluğu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1909 yılında M. Ruhi Arel’in öncülüğünde ve Abdülmecid

⁵¹ Mehmet Ergüven, “Avni Lifij”, s.40

⁵² Bkz.(44) Tansuğ, s. 127

⁵³ Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, s. 52

Efendi'nin himayesinde Sami Yetik, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Ağah Bey, Ahmet Ziya Akbulut, Kazım Bey, Ahmet İzzet ve Mesrur İzzet tarafından kurulmuştur. Cemiyetin daha sonra Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Müfide Kadri, Nazmi Ziya Güran ve Namık İsmail gibi sanatçıların katılımıyla üye sayısı artar.

Cemiyetin Türk resim sanatına bir diğer katkısı da ilk sayısı 7 Kânunusani 1326'da (20 Ocak 1911) çıkan yayın organı "Osmanlı Ressamlar Gazetesi"dir. 1 Temmuz 1330'a kadar (14 Temmuz 1914) 18 sayı çıkan gazetede cemiyetin amacı ilk sayısında çıkan "*Maksadımız*" adlı yazıda belirtilir. Buna göre cemiyetin ve gazetenin amacını kısaca özetlersek; Osmanlı devletinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamlarının geleceklerini temin doğrultusunda birleşmeleri esasına dayanmakta oluşu olarak ifade edilir. Bu amaç doğrultusunda birleşen cemiyet üyelerinin karşı oldukları arasında İstanbul, Pera'da odaklanmış olan oryantalist sanattır. Pera'ya karşı tercih ettikleri ve örnek aldıkları ise Üsküdar'da açtığı sergilerle Hoca Ali Rıza olmuştur.⁵⁴

Cemiyet üyelerinin sanat hakkındaki düşüncelerini belirttikleri ve gazete vasıtasıyla bir sanat gündemi yarattıkları yazılarında toplumda, güzel sanatlara ve resme ait duyarlılığın, kültürün, bilincin ve bilginin gelişmesini sağlamaya çalışmışlardır. Zaman zaman da tıpkı Pera'da icra edilen sanata aldıkları tavır gibi cemiyet üyelerinin çoğunun eğitim aldığı Sanayi-i Nefise Mektebi'ne yönelik eleştiriler de yapmışlardır. "*Bunu yaparken de Batı'daki sanat eğitim kurumları ile de kıyaslamalar yapmakta, bu ise, resim bilincini ve kültürünü topluma mal etme amacının ardında gizli bir "yerli gelenekle hesaplaşma" amacının olduğunu göstermektedir. Sanayi-i Nefise çıkışlı bu genç sanatçıların "resim geleneği"ni mezun oldukları eğitim kurumunun biçimlendirdiğini düşünürsek, belki de geleneğin kendilerine bir şey sunmadığını düşünen bu gençlerin çıkış yolu, «ressam ve heykeltıraşlık akademisi»nin kendilerince, Osmanlılıktaki şeklini kurmak, geleneksel eğitim veren bir kurumu reddedip, evrimci bir kurum oluşturmaktır.*"⁵⁵

⁵⁴ A. Sinan Güler, **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.25

⁵⁵ A. Sinan Güler, a.g.t., s.67

Gazetenin okula yönelik bu eleştirilerinden birinde Avni Lifij'in ismini de görüyoruz. Avni Lifij'in "*Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin*" adlı bu yazısında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin o zamanki müdürü Halil Ethem Eldem'in bir resim galerisi oluşturmak için Avrupa'ya kopyalar sipariş etmesini eleştirir. Bu durumun kimseye faydasının olmayacağını çünkü aslan hakkında bir fikir sahibi olmak isteyen insanın nasıl bir aslanın ölüsünü görerek yeterli fikre sahip olamayacaksa bir ressamın da orijinalini görmediği bir resmin ölüsünden yani kopyasından bir fikir sahibi olamayacağına aksine bundan zarar göreceğini belirtir. Müze müdürü Edhem Bey'e yapmak istediği bu hayırlı iş için Avrupa'da neler yapıldığını öğrenmesini tavsiye edip ekler; eğer eserlerin orijinalini alacak güce sahip değilsek gelişmiş tekniklerle yapılmış röprodüksiyonlarını tanzim etmenin daha iyi olacağını söyler. Üstelik böyle bir girişimin, yani kopyalarla donatılmış bir galerinin, resme ilgisi daha yeni başlamış bir milletin resim beğenisini de kötü bir şekilde etkileyeceğinin altını çizer. Dolayısıyla Lifij bu yazısında yetkililerden, açılacak olan galeriye kötü kopyalar yerleştirmek yerine orijinal eserler yerleştirilmesini rica eder ve aksi durumda halkın ve sanatçıların oraya gitmemesi için onları özellikle ikna edeceğini bir sanatçı olarak belirtir.⁵⁶

Türk resim tarihinde ressamların bir kurum etrafında birleşmelerinin ilk örneği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, birkaç kez isim değiştirdikten sonra 1973 yılından beri "Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği" adı altında etkinliğini sürdürmektedir.

6.3. Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergileri'nde Avni Lifij

1914 yılında yurda dönen ressamlar Paris sanat ortamındaki sergilerin yoğunluğu ile kendi ülkelerini kıyasladıklarında aradaki uçurumu hemen fark ederler. Zira kurdukları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazetesinde de sıkça dile

⁵⁶ Metnin tamamı tezin "Hüseyin Avni Lifij'in Sanatçı Kişiliği ve Sanat Ortamı Üzerine Yazıları" bölümünde yer almaktadır.

getirilen sorunlardan biri de düzenli bir sergi geleneğinin olmayışıdır.⁵⁷ Bu eksiklik en sonunda 1916 ilkbaharında Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan 49 sanatçının 190 eserle katıldığı büyük bir sergiyle giderilir. Beyoğlu'nda açılan bu ilk sergi, düzenli bir sergi geleneğinin de başlangıcı olur. Bu sergiye katılan sanatçıların adlarının ve eserlerinin yazıldığı 12 sayfalık bir katalog da dahil edilir. Bu katalogda Avni Lifij'in de ismine rastlamaktayız.⁵⁸ Katalogda 10. Sırada Ressam Hüseyin Avni Bey Lifij olarak yer alan sanatçı, bu sergiye *Belediye-Kalkınma Faaliyeti* adlı tablosu ve bir etüt çalışmasıyla katılır.

İlk iki sergi İtalyanların eski Societa Operaia Salonu'nda, binanın ismi Galatasaraylılar Yurdu olarak değiştirilip yapılmıştır. Daha sonra ise Galatasaray Mekteb-i Sultani binasında okulun tatil olduğu temmuz ve ağustos aylarında yapılan sergiler 1951 yılına kadar her yaz devam eder. Galatasaray'da sadece 1918 yazında sergi açılmamıştır. Avni Lifij de 1916'da ilk sergiye katıldıktan sonra sırasıyla şu sergilere katılır:

24 Temmuz 1919'da Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde Şehzade Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılan "Türk Ressamları Sergisi"ne Lifij bir resmiyle, *Türbeler Arası*⁵⁹ ile katılır. Bu sergide ise Maarif Vekaleti'nin ödülü Sami Yetik'in *Beykoz'da Bir Manzara* adlı resmine verilir.

1922'de yine Abdülmecid Efendi'nin himayesinde açılan "Dördüncü Galatasaraylılar Resim Sergisi"ne Avni Lifij; *Nefi Devrinden Bir Sahife* (Kat.R 283), *Eyüp'te Sokak*, *Yeni Bahçe Civarında* adlı resimleriyle katılır. Sergini açılışına Saray mensupları, Fransız, Japon, İtalyan, İsveç, Leh, İngiliz diplomatlar ve üst düzey yetkililer katılır. Bu yıl ilk kez sergide bir nü sergilenir.

Sonuç olarak 35 yıl süren bu sergilere Avni Lifij sergilerin başlangıç tarihi olan 1916 yılından sanatçının ölüm tarihi olan 1927 yılına kadar olan Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergileri'nin dördüne katılır. Sanatçının ölümünden önce katıldığı son sergi ise 1927 yılında Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi "4. Ankara Resim

⁵⁷ Bkz. (54), Güler, s.35

⁵⁸ Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**,s.16

⁵⁹ Resimlerin bazılarının isimleri o dönemde farklı verildiği için hazırlamış olduğumuz katalogdaki resimlerle sergiye gönderilen resimleri eşleştiremiyoruz.

Sergisi” olur. Bu sergiye *Bir Kış Akşamı Hamamdan Sonra* ve *Ankara Etrafında* adlı iki resmiyle katılır.

6.4. Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi’nde Avni Lifij

Ressam ve sanat tarihçisi olan Celal Esad Arseven (1878-1971), 1914’te Türk ressamlarının Paris’ten yurda döndükleri sene, Kadıköy Belediye Müdürü idi. Arseven bu yıllarda resmi dairelerde propaganda yapılmasının yararına inanmış ve bu düşüncesini dönemin İstihbarat Dairesi Reisi Seyfi Paşa’ya açıklamıştır. Celal Esad Arseven, bunu yapmaktaki amacını “*Avrupaca yalnız muharebedeki cesaret ve kuvvetiyle tanınan ve fakat medeniyette ve sanatta geri kalmış bir millet gibi telakki edilen Türklerin kültür ve sanat sahasındaki kabiliyetlerini göstererek müttefik milletlerde bir sempati uyandırmak*”⁶⁰ olduğunu söyler. Bu durum üzerine Seyfi Paşa’nın da desteğiyle Viyana ve Berlin’de birer sergi açılmasına karar verilir. Seyfi Paşa askeri konulu resimlerin de yapılmasını ister. Ama Paris’ten yeni dönen 1914 kuşağının elinde bu temada resimler bulunmamaktadır. Bunun üzerine 1917 yılında sanatçıların çalışabilecekleri bir atölye Şişli’de kurulur. Bu atölyenin esas amacı savaş içerisinde olan ülkenin Viyana’da bir sergi gerçekleştirerek sanata da önem veren bir konumda olduğunu vurgulamaktır. Bunun dışında savaş ortamında yaşananların halka resim yoluyla anlatılması gibi bir amaç da planlananlar arasındadır.

Bu amaçlar doğrultusunda kurulan Şişli Atölyesi’ne o dönemde yurt içinde bulunması zor olan resim malzemeleri Genel Kurmay tarafından Almanya’dan getirtilip atölye ressamına teslim edilmiştir. Bunun dışında ressamın doğal gözlem yoluyla çalışabilmeleri için askerler ve askeri malzemeler de tahsis edilmiştir. Böyle bir oluşumda yer alan sanatçılar da dönemin önemli isimleri olmuştur: İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmet Sami Yetik, Ali Cemal (1881-1939). Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Mehmet Ali Laga (1878-1947)

⁶⁰ Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s.63

ise bu atölyede çalışmayıp daha sonra yapılacak olan Viyana Sergisi'ne resimleriyle katılmışlardır. Ayrıca Şişli Atölyesi'ni ziyaret ettiğini bildiğimiz Abdülmecid Efendi de resimleriyle bu sergiye katılmıştır.

Şişli Atölyesi'nin Türk resmi açısından en önemli yönlerinden biri de bu atölye sayesinde Türk resminde çok figürlü ve büyük kompozisyonlu resimler yapılmaya başlanmıştır. Şişli Atölyesi'nde ana tema olarak 18 Mart 1915'de patlak veren Çanakkale Savaşı ele alınmıştır. “Savaş sahneleri ya Namık İsmail’in “Son Mermi”sinde olduğu gibi hamasi bir hava içinde, ya İbrahim Çallı’nın “Topçular”ı gibi bir hareket dinamizmi içinde, ya da Hikmet Onat’ın “Siperde Mektup Okuyanlar”ı gibi savaşın duygusal yanıyla ele alınmışlardır.”⁶¹



Resim 6. 3: H. Avni Lifij, *Savaş / Alegori*, 1917, 160 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M. (Kat. R. 287)

⁶¹ GÖREN Ahmet Kamil, “Türk Resim Sanatını Gelişim Çizgisinde İki Önemli Evre: Şişli ve Viyana Sergisi”, s.56-65.



Resim 6. 4: Namık İsmail, *Son Mermi*, Tuval Üzerine Yağlı boya, 144x205cm, Ankara Resim Heykel Müzesi

Lifij ise katıldığı *Savaş / Alegori* adlı resmiyle savaş temalı resimlere çok farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu resimde Lifij hamasi duygulardan uzakta, sembolik anlatımın ağır bastığı savaşın bir başka yönünü gözler önüne serer. Burada Lifij'in Paris'te örneklerini gördüğü Eugène Delacroix gibi sanatçıların alegorik eserlerinden etkilenimlerini bulabiliriz.



Resim 6. 5: Eugène Delacroix, *12 Nisan 1204'de Haçlıların İstanbul'a Girişi*, Yağlıboya, 411x497 cm, 1840, Musee du Louvre, Paris

Delacroix'nın bu resminde tam olarak savaşın yıkıcı gücünü görürüz, bu resimde de yerlerde sürüklenen yaşlılar, çıplak kadınlar hemen dikkati çeker.

Gökyüzünü siyah bulutlar kaplamıştır ve iki resimde de arkada belli belirsiz şehrin harap olmuşluğu görünür. Lifij'in resminde düşman askerleri yoktur ve sanki adeta Delacroix'nın resminde gördüğümüz o düşmana karşı direnen halkın yenilmişliğini Lifij'in resminde görürüz. Bu direniş sebebiyle Delacroix'nun resmi daha hareketli ve renklidir. Ancak Lifij'de düşman askerleri yıkıp yıkarak gitmiş ve geride perişan ve şaşkın bir halde insanlar kalmıştır. Lifij de renkler daha melankoliktir. Resme oldukça lirik bir atmosfer hâkimdir ki Lifij bu atmosferi koruyabilmek adına Delacroix'daki gibi anatomik doğruluktan vazgeçmiştir. Çıplak figürlerdeki çaresizlik ve şaşkınlık hissi savaşın getirdiği perişanlığı çok iyi dile getirir. Zaman, mekan ve hatta figürlerin belirsizliği resmi soyut bir uzama da taşır. “*Tanımlı kimliklerde sabitlenmeyip, savaşın getirdiği yıkım karşısında insanının trajedisini metaforik olarak anlatır.*”⁶²

Yoğun bir çalışma temposundan sonra ortaya çıkarılan eserler Viyana ve Berlin'de sergilemek üzere toplanmış ama önce 1917 yılının son günleri ile 1918 yılının ilk günleri Galatasaraylılar Yurdu'nda “Savaş Resimleri ve Diğerleri” adıyla Türk halkına sergilenmiştir. Bu sergiye Şişli Atölyesi'ne katılmamış sanatçıların eserleri de alınır. Galatasaray'daki sergiye 21 sanatçı 128 eserle katılır; Avni Lifij ise sergiye 18 çalışmasıyla katılır. Lifij'in katalogda yer alan eserleri sırasıyla şunlardır:

57- Hüseyin Avni Lifij *Alegori/Savaş*, 1916, 160 x 200cm., Tuval Üzerine Yağlıboya (Katalog: Resim 287)

58- Hüseyin Avni Lifij *Yaralı Tren*

59- Hüseyin Avni Lifij *Kış*

60- Hüseyin Avni Lifij *İstanbul Manzarası*

61- Hüseyin Avni Lifij *Yol*, Kömür kalem

62- Hüseyin Avni Lifij *Mezarlık*, Renkli Fon Kağıdı Üzerine Beyaz ve Karakalem,

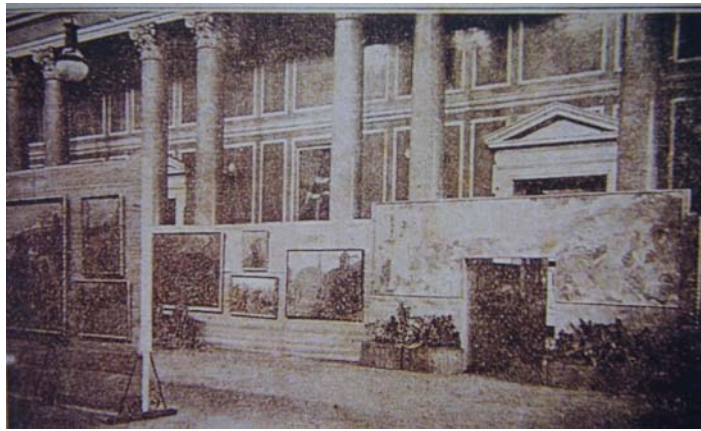
63- Hüseyin Avni Lifij *Eyüp'te Bir Sokak*, Kömür kalem

64- Hüseyin Avni Lifij *Otoportre*, Kömür kalem

⁶² Murat Mihçioğlu, “**Hüseyin Avni Lifij'in Sanatına Bir Bakış**”, s.24

- 65- Hüseyin Avni Lifij *Haliç*, Kağıt Üzerine Karakalem ve Beyaz Boyalı Kalem
 66- Hüseyin Avni Lifij *Ağaçlar*, Kağıt Üzerine Füzen ve Beyaz Tebeşir
 67- Hüseyin Avni Lifij *Renkli Taslak*
 68- Hüseyin Avni Lifij *Yaşlı Kadın*, Kömür kalem
 69- Hüseyin Avni Lifij *Ali Paşa Camii*, Kömür kalem
 70- Hüseyin Avni Lifij *Etüd / Renkli Taslak*
 71- Hüseyin Avni Lifij *Sabah*
 72- Hüseyin Avni Lifij *Sabah*
 73- Hüseyin Avni Lifij *Genç Kadın*, Kömür kalem
 74- Hüseyin Avni Lifij, *Kalkınma / Belediye Faaliyetleri* (H. 1332 imzalı) 1913, 173,5 x 505 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M (Kat.R. 277)

Viyana’da açılacak olan serginin hazırlığını yapma görevi ise Celal Esad Arseven’e ve yardımcı olması için de Namık İsmail’e verilmiştir. Resimler Viyana’ya ulaştıktan sonra, sergi için salon bulunup hazırlıklara başlanılmıştır. Türk ressamlarına yönelik bu sergi Avrupa’da bir ilk olması açısından oldukça önemlidir. Zira Viyana basını da sergiye ilgi göstermiş ve dönemin birkaç gazetesinde sergi hakkında yazılar çıkmıştır. Hatta sergiye ilişkin haberlerin yer aldığı gazetelerden birinde Lifij’in *Kalkınma-Belediye Faaliyeti* adlı çalışmasının sergideki konumu fotoğrafla belgelenmiştir.



Resim 6. 6: Viyana’daki Sergi Salonu’nun o dönemde çekilmiş bir fotoğrafı

Şişli Atölyesi'nde yapılan resimlerin temaları ağırlıklı olarak savaş olmasına karşı, Viyana sergisinde bu resimler dışında sanatçıların ellerinde bulunun farklı temalı resimler de yer almıştır. Viyana Üniversitesi'nin balo salonunda gerçekleştirilen serginin aynısı Berlin'de de yapılmak istenmişse de savaş nedeniyle bu mümkün olamamıştır. Hatta Berlin sergisinde yer alan eserler de uzun süre yurda getirilemez. Ancak savaş bittikten sonra Hikmet Onat'ın çabalarıyla getirilen eserlerin 56 tanesi Maarif Vekaleti ile yapılan anlaşma sonucunda ayrılmıştır. Ayrılan bu eserler bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunda yer almaktadır.

7. EDEBİYAT-I CEDİDE VE FECR-İ ÂTİ İLE HÜSEYİN AVNİ LİFİJ

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yoğunlaşan Batı etkisi kendisini belki de en çok sanat ve edebiyat alanında göstermiştir. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru yoğunlaşan Batılılaşma çalışmaları ve çabaları resim alanında devlet destekli, edebiyat alanında ise yazarların kişisel çabalarıyla gerçekleşmiştir. Bu noktada Türk resminin ve edebiyatının ilerleyiş safhaları aynı olmasa da Batı sanatından alınan referanslarla aynı amaçta ilerlemiş olduğunu söyleyebiliriz.

Tanzimat döneminde Namık Kemal (1840-1888), Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) ve Abdülhak Hamid'in (1852-1937) çabalarıyla Batı'yla tanışan Türk edebiyatı, Edebiyat-ı Cedîde döneminde batılılaşma anlamında daha sağlam ve daha özgün adımlarla ilerlemiştir. Resimde ise Osman Hamdi, Süleyman Seyid (1842-1913) ve Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) ile çıkış yapan Batı kaynaklı Türk resmi 1914 kuşağı ile daha özgün ve daha cesur hamleler atabilmiştir. Her iki alanda da Fransa gerek edebiyatı ile gerekse resim sanatı ile Türk sanatçılara kaynak teşkil etmiş ve model olmuştur.

Edebiyat-ı Cedîde'den sonra ortaya çıkmış ve bu topluluğun devamı gibi görülen Fecr-i Âti sanatçıları ise 1914 Kuşağı sanatçılarıyla, hemen hemen aynı dönemlerde sanat hayatlarına başlamış ve II. Meşrutiyet döneminde ülkenin batılılaşma çalışmaları içerisinde Türk Resmi ve Edebiyatı'na katkılarda bulunmuşlardır. “*Fecr-i Âti hareketinin, edebiyatı geniş kesimlere iletmeyi hedeflediği gibi, 1914 Kuşağı sanatçıları da resim sanatı bağlamında aynı doğrultuda hareket eder.*”⁶³

Edebiyat-ı Cedîde kuşağı ile aynı estetik değerleri paylaşan Fecr-i Âti sanatçıları ve 1914 Kuşağı, aynı dönemde yaşamaları sebebiyle sanat hayatlarındaki gayeler bazı noktalarda birleşmiştir. Özellikle Fecr-i Âti topluluğunun en önemli sanatçısı olarak Ahmet Haşim ve 1914 Kuşağı'ndan Avni Lifij'in ortak duygulanımları, etkilenimleri ve bunları eserlerine yansıtma biçimlerindeki benzerlik oldukça dikkat çekicidir.

Sonuç olarak resme büyük bir ilgi duyan Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti yazarlarının ve şairlerinin eserlerinde her zaman bir ressamın bakışı, Avni Lifij'in resimlerinde de her zaman bir şairin duyarlılığı ve melankolisi hissedilmiştir. Bu sebeple tezimizin bu kısmında 19. yüzyılın sonuna doğru Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiş Edebiyat-ı Cedîde veya diğer bir adıyla Servet-i Fünûn ile 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan edebi topluluk Fecr-i Âti'ye ve Avni Lifij'deki yansımalarına değineceğiz.

7.1. Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti Sanatçıları ve Sanat Anlayışları

Edebiyat-ı Cedîde bir diğer adıyla Servet-i Fünûn Edebiyatı II. Abdülhamid'in istibdat döneminde ortaya çıkmış ve bir dergi etrafında gelişerek Türk şiir, roman ve hikayesinin modernleşmesine katkıda bulunmuştur.

⁶³ Nilüfer Öndin, **Türk Resminde 1914 Kuşağı**, s.127

*“Servet-i Fünûn yahut Edebiyat-ı Cedîde Devri, Türk edebiyatında 1860’tan beri devam eden Doğu-Batı mücadelesinin kesin sonucunu- Batı edebiyatının lehine olarak- tayin eden somuncu safhadır. Gerçekten, pek yoğun ve pek dinamik çalışmalarla geçen bu kısacık safhanın sonunda Türk edebiyatı, gerek zihniyet, gerek temalar ve gerekse teknik bakımlarından tamamiyle Avrupalı bir mahiyet kazanabilmiştir.”*⁶⁴

Kökenlerini Tanzimat dönemi edebiyatına ve edebiyatçılara borçlu olan Edebiyat-ı Cedîde yazar ve şairlerinin ortaya koydukları edebiyata Servet-i Fünûn edebiyatı denilmesinin sebebi de 1896 yılında Servet-i Fünûn dergisine kuşağın en önemli şairlerinden Tefvik Fikret’in yazı işleri müdürü olarak gelmesi ve etrafında bir edebi cemiyetin oluşmasıdır. Bu cemiyet içerisinde Tefvik Fikret (1867-1915) dışında Cenab Şahabeddin (1870-1934), Süleyman Nazif (1870-1927), Halid Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Mehmed Rauf (1875-1931) ve Hüseyin Cahid Yalçın (1875-1957) gibi edebiyatçılar yer almaktadır.

Edebiyat-ı Cedîde yazar ve şairlerinin başlıca şairleri Batı’daki gibi bir edebiyat yaratmak ve Türk edebiyatını Divan edebiyatı kalıplarından kurtarmaktır. Bu anlamda ilk adımları kendilerinden önceki kuşak olan Tanzimat devri şair ve yazarları gerçekleştirmişlerdir. Büyük sanat aşkına sahip olan bu gençler de üstatları gibi Fransızca’yı erken yaşta öğrenip Fransız edebiyatını yakından takip ediyor ve model alıyordu. Ancak Tanzimat devri yazarları romantizmi benimseyip ve daha sonra realizme yönelmelerine rağmen Edebiyat-ı Cedîde yazarları dönemlerinin hâkim akımı Parnasçılık ve Sembolizm ile ilgilenirler.

Bu kuşak Türk şiir ve nesrine, Fransız edebiyatından birçok yeni imajlar getirir. Bunları ifade edebilmek içinse yeni tamlamalar ve yeni üsluplar kullanırlar. Özellikle konuşma dilinde kullanılarak eskitilmiş kelimelerden uzak durabilmek için sözlüklerden çıkmış yeni bir dil getirirler. Tabii ki bu durum eski edebiyat yanlılarının ve tutucu insanların eleştirisi oklarına hedef olmalarını sağlar. Özellikle halktan uzak, çok kapalı bir dil kullanmaları eleştirilir. Ancak Edebiyat-ı Cedîde yazarları bütün eleştirilere rağmen Türk edebiyatının kesin bir zaferle modern bir

⁶⁴ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860 -1923**, s.88

görünüm ve içerik kazanmasını sağlarlar. Özellikle Tanzimat döneminde emekleyen roman türü onlar sayesinde olgunlaşır ve gerçek bir tür haline gelir. Şiir de ise içerik olarak yeni imajlar getirmelerinin dışında şekil bakımından Divan şiirinin kalıplarından kurtulmasına olanak sağlamışlardır.

Servet-i Fünûn dergisi etrafında büyüyen ve gelişen bu edebiyat yine Servet-i Fünûn dergisinde 1901’de Hüseyin Cahit Yalçın’ın Fransızca’dan çevirip yayınladığı *Edebiyat ve Hukuk* adlı makalenin yayınlanması sebebiyle son bulmuştur. Ancak yazar ve şairler edebiyat hayatlarına devam etmişlerdir.

II. Meşrutiyet yıllarının görece serbest yazın ortamında ise Servet-i Fünûn dergisi yayınlanmaya devam eder ve bu sefer başka bir edebi topluluğunun yayın organı olur. 24 Şubat 1910 tarihinde sanat anlayışlarını belirttikleri beyannamede Fecr-i Âti sanatçıları kendilerinden önceki bütün edebiyat miraslarını reddettiklerini söylerler. “Sanat şahsi ve muhteremdir.” düsturunu benimseyen bu topluluk aslında Edebiyat-ı Cedîde sanatçılarıyla hemen hemen aynı estetik değerleri paylaşırlar.

Topluluk içerisinde Ahmet Haşim, Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Mehmet Fuat (Köprülü), Ali Canip (Yöntem), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Celal Sahir, Refik Halit (Karay) gibi sanatçılar yer alır. Yazmış oldukları beyannamede kuruluş amaçlarını şöyle açıklarlar :

*“Dilin, edebiyatın, edebiyat ve toplumbilimlerin gelişmesine hizmet etmek, ayrı ayrı şurada burada gelişen istidatları sinesinde toplayarak birleşme ve birlikte hareket etmenin yaratacağı güçle, tamamlanmaya, fikirlerin çarpışmasının parlatacağı hakikat ışığı ile düşünceleri aydınlatmaya çalışmak. İşte “Fecr-i Âti”nin büyük amacı ve anlatmak istediği.”*⁶⁵

Bu sanatçılar da şiirlerinde Arapça ve Farsça terkiplerle yeni imajlar meydana getirmeye çalışmışlardır. Edebiyat-ı Cedîde şairlerine oranla daha çok sembolizm etkisi hissedilir. Aslında birçok edebiyat tarihçisinin de söylediği gibi Fecr-i Âti Ahmet Haşim sayesinde bilinen edebi bir topluluktur. Fecr-i Âti kadrosu içerisinde sembolizmi şiirlerine ustaca sindiren en kuvvetli şair Ahmet Haşim’dir. Bu

⁶⁵ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı I*, s.116

sebeplerdir ki Haşim'in şiirleriyle Lifij'in resimleri arasında ortak bir hissediş ve ifade tarzı vardır.

Kısa ömürlü bir topluluk olan Fecr-i Âti 1912 yılında dağılır. Topluluk içerisinde yer alan sanatçıların birçoğu daha sonra Milli Edebiyat akımına katılarak daha çok dil problemleriyle ilgilenirler. Bu sanatçılar arasında sadece Ahmet Haşim Fecr-i Âti estetiğine bağlı kalarak şiirlerini yazmaya devam eder.

7.2.Edebiyat-ı Cedîde, Fecr-i Âti Sanatçıları ile H. Avni Lifij Eserlerinin İlişkileri

Çökmeye başlayan bir imparatorluğun ve II. Abdülhamid'in istibdat döneminin sanatçıları olan Edebiyat-ı Cedîde kuşağı yaşadıkları dönemin bütün çalkantılarını derinden hissetmişlerdir. Her türlü yayının sıkı bir kontrol altına alındığı, yazdıkları her şeyin sansürlendiği ve “jurnalcilik” adıyla anılan bir ihbar mekanizmasının olması bir yazarın ihtiyaç duyduğu en önemli şeyi, fikir meyan etme özgürlüğünü, ellerinden alıyordu. “*Çağdaşlaşmanın hararetli taraftarları ve Tanzimat devri yazarlarının hürriyetçi düşünceleri ile beslenmiş olan bu gençler, elbette, devrin bu ağır havasında bunalıyorlardı.*”⁶⁶ Bu durum onların gerek mizaçlarını gerekse yazdıklarını ve yazacaklarını özellikle etkiliyordu. Bu sebeptir ki Edebiyat-ı Cedîde yazar ve şairlerinin hemen hemen hepsi içine kapanık ve karamsar bir mizaca sahiptiler. Eserlerinde güncele dair düşüncelerini ve hislerini yazamayan bu nesil, bir hayal dünyası içerisinde kendilerine has bir edebiyat geliştirmişlerdir.

“Edebiyat-ı Cedîdeciler, edebiyatı, Tanzimat dönemi edebiyatçıları gibi halkı eğitmek ya da bilinçlendirmek yolunda bir araç saymadıkları için, halka seslenen romanlar vermek şöyle dursun, aydınlara seslenen eserlerinde de yararlı olmak amacını gütmüyorlardı. Kendi çevrelerini çirkin bulan, Batıya ve onun edebiyatına

⁶⁶ Bkz. (64), Akyüz, s.99

*hayran bu yazarlar, teselliye de 'güzel'de, onu da Batı modeli sanatta arayan bireycilerdi."*⁶⁷

Dolayısıyla eserlerinde çoğunlukla bireysel duygulara ve hayallere yer veren bu şair ve yazarların başlıca temaları da aşk, doğa ve aile hayatı olmuştur. Yaşadıkları döneme küserek zaman zaman yaşadıkları yerden de gitmeyi istemişler ve bu sebeple ya doğaya sığınmış ve huzuru orada aramışlar ya da Yeni Zelanda'ya gitmek gibi planlar yapmış veya hayaller kurmuşlardır. Özellikle doğayı bazen sembolik bir dille anlatarak, iç alem ile dış alemi kaynaştırmışlardır. Şiirlerde insan, doğanın içinde psikolojik durumuyla verilmiş, mevsimlerin ve gecenin insan üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir. Özellikle bu noktada Ahmet Haşim Türk Edebiyatı'nda önemli bir yerde bulunmaktadır. Servet-i Fünûn edebiyatından oldukça etkilenen Haşim, şiirin göz için değil kulak için olduğunu söyleyerek edebiyatımızda bir tartışma başlatmıştır. 1901'den itibaren yayınladığı şiirlerinde Servet-i Fünun şairlerinin de etkisiyle müzikaletisi yüksek, kendi ruh hallerini betimlediği şiirler yazmıştır. Yazdığı kısa tablo şiirlerindeki sembolist betimlemeler çok önemlidir. Aslında Haşim ve Edebiyat-ı Cedîdeciler yazdıkları şiirlerinde doğayı, bir tablo gibi okuyanın gözünde canlandırmaya çalışmışlardır. "*J.J. Rousseau tarafından ortaya konulan romantik tabiat görüşü, Servet-i Fünûncular'ı da etkilemiştir; ancak bir farkla ki, Romantiklerin görüşü, tabiat gerçeğine, yani tabiatın gerçekte olduğu haline yakın bir görüştür. Servet-i Fünûn'un tabiat anlayışı, Cenab'ın getirdiği yeni bakışın tesiri altında gelişerek devam etmiştir. Başka bir deyişle, Romantizmden realizm ve sembolizm hattına kaymış, bir noktadan sonra Servet-i Fünûn'da gizli bir elin gölgesi mahiyetinde sembolizmin müphem ağırlığı hissedilmeye başlanmıştır."*⁶⁸

Bu noktada Lifij ile Edebiyat-ı Cedîde sanatçıları ve Ahmet Haşim arasında ortak bir bağ görülür. Örneğin Cenab Şehabeddin'in günümüz Türkçesine Kış Musikisi diye çevirebileceğimiz *Elhân-ı Şitâ* adlı şiirinde, şair karların yağışında müzikal bir his buluyor. "*Karların yağışı, Cenab'ın muhayyilesinde musiki intibandan başka, çeşitli imajlar yaratıyor. Bu imajlar silsesi şiire bir resim*

⁶⁷ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, c.1, s.87

⁶⁸ Hasan Akay, **Tevfik Fikret**, s. 41

karakteri veriyor. Müzikal ve pitoresk intibalara, psikolojik intibalar da refakat ediyor.”⁶⁹ Avni Lifij de İstanbul’un üstüne ağır ağır inen karları ve karların kapladığı sokakları, evleri ve doğayı resmettiği eserlerinde bize Cenab Şehabeddin’in musikisine ve şiirine benzer bir atmosferi hissettirir.



Resim 7.1: H. Avni Lifij, *İstanbul'dan Karlı Manzara*, 36,5 x 48 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M, (Kat. R. 539)

Soldan sağa, sağdan sola lerzân ü girîzan,

Gâh uçmada tüyler gibi, gâh olmada rîzân

Karlar... bütün elhâmı mezâmîr-i sükûtun

*Karlar... bütün ezhârı riyâz-ı melekûtun...*⁷⁰

Lifij’in kar temalı bu resimlerine derin bir sessizlik hâkimdir, beyaz bir örtü gibi kar her yeri kaplar. Ressam yaşadığı şehir olan ve birçok şair ve ressama ilham olan İstanbul’u hiçbir zaman aklımıza ilk gelen görüntüleriyle resmetmemiştir. Karla kaplı bu resimlere baktığımızda buranın hangi şehir olduğunu anlamamız güçtür. Bu resimlerde karlı İstanbul’dan çok sanki karın hüznünü ve sessizliğini hissettirir. Tıpkı Tevfik Fikret’in *Karlar* adlı şiirinde olduğu gibi :

⁶⁹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri I, Tanzimattan Cumhuriyete*, s.100

⁷⁰ Kaplan, a.g.k., s.98

Bir ıztırâb-ı serd ile titrer mükevvenât

Altında karların;

Bir dūd-ı müncemid gibi âfâk-ı bî-hayât,

Pişinde canlanır mütehâşî nazarların

Çıplak ağaçlarıyla, beyâz damlarıyla gâh

-mahsûl-i vâhime-

Bir bî hudûd-ı mahşer-i emvât olur; nigâh

Teşrîhlerle dem-be-dem eyler müsâdeme⁷¹



Resim 7. 2: H. Avni Lifij, *Karlı Manzara*, 16 x 24 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M., (Kat. R. 547)

Ahmet Haşim de, doğayı şiirlerinde adeta resmeder ve onlara kendine has bir efsun katar. Onun şiirlerinde ağaçlar, gün batımı, deniz, yağmur, yıldızlar ve kuşlar derin bir hüznle anlatılır. Günlük doğa olayları sanatçıyı hep hüznlendirir ve Kış şiirinden de anladığımız üzere Haşim’i kış ve karlar da özellikle etkiler. Şair için kış Lifij’de de olduğu gibi tenhalığı simgeler. Ne gelenin ne de gidenin olduğu ve etrafı “bütün emelleri ağlayan” dumanın sardığı kış aylarında her iki sanatçıda da aynı melankoli hissedilir. Lifij’in fırçasıyla tuvallerine aksettirdiği doğayı; kışı, sonbaharı, karları o kalemiyle resmeder.

⁷¹ İsmail Parlatır – Nurullah Çetin, **Tevfik Fikret Bütün Şiirleri**, s.347

KIŞ

Yine kış,

Yine şems-i mesâda, ah, o bakış,

Yine yollarda serserî dolaşan

Âşiyânsız tuyûr-ı pür-nâliş

Tehî kalan ovalar

Sükût eder sanılır mevsimin gumûmuyla;

Harâb olan sarı yollarda kalmamış ne gelen,

Ne giden,

Şimdi yalnız kavâfil-i evrâk

Mütemâdî sürüklenir bir uzak

Ufk-ı pür-ıztırâb u nevmîde.

Yine kış, yine kış,

Bütûn emelleri bir ağlayan dumar sarmış...⁷²

Doğanın kendisinden çok doğanın kendi üzerindeki yansımalarını veya bir doğa olayının kendi içindeki hüznünü dile getiren Lifiç'in eserleri arasında sayıları birden fazla olan, yangın resimleri dikkat çeker. Bu yıkıcı bir doğa olayı olmasına rağmen, dışarıdan seyredildiğinde ateşin o kıvrak oyunlarının, ışığının ve korkutucu hüznünün ressamı çekmesi ve bunu resmetmesi yine onun şair tarafının bir

⁷² Ahmet Haşim, **Göl Saatleri**, s. 42

parçasıdır. Sanatçı bu resimlerinde bir doğa olayı olarak yangını, bütün ayrıntıları ve gerçekliği ile resmetmez. Ressam bu yangınların içine veya yakınına insan koyarak trajikleştirmez de, kar gibi alevlerin de ruhumuzu sarmasını ister. Ancak Lifij'i sadece ele aldığı konu farklı kılmaz; nitekim Ferid Edgü'nün de söylediği gibi :

“Olağanüstü bir duyarlılığın

ressamıdır Avni Lifij.

Bu duyarlılığı konularından kaynaklanmıyor.

Böyle olsaydı, sıradan bir ressam olurdu.

Renkleri, lekeleri

ve resminin dokusu yaratıyor bu duyarlılığı.”⁷³



Resim 7. 3: H. Avni Lifij, *Akşama Doğru Yangın*, 8,8 x 15,1 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, B. Aksoy Koleksiyonu (Kat. R. 560)

Resim 7. 4: H. Avni Lifij, *Gece Yangını*, 18,9 x 24,9, Kartıval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat. R.562)

⁷³ Bkz. (45), Edgü, s.23

Dönemin hal ve gidişatından memnun olmayan Edebiyat-ı Cedîdeciler toplumdaki ve hayatlarından kendilerini soyutlayarak yazdıkları romanlarda, karakterler de aynı ruh halini yansıtır. “*Romanlarının kahramanları da hayata yenik düşmüş, hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir.*”⁷⁴ Aşk ve kadın en önemli tema olarak bu romanlarda kendini gösterir. Romantik ve ağdalı bir dille anlatılan aşk hikâyeleri, içinde semboller barındırır ki bu durum onların mizaçların da uygun düşer. Bu dönemde yazılmış en iyi roman olarak öne çıkan da Halit Ziya Uşaklıgil’in yasak bir aşk hikâyesini anlattığı *Aşk-ı Memnû* romanıdır.

Ahmet Haşim de bu noktada hayallerle ördüğü şiirleriyle dikkat çeker. “*Haşim’in tesiri altında kaldığı Servet-i Fünûncular da, realiteden kaçarak hayal alemine sığınmak özlemini kuvvetle ifade etmişlerdir. Halid Ziya’nın Ahmet Cemal’i ‘mai’ hayal ile ‘siyah’ hakikat arasında ezilir. Haşim’e tesir eden Batı sembolistleri de görünen bir alemin ötesinde görünmeyen bir alemin varlığına inanıyorlar ve ona karşı bir hasret duyuyorlardı.*”⁷⁵

Avrupalı Sembolist ressam ve Edebiyat-ı Cedîde kuşağında görülen, geçmişe özlem duygusunu Lifij’in eserlerinde tam olarak görebileceğimizi söyleyemesek de *Nef’î Devrinden Bir Sahife* resminin isminden de anlaşılacağı üzere sanatçı 17. yüzyıl Divan Şiiri’nin önemli şairlerinden Nef’î’ye ve yaşadığı döneme göndermede bulunur.



Resim 7.6: H. Avni Lifij, *Nef’î Devrinden Bir Sahife*, 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, Eski Çankaya Köşkü koleksiyonu, (Kat. R. 283)

⁷⁴ Bkz.(61), Moran, s.87

⁷⁵ Mahir Ünlü – Ömer Özcan, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1900-1940**, s. 69

Resimde bir güzele mey sunan bir erkeği görürüz, renkler oldukça parlak ve iç açıcudur. Ressamın melankolisinden bu resimde bir iz yoktur. Belki de bunun sebebi ressamın acı veren bugünden kurtularak özlem duyulan o günlere yapıtıyla da olsa dönebilmesidir. Tevfik Fikret'in de *Nef'i* adlı bir şiirinin olması dikkat çekicidir, Fikret de bu şiirinde Nef'i'yi över.

Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer kaşlar;

Yine hançer gibi keskin iki ma'nâlı nazar...

Yâd-ı ulvîsi hayâlimde bu sîmâyı taşır,

Bence Nef'i'ye bu sîmâ-yı mehâbet yaraşır⁷⁶

Ahmet Haşim *O Belde* adlı şiirinde ise kendi yarattığı hayali bir alemini tasvir ederek gerçeklikten uzaklaşmaya çalışır. Aslında ulaşılması imkansız olan bu hayali alemde, Haşim özlem duyduğu kadına seslenerek kendi yarattığı bu ulvi alemin varlığını sorgular. Şiirin sonunda uzak ve mai gölgeli bir beldeden uzakta, bu dünyadaki mahkumluğunu hatırlar. “*Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.*”⁷⁷ diyen şair, yaşadığı döneme olan memnuniyetsizliğini ve uyumsuzluğunu dile getirir. *Nef'i Devrinden Bir Sahife* adlı resimde de yaşadığı dönemden kaçarak bir başka aleme sığınan Lifij'i görebiliriz.

O BELDE

Hangi bir kıt'a-i muhayyelde?

Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd?

Bir yalan yer midir veya mevcûd

Fakat bulunmayacak bir melâz-ı hülyâ mı

Bilmem... yalnız

⁷⁶ Bkz. (67), Parlatır – Çetin, 504

⁷⁷ Bkz. (68), Haşim, s.38

Bildiğim sen ve ben ve mâî deniz

Ve bu akşam ki eyliyor tehzîz

Bende evtâr-ı hüzn ü ilhâmı,

Uzak

Ve mâî gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

*Bir nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz.*⁷⁸

Edebiyat-ı Cedîde sanatçıları ve Ahmet Haşim’de mizaçlarına uygun düşen ve onları üzerinde düşünmeye iten bir diğer konu ise ölümdür. Ölüm yazdıkları kitaplarına isim verecek, şiirlerinin başlıca teması olacak kadar meşgul etmiştir onları. Halit Ziya’nın *Mezardan Sesler* ve *Bir Ölüünün Defteri* adlı romanları, Ahmet Haşim’in *Ölmek* ve Tevfik Fikret’in *Köyün Mezarlığında* adlı şiiri ölüm üzerinedir. Fikret bu şiirinde evrenin hakikatinin ne olduğunu sorgular ve cevabı şöyle dile getirir :

Cevâb alır gibi oldum, içimde aynı sadâ

Tekerrür etti : “Yarın sen de bir avuç toprak

“Kesâfetiyle gelirsin bu sâye-gâha, bırak

*“Esîr-i feyzini döksün ile’l-ebed Mevlâ!”*⁷⁹

Ahmet Haşim’de ölüm, küçük yaşta annesini kaybetmesiyle silinemeyecek bir iz bırakır. Bu sebeptendir ki sanatçının şiirlerinde “ölüm” kelime olarak geçmediği zaman bile hep hissedilir. Şair *Ölmek* adlı şiirinde hüsrarla dolu bir boşluğa düşüp ölmek ister.

⁷⁸ Bkz. (68), Haşim, s.38

⁷⁹ Bkz.(67), Parlatır- Çetin, s.430

ÖLMEK

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek

Oradan,

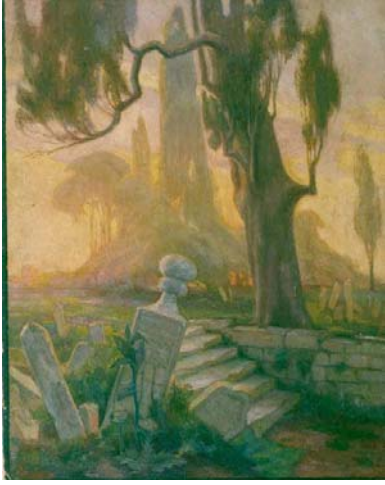
Oradan düşmek, ölmek istiyorum

Cevf-i ye 's-âşinâ-yı hüsrâna.⁸⁰

Lifij'in de sayıları birden fazla olan mezar ve mezarlık resimleri bu noktada önemlidir. Sanatçının bu resimlerinde herhangi bir figür yer almaz. Sadece bütün çıplaklığı ve sessizliğiyle mezarlar vardır. Lifij'in mezarlarının sessizliğine aynı zamanda renklerinin getirdiği derin bir melankoli hâkimdir. Ağaçlar arasında çoğu harap bir haldedir. Kimsesizliğiyle Lifij'in mezarları unutulmuşluğun birer simgeleridir adeta. Tevfik Fikret'in de şu mısrasında belirttiği gibi :“ *Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki benzer kabir yalnızlığına⁸¹*”, Lifij sanki insanoğlunun fâniliğinden çok fânilikle gelen yalnızlığı, “kabir yalnızlığı”nı görünür kılar. Resimlerinde kimsesiz mezarların hüznünü dile getiren Lifij'in mezarının kaybolması da ressamın yazgısının birer oyunu gibidir.

⁸⁰ Ahmet Haşim, **Piyale**, s.31

⁸¹ “İnanmak İhtiyacı”, adlı şiirden, Hasan Akay, **Tevfik Fikret**, s. 117



Resim 7. 7: H. Avni Lifij, *Mezarlık*, 14 x 19,5 cm, Mukavva Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M, (Kat. R. 554)

Resim 7. 8: H. Avni Lifij, *Mezarlık*, 58 x 47 cm, Kontralit Üzerine Yağlıboya, Prof Şazi Sirel-Ayten Sirel Koleksiyonu, (Kat. R. 555)

Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti sanatçıları için müziğin çok önemli bir yeri vardır. Şairler şiirlerinde tekrarlarla, uyaklarla musikiyi yakalamaya çok önem vermişlerdir. Nitekim Haşim, şiirin kelimelerin birbirleriyle kurdukları ilişkiden hasıl olan sesin uyandırdığı duygu ve düşünceler olduğunu belirtir. Servet-i Fünûncu'ların yazdığı romanların birçoğunda da özellikle de kadınlar mutlaka bir enstrüman çalmaktadır. Müziğin insan ruhu üzerindeki etkisi, insanın hülyalara dalmasına sebep olup bu dünyadan geçici de olsa uzaklaştırması sıkça vurgulanmıştır. Lifij'in bu noktada dikkati çeken, bir ressam olarak musikinin insan ruhunda yarattığı hissiyatı oldukça şiirsel ve sembolik bir şekilde dile getirdiği *Çalgıcı* adlı resmi önemlidir. Resimde bir enstrüman çalan kadını ve kadının içinden çıktığını düşündüğümüz hayali bir figürü görürüz. Kadının üzerine doğru uçan kuşlar resme ayrı bir mistik hava katmıştır. Kadın enstrümanını çalarken öyle bir alemin kapısı ona açılmıştır ki ruhu yükselerek göğe yükselmiştir. Cenab Şehabettin de *Yakazât-ı Leyliye* şiirinde uzaktan gelen içli piyano sesini duyunca bunu çalanın şüphesiz bir kadın olduğunu söyler. Ve devam eder;



Resim 7. 9: H. Avni Lifij, *Çalgıcı* (alegori), 32 x 23 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Dr. Memduh Yaşa Koleksiyonu, (Kat. R. 274)

YAKAZÂT-I LEYLİYE

Ta uzaklarda işte bir piyano

Taze parmakların temâsiyle

Ağlıyor bir hazan hevâsiyle

...

Tellerin lahn-ı inkisâriyle

Hangi metrûke böyle eğleniyor,

Hangi mâtem bu sesle söyleniyor?

...

Gâh olur bir figân-ı tîz-heves

Bütün a'sâb-ı kâinâtı gerer;

Kalb-i hâbîde-i cihân titrer...

...

Tâ uzaklarda işte bir piyano

Onu bî-şübhe bir kadın çalıyor

Mûsikîden cevâb-ı ye's alıyor..

Dinle ey rûhum işte ağlayan o...⁸²

Avni Lifij'in resimleri ile Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti edebiyatçılarının eserleri arasındaki bir diğer ortak nokta ise; gece, akşam ve karanlık temalarıdır. Gece, gündüzün kargaşasının bittiği, insanların evlerine çekildiği ve derin uykulara daldığı bir zamandır. Bütün her şeyi aydınlatan ve gösteren güneş çekilmiştir, ayın zayıf ışıkları altında evren daha bir gizemli ve daha az kirli görünmektedir. Gece adeta yalnızlığın ve yalnızların sesidir. Gece, melankolik ruhların katarsisidir. Tevfik Fikret'in şiirlerinde gece bazen vefasızdır ve şair sevgilisine gecenin koynunda ebedi kalmayı teklif eder;

"Bu vefâsız gecenin koynunda,

Kalalım bir ebedî sâniye dalgın, bî-hûş"⁸³

Dün Gece adlı şiirinde ise geceyi, gündüz hayatının kirlerini örten kalın bir örtü olarak tasvir eder:

"Sâhil zalâm içinde; donuk bir parıltı var

Yalnız şu birkaç evde; birazdan siner, batar

⁸² Hasan Akay, **Cenab Şehabeddin**, s. 122-127

⁸³ Bkz.(67), Parlatır – Çetin, s.371 "Leyl-i Veda" şiirinden.

Onlar da, hep karanlık olur. Bir kalın nikâb

Örter birer birer

Gündüz hayatının bütün evsâhını...’’⁸⁴

Cenab Şehabeddin ise gece ve akşam daha rahatlatıcıdır, huzur verir, o akşamdan pitoresk bir zevk alır. Günümüz Türkçesi’ne Gece Rüzgarı diye çevirebileceğimiz *Riyâh-ı Leyâl* adlı şiirinde gecenin ruhundan bahseder ve gece rüzgarına methiyeler düzer.

“ ...

Bir ninni ile rûh-ı leyâli uyutursun

Ervâha eder dâvet o ninni

Bir hâb-ı mugannî!

Bir hâb-ı mugannî ile ruhu avutursun

Bir hâb-ı mugannîde gönüller

Rü’yaları dinler!’’⁸⁵

Halid Ziya Uşaklıgil’e ithaf ettiği *Temâşa-yı Leyâl* adlı şiirinde ise adeta kelimelerle geceyi resmeder.

“Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim

Levah-i kâinâtı seyredelim:

Gölge, hep gölge, her taraf gölge,

Gölgelerle bütün zemin mestûr,

⁸⁴ Bkz.(67), Parlatır – Çetin, s.459

⁸⁵ Bkz.(77), Akay, s.94

Âsumân yalnızca nim-manzûr.

*Görülen başlıyor görülmemeğe;
Bir dumandan kefenle cism-i cihan,
Kalıyor ka'r-ı leyl içinde nihân...*

....

*Gecenin tûde-i buhârından
Süzülen bir sükût-ı tenhâyi
Doldurur hep hayât-ı eşyayı*

...

*Ah, bak sevgilim bu zulmette
Ne kadar cüssesiz kalır insan,
Bizi gûyâ ezer bu leyl-i girân.⁸⁶*

...”

⁸⁶ Bkz.(77), Akay, s.106



Resim 7. 10: H. Avni Lifij, *Servili Mehtap*, 13 x 9 cm, Kartpostal Üzerine Suluboya, 1914 -15, Cem Tokbey Koleksiyonu (Kat R. 473)

Ahmet Haşim ise tam anlamıyla gecenin, akşamların ve karanlığın şairidir. “Haşim, mahdut ve kaba realiteyi gündüzden nefret eder. Akşam ve gece atmosfere, Haşim’in hûlyalarını geliştiriyor... Bir çöl çocuğu olan Haşim için, gündüz kapalı, gece açıktır ve gece, hemen daima insan ruhunu sonsuzluğa çağırır. Akşam vakti gökler açılır ve başka bir alem görünür.”⁸⁷

BİR GÜNÜN SONUNDA ARZU

Yorgun gözümün halkalarında

Güller gibi fecr oldu nümâyân

Güller gibi... sonsuz, iri güller...

Güller ki kamyştan daha nâlân

Gün doğdu yazık arkalarında!

⁸⁷ Bkz.(65), Kaplan, s.65

Altın kulelerden yine kuşlar

Tekrarını ömrün eder îlân

Kuşlar mıdır onlar ki her akşam

Âlemlerimizden sefer eyler?

Akşam, yine akşam, yine akşam,

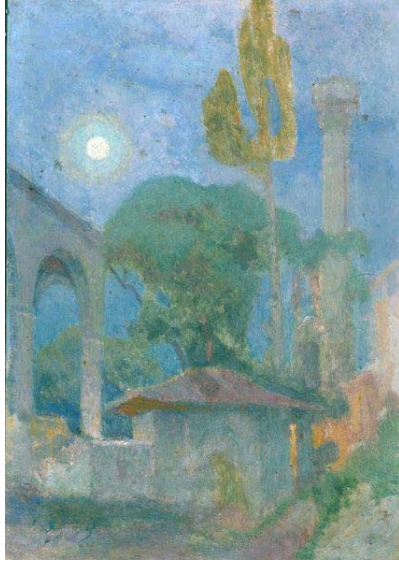
Bir sırma kemerdir suya baksam

Akşam, yine akşam, yine akşam,

Göllerde bu dem bir kamış olsam!⁸⁸

Lifij de geceyi insanlardan soyutlamıştır, ıssızdır sokaklar, evlerin camlarında ışıklar bile görünmez, bazen dolunay mistik bir ışıkla aydınlatmıştır eşyayı, bazen ise gecenin karanlığında uzaklarda yanan bir kandil sadece dikkati çeker. O daha çok gecenin sessizliğini sever gibidir. Geceyi konu aldığı resimlerinde elleri ceplerinde karanlık ve ıssız sokaklarda yürüyen Avni Lifij’i tahayyül etmek hiç de zor değildir. Haşim de, *Bir Günün Sonunda Arzu* adlı şiirinde günün doğmasını istemez, o da Lifij gibi akşamın getirdiği o dinginlikte ulvi bir şeyler bulur, günün sonunda arzu ettiği şey ise göllerde bir kamış olmaktır. Bu ilgi çekici bir semboldür aslında, bilindiği üzere tasavvufta önemli bir enstrüman olan “ney” kamıştan yapılmaktadır. Dolayısıyla şairin bir akşam vakti göllerde kamış olmayı istemesi yine ulvi bir alemin kapılarını açar bize. Kimbilir; belki de Lifij’in özellikle akşam ve gece temalı resimlerine hakim olan hareketsizlik, zamansızlık ve sessizlik Haşim’le aynı arzuyu paylaştığı içindir.

⁸⁸ Bkz.(75), Haşim, s. 33



Resim 7.11: H. Avni Lifij, *Dolunaylı Bir Gecede Çeşmebaşında*, 28 x 19,8 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Memduh Yaşa koleksiyonu, (Kat. R. 406)

Resim 7.12: H. Avni Lifij, *Gece ve Kandil*, 18,2 x 27 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Halit Cıngıllıoğlu Koleksiyonu (Kat. R. 531)

Lifij, *Dolunaylı Gecede Çeşmebaşında* resminde Haşim'in çok etkilendiği ve bir şebneme benzettiği ayın ışıkları şehrin üzerine yayılır. Belli belirsiz bir figürü bir çeşme başında su doldururken görürüz. Ama resimde asıl dikkati çeken bu figür değildir, dolunayla parıldayan gecenin rengi ve resme hakim olan dinginliktir. Lifij sanki hep soğuk kış gecelerini resmetmiştir. Hemen hemen hiç kimsenin olmadığı o soğuk kış gecelerinin zamansızlığını ve sessizliğini Lifij'in bu resimlerine bakarak dinleyebiliriz.

Fecr-i Âti cemiyetinin içerisinde yer aldığı zaman yazdığı bir şiirinde, Mehmet Fuat Köprülü de akşama dair bir şiir yazmıştır. Her ne kadar kendisi kısa bir süre sonra şiir yazmayı bırakıp edebiyat tarihçiliğine yönelse de *Mesâ-i Melâl* adlı şiiri Fecr-i Âti cemiyetinin ruhuna ve estetik değerlerine uygun düşer. Köprülü, bu şiirinde akşamı müphem seslerin gölgeleri olarak tasvir eder. Sanatçı için akşam esrarengizdir, şeb rengi şarkıların yükseldiği bir zaman dilimidir.

MESA-İ MELÂL

Akşam... esvata zıll-ı ibhâmın

Karıştır mûsîkî-yi şeb-rengi

Solar eb'âd içinde âlâmın

Matemî erganûn-i âhengi...⁸⁹



Resim 7. 13 : H. Avni Lifij, *Peyzaj Günbatımı*, 11 x 18 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat. R. 535)

Peyzaj Günbatımı adlı resimde Lifij akşamı kızılığıyla resmeder. Ağaçların koyu gölgelerinin üzerinden gün sona ermektedir. Resimde yaklaşmakta olan zaman dilimi, Haşim'in de belirttiği gibi günün hayale en elverişli olduğu zaman olan "gurup"tur. "Salt izleyici konumunda olmayan Hüseyin Avni Lifij, nesnelliğin peşinden koşmadığı gibi, gerçeği yeniden tanımlamak ister, onu kendi dünyasında yeniden üretir; kendi içinde öznelştirdiği dış dünyayı tuvallerine yansıtır. Dış dünyaya bağlı nesnel eylemi değil, öznel yargılarla dolu zihni dile getirir resimlerinde. Duygusal olduğu kadar, görüntünün ötesindeki anlamı öne çıkartma eğilimi sergileyen Hüseyin Avni Lifij'in renkleri, nesnel algının değerlerinden ziyade, özneliğin ifadesi olarak karşımıza çıkar."⁹⁰ Bu sebeptendir ki Lifij'in resimlerinde, Ahmet Haşim'in şiirlerinde yakaladığımız hislerin ve rengin aynısını görürüz. Haşim

⁸⁹ Bkz.(63), Kurdakul, s. 121

⁹⁰ Bkz.(60), Öndin, s.131

de Lifij gibi etkilenmiş olduğu Fransız Sembolistlerinden örnekleri doğrudan sanatına uygulamaz. Kendilerini duygularının girdaplarına bırakırlar. Kenan Akyüz'ün Ahmet Haşim'in şiirleri için söylediği bu cümleleri Avni Lifij'in resimleri için de söyleyebiliriz : “*Sembolist şiirin esas unsuru olan sembol, Haşim'in şiirlerinde yoktur... Haşim'in şiiri için en uygun anlayış, empresyonizm olduğu kabul edilebilir. Gerçekten şiirlerinde, dış aleme ait gözlemlerinin iç alemde yarattıkları izlenimleri aksettirmesi bu anlayış tarzının çok açık bir delilidir.*”⁹¹



Resim 7. 14: H. Avni Lifij, *Gurub*, 17 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (Kat. R.532)

Ahmet Haşim ve Avni Lifij'in dış aleme ait gözlemlerine bakarsak eğer, en çok dikkati çeken ortak öğeler; akşam, gece, gurup, nehirler, ağaçlar, akşam kızılılığı, karanlık, kar, ay, dolunay gibi doğaya ait öğelerdir. Aslında Haşim'in şiirlerindeki dış aleme ait tasvirler ve hisler daha gençlik yıllarında okuduğu Edebiyat-ı Cedîde şairlerinden büyük izler taşımaktadır. Nitekim Cenap Şehabettin'in;

Düşmüştü siyeh-berk-i şebe, şebnem-i sîmîn

*Şebnem gibi titredi kamer leyl üzerinde.*⁹²

gibi mısralarını Ahmet Haşim: “*Şiirin anlattığı gece alemleri, gözlerimizin alıştığı o köhne alem değildir: Gece, büyük ve siyah bir yapraktır. Kamer, bu yaprağın üzerinde iri bir şebnem tanesi gibi duruyor. Bu garip ve güzel şiir manzarası, eski*

⁹¹ Bkz. (71), Ünlü – Özcan, s.78

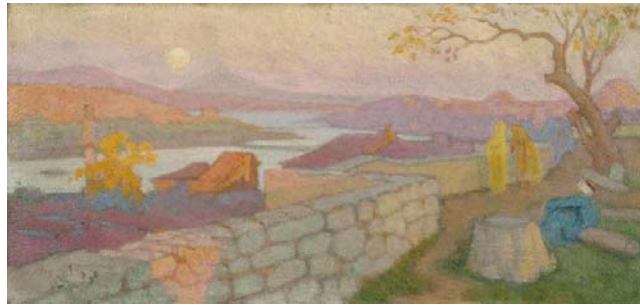
⁹² Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı III**, s. 471

olmak şöyle dursun, hatta bu sahada henüz varamadığımız bir yenilik ve tazelik merhalesindedir.” diyerek över.”⁹³

Ahmet Haşim’le hemen hemen aynı yaşlarda olan Lifij’in ise gençken neler okuduğuna ve kimlerden etkilendiğine dair elimizde kesin bir bilgi olmamasına rağmen, Lifij’in de aynı duygu yoğunluğunu yaşadığını resimlerine bakarak anlayabiliriz. Haşim, yukarıda alıntıladığımız sözlerinde “şiir manzarası” der ki bunu Lifij’in manzaraları için de söylemek mümkündür. Özellikle sanatçının yapmış olduğu Haliç manzaralarında akşam bütün şiirselliği ile yer almaktadır.



Resim 7. 15: H. Avni Lifij, *Haliçten Zindan Hanı*, 11,9 x 34,5 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel – Ayten Sirel Koleksiyonu (Kat. R. 323)



Resim 7. 16: H. Avni Lifij, *Haliçten Fantastik Görünü 1*, 16,7 x 34,9 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Prof. Şazi Sirel – Ayten Sirel Koleksiyonu (Kat. R. 320)

⁹³ Kabaklı, a.g.k., s.472

Lifij'in, *Sandalllı Manzara* adlı resminde bize yansıttığı doğa ise tıpkı Haşim'in Cenap Şahabbettin'in şiirindeki doğa için söylediği gibi “gözlerimizin alıştığı o köhne alem değildir.”



Resim 7. 17: H. Avni Lifij, *Sandalllı Manzara*, 1918, 27 x 36,5 cm, Kağıt Üzerine Pastel, B. Aksoy Koleksiyonu, (Kat. R. 471)

Resimde, renkler birbirinin içinde eriyerek bilinen dünyadan uzaklaştırır bizi. Haşim'in şiirlerindeki sarılar, turuncular, siyahlar, maviler, kırmızılar Lifij'in resimlerinde eşyanın ruhuna hakim olur ve izleyende mekan ve zaman düşüncesini siler.

8. HÜSEYİN AVNİ LİFİJ'İN SANATÇI KİŞİLİĞİ ve SANAT ORTAMI ÜZERİNE YAZILARI

8.1. H. Avni Lifij'in Sanatçı Kişiliği

Avni Lifij, kısa süren sanat yaşamına rağmen geriye sayıları oldukça fazla olan birçok karakalem, yağlıboya ve farklı tekniklerde gerçekleştirdiği çalışmalar bırakmıştır. Bu çalışmalar arasında ağırlığı figürlü ve figürsüz olarak açık havada hızlıca yaptığı, poşad adı verilen çalışmalarını oluşturmaktadır. Poşadlar dışında, çoğunluğunu yakın çevresinden model alarak yaptığı portreler ve bir kısmını Paris'te gerçekleştirdiği anatomi çalışmaları bulunmaktadır.

Lifij'in aynı zamanda büyük boyutlarda gerçekleştirdiği dekoratif çalışmaları da resim tarihimizde önemli bir yer edinmektedir. Aldığı siparişler üzerine gerçekleştirdiği bu çalışmalarında sanatçının kullandığı sembolik dil önemlidir. Özellikle *Savaş / Alegori*, *Akgün*, *Karagün* (Kat.R.280), *Kalkınma / Belediye Faaliyeti* (Kat.R. 277), *Çeşmebaşı* (Kat. R. 299) adlı çalışmaları dekoratif sanatın Türk resmindeki ilk önemli örneklerindendir.



Resim 8.1: H. Avni Lifij, Savaş Alegori, 160 x 200 cm, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M. (Kat. R. 287)



Resim 8.2: H. Avni Lifij, *Akgün*, 115 x 90 cm, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Milli Kütüphane Koleksiyonu (Kat. R. 269)

Lifij ilk çalışmalarında akademik bir eğitim almamasına rağmen adeta sezgisel bir yolla akademik bir doğrultuda ilerlemiştir. Özellikle *Pipolu – Kadehli Otoportre*'sinde kullandığı çok tonlu yönteme ve güçlü desen anlayışına bakarak bunu görebiliriz.



Resim 8.3: H. Avni Lifij, *Kendi Portresi (Kadehli / Pipolu)* 65 x46 cm, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M (Kat. R. 250)

Sanatçı daha sonra aldığı Paris eğitiminden sonra ise özellikle anatomi çalışmalarında akademik anlayışa bağlı kalmıştır lakin manzara çalışmalarında kendine has bir serbestlikle çalışmıştır.

“ Bu dönemde hızlı çalışılmış yüzlerce poşadda gözlemlediğimiz bu değişikliklere karşın, Lifij’in akademik kurallara tümüyle karşı olduğu söylenemez. Adı, doğru resmetmeyi benimsemiş ressamların arasında anılan sanatçının, aynı dönemde gerçekleştirdiği figürlü kompozisyonlarında yine uzun figür, mekan, renk etütleri, çeşitli kompozisyon eskizleri yapmayı sürdürdüğü görülmektedir. Lifij’in ele aldığı konuyla bütünleşmesi ve ona kendi duygu dünyasından kattığı değerler, ortaya çıkan yapıtlara ayrı bir nitelik kazandırmaktadır.”⁹⁴

Sanatçı açık havada hızlıca gerçekleştirdiği çalışmaların bir kısmını daha sonra büyük boyutlarda da çalışmıştır. Aynı zamanda Lifij’in fotoğraf sanatına da ilgi duyduğunu biliyoruz. Günümüze ulaşan fotoğraflarına baktığımızda sanatçının bu konuda da yeteneği olduğunu görürüz.⁹⁵ Ayrıca çoğunluğu İstanbul görünümüleri olan bu fotoğrafların bir kısmını sanatçı yağlıboya çalışmalarında da kullanmıştır.

Buradan yola çıkarsak eğer Lifij desen sağlamlığına önem verdiği çalışmalarında önceden birtakım eskiz çalışmaları yapıp konuyla ilgili gözlemlerde bulunmuş ve hatta fotoğraflar çekmiştir. Bu uzun hazırlık sürecinden sonra sanatçı yapıtına başlamıştır. Bu resimlerine örnek olarak *Mareşal Fevzi Çakma Mesaide, Akgün, Karagün* gibi resimleri verebiliriz.

⁹⁴ Bkz.(23) Gören, s. 379

⁹⁵ Bkz: Katalog: Fotoğraflar



Resim 8. 4: H. Avni Lifij, *Fevzi Çakmak Mesaide*, 166 X131 cm, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, İ.R.H.M (Kat. R. 266),

Bunun dışında daha önce de bahsettiğimiz gibi poşad adı verilen çalışmalarında ise sanatçı ön bir hazırlığa gerek duymadan malzemelerini yanına alıp açık havada hızlıca gerçekleştirdiği yağlıboya eskiz çalışmaları yapmıştır. Sanatçının bu çalışmalarından birini yaparken çekilmiş bir de fotoğrafı bulunmaktadır.



Resim 8. 5: H. Avni Lifij açık havada resim yaparken çekilmiş bir fotoğrafı.

Genellikle küçük boyutlarda gerçekleştirilen bu çalışmalarda sanatçı desen gücünden çok renge önem vermiş ve o an ki ruh haline göre önündeki tuvalini renklendirmiştir. “Çoğun bir kartpostal büyüklüğünde bile olmayan sayıları oldukça fazla olan bu çalışmalarını, uçucu izlenimlerin kaydedildiği bir belge ya da büyük boyutlu resimler için bir tür önçalışma şeklinde değerlendirmek, yalnızca gerçeğin tahrif edilmesine zemin hazırlar, bunlar, ayrıca çözümlenmek üzere tasnif edilip, opus numarası verilecek denli ciddi çalışmalardır çünkü.”⁹⁶ Lifij’in bu türden çalışmalarına örnek olarak ise; *Akşama Doğru Köy*, *Doğa İçinde Kadınlar*’ı gösterebiliriz.



Resim 8. 6: H. Avni Lifij, *Akşama Doğru Köy*, 9,9 x 18,8 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat.R. 527)

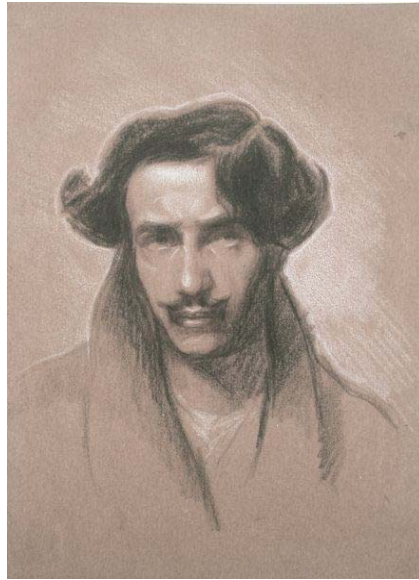


Resim 8. 7: H. Avni Lifij, *Doğa İçinde Kadınlar*, 10,9 x 22,6 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Kat. R. 493)

⁹⁶ Mehmet Ergüven, *Avni Lifij*, s.40

“Lifij’in, poşadlarından bazılarını tabloya geçirmek istediği zaman, çoğunlukla boyasal nitelikleri ağır basan poşadların serbest renginin biçimsel değerlerle düzeltildiğini, ya da rengin, biçimin içine oturması için desene başvurulduğunu görüyoruz.”⁹⁷

Lifij, desen çalışmalarında ise, Paris’ten döndükten sonra “Karta-Tinta” adı verilen bir yöntem kullanmıştır. Bu yöntemin amacı boyanan kağıdın üzerine deseni siyah veya beyaz kalemle çizerek volümü artırmak idi. Lifij de bu yöntemi kullanarak kendisine daha serbest çalışabileceği bir alan yaratıyordu. Bu çalışmalarına örnek olarak *Otoportre* ve *Oturmuş Çıplak Genç Kız* adlı çalışmalarını örnek verebiliriz.



Resim 8. 8: H. Avni Lifij, *Otoportre*, 28.8x21.5 cm, Kağıt Üzerine Karakalem ve Beyaz Boyalı Kalem Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu, (Kat. R. 106)

⁹⁷ Bkz.(23), Gören, s.376



Resim 8. 9: H. Avni Lifij, *Oturmuş Çıplak Genç Kız*, 41,3 x 31,3 cm , Kağıt Üzerine Karakalem ve Beyaz Boyalı Kalem, Prof. Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu, (Kat. R.87)

Sanatçı hakkında yazılan birçok yazıda Lifij, her zaman döneminin sanatçılarından farklı bir yere konumlandırılmıştır. Bunu 1914 Kuşağı'ndan birkaç sanatçıyla beraber çekilmiş bir fotoğrafına baktığımızda dahi görebiliriz; gerek duruşuyla gerekse de kılık kıyafetiyle dikkati ilk olarak Lifij çeker.



Resim 8. 10: Lifij'in arşivinden (1914 kuşağı) Sol başta İbrahim Çallı sağ başta Mehmed Ruhi Bey ,Avni Lifij (Prof.Şazi Sirel-Ayten Sirel koleksiyonu).

Sanatçı, bu durumu aslında yapmış olduğu ilk otoportresinde de çok net bir şekilde göstermiştir. *Kendi Portresi (Kadehli/Pipolu)* (Kat. R. 250) o dönemde Osmanlı topraklarında Türk bir sanatçıda görülmeyen bir bohemliğe işaret eder. O sadece resim yapmakla kalmamıştır aynı zamanda bir sanatçının duyuş, hissediş ve yaşayışını da görünür kılmaya çalışmıştır. Tabii ki bunda sanatçının mizacının da önemli bir payı vardır. Bir yazısında Namık İsmail Bey'in çiçek resimlerini eleştirirken şunları dile getirir : “*Nâmık İsmâil Bey'in çiçek resimlerindeki mahareti yıldan yıla artmaktadır. Fakat ne olur, bu sanatkâr ustalıkla karıştırdığı renklerine biraz da his ve heyecan ilave etse, hep “virtüöz” gibi değil azıcık da artist gibi çalışsa.*”⁹⁸

Bir sanatçı olarak çağı yakalamak isteyen Lifij, bunu yapmış olduğu resimlerinin dışında yazılarıyla da dile getirir. Entelektüel anlamda çağı yakalamak isteyen sanatçı olanakları dahilinde sanat üzerine okumalar yapar ve Türk sanatına yazdıklarıyla da katkıda bulunmaya çalışır. Sanatçı yazmış olduğu *Asri Sanat*⁹⁹ adlı makalesinde Fransa'da yapılacak olan bir sergiye gönderilecek eserleri eleştirir ve “*Oraya üç yüz sene evvelki modellere göre yapılmış çiniler ve saire götürürsek “abiye” yahut “smoking” ile gidilmesi meşrut bir cemiyete lâta ile dahil olmak isteyen bir adam vaziyetinde kalırız.*” der. Buradan da anlaşılacağı üzere Lifij'in sanat anlayışında “asri olmak” önemli bir yer edinmekteydi. Gündemi yakından takip eden bir sanatçı olarak yeniliğin peşine düşmüştür. Ancak yenilik uğruna eskinin de yok edilmesine asla razı olmadığını da belirtir. Sadece çağının sanat sorunlarına değil bir sanatçı olarak yaşadığı şehrin ve zamanın da sorunlarına değinmiştir. Örneğin *Şehr-i İstanbul*¹⁰⁰ adlı makalesinde İstanbul'daki yenileştirme çalışmalarını sert bir dille eleştirir : “*İstanbul'un kenar mahallelerine has çirkin bir ibtila var da yavaş yavaş işlek caddelere, merkez yerlere de sirâyet ediyor. Bu, çeşme, kapı gibi bazı mimari eserleri, güya güzelleştirmek için, renkli, yahut beyaz badanaya bulamak adetidir.*”

⁹⁸ H.Avni Lifij'in “*Resim Sergisi*” adlı bu yazısı 28.08.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

⁹⁹ H. Avni Lifij'in bu yazısı 02.05.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

¹⁰⁰ H. Avni Lifij'in bu yazısı 12.09.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

Gelişmekte ve değişmekte olan Osmanlı toplumunun bir bireyi olarak sanatçı özellikle sanat eğitiminin eksikliğinden şikayet eder. Akademide açılan Tezyini Sanatlar Bölümü'nün başına geçen Lifij, bizzat tanık olduğu bu eksiklikler için öneriler getirir ve gazetede yazılarında yetkililere seslenir. *“Terbiyemizin bedii cihazları, hürsümüzün kökleşmesi, bahusus iktisâdiyâtının yükselmesi nokta-i nazarından resim tedrisâtı meselesi çoğumuzun tasavvur ettiğinden fazla mühimdir. Bugün bizde marif deyince göz önüne her şeyden evvel kitap, kalem ve harita gelir. Resim derslerini hâtırlatlamak için biraz zihni sarfî lâzımdır.”*¹⁰¹ diyen sanatçı bu konuyu yazılarında birçok kez dile getirir ve durumun vehemiyetine ısrarla parmak basar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde dünyaya gelen ve yeni bir Cumhuriyet'in kurulmasına tanıklık eden ve hatta bifiil o cumhuriyetin sanatına can-ı gönülden katkıda bulunan H. Avni Lifij, Türk Resim Tarihi'nde ve 1914 Kuşağı içerisinde her daim farklılığı ve sanatının yüksek değeriyle yer edinmiştir.

8.2. H. Avni Lifij'in Yazılarının Değerlendirilmesi

Bir sanatçı olarak döneminin sorunlarını yakından takip eden, sadece sanat gündemiyle değil ülkesinin genel sorunlarıyla da ilgilenen Lifij'in özellikle 1923-1925 yılları arasında başta İkdâm Gazetesi olmak üzere çeşitli gazetelerde eleştiri yazıları yayımlanmıştır.

Yeni kurulmuş bir cumhuriyetin sanatçısı ve vatandaşı olarak ülkesinde varolan eksikliklerin farkında olan Lifij, her şeyin yoktan var edilmeye başlanıldığı bu süreçte yazılarıyla öneriler getirmiş, gündemde var olan sorunları eleştirmiş ve Batı'yı da yakından takip eden bir sanatçı olarak kıyaslamalar yapmıştır. Bu süreçte sanatçının doğal olarak üzerinde en çok durduğu konu sanat olmuştur. Yazılarına baktığımızda, sanatçının, Türkiye Cumhuriyeti'nin bu kuruluş yıllarında iktisadi ve

¹⁰¹ “Maarif Müfettişleri Kongresi Münasebetiyle - İhtisas Müfettişleri Lazımdır.” adlı bu yazısı 12.05.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

bilimsel gelişmelerin yanında sanatsal gelişmenin de önemini özellikle vurguladığını görürüz. Sanatçının 1923 yılında Tanin gazetesinde yayınlanan *İki Nutuk, Bir Makale Münasebetiyle* başlıklı yazısında “*Hakimiyet-i Milliye’de harp bitmiş değildir, yalnız şekil değiştirmiştir*”, der. Bu noktada Gazi’nin de memleketin bazı mekteplerini birer iktisadiyat yuvası haline getireceğiz sözünü alıntıylaarak bunun nasıl olması gerektiğini anlatır. Bunu da o yıl Paris’te açılan güzel sanatlar sergisi vesilesiyle anladığını belirtir. Sanatçı bu sergide teşhir edilen mobilyalara ve dekoratif ürünlere bakarak ülkesinde varolan çalışmalarını karşılaştırır. Artık Fransa’da geçmişe yönelik bir sanat anlayışı kalmazken neden hala Türk mimarisinde Türk sanatında geçmişin tozlarını barındıran çalışmalar yapıldığını sorar. Dünyadan bi-haber yaşanılmasını ve çağdaş olanın takip edilmemesini eleştirir. Varolan sanayi mekteplerinin de çağın ihtiyaçlarıyla alakası olmadığını vurgulayarak en acil yapılacaklar arasında başlı başına sanayi-i tezyiniye mektepleri açmak olduğunu belirtir.

Lifij, İstanbul’da yapılan sergilere eserleriyle katılmanın yanında bu sergileri bir eleştirmenin gözüyle de takip etmiş ve eleştiri yazıları yazmıştır. 1924 yılında İkdan Gazetesi’nde *Galatasaray Sergisi* ve 1925 yılında *Resim Sergisi* adlarıyla yayınlanmış yazılarında, düzenlenen Galatasaray Sergileri hakkındaki görüşlerini belirtir. Bu sergilerin gidişatından umutlu olan Lifij yine de gönderilen birçok eserin hafif bir estetiğin üzerine çıkmadığından bahseder. Özellikle İbrahim Çallı’yı sert bir şekilde eleştiren Lifij, portre konusunda vücutlardaki orantısızlığı ve elbise kırışıklıklarındaki ahenksizliği eleştirir. 1925 yılında düzenlenen sergiye heykeltıraşların da katılmasından memnun olduğunu belirtir.

Lifij’in yazılarında dikkati çeken en önemli nokta sanatçının eleştiri konusunda oldukça cüretkar olmasıdır. Bu konuda tamamen objektif olabilen Lifij, yakın arkadaşlarını dahi eleştirmekten çekinmemiştir. Bu sebeptendir ki *Sanat Bahsi Tarihi Sınaattan Bir İki Misal* başlıklı yazısında da belirttiği gibi yanlış anlaşıldığı zamanlar da olmuştur. Sanatçı bu yazısında daha önce yazmış olduğu bir yazısının¹⁰² yanlış anlaşıldığından yakınır. Bir önceki yazısında, yapılan sergilerin bir müddet Avrupalı sanatçıların denetimi altında yapılması gerektiğini vurguladığını söyler.

¹⁰² Sanatçının bu yazısı arşivlerde bulunamamıştır.

Fakat bu yazının üzerine sanatçıya gelen eleştirilerde “*Bu tip bir şeyin olması bizde sanat yeteneği yoktur*” anlamına geldiği söylenmiştir. Lifij ise bunu kastetmediğini ve sanatımızdaki teknik eksikliklerin giderilmesi için bu konuda kuvvetli milletlerden yardım alınmasında haysiyet kırıcı bir nokta olmadığını söyler. Hatta bu durumun sanat tarihinde çok sık görüldüğünü örneklerle açıklar. Örnek olarak da İngiltere’de ressamlığın asırlarca yabancı ressamların elinde kaldığını, mesela Alman ressam Hans Holbein’in yedinci Henry’nin sarayına mensup olduğunu belirtir. Son olarak da bütün Avrupa kıtasında belli başlı bir sanat varlığı olmayan bir tek Türk milleti olduğunu söyler.

Sanatın çağdaş olması gerektiği konusunda ısrarla duran sanatçı, yeni kurulan bir cumhuriyetin geçmişin tekrarlarıyla temsil edilemeyeceğini bunun için her konuda ama özellikle sanat konusunda çağın takip edilmesi gerektiğini sık sık vurgular. *Sanat Aleminde – Asri Sanat* adlı yazısında da bu konu üzerinde durur. 1925 yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Fuar’a davet edilen Türkiye’nin bu konuda başarılı olamayacağını çünkü çağdaş olmadığını söyler. Sanayi-i Nefise müdürü Paul Leon’un bir yazısını alıntılarak onunla aynı düşüncede olduğunu yani gelişen ve değişen dünyada artık ev döşemesinden, sokaklara, vapur ve uçaklara kadar birçok alanda sanatın yeri olduğunu söyler. Aslında Lifij, daha o zamandan endüstriyel tasarımdan söz eder, örneğin otomobilleri, uçakları tezyin edecek dekorlardan Türkiye’nin ne kadar uzak olduğunu ve hala çağdaş olmanın ne anlama geldiğinin bilinmediğini söyler.

Sanatçının kendisinin de belirttiği gibi üzerinde özellikle durduğu konu milli mücadelede askeri savaşın bittiği ama asıl bir milleti kalkındıracak ve yükseltecek olan iktisadi savaşın ise hiç bitmeyeceğidir. 1925 yılında yazmış olduğu *Hakikat Budur* başlıklı uzun yazısında da hakikatın makine ile yani iktisadi kalkınmayla gelen teknoloji olduğunu söyler. Askeri zaferin sonuçlarını devam ettirmek için de yeni nesilleri sanatçı ve mühendis olarak yetiştirmek gerektiğinden söz eder. Sanatçı buradan yola çıkarak bir sanai-i tezyiniye mektebinin açılmasının gerekliliğini anlatır. Ayrıca hocalığını da yaptığı Sanai-i Nefise Mektebi’ndeki tezyini sanatlar bölümündeki eksiklikleri dile getirir. Anadolu’da o güne kadar el işlerinde kadınların üreticiliğinden söz ederek artık mendilin dahi Avrupa’dan alınmasından şikayetçi

olur. Gerek sanat gerekse el işlerinde batıdan teknik ve metod alınabileceğini ama her şeyi oradan ithal etmenin sakıncalarını belirtir. Kız mekteplerini ziyaret eden sanatçı orada gördüğü eksiklikleri mesela resim derslerinin yetersizliğini anlatarak çözümler üretir. Kadınların da iktisadi mücadeleye dahil olması gerektiğinin altını çizer.

8.3. H. Avni Lifij'in Yayınlanmış Yazılarının Transkripsiyonu Yapılmış Hali

GALATASARAY SERGİSİ¹⁰³

Yakın bir gelecekte haricin de nazarı dikkatini çekecek kadar mühim sanat hareketleri yüksekliğine çıkması muhtemel görünen sergilerin altıncısı olan şu sergi, öncekiler gibi henüz hafif bir estetiğin derecesini aşamamıştır. Onları sadece ilk bakışta biraz geçiyor. Keyfiyet yönünden sükut değilse bile az çok hareketli bir haldedir. Bunu temin eden şey de bazı istikrarlı yeteneklerimizin ciddiyetlerini muhafaza etmesi ve tek tük genç sanatçıların fikirleri nedeniyle heyecanlarını da feda etmemeleridir. Yoksa meşhurlarımız pek tanınmış imzalarla öyle eserler- eğer bunlara meşhur denilebilirse- gönderiyorlar ki, en iptidai ve yeteneksiz öğrenciler bile altına ismini yazmaya veya imzasını atmaya tenezzül etmez. Bu da aslında kolay temin edilmiş bir şöhretin verdiği kuvvete güvenerek satılacağından emin bulunduğu için yapılıyor. Süte su katmak kabilinden bir hile, ticaretin en iğrenç bir şekli. Teşekkür olunur ki bu küçüklüklerden uzak ve her türlü saygıya layık fırça sahiplerimiz mesleklerinin onurunu muhafaza ediyorlar. Mesela Halil Paşa'nın serbest ve kesin realizmi sanatına bu defa da hakim. "Marsilya Limanı" ve "Mısır'da" resimlerinde doğayı kendine mahsus bir üslupla ve adeta yaşamak suretiyle tuvale aktaran sanatçının bu eserleri ne güzel örneklerdir. Ne yazık ki halen Mısır'da bulunan ve "Mısır'da Aşiret Çadırı" tablosu da realizmin çok ilerisine gidiyor ve fotoğraf gerçeğine bağlı kalmıyor. Paşa'mız iki resminde birisinde orta

¹⁰³ 31.08. 1924 tarihli İkdan Gazetesi'nde yayınlanmıştır. (Bu yazı Sanat Çevresi, 1982 Temmuz, Sayı 45'den alınmıştır.)

planı, o derece kuvvetlendiriyor ki, tablonun anlatım yönünden ağırlığını sarsıyor. Hatmi ve ortanca çiçeklerinin uzaklığındaki şehir manzarası pek sönük ve ağır.

Hikmet Bey'in (Onat) "Kabataş'ta Sabah"ı kuvvetli bir methiye örneği olup, güzel bir eserdir. Ne çare ki aynı renklerin, tuvalin her yerinde aynı derecede hakim olması, eserin seyrini oldukça güçleştiriyor. Hikmet Bey "Yoğurtçu Deresi"nde ağillara verdiği şekillerin kesinliğini binalardan, esirgese idi ne olurdu? "İstirahat ve Çıplak", "Kar" sahibinin namına şeref verecek mükemmeliyette. "Kar" bir müzede en değerli köşeye layık. Buna ancak Nazmi Ziya Bey'in "Ankara'da Kar"ı eş olabilir. Hatta bazı yönleriyle bu ötekinden de üstündür. Nazmi Ziya Bey'in "Sis" resmi de serginin özellik gösteren tablolarından biridir. Mavi ve bej gibi latif sedef renklerle yağlıboya portre yapan Nazmi Ziya Bey, istediği zaman suluboyayı da usta bir fırça ile kullanıyor.

Ali Sami Bey'in "Müze Kapısı" eski yaşantımızın küçük bir sahnesini canlandıran, kıymetli ve dökümanter bir eserdir. "Cami Avlusu", "Bozdoğan Kemer", "Son Cemaat Yeri", "Süleymaniye'de Bir Sokak", "İmaret Bahçesi ve Divanyolu" gibi mahalli ve milli konuların işlenmesinde ihtisas gösteren Ali Sami Bey'in renklerinde bir başkalık ve yenilik görünüyor. Yunus Nadi Bey'in ve Reşit Saffet Bey'in resimleri bu sene Çallı İbrahim'i portrede iyi baş yapan bir tasvirici olarak gösteriyor. Vücutlardaki orantısızlık ve elbise kırıksıklıklarında ahenksizlik bizde yapılan insan resimlerinde, daima simalarla sia kısımlar arasında bir uyumsuzluk gösterir ki bu her portre ressamının başlıca kusurudur. Bu kusur Çallı İbrahim Bey'de de var. "Yunan üserasının Millet Meclisi önünden geçişi" sanata biraz saygısı olan sanatkarın teşhir edemeyeceği bir tuvaldir. Düşman döküntüsünden bir katile, Mebuslar Meclisi bahçesinden bakarken sokakta da ahaliden iki üç kişi bulunuyor. Bu, konuyu dağıtan sanatkarın düştüğü heyecansızlık ile tuvale öyle bir cansızlık aksetmiş ki, tahlili herkesi ilgilendirir. En önde yürüyen esir yere bir şey düşürmüş, araya araya ilerliyor. Ötekiler kendi malikanelerinde gezintiye çıkmışlar gibi, tatlı tatlı konuşarak öndekini takip ediyorlar. Fakat neferlerden biri, tuvalin ortasında alaminüt fotoğrafçıya poz verir vaziyette sabit ve hareketsiz. Ahaliden ihtiyar bir köylü, arkası bize dönük, başı uyukluyor gibi önüne düşük, sol eliyle bir ağaca tutunmuş. Yaşlı bir kadın da çocuğuna : "Hele bak şu ihtiyarcağıza" diye, onu

gösteriyor. Uzakta Meclis'in önündeki alçak duvarın üstünde toplanmış mebuslar, bu sahneye ehemmiyet bile vermiyorlar. Hepsi gayri müteharrik hafiften bir ses işitmişler gibi huşu ile duruyorlar. Velhasıl bütün kişiler tek tek yahut grup halinde ayrı ayrı şeylerle meşgul ve resmin asıl konusu ile bağdaşan kimse yok. Sanat mefhumuna bu kadar biganelik olur şey değil. Sahibi tuvalin müsvedde olmasını mazeret gösteriyor. Ciddiyetten mahrum, manadan uzak bir yazıya müsvedde demek kabilinden bir söz. Çallı İbrahim Bey'in diğer resimleri de yine bu ayarda şeylerdir.

Batıl İtikatlar ve Menhus İzleri¹⁰⁴

İnsanlar, itiyadlarından (alışkanlık), hatta sakîm (yanlış) itiyadlarından, kolay ayrılmak, yeni ve makul fikirlere suhûletle (kolaylık) alışmak meziyetine mâlik olsalardı Flamariyon'un Üranüs'te mevcudiyetlerini tasavvur ettiği esirî ve halûk mahlukların, ihtilâllerin, mukabil ihtilâllerin evini tarihin zaptedemediği geçmiş devirlerde alınmış olur, dünya, her dinin varlığını iddia ettiği Cennet-i âlâ mertebesine yüz yıllarca sene evvel ermiş bulunurdu. Ne çâre ki bir fevkalâdelik hiçbirimize nasîb olmuyor. Hepimiz, değil şahsi itiyâdlarımızın hatta cedlerimiz kalabalık nesiller arasından geçirerek bize kadar yollamaya muvaffak oldukları anakronizm hâlinde düşüncelerin, batıl itikadların esiri kalıyoruz. Terakki (ilerleme) dediğimiz makruh (yaralanmış) yeşil yola geçmeyi ne vakit istesek köhne itiyadlar, batıl itikadlar, çöplüğe fırlatılmış pis, paslı ve biçimsiz bir demir çini gibi yuvalana yuvalana gelir ayağımıza dolaşır, adım atmamıza mani olur. Bundan dolayıdır ki tekâmül mahlukat üzerine şerâfet iddia eden insân, iyiyi kötüden süratle tefrikde (ayırarak) daimâ acz gösterir ve o müdâyi ihâzda geciktikçe gecikir. Bu, her millette, her memlekette böyledir.

Biz de pençesinden kurtulamadığımız fenâ itiyâdlarımızdan biri bedî'îânın resim ve heykel şeklinde tezâhürlerine karşı bazen la-kaydîmiz, ekser defâ husûmetimizdir. Tahrîr-i (yazılı) sanatı, vasita ifâdesi canlı şeyleri taklîd etmeyen yazı olması, mimari, hat, tezhib dîne hiddeti, musiki de, dinin tarîkat şekillerindeki şâirâne inhirâflarının (bozulma) âyinlerine karışması sayesinde müslüman Türk camiasını tasvîr etmiş, sanayi-i nefisenin öteki şubeleri batıl itikadların ve onların vicdânlarımızda husûle getirdikleri sakîm itiyâdların kurbanları olmuşlar. Canlı mevcûdâtın, şekilden başka bir şey olmayan, hayâline _____ hâlinde başlayan bâtil itikâd ruhlarımıza o kadar derin kökler salmış ve şümûlünü o derece genişletmiş ki nihâyet her türlü şekle, hendese lisânında şekil dediğimiz her şeye amansız düşman kesilmişiz. Bu düşmanlık, nesiller geçtikçe dimâğlarımıza daha ziyâde birleşerek bizi kelimelerin ve sedâların âhenginden gayrı sanat cazibesine gayrı hassas bir hâle getirmiş, hatların ve merafıkları renklerin şiirini tatmak hâssamızı

¹⁰⁴ 08.11.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

kazımış atmış, mimari, tezhîb gözden düşmüş, hattatlık bile rabetten kalmış nihâyet eşkâlle meşguliyet, hatta zî-rûh-ı (canlı) mevcudiyet taklit etmeyen resimlerle uğraşma bile iptila-ı (kötülük) iştigâl telakki edilmiş, erbâbı küçük görülmüş, çocuklar bunden men edilmiş, bütün bu sakamat (bozukluk), bu mekteplerimizde resmin layıkıyla tadrîsine engel olmuş, bu dersin en ehemmiyetsiz bir eğlence derecesine inip kalmış intâc etmiştir. (meydana getirmek)

Halbuki şekil her şeydir. En hayati ihtiyaçlarımıza ve en havai zevklerimizi tatmine yarayan her nurlu eşya şekilden başka bir şeydir. Taş Devri'nde yaşamış büyük babalarımız da şeklin esîri idiler, bugünün medenîleri de öyledir, yarımın insanları öyle kalacaklardır. İlk adam yaşamak için öldürmek ve sakınmak ıztırârına (mecburiyet) düşmüştü. Bunun için de ne kaplan gibi kahhar pençesi vardı, ne boğa gibi sıkarak ezecek kuvveti, ne de kurt gibi parçalayıcı yaman çeneleri ve dişleri. Müdâfâa ve helâk vasıtalarından mahrûm o zavalla tabiatın kendisinden esirgediği kudreti ibtidâi zekâsıyla icad ve iktisâba (elde etmek) mecbûr oldu. Bir avcı ötekenden kalınca sopalar, çakmak taşından baltalar[...] İşte o müktesib kudrettir ki şakilden başka bir şey değildir. İlk tahrib altından bugün karışık mekanizmalı _____ edevâtına, evvel zamanın tashîn-i çâresi olan iki ağaç parçasından şimdinin kalorifer tesisâtına kadar her şey şekilden başka nedir? Yıldırım siper-i saika ile zapt eden, ona lamba yaktıran, yemek pişirten, araba çektiren, ortalık süpürten, velhâsıl gazb-ı semâviyi uşak yapan bugünün insanı, bahr-i muhabbetlerin altında denizlerin hâkimlerine havalarda en büyük kuşlara sürat ve sîretçe teferruk ediyor, yerinden kımıldamadan bir memlekette dîğeriyle konuşuyor, tabiatın, gizlemek için, en rakîk zerrenin milyonda biri hiçliğinde yarattığı sinsi ve mahrub mahlûkatı üç beş cam parçasından yapılmış ufacık bir aletle keşf ediyor, göz hapsine alıyor ve Cenâb-ı Hakk'ın bütün bir memleket hilkatini te'dip (yaratılış terbiyesi) için gönderdiği teavünleri (yardım), göstermek istediği şiddeti 'âciz ve tesirsiz bırakıyor. Nebîlerin mucizelerinden, velilerin kerâmetlerinden daha küçük ve esâslı olan bütün bu havârık-ı fenn şeklinden başka bir şey olmayan türlü türlü âlât sâyesinde zuhûr etmiştir. Şekil öyle bir muhittir ki onun ihâtası (kapsam) haricinde hiç bir şey yoktur ve olamaz. En ince hislerimiz bile onun ve _____ rengin ilcâsıyla (zorlama) tevellüd ve tebellür (meydana çıkma) eder. Felekte şekil ile renk olmasa şiiir ile musiki meçhûlümüz kalırdı. Hoş bir manzaranın, latif bir vücûdun

şaire, bestekâra ilhâm ettiği incelikler şeklin sihridir. Şeklin tahakkümünden muafiyet nisbeten hayvanlara, mutlak hâlde de ulûma has bir imtiyazdır. Şekil'siz ne insanlık olur ne de terakki.

Batıl itikadlar bizi insanlığın mürâdifi (yoldaş) olan terakkinin en muasır amilinden tebrid (soğuma) ve te'bid etmiş (uzaklaşmak), dimâğlarımızla menhûs izlerini bir kap içinde öyle boğuvermiş ki bugün maarif heyetimiz bile bunun tesirinden kurtulup da resim derslerinin ne mühim bir terakki çaaresi olduğunu kavrayamıyor ve Türkiye'nin en münevver parçalarından bir bütün, İstanbul'un, maarif idaresi, geçen sene ilk tadrîsât resim derslerini ihtisâs hocalarından alıyor daimi muallimlere veriyor. Ve resmin bu yanlış takısı bu sene de devâm ediyor. Fakat kabahat kimde? Beyinlerimizi bâtil itikadlarla dolduran ve bunların menhûs izlerine bizi asırlarca esir yaşatan geçmişlerimizdeki, bugün kendilerine mevlüd okunmaz.

Ressam H. Avni Lifij

“Hakikat Budur.”¹⁰⁵

Mârif vekilimiz Hamullah Suphi Bey bir ay evvel bir _____ sanai mektebinde irâd ettiği nutkunda “Ecdâdımızın dest-gâhlarını (işyerleri) makine hâline koymakla onları geçebileceğimizi” söylemişti. Hakikat budur. Makine demek çelikten dimâğ, çelikten el ve ayak demektir. Düşündüğünü elleriyle ve bataetle (baret) meydana getiren icdâdımız asırlarını yaşamış ve göçmüşlerdir.onların ahfâdı (torunları) ve bu sürat ve terakki-i asriyenin evlâdı olan bizler evvelâ düşündüklerimize vücûd verecek makineler tasavvur ederiz, sonra o makineler sayesinde tasavvurlarımızı hem çok, hem çabuk meydâna getiririz. Eskilerin iki el ile iki senede yapamadıkları bir şeyden iki saatte iki bin tane yaparız. Atalarımızın iki ayakla iki haftada varamadıkları yerlere adım atmadan iki saatte varırız. Babalarımızın haftalarca uğraştıkları bir tarlayı makine ile çabucak süreriz. Velhasıl bugün makine insanın en kuvvetli bir yardımcısı olduğu gibi istikbâlde her şeyi olacaktır.

Sanatın hayat _____ hemen mevki'ine pek isâbetli bir nazarla bakan Erkân-ı Harbiye-i Umumiye reisimiz geçenlerde Ayvalık'ta irâd ettiği bir nutkunda Türkiye'nin umrânından (bayındırlık), iktisâdiyâtından vâkıfâne bahs ederken “bir memleketin kuvveti, bil-umûm kuvâ-yı (güç) milliyeti ancak iktisâdiyâtının vüsat ve kuvvetiyle ölçülebilir” deniyor idi. Hakikat yine budur. Şahsi cesâretler, fedâkârlıklar ve bunların yüz binlercesiyle meydâne gelen kahraman ordular silâhsız, cephânesiz kaldıkça ne yapabilir? Bunu imâl edebilmek, yahut satın almak için ise para lazımdır. “Para harbin sihridir” sözünü “Napolyon” beyhude söylememiştir. Milletlerin altın ve gümüş sihirlere kuvvetlendirecek çâre de iki değil birdir: İktisâdiyât inkişâfi (ilerleme). İktisâdiyât ise bu asırda makine demektir.

Görülüyor ki maarif vekîli ile Erkân-ı Harbiye reisinin sözleri tamamıyla uç uca geliyor ve sarsılmaz bir hakikat, kuvvetli bir mantığı teşkîl ediyor.

Riyâziyât (matematik) ve makinenin hâziadaki (alçakgönüllü) mühim mevki'i, tezyîni ve gayrı tezyîni sanai üzerine olan azim tesirlerine dair bir iki senedir biz de hayli yazdık. Harbin bitmemiş olduğunu, yalnız şekil değiştirerek devam etmekte bulunduğunu ve bulunacağını “Hâkimiyet”te “İkdâm”da “Tanîn”de

¹⁰⁵ 27.07.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

müteaddid kereler söyledim. Herkes bilir ve biz de yine tekrâr ederiz ki askerî harp bir milletin hayâtında ara sıra vâki olur ârizî uğraşmalardır. İktisâdi harp ise daimi mücâdeledir. Birinci şekilde bir harbin neticesi ne kadar parlak olursa olsun ikinci şekilde ve muvaffakiyetli bir cidâl (sözlü mücadele) ile takviye edilmezse hiçbir. Biz de zaferimizi böyle bir nekbetten (talihsizlik) kurtarmak için yeni nesilleri sanatları, zirâi ve mühendis olarak yetiştirmeliyiz. Geçen gün husûsi bir muharririmiz de Erkân-ı Harbiye reisimiz diyor idi ki: Çanakkale havalisinde toprak mamûlât nev'inden testi, şamdan, sepet taklîdi bazı kabiller ve bunlara mümessil şeyler imâl olunuyor. Fakat bunlar asırlardan beri tekerrür edegelen kaba nümûnelere göre yapılıyor. Eğer bu şeyler ihtiyâcât-ı asriyeye göre düşünölmüş ve artist ellerden çıkmış projelere nazarâ mamûl olsalar ne kadar eşyâyı hâriçten almaktan müstağni kalırız. Büyük doğru bu sözdür.

Fakat teessüf olunur ki iktisâdiyâtımızın bu pek bedii cihazlerini en ziyâde alâkadâr olmaları lazım gelen bazı mevkiller hâtırlarına bile getirmiyorlar. Bu lâkaydî kâfi değilmiş gibi sağda solda, tek tük eşhâs (şahıslar) arasında o "Artist eller"i yetiştirmekle mükellef olan sanai-i nefise mektebindeki tezyini şubenin iki, küçük fakat bir hayat varlığını şimdiden boğmak isteyen bir cereyân-ı efkâr müşâhede (seyretmek) olunuyor. İktisâdiyâtımızın ve haritamızın uzviyet-i esâsiyesi (canlılık) demek olan bu şubeye yan bakan nazarlardaki hüşûnetin (kabalık), husûmetin manası anlaşılabilir. Teşekkür olunur ki marif vekillerimiz bu şubenin sergisini gezmesi ve ezhâr ettiği hakk-ı teveccüh ve takdîri sayesinde o husm nazarların cesâretleri kırılmış ve şimdilik yere ekilmişlerdir.

Halbuki mantık bize ayrıca bir sanai tezyiniye mektebi açamadığımız takdirde hiç olmazsa Sanai-i Nefise mektebindeki bu şubenin tevsi'ini imârdır. Erkân-ı harbiye reisimizin bahs ettiği sanatkârâne projeler bu şubede ihzâr olunacak, marif vekilimizin işaret ettiği makineleri o şubeden – o şube ki aynı zamanda resim dar'ül-muallimîndir – yetiştirecek resim hocalarının terbiye edeceği talebe tasavvur ve terassim edecektir. Velhâsıl destgâhları makine hâline koyacak ve umum-ı kuva-ı milliyemizi iktisâdiyâtımızın yükselmesiyle takviyeye en ziyâde yardım edecek asırları hâzlamakla muvazzaf (vazifeli) meslek müesseselerinden biri sanai tezyiniye şubesidir. Filhakika şube müessese değildir.

Lakin esâsen ayrıca bir mektep mâhiyetinde fakat binâsızlıktan, hocasızlıktan, Sanai-i Nefise Mektabi'nin bir köşesine lehimlenmiş başlı başına bir ders yeridir. Eğer bütçesizlik birkaç sene daha devâm edecekse ve bu yer güdük kalacaksa sanai-i nefise mektepinin mimarî kısmından gayri şubelerini _____ ve müsâit zamana intizâren _____ masrafını tezyîn şubesinde tavsi'ine hast etmek ve bu sene muvaffakiyet gösteren üç, dört mezenefendiyi derhâl Avrupa'ya yollamalıyız. Çünkü harp memleketimizde mimara, fakir yurdumuzda servetin artmasına yardım edecek meziyete şiddetle ihtiyaç vardır. Bu, terâhi ve tereddüde tahammülü olmayan bir meseledir.

Bugün zaruretimize en büyük bir şahsiyetimiz, reis-i cumhurumuz yeniden hayat veriyor. Bundan daha az mühim olmayan ve ölmek üzere bulunan sanaimizi himâyesi altına alacak kimse zuhur etmedi. Türk müzeyyenliği (dekorasyon) mehallik (tehlikeli) bir uçurum kenarındadır. Bi ayağı derin boşluğa doğru kaymış, gitmiş, vücûdu, bütün ağırlığıyla öteki dizi üzerine yüklenmiş kollarını kaldırmış tutunacak yer arıyor ve imdât bağıyor. Elinden tutacak kimse yok mu?

Şu son üç, dört satırı reis-i cumhurumuza, vekillerimize ve bütün mebuslarımıza hitaben yazıyorum.

Askerî mücahedeye kadınlarımız iştirâk etmişlerdi iktisâdi muharebede de vazifeleri büyüktür. Anadolu'da olsun İstanbul'da olsun eskiden beri her türlü kadın işleri memleketin müteaddid (birçok) ihtiyaçlarına oldukça kifâyet (yetişmek) edebilir idi. Son asır, Türkiye'nin büyük şehirlerine Avrupa imtîhâsının, hem de _____ nev'inden şeylerin, istilasını gördü. Bugün hanımlarımız ufacak mendillerine kadar her şeylerini yabancılardan alıyorlar. Kız mekteplerinde her nev' işler Avrupa modellerine göre yapılıyor. Halbuki biz garbın harsını kabule mecburuz. Eğer bu yolu takibe devam edersek manevi varlığımızı Avrupa'nın kapısı eşliğinde, bilelim niçin, kurbân etmiş oluruz. Biz garbın yalnız tarz-ı faaliyetini, tekniğini, metodlarını almalıyız. Kız mekteplerinde ve her türlü kadın işleri fabrikalarında yerli modellere göre çalışılmalı. bu yerli modelleri de yine sanai tezyiniye dersi görmüş kadın muallimler ve talebâtı ihzâz etmelidir. Hâl-i hazırda ise kız mekteplerinde resim dersleri bu gâyeyi katiyen temin edemez. Son sene-i tedrîsiye nihâyetinde müteaddid kız mektepleri sergilerini gezdim. Hepsinde ancak şirin hanımlıkların, sevimli kadınlıkların yapabileceği işler gördüm. Fakat ne acınacak hal: Bütün o işler

Fakat ne acınacak hal: Bütün o işler yabancı üslûplarda idi. Bunlardan kaçarak hâtun kız sanai mektebi bir meslek müessesesi olduğu için daha ehemmiyetle tedkîk ettim. Vesâitsizliğe rağmen meydana getirilen işler fevkalâde idi. Mektebin pek muhterem müdürü Sadiye Hanım'dan bazı izâhat almak istedim. Dirîğ (koruma) etmemek lütfunda bulundu. Ve kemâl-i hayret ve teessüfle anladım ki bir kız sanai mektebinde demirbaş eşyâ olarak bulunması lazım şeylerden birçoğu ya kemiyyen (nicelik) mefkud (yok), yahud nâkıs halde mevcut imiş. Meselâ elbise prova edecek “Manken”ler pek noksan. Bütün mektep dört ütü ile idâre olunuyor. Onlar da kömürle teshîn edilir eski sistem şeyler. Halbuki yirmi tane olsun elektrik ütüsü lazımdır. Örgü makineleri yok, ilik sehbası yok, bir, iki makastan başka keski aleti yok. Sonra buna kız sanai mektebi meslek mektebi diyoruz. Taaccüb etmemek (şaşırmak) mümkün değil. Bu kadar yokluk içinde bir mektebin idâresi insânda sıhhat [ne] bırakır, ne huzur, ne de rahat. Lakin gençliğini, kadınlığını, maddi ve manevi hayatını fedâ eden bir insan, meğer, nelere muktedir değilmiş. Şu kadar var ki yokluk içinde iş görülüyormuş diye mekteplerimizi vesâitten mahrûm bırakmak doğru değildir.

Bir aralık, işleri tedkîk ederken resim derslerinin tarz-ı tedrisini sormak mecburiyeti hâsıl oldu. Mektebin matbu' programını gördüm. Bu bahse dair malumat da aldım. Netice şu çıktı: Kız sanai mektebinde tadrîsî icâb eden teribât- tezyiniye dersleri kavaid-i ilmiyemiz (hareket planları), aslına göre gösterilmemiş. Bu noksanların dakika-ı fevt etmeden çaresine bakmazsak kadınlarımız iktisâdî mücâhedeye iştirâk edemeyecek vaziyete ilka etmiş oluruz ki bu da “Bil-umum kuva-ı milliyemiz”den bir kısmının ithalata mahkûmiyeti demektir. Zaten geçen seneden beri kız nümûnelerinde resim derslerini mütehassis muallimliğin elinden almak ve sınıf muallimlerine vermekle büyük bir hata da bulunulmuştu. Fakat bu hatanın kim farkına varacak. Bunlar öyle yanlışlıklardır ki cezâsını gelecek nesiller çeker. Nasıl ki biz bugün babalarımızın yadigârı yolsuzlukların acısıyla kıvrılmaktayız.

Hülâsâ-i kelâm: Kız ve erkek mekteplerinde resim dersleri yanlış bir mecrâ takip etmektedir. Bu yanlış mecrânın sâlim yola tahvilini temin edecek olan mahal ki sanai tezyiniye şubesidir, evvella o, tavsi' edilmeye muhtâçtır. Bunlar yapılmadıkça ne destgâhlar makine hâline getirilebilir, ne de iktisâdiyâtımız vüsat ve kuvvet bulur.

- 1) *Décorateur* tabirinin kabili olarak kullanıyorum.

Sanat Âleminde - Asrî Sanat¹⁰⁶

12 Mart tarihli İkdâm'da sanayi-i tezyiniyenin asri şeklinin bizde mefkudiyetinden (yokluk) bahs etmiş ve 1925 meşherine iştirâkimizin muvâfık olamayacağını yazmışım. O yazının intişârından (yayınlanmak) iyice müddet sonra sergi hakkında malûmat gelmeye başladı. Meselâ son postaların birinden (F. Jan Desityö)'nün (Asrî Sanat Nedir?) unvanlı bir küçük kitabı çıktı. Kitabın üzerinde "Sanayi-i tezyiniye sergisini vâzihan (açıkça) görebilmek için" ibâresi hâvi (içine alan) bir genişçe kuşak bulunuyor. Eserin ibtidâsından şu ilk satırları tercüme ediyorum:

"Kat'iyetle tarif ve tesbit olunmuş bir program dolayısıyla yazılan şu eserin intişâr ettiği sıralarda 1925 senesi için ilân ve ihzâr (hazır) edilen asrî sanayi-i tezyiniye sergisinin mutâbıkı hazırlıkları devam etmektedir. Programdan müstahriç işte kısa bir madde:

"Binaenaleyh ve asrî harf ü sanayi-i tezyiniye sergisi sarâhaten (açıkça) asrî karakter ve temâyülât (meyletme) arz eden her türlü sanata güşâdedir (açık). Bu o demektir ki eski üslûpların her nev' kopyaları ve taklidleri bu meşherden uzaklaştırılacaklardır; bu yine o demektir ki her gün isti'mâl (kullanma) ettiğimiz en basît eşyâ bile, işlenince, en kıymet-dâr eserler derecesinde güzellikler iktisâb edebilecekleri için oraya kabûl olunurlar.

"Bütün 'endüstri' sahipleri, bütün artistler, bütün sanatkârlar, ahşap, taş, maden, çini, cam, kâğıt, mensûcât (fabrika ürünleri) ilh... gibi mevaddan (madde) hangisi üzerine çalışırlarsa çalışsınlar, bunları ne gibi usullerle ve ne cihetlerde isti'mâl için imâl ederlerse etsinler her şeyden evvel asrî görünmeye mecbûrdurlar, nasıl ki bu sanatkârların eski türlü yaşamış şöhretli selefleri de kendi zamanlarının asrîleri olmuşlardı ve meydâna getirdikleri her şeye mantıki, ahenk-dâr ve o vakitlerin hayat-ı hâzırası şerâitine tamamıyla mutâbık şekiller vermişlerdi..."

Müellif, modernizm hakkında müteaddid (çeşitli) anketlerin hülâsalarını derc ve kendi mütâlaatıyla (düşünceler) çarpıştırırken uzak ve yakın mâzilerden misâller

¹⁰⁶ 02.05.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

getiriyor, en selâhiyat-dâr (yetkili) zâtların fikirleriyle ihticac (delil) ediyor ve kırk ikinci sahifenin nihâyetine doğru şu kararı veriyor:

“Ferdin yeni ihtiyaçlarını ve fennin terakkilerini nazar-i itibâra alan sanat asrîdir” diyor. Biz ise bu şartları hâiz eşyâyı Avrupa’dan alıyoruz; kendimiz bir şey meydâna getirmiyoruz ki oraya yollayalım ve teşhîr edelim.

Alan gazetesinin 19 nisan tarihli nüshasında bu meşhere dâir on altı sahifelik bir ilâve var. İlk makalesinin ünvânı “Serginin Alacağı Şekil, Husûsiyeti ve Şümûlü”dür. Muharriri enstitü imzâsından ve sanayi-i nefise müdürü Paul Leon’dur ki meşherin ikinci “Komiser Jeneral”i bulunuyor. Bu makaleden şu satırları alıyorum:

“Sanat, mâhiyeti ve takib ettiği maksad itibâriyle esâsen tezyini değil midir? Tablo ve statü tıpkı halı ve mobilya gibi tezyine yaramazlar mı? Ve sâfi sanat, tatbiki sanat diye bir maddeyi ve muayyen gâyelere faydası olmayan diğeri (değeri?) olan iki nev’-i sanat kabul etmeli midir? Bu, kolay yıkılabilir. Ayrılık mânâları bu gün tahrîb edilmiş, lüzûmsuz ve uydurma farklar kendiliklerinden zâil olmuş bulunurlar. Bundan sonra indimizde (şahıs) hırfet (bence) ile sanat arasında hudut yoktur, yakında açılacak meşherin hedefi ve hakiki manası işte budur, programı ve gâyesi nâdir eşyâ ile câmekân içinde gösterilmeye mahsûs zengin biblolar teşhirine münhasır değil, hayatın zaptını teşkil eden pek mütenevvi (muhtelif) ve pek müteaddid anasır (unsur) mı tevhîde (birlik) ma’tuftur. (ait)”

Paul Leon, makalesinin bir yerinde de: “Evlerimizin döşemesi, kadının süsü, tiyatro sahnesinde görünecek eşhâsın kıyafetleri, sokaklarımızın, meydanlarımızın, parklarımızın belde tertibâtı, şimendifer kompartmanları, vapur ve tayyare kamaraları gibi koşan, kayan ve uçan ikametgâhlarımızın tesisâtı da sanayi-i tezyiniyeye ait hususiyettendir. Sanayi-i tezyiniye, vaktiyle mihâniki arabadan başka bir şey olmayan lokomotif, evvelce _____-siz bir kupadan ibâret iken bugün sür’at dediğimiz kudreti istihdâm eden ve rüzgâra karşı mukavim bir makine olan otomobili de bediiyat (edebi ve güzel olan) havzası dâhiline almıştır. Asrî dekoratörlerimiz telsiz telefon ve telgrâf aletlerini, yuvalarımızın bu yeni circırlarını, muhâfaza edecek yahûd onlara destek olacak çekmece, iskemle gibi mobilya üslûbları aramıyorlar mı?”

Ben de işte bunu söylüyordum: Bizde asrî sanat yoktur, “kadîm halılar ve eski kumaşlarla büyüklüğü üretemeyiz” demiştirm. Hâl-i hâzır sanat âliminin en selâhiyet-dâr simâları da, görülüyor ki, az vakit sonra bunu teyid ettiler. Yolladığımız birkaç parça asır-dîde (çağdaş) eşyâ yahud sergi programının ma'lûm maddesinde denildiği gibi “eski üslûpların kopyaları ve taklitleri”nden ibâret öte beri, belki siyâsi bir nezâket olsun diye reddedilmez. Lakin asıl sanat muhîtinde şiddetle tenkit edilirdi ve sanat kredimizi sarsardık. Son sistem otomobil dâhillerini süslemek için hâzırlanmış tertibât-i tezyiniye, yolcu tayyâreleri için tezyîn edecek dekorlar ve teferruat, bir sür'at katarını koşturacak lokomotifin alacağı ince uzun üstüvâne şekli-tarif, bir “Trans Atlantik”in yemek salonunu düşünerek meydâna getirilmiş her türlü mobilya, daha neler ve neler bizde var mı? Yani fennin en son terakkiyâtının tevellüd ettiği hâyatî ihtiyâçları tatmîn edecek ve sâitin bedii şekilleriyle meşgûl oluyor muyuz? 925 sergisi işte bunları istiyor. Oraya üç yüz sene evvelki modellere göre yapılmış çiniler ve saire götürürsek “abiye” yahut “smoking” ile gidilmesi meşrut bir cemiyete lâta ile dahil olmak isteyen bir adam vaziyetinde kalırız. Daha fenâsı bize edilen hatayı anlamamış, sanatta eskiliğin, yeniliğin ne demek olduğunu idrâk edememiş, her gün birkaç gerek tekrar ettiğimiz asrîlik kelimesinin mefhûmunu kavrayamamış gibi görünürüz ki milli gurûrumuz için bunun ne kadar elim olduğunu düşünelim. Bize düşen, Fransızların davetine teşekkür ve fakat bu acıklı yoksuzluğumuzu setr (örtmek) için adem-i icâbat (gerekli) idi.

Ressam H. Avni Lifij

İki Nutuk, Bir Makale Münâsebetiyle¹⁰⁷

Reis-i cumhurumuz, bir nutku arasında: “Memleketin bazı mekteplerini birer iktisât yuvası hâline getirmek... Memlekette iş adamı, iktisâdiyâd adamı yetiştirecek mektepler açmak...” diyor idi. Baş vekîlimiz de bir nutuk arasında “Önümüzde otuz senelik mesainin vüsat ü şekli ve otuz senelik hedeflerin baş döndüren azameti var” dedikten sonra sözü hayalâtla vakit kaybetmenin, boş laflarda teselli aramanın manasızlığına getirerek: “Bir millet yalnız millet demekle millet olmaz. Fennî ve medeni sâhada Türk milletine bir mevcudiyet verdiğimiz zamandır ki asıl hakiki ve şerefli millet olacağız” sözlerini ilâve ediyor idi. Bir milletin mevcûdiyet iddiâsı ise iktisâden yüksek merdebe ihrâzına (erişmek) müteveffık (başarılı) olduğunu pekâlâ beyân-ı müşaüraleyh: “Cumhuriyetimizin, Ankara’daki milli hükümetin ana siyâseti kendine iktisâdi mihver yapmaktır. Bizim başlıca alamet-i fârikamız buradadır. Mâzinin bütün hükümetlerinden, idâre sistemlerinden bu noktada ayrılıyor. Bizim onların hissinden ziyâde iktisâdın devlet ve hükûmete esas olduğuna itikat ediyoruz” diyor. Bunlar, vakit kaybetmeden mûcibince imal edilecek gayet doğru sözlerdir. Bir memleketin reis-i cumhuruyla baş vekili bu tarzda düşünüyorsa hakiki terakki ve temeddün (medeniyet) yolunda metîn ve ciddi adımlar atılmaya başlanmış demektir.

Kılıçları kadar zekâları da keskin bu iki kumandanımızın sarsılmaz bir mantıkî hâiz (sahip) şu fikirlerine itlâ’ ile müsterîç olduktan sonra içtimâiyâtımıza (topluluğa ait) mutlak her meseleyi mü-şikâf bir dikkatle tedkîk ve tahlîl eden bir mütefekkirimizin 4 teşrîn-i sâni tarihli İkdâm’daki baş makalesine bakalım. Abdullah Cevdet Bey, içtima’î bünyemizin Fransa’nınkine pek ziyâde benzediğini söylüyor “Fransa’nın heyet-i içtimâyesine verilen davanın bizim için de çok iyi geleceği şüphesiz” olduğunu hatırlatarak sâbık baş vekil _____ “yaratmak” unvanlı eserinden:

“Evet kahramanlık daimi olamaz. Deha bile kâfi değildir. Bilgi fiil ü icrâ-ı sebâtı (sabr), zekâların huzme hâlini alması, menâbi (kaynaklar) ve vesâitin asıl bir sûrette mevki’-i istifâdeye konulması, cihetlerin içtimâileştirilmesi lazımdır” sözlerini alıyor. H_____’nun bu musîb (isabetli) mütalaasına (etrafıca

¹⁰⁷ 29.08.1923 tarihli Tanin Gazetesi’nde yayınlanmıştır.

düşünmek) ilaveten “Fakat cidâl, yalnız müsellâh-ı cidâl (silahlı mücadele) değildir. Toplu, tüfekli, bombalı, , tayyareli harpler, nihâyer dört sene sürüyor. Fakat gayrı müsellâh harp, fikir, ticâret, sanayi ilh... (vs.) devam olunan harp, fasılasızdır” diyor.

Bazi hakikatler vardır ki büyük dehâlara da, derin düşünceli zekâlara da, hatta en basit dimâğlarda hemen hemen aynı üryânlıklarıyla görünürler, ve kâfiz gözlü, dürbün nazarlı insanlarla berâber en kısa reviyet-i (etrafıca düşünmek) kasr-ül-basar (dar görüşlü) bile güneşin mevcûdiyetini ra'nâ-ı (hoş) tefrik ederler? Hâkimiyet-i Milliye’de harp bitmiş değildir, yalnız şeklini değiştirmiştir. İlm ve irfân vâdilerinde topsuz, tüfeksiz, sessiz, sedâsız devam ediyor. Sakarya ovalarında, İnönü sahalarında, İzmir sâhillerinde barut kokusu kalmıştır. Fakat şarkî Avrupa’dan, şimalli cenûblu Amerikalara Japon adalarına kadar bütün şehirlerde sokak ve salon muharebesi yapmaktayız, tarzında elimizde yirminci asır yancılarına gösterecek marifetimiz bulunmadığından, başka memleketlere elimizde cereyân ettirilen dedikoduları fiilen tekzîb için sanayi, iktisâdi velhâsıl medeni varlık gösteremediğimizden şikâyet ediyordum.

Bundan şu istidlâl (sonuç çıkarmak) edilebilir ki memleketin en büyüğünden en güçüğüne kadar herkes aynı sûretle düşünmeye başlamış ve efrâd-ı (fert) milletin efkârında tam bir ittihâd hâsil olmuştur. Bu o demektir ki _____’nun bahs ettiği huzme tersim etmiş ve cihetler içtimâileşmiştir. Şimdi yapacağımız şey bu huzmeden istifâde ile müsellâh harbi kazandığımız gibi gayr-ı müsellâh-ı (silahlı) cidâlde de muvaffakiyet çârelerini araştırarak iktisâdi istiklâlimizi kurtaralım, o istiklâl ki onsuz sanayi istiklâlin neye yarayacağına akıl erdirilemez.

Bu muvaffakiyet-i nailiyet (murada ermek) ise Gâzi’nin dediği gibi “memleketin bazı mekteplerini birer iktisâdiyât yuvası hâline getirmek, memlekette iş adamı, iktisâdiyât adamı, yetiştirecek mektepler küşâd itmek...” ile olur. Bu gayeye ne sûretle erebileceğimizin keşfi yolunu da, hüsn-i tesâdüs eser olarak, bu sene Paris’te açılan asri sanai tezyiniye sergisi bize göstermiştir.

Mütârekeden beri geçen son yedi sene içinde sanayi-i tezyiniye öyle bir inkılabı uğramıştır ki evvel zamanda bir asırlık müddet bu değişikliği meydana getiremezdi. Bildiğimiz mimarîde ve iki tabirle “dahili mimari” dedikleri mobilyacılık ve döşemecilikte o derece esâslı bir teceddüd zuhûr etti ki üslûpların hiçbirini andırmıyor. Bugün Fransa’da ne “Dördüncü Henry”, ne “On Beşinci

Louis”, ne de “Rejans” üslubunu hâtırlatacak hiçbir hat, hiçbir nokta kalmamıştır. Kalmamış olduğunu bu muazzam meşh[û]r gösterdi. Halbuki biz hâlâ Türk mimarisi yapacağız diye medreseye benzer mektepler, cami zannedilen resmi dâireler, ve ulu ruhlarımızın cansızlığıyla mütenâsip türbe şeklinde evler inşa ediyor, ve bunların çimlerinde “hâb-ı ebedi”ye dalmış gibi hareketsiz, dünyada olup biten tebeddülâtan (değişim) bi-haber, sözde, yaşıyoruz. Bugün memleketimizde mobilyacılık ise katiyen gayrı mevcuttur. Yalnız bir yahud iki ecnebi müessesesi var ki onlar da Avrupa imtihâsının karikatürünü âmâl ve bize en yüksek fiyatla satmak gayesini takip etmektedirler. Çiçekçilik ile, halıcılığın ne hâlde olduğunu kimse vazife edinmiyor. Anadolu’dan çıkarılan Rumlar’la birlikte Yunanistan’a intikal eden bu sanattan ora hükûmetinin maddi ve manevi istifâdesi azim olmuştur. Bizim ehemmiyet vermeyi bilemediğimiz bu sanatlar oranın zenginleşmesine ve elimizdeki propagandasına tasavvurun fevkinde yardım ediyor. Yunanistan’ın baş şehiti Politis bu ilk bahar sergi komiseriyine yazdığı bir mektubunda: “Sergiye yalnız bir nezâket-i siyâsiye olsun diye değil, ilgi ve el-millî veka-ı harbiyenin Trakya’dan ve sonradan Asya-ı sagardan anavatana ilticâyâ mecbûriyetteki Rum ahâlinin berâber getirdikleri sanatı esâs tutarak başladığımız yenilikler sâyesinde sanai tatbikîye ve teziniyeyi ne dereceye getirdiğimizi göstermek ameliyle iştirâk eddik.” diyor.

İllüstrasyon’da bu mektebin sıkıştırıldığı makalenin muharriri: “Yunan pavyonunda Anadolu Rum muhacirleri tarafından iki yeni nak edildiği için Yunanistân’da henüz doğan toprak o ânı ve hâli sanatları görülecektir” kaydıyla meselenin ehemmiyeti üzerine enzâr-ı imâyı celb ediyor.

“Memlekete iş adamı, iktisâdat adamı yetiştirecek mektepler küşâd etmek” şimdiye kadar vuku’ bulan mâ-fâni-i telâfiye vusûl için en kısa yoldur. Sanayi ve sanayi-i tezniye mektepleri, ziraat, mühendislik gibi ihtisâs müessesâtının en mühimlerindenidir.

Bugün bütün Türkiye’de iki üç sanayi mektebi var ki son derece basit bir hâlde ve asrın terakkiyâtıyla katiyen alakadar değil. Bunlar arasında bir İstanbul Sanayi Mektebi yalnız hüsn-i niyetle mücehhez (eksiksiz) fakat lazım vesâitle değil. Nakdin mefkudiyeti her harekete mani oluyor. Biz de işitilmemiş bir şey olan sanayi-i tezyiniye mektepleri, Avrupa’da tam yüz altmış seneden beri mevcûd olup işlemektedir.

En evvel yapacağımız şeylerden biri başlı başına sanayi-i tezyiniye mektepleri açmak ve bunları imâlat ve tatbikat-hâneleriyle birlikte tesis edip birer komüne fârikaları hâline getirmektir. Marangozluğu, çiçekçiliği, hâliciliği, dokumacılığı, duvar kâğıtları, zemin ve sofrâ muşambaları, her türlü câm ve billûr eşyâ imâlini” mobilyacılığı, demir, bakır edevâtı ilh. Yalnız işe yaraması için değil, güzel şekilleriyle gözlerimizi de her dakika tenşît etmesi için bu mekteplerde ilm, fen ve bedi’yât nokta-i nazarından tadrîs etmeliyiz. Pek çoklarımızın zannetkileri gibi sanayi-i tezyiniye sade tezhib, minyatür ve eşyâlı şeyler değildir. Uzerine hiçbir oyma, kabartma velhâsıl herhangi bir süs bulunmayan bir koltuk yahut yazihâne yalnız nisbetlerindeki âhenk itibarıyla güzel olabilir ve tezyînî sanat sahasına girer.

Bugünlerde kapanmak üzere bulunan Beynelmîl Asri Sanayi-i Tezyiniye Sergisi bütün cihân halkına bunu isbât etti. Ne mutlu oraya şerefiyle iştirâk eden milletlere! Onlar işte o milletlerdir ki “yalnız milletim demek” kalmıyorlar. “Fenni ve medeni sâhada mevcûdiye” gösterebilirler. Çünkü onlar “İktisâdiyât yuvası” hâlinde mektepleri iki asırdan beri çalıştırıyorlar, çünkü sanayi-i tezyiniyenin ne olduğunu ve ehemmiyetini kıratıyla ölçmüşler, anlamışlar ve anlayanlar arasında “fiil ve icra-ı sebâtı takarrür etmiş, zekâlar huzme hâlini almış, cihetler ictimâilemiştir.” Sanayi-i tezyiniyenin ne olduğunu Yunanlılar da anlamışlardı, bunun cahili yalnız biz kalmışız.

“Maarif Müfettişleri Kongresi Münasebetiyle - İhtisâs Müfettişleri Lazımdır.”¹⁰⁸

Maarif müfettişleri kongresinin hayırlı neticeler vereceğinden eminiz. Pek mühim olan bu toplantının sebebi, garpta hayırlarına göre, ihtisâs _____ tayinini lazım mıdır değil midir meselesi imiş. Müzâkere esnasında resim derslerinin de konuşulması tabiidir. Ahsen-i tesâdüf eseri olarak kongre bu senenin bu ayında, yani Paris’te Beynelmilel Sanayi Tezeyyüniye sergisinin güşâd-ı hengâmesinde, sana-i tezeyyüniye ve bunun asrî şekillerinin ne demek olduğuna dair gazeteler, mecmualar ve kitapları dolusu malumat geldiği pek ehemmiyetli bir tarihte toplanıyor. İki seneden beri muhtelif yerlerde bu hususa hasr ettiğimiz müteaddid makaleler belki de başka meşâgil (meşguliyet) arasında nazar-ı dikkati o kadar celb etti ki. Lakin şimdi sarih bu sırada ve münevver-i müfettişlerimiz baş başa verip memleketin terakkisi çarelerinden bazılarını dönecekleri şu günlerde aynı mevzuyu bir kere daha ele almak fırsatını kaybetmek istemeyiz.

Hepimiz biliriz ki elîm-i asrımıza da demir ve riyâzi (matematik) hâkimdir, nesl-i hâzırı ve ensâl-i âtiyeyi (nesil) şüphesiz birkaç yüz sene müddetle mühendisler idare edecektir. Bu da on sekizinci asrın nihâyetine kadar devam eden biraz marazi, fazla ince, edeb-i siyâseten aksülameli neticesi olsa gerektir. Hele Harb-i Umûmi ve mütakere seneleri revîş (hal ve gidişat) âlemi o derece değiştirmiştir ki iki tarz tefekkürler birden bire alt üst olmuş ve on bir sene evvelki düşünüşler muhtassa telakki edilmeye başlanmıştır. Eskilerin tarih-i beşer taksimâtına izâfe ettikleri (Demir devri) yirminci asırla berâber çelik devri şeklinde tekrar etmiştir. Bunu ve sert devrin adamlarının alacakları terbiye harflerden ziyade hatlara istinat etmelidir. Çünkü makine demek resim demektir.

Terbiyemizin bedii cihetleri, hırsımızın kökleşmesi, bahusus iktisâdiyatımın yükselmesi nokta-i nazarından resim tedrisâtı meselesi çoğumuzun tasavvur ettiğinden fazla mühimdir. Bugün bizde marif deyince göz önüne her şeyden evvel kitap, kalem ve harita gelir. Resim derslerini hâtırlatlamak için biraz zihn-i sarfî lâzımdır. Bu da eski bir _____ bulaşığdır ki, bir türlü yıkayamıyoruz. Marifimizle

¹⁰⁸ 12.05.1925 tarihli İkdâm Gazetesi’nde yayınlanmıştır.

meşgul büyük küçük her fert şu: Yirminci asırda münevver demek efkârını harflerle değil hatlarla ifâde edebilen demektir, cümlesini yarı yazı ile yazıp yatağının yanına assın, ki her sabah uyanınca ilk göreceği düşüneceği şey o olsun. Eğer o gün çoluğuna çocuğuna ne yedireceğini, yahut evinin kirasını nasıl tasviye edeceğini düşünmek ıztırârında değilse derhâl _____ etmeye bu, kimse okumak öğrenmesin, efrâd-ı milliet birer câhil ressam olsun demek değildir; nasıl ki şimdiye kadar olan marifcilik telakkisine göre herkes okusun yazsın demek herkes bir şair, romancı yahut tiyatro müellifi olsun demek değildir. Bu, yalnız, marif siyasetimizi asrımızın icâbâtine tevfiik etmeli demektir. O icabât ki makine hurufat ve sanattır, yani iktisâsiyâtın üç büyük desteğidir. Bunlarda resim ile ifâde edilir, resim ile anlaşılır, resme göre meydâna getiriliyor.

Bugün, ilk ve orta mekteplerde diğer tadrîsât arasına karışan resim derslerini değil ihtisas ocakları olan sanayi mekteplerindeki resim derslerini mevzu’-i bahs edecektim. Sanayi mekteplerindeki bu dersler o müesseselerin ruhu demektir. Okumak, oralarda ikinci derecede kalmalıdır. Halbuki bunun aksine şâhid oluyoruz. Bu müessesâtımızın bazılarına – hepsini bilmediğim için sözümü umumileştiremem, fakat zannedirim ki hepsini aynı programı takib ediyorlar – bu dersler müdavim denecek derecededir, o kadar ki tıb fakültesinde fizyoloji dersi kaldırılınsın, çıkan talebenin ne kadar tabib olması ihtimâli varsa buralardan çıkanların da o derece sanatkâr olmaları ihtimali kalır.

Sanaimizin iktisâdımızın üzerine olan tesiri tasavvur edilsin, sonra da bu müessirin inkişâfını yalnız tersin-i ____ temin edecek yegâne vâsita ve çâre olan sanayi-i tezînine derslerinin atılıp bırakıldığı hiçlik çukurlarının manzarası göz önüne getirilsin...

Evvelce parlak bir mevcudiyet gösterirken sonraları inhitata düşmüş bunca sanatlarımız var. Bu mâlûm âmildir. Fakat bu mâlûmun yanısıra şu da meçhul âmildir ki bu sönüşün bir sebebi vardır iki değil, o da sanayi terbiyye tadrîsâta başlı başına bir ilim olduğu ve o sûretle yesis ve tatbiki lazım geldiğidir.

Kız yahut erkek sanayi mekteplerinin programı teşkil eden huzme-i ulûm arasında sanayi tezeyyüniye dersi layık olduğu ehemmiyetle telakki edilmez ve hâl-i hâzırı ile bırakılırsa bu mekteplerden hiç mi hiç faide beklemeye hakkımız olamaz. Mesele hakkımız olmamakla bırakılacak kadar basit değil faciadır; bu ders milli

vücûdumuzun kopmak raddesine gelmiş şah damarı müsabesindedir. Bunun çok gecikmiş çâresine derhâl bakmak için fırsat ta zuhûr etmiş bulunuyor: Marif müfettişleri kongresi. Bu derslerin salahiyetle teftiş için mütehassis müfettişlere ihtiyac vardır. Sanayi mekteplerindeki tadrîsâtın yolunda olup olmadığını araştıracak zevâtın, sanayi tezyininin tarihi, hedefi ve nihayet bugün almış olduğu revîşi, bir memleketin cüreti ve iktisâtâtı üzerine olan azîm değil â'zm-i tesirlerini bilmeleri ve oldukça da bu işin müteveggil bulunmalar _____-dır . filhakika pek münevver müfettişlerimiz vardır. Fakat bu evsâfî haiz değildirlere. Bu da pek tabiidir. Kendi nefsim kiyasen söylüyorum.

İstidâdı (yetenek) tahsilimi yapmak üzere Alyans Israelite'e girdim. Tedrisâtı Fransızca da olsa bu meüsesse yine Türk mekteplerindeki 'ulûmun aynı öğreniyor idi. Alyans'tan sonra sanata pek lüzûmu olan fizik ve şimdi daha esaslı tahsil ameliyle Mülkiye tıbbiyesinin eczacı kasımına yazıldım. Bunların hepsinden fazla da senelerce evde husûsi tahsilde bulundum. En sonra dört sene Avrupa tahsili gördüm. Fakat bütün bunlardan hatırımda ne kaldı? Yalnızca sanatıma lüzûmu olan şeyler. Bugün müfettiş tayin edilsem değil coğrafya, tarih gibi dersleri, hatta ehemmiyetli öğrendiğim kimyayı ve fiziği bile teftişte az göstermem. Çünkü o zamandan beri terakkiyatı takip edebildim. Buna mecburiyet de yoktu. Mefettişlerimiz de gördükleri envai ulûm ü fûnûn tab'larına muvâfık gelmeyen kısımlarını unutmuşlardır. Bahusus vaktiyle mektepte gördükleri resim mümareselerini, benim bugün birçok şeyleri unuttuğum gibi, kaybetmişlerdir. Sanayi mekteplerinde ise ancak ressam derecesinde resim yapabildikten maada müzeyyen "Dekoratif" muallimler tedrisâtında bulunabilir. Bunları teftiş edecek zatın da o dereceye yakın bir ihtisasa sahip olması mantıken lazım gelmez mi?

Muhterem müfettişlerimizden şunu rica edermeye kongrede kati bir karar ihâzından evvel profesör Charles Fogula (?)'nın 7 şubat 341 tarihli Vatan'da münteşir "Çinicili Sanatı Hakkında Mühim Bir Tedkik" unvanlı mektubunun tercümesiyle (İvanov Rambuson)'un 25 nisan 925 tarihli illüstrasyonundaki Sanayi Tatbikiyenin İnkılâbâtı isimindeki makalesini mütalaa etsinler.

Milli Mefâhirimiz (Gururumuz) ve Heykeltraşlarımız¹⁰⁹

Evet, bizde haykeltraşlık, şayan-ı teessüftür ki, başka memleketlerin o sanatı derecesinde inkişâf etmiş olmaktan uzaktır. Bu da, mazimize hâkim olmuş nesillerin hataları neticesidir. O mazi ki şimdi kapanmış, bitmiş ve bugün yeryüzünün Türkiye denilen en güzel bir parçasında göz karartıcı hızlarla dönen bir terakki devresi açılmıştır. Bu devreye her deverânını icra ettirmek istediğimiz vakit gemişlerimiz kusurlarını göz önüne döküyor: Onlar öyle yapmışlar da biz böyle kalmışız, binaenaleyh onların gittikleri yoldan gitmeyeceğiz, diyoruz. Pek doğru. Lakin ne yazık ve ne gariptir ki bazı teşebbüslerimizde başka yollardan tutup dolaşıp yine seleflerimizin düştükleri hatalara düşüyoruz. Bereket versin bu teşebbüsler memleketin hayatî meselelerine temâs eden şeyler değil yalnız, hürmet diye çırpındığımız manevi mevcudiyetimin bir an evvel gelişmesine engel olacak hareketlerdir ki saikinin yine hüsn-i niyet olduğundan herkes emindir. Ne çare ki bu yanlışlıkların hüsn-i niyete makrûniyetlerinin (yakınlık) bile harsî terakkimize mani teşkil etmesine hiç bir şey mani olamıyor.

Son tarihi vakalarımızın Avrupa'lı sanatkârlar tarafından tespitine tarafdârlık bu kabilden bir harekettir. Bu nakta-i nazarın mürevvici (itibar eden) olan muhterem zevâtın tek afüvvlerine (merhametli) güvenerek ve bu husuta müdâvele-i efkârda bulunduğumuz yerli, ecnebi pekçok minürânın hislerine tercümân olarak söyleyim ki takip edilen yol yalnızdır. Heykeltraşlarımız yabancı meslektaşlarının kazanacakları paraya göz dikmiş değillerdir.

Sanatkârlarımız, onların memleketimizi ziyâretlerini, milli hareketlerimize alaka göstermelerini memnuniyetle karışılar ve kendilerini en muazzez misâfirlerimiz telakki ederler. Ve _____ ki fen, ilim, bediât mevzu'u bahs olduğu zaman hudutlardan nöbetçiler kaldırılır ve sancaklar sarılır bir köşeye bırakılır. Lakin bunu bilmek kendilerinin pek haklı bir nokta-i nazardan olan tesislerini izâle etmez. Heykeltraşlarımız diyorlar ki: Biz bugün için yetiştik; gençliğimizin en faal senelerini, kanımızın en kaynar zamanlarını eller elinde, ailemizden mahruç, çalışma çalışma geçirirken daima heyecanlı düşünürdük, bir gün olacak ki yutlarımıza

¹⁰⁹ 23.10.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

döneceğiz, mükemmel ve azim eserleri vücuda getireceğiz, halefimiz onları seve seve seyrederken: Etlerinde, kemiklerinde etlerimizden kemiklerimizden zerreler bulunan, aslı yine biz olan kendi sanatkârlarımızın mahsûl-ı dehâları, yani mahsul-ı dehâmız diye iftihar edecekler. Biz de vatandaşlarımıza bu pek yerinde gururu verebilmiş olmakla sevineceğiz. Sevincimizin daha ziyâde uyandıracığı, incelteceği istidâdımız önünde ve çelik kalemlerimizin altında iri iri mermer kitleleri sertliklerinden tecrid edecekler, en nazar-ı nevâz şekiller almaya hazır, mutî' (rahat), yumuşak maddeler hâline gelecekler, tarih-i medenîmizin Türk heykeltraşlığı diyebileceği çığırın ilk işâret sütunlarını teşkil edecekler.

Biz böyle yüksek ve samimi bir sanat gâyesiyle çalışa, didine bazen ayrıca türlü mahrumiyetlere katlanarak, bazen ekmek paramızı sa'yemizle çıkararak yabancı topraklarda altışar, yedişer sene geçirdikten sonra baba bucağına dönerken istiklâl hareketleri parlak bir çalı grubu gibi âteş rendinde şa'sa'alarla nihâyetleniyor idi. O vakit kendimizi öyle vâsi' (vakıf), taşları bile lisâna getirecek öyle azametli bir mevzu' karşısında bulduk ki: Bizi bizden sonra gelecekleri ve onların haleflerini ilâ-nihâye çalıştırmaya kâfi bir ilhâm deryâsı dedik. Açmaya uzandığımız çığırın ilk işâret sütunlarını meydânlarımıza, parklarımıza bu deryânın kuvvetli dalgaları getirmeli, atmalı, dedik. Mevcûdiyetimizi dahilde dostlara, hâriçte yabancılara isbât için rahne bir fırsat dedik. Daha neler ve neler dedik.

Zafer abidesi sözü gazetelerde mütekerrire (tekrar eden), ortada çalkalınmaya başladığı zaman hepimiz krokiler çizmeye, eskizler hazırlamaya başladık. En salahiyetdâr ve en milliyet-perver ağızlar abidenin mutlaka Türk sanatkârlara yaptırılacağını temin ediyorlar idi. Fakat ne oldu, bilemiyoruz, kararlarda âni tebeddüller görüldü. Baş kıt'a-i irfânın sanatkârlarına hitâben programlar neşr edildi. Bu hareketin netice vermeyeceğini anlayarak incindik. Sonra ne olduğunu herkes biliyor: Tahassüsâtımızı (duygulanım) başka lisânlarda _____ ettirmeyi ve el ağzından dinlemeyi moda hâline getirmek istedik. Bunu haber alan ecnebiler, işlettirilecek maden olanları imtiyazına koşar gibi fevc fevc geldiler, (konsepsiyon)a talip oldular, tekrar ediyoruz: Hepsi muhterem misâfirlerimiz, muazzez meslektâşlarımızdır. Buyursunlar, inşâ edilecek büyük ticârethânelerin, vasi' bankaların dahili, harici tezyînât-ı mahkûkesini, heykeltraşlığa ta'liki eder her türlü âsârın vücûda getirilmesini ahitlerine alsınlar. Yalnız kendi hislerimizin, milli

mefahirimizin terennümü bize bırakılsın. Heykal sanatı bizde pek münkeşif (meydana çıkarılmış) olmasa bile bugün Türkiye’de erbâbı hiç mi hiç yok değildir. Şehir yüzü görmemiş, mûsiki nâmına kavaldan başka bir âletin mevcûdiyetini işitmemiş çobanlar bile kendi neşelerini, kendi kederlerini yine kendileri terennüm ederler, büyük bestekârlara, mevcudiyetlerini bilseler bile, yalvarmazlar. Bunun zevki, değeri de bundadır. Hakiki sanatın kısmeti de yine bundadır. Yüksek teknik mutlaka yüksek sanat demek değildir. Biz ise bir şeyden haberi olmayan çobanlar değiliz. Mesleğimizin inceliklerine bîgâne çocuklar değiliz.

Heykeltraşlarımız işte böyle düşünüyorlar, ve pek haklı olarak, Türk sanayi-i nefîsesini terakki yolundan çeviren ve asırlar süren eski dîn-i mânası yerine, bugün, sebebi kolay izah ve kolay cerh edilir bir ecnebi-perestlik kaim oluyor ki neticesi yine bedi’âyâtımızın (teknoloji) ilerlemesine ket vuruyor. Sanat müsâhabesinde kudemânın (eski büyükler) takip etmiş oldukları tarîkîm dîğêr yerlerden geçerek yine onların ve asıl oldukları karanlıklara doğru yürüyoruz. Bu hareketimiz heykeltraşlığımızı hiç olmazsa elli sene geriletecektir. Sanatkârlarımıza, bir kere olsun, kendilerini gösterecek fırsatı verelim. Eğer şimdiye kadar uğradıkları istihfâfa gerçekten müstehak iseler, başta kendileri olarak, kimsenin diyeceği kalmaz.

Ressam H. Avni Lifij

Posta İşlerimiz ve Resimli Kartlar¹¹⁰

Posta işlerine, hâtırında kaldığına göre, Avrupa kitapçılarından birinin ithal ettiği resimli kat postallar bu asrın, denilebilir ki en hoş muhâbere vasıtasını teşkil eder. Herkesin baştan aşmış işler bulunduğu, kimsenin uzun mektuplar yazmakla, okumakla zâyî' edecek vakti olmadığını şu zamanda o küçücük, zarif ve kalınca kâğıt parçası bir tarafındaki güzel resim, öte yüzündeki üç, dört satırcağızla ne dostlukların idâmesine, ne muhabbetlerin sönmemesine, ne karabetlerin (akraba) sıcaklığını muhafazasına yardım etmez! Resimli kartla hitâb ettiğimiz şahıs hem unutulmamış olduğunu görür, hem de temâşâsından hazz aldığımız yerleri, şeyleri berâber biraz seyr etmiş gibi olur. Bir seyâhat esnâsında filân memleketin filân istasyonunun yahud filân yerin falan iskelesinden yollanan bir kart geride bırakılanlara mürsiline (gönderen) yolculuk ihtisâsâtından (tecrübe) bir hassa getirir. Sahîfeler tutacak tahriri bir tasvirden çok belîğ olan iyi bir resim, seyyâhın uzun uzadıya anlatımak istediği şehirleri, binâları, tabii manzaları, her türlü kıyafetleri, daha neleri, neleri bir anda göz ve hayal önüne koyar, yayar. Velhâsıl resimli kart teatisi bu asrın en hoş bir _____ ve posta muamelâtının en sevimli bir şeklidir.

Kendine resimli kart tavdi olunan posta şubesi bilmelidir ki o emânetin eserigenmesi pek icap eden bir ciheti vardır. Mürsel yalnız posta ücretine mâl olan âdi kart da yazabilirdi; fakat öyle yapmamış, fazla para vermiş, sanatkârâne bir fotografiyle yahut tanınmış bir tablonun renkli, renksiz müstensih bir sûretiyle müzeyyen muhâbere varakalarından bir tane seçmiş ve seçerken düşünmüş, kendi zevkini ve hitâp edeceği şahsın hoşlanacağı tarzı mezc etmiş, şunu göndersem daha makbula geçer demiş, ufak bir sa'y üzerine kararını vermiş, süslü kâğıdını getirmiş, memurların hüsn-i niyetine emniyetle, bırakmış. Vazîfesinin eri ve münevver bir memur mesleğinin şerefini düşünür, o adamın katlandığı külfeti düşünür, kartı tezyîn eden ressamın ne kadar zahmetle meydâna getirdiğini ve kirlenirse yazık olacağını düşünür, bu düşüncelere ruhundaki hüsn meclûbiyetin (tutkunluk) sevki de inzimâm (ilave) eder, resme kıyamaz, ve kabul ettiği emâneti kirletmeden sevke bakar.

¹¹⁰ 11.10.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

Ne yazıktır ki bazı posta memurlarımız bu incelikten mahrum bulunuyorlar. En müşkülpesent bir zevkle seçilmiş kartların en kıyılmayacak yerlerine koskoca damgayı basıyorlar. Resimli kartla muhâbere bazen masum bir eğlence, bazen koleksiyon tertibi şeklinde hakiki bir merâktir. Herhâlde bedii (güzel) terbiyenin inkişâfına, malumatın tevsî'ine şüphesiz oldukça medârdır (sebepl). Halkın bu masum eğlencesi, bir faideli merâkı hiçe sayılıyor. Biraz daha münessef olsalar ne kaybederler? Güzel şeyler teâtisiyle birbirinin zevkini okşamak isteyen iki zarîf şahsın arasına dokunduğu yerlerde letâfetsiz lekelerden başka iz bırakmayan bir demir parçasını rastgele savurarak gitmekte ne mana var? Bir kartın resimli tarafında damgaya amade bir köşe muhakkak bulunur. Söylediklerime memurun o köşeyi aramakla zayi edecek vakti yoktur, sözüyle mukabele doğru olamaz. Bu bir lahzalık iştir, o esnâda zihnin başka şeyle meşgul olmaması kâfidir. Bir insanın da hayatını temin için vazife şeklinde kabul ettiği bir şefle arasında aklını tamamıyla işine hast etmesi mukabelesinde para aldığı bir hizmeti gelişi güzel ifâ etmesi şeref verici bir keyfiyyet değildir.

Almaya gelen bu varakaların, çok defa, en ruhlu yerlerini bu yolda dikkatsizlikle kirletilmiş buluyorum. Müteaddid ahbablarım da aynı şeyden şikâyet ediyorlar. Meselâ Fransa'dan gönderilmiş bir kartta âsâr-ı nefiseden bir kilise kapısının _____ tezyîn eden yüksek kapartma heykeller, yahut kornişini süsleyen oymalar postamızın bir damgasıyla karmakarışık bir hâle getirilmiştir; Ankara'dan yollanmış başka bir kart da Ogüst Mabeđî medhalinin saçağı, yandaki semânın boşluğu duruyorken nikbete (talihsizlik) uğrıtılıyor. Geçen gün akrabamdan biri Prag'dan artist[li]k birkart göndermiş. Bir tarafında Çek köylü kızlarının milli kıyafetini gösteren yağlı boya bir portrenin renkli kopyası var. Görenleri, pek uzağımıza olmayan bir milletin hakiki kisvesi, tiğleri ve sanayi-i nefisesi hakkında tenevvir edecek güzel bir resim. Ne fayda ki semânın tam ortasında bir memurumuzun zevksizliğinin simsiyah izi... Damganın kenârını teşkîl eden tış dâire gözlerin alt kapaklarını mailen ikiye ayırarak pınarlarından geçiyor, nazarın kara katrini bozuyor; dahildeki ikinci yuvarlak burun deliklerini keserken tarih gösteren rakamlar ağızda şekil dudaklarda mana bırakmıyor. Genç kızın pür sıhhat yanaklarında yumuşak hareketlerle dalgalanan hudutları da en açık istiskallara

(beğeni) layık bu resmiyet nişânının şekilsiz fazlalıkları altında kaybolur. Bu vandalizm değil de nedir?

Tek tük bazı memurlarımız dikkatsizliğe düştükleri bu hatada posta idaresinin dahli yoktur, bunu herkes bilir. Fakat niçin olsun. Hele yabancı milletlerin birbirini tanımayan efrâdı arasında muhâberesiz, yalnız imza ve tarihle resimli kart postal teatisinin beynelmilel bir ince vasıta intisâb ettiği şu devirde.

Resim Sergisi¹¹¹

Galatasaray mektebinde her sene açılması mu'tâd (geleneksel) Türk Ressamları Cemiyeti sergisinin bu sene sönük olduğundan bahs edildi. Az eser gönderilmiş olduğu söylendi. Bu ikinci iddia doğrudur. Birincisi vârid (tatbik edilen) olmamalı. Çünkü hakikate mugâyirdir (aykırı). Cemiyetin kapanmak üzere bulunan bu meşheri evvelkilerden yalnız kemiyet (miktar) itibarıyla aşağıdır. Keyfiyet itibarıyla onlar tamaen muadildir. Bu defa birkaç tablonun noksan olmasıyla sergi bir şey kaybetmiyor.

Halil Paşa, Fehimân, Binbaşı Sâmî, Hikmet, Nâmık İsmail Beyler ve diğer birkaç ressam sergilerinin şerefini pekâlâ kurtarıyorlar. Meselâ Fehimân Bey'in kendi portresiyle bir "Natürmort"u var ki enfes birer parçadırlar. Bilmem niçin diğer resimlerini o kadar bitişik ve karanlık renklerle yapmış. Binbaşı Sâmî Bey de bu yıl natürmortlarıyla muvaffakîyetli bir başkalık gösteriyor. Hele çiçeklerin varakalarını palet bıçağıyla ifâde ediş "metiye" nokta-i nazarında her sanatkârın harcı olmayan bir maharettir. Sâmî Bey'in "Ankara Peyzaj"ı ile "Harp" levhası natürmortlarının derecesine yükselmüyor.

Halil Paşa yine samimi ve tasannudan (değerli gösterme) beri üslûbuyla me[z]ar ve İstanbul manzaraları tasvîr ediyor. Hikmet Bey bu sene muvaffakîyetli bir yenilik gösteriyor, ilk defa olarak eski İstanbul "ekol"ünü hatırlatan tarzı bırakıyor, ilhâmâtını daha "modern" ve daha sade bi üslûpta tebliğ ediyor. Nâmık İsmâil Bey'in çiçek resimlerindeki mahareti yıldan yıla artmaktadır. Fakat ne olur, bu sanatkâr ustalıkla karıştırdığı renklerine biraz da his ve heyecan ilave etse, hep "virtüöz" gibi değil azıcık da artist gibi çalışsa. Nazmi Ziya Bey bu sene eski Nazmi'yi aratıyor. Böyle bir "Ankarada Bir Köprü" teşhir eden Nazmi Bey bu yıl şu iki "tuval"i yollamasa idi ne iyi ederdi.

Sabah güneşiyle münevver iki İstanbul caddesi gösteren o levhaların umumi elvanındaki kurşunîlik bakanların kulağına ressamın istidâdına son zamanlarda durgunluk 'âr[i]z olduğunu fısıldıyor. Bu her sanatkârı gâh gâh üzen bir hâldir ki muvakkattır (fani) ve ümit ederiz ki gelecek sene Nazmi yine eski Nazmi olur.

¹¹¹ 28.08.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

Şevket Bey bildiğimiz Şevket kalmaya metânetle azmetmiş. Muvaffak olmuştur. Rûhi Bey çocuğunu emziren bir lohusa vâlide tasvir ediyor. Renklerindeki husûsiyeti muhâfaza eden bu ressâm “Ekspresyon” nokta-i nazarından pek zayıf. Bu levhadaki asıl mevzu’ ne valide ne çocuğudur, yalnız yavrusunu emziren bir anadan simâsındaki şefkat ifâdesidir. Rûhi Bey işte bu ifâdeyi veremiyor ve evlâdına tamamıyla lakayd bir kadın, hissiz bir süt nine gösteriyor. Vechi Bey’in peyzajlarında metin bir tarz-i ifâde var. Muhsin Rifat Bay iyi bir “Portretist” kabiliyetine mâlik. Eski ve değerli bir ressam olduğu hâlde sergilere iştirâke yeni başlayan Muhammed Ali Laga Bey “etüd”leri hâricine henüz çıkmıyor. Modern renklerle tablo şekline muvaffakiyetle girişiyor. Bu kadîm arkadaşımız çizgilerinin tarz-ı inşâsına biraz daha sağlamlık verirse iki üç sene içinde yüzümüzü ağartacak bir sanatkâr olması muhakkaktır.

Şâyân-ı şükrândır ki sergide heykeltraşların da izi belli olmaya başladı. Neşr olunan sekiz, on parça kafa, memleketimizde son zamanlarda bu şube-i sanata ehemmiyet verilmeye başlandığını gösteriyor. Şu kadar var ki “Bütün Vücût”lar da nisbetlere biraz daha itina olursa, - meselâ çömelmiş bir çıplak kadın “p[ro]porsiyon) itibarıyla o kadar mahmul yapılmasa idi...

Ressam: H. Avni Lifij

Şehr-i İstanbul¹¹²

İstanbul'un kenar mahallelerine has çirkin bir ibtila (alışkanlık) var da yavaş yavaş işlek caddelere, merkez yerlere de sirâyet ediyor. Bu, çeşme, kapı gibi bazı mimari eserleri, güya güzelleştirmek için, renkli, yahut beyaz badanaya bulamak adetidir. Bu zevksizlik nümûnesi son günlerde dîvân yolunda da görüldü. Irgat pazarından Çemberlitaş'a doğru giderken sol taraf kaldırımın kenarını kimse taşlardan imtina ile yapılmış bir mezarlık duvarı teşkil eder. Uzun yılların bu duvara verdiği hoş ve sıcak eskilik rengi almasında henüz badana edilmiş, bir medhal (giriş) beş on gündün beri kar beyazlığı ve soğukluğu ile çirkin çirkin sırtmakta, nazarlara batmaktadır.

Biz de anane derecesinde yaklaşan bir hal vardır ki memleketin birçok yerlerinde hüküm sorar, birçok güzellikleri söndürür, birçok ince işleri mahveder. İstanbul'un ikmâl edilmiş ve çerçevelenmiş tabloları gibi _____ köşelerini ekser defa bu zevksizlik sakatlar. Gerek Türk, gerek Bizans işi mahkûk tezyînât-ı mimariyenin araları, ve _____ senelerden beri muhtelif tarzihilerde savrulan, içirilerine kireçle dolmuş dümdüz oluşturmaz. Meselâ üç dört asırlık cisim bir şınarla yek-vücûd hâle gelmiş müseddesi şeklinde kadim bir çeşme, etrâfında Eğri Kapı Surları ve pek eski bir cami görürseniz. Ne “karakteristik” ne “bi _____” yer demeye, mevki'in letâfetine doya doya bakmaya kalmaz, gözleriniz de çuvaldız batırmış gibi bir elem hissedersiniz. Asır diye ağacın dört tarafa azametle saldırgan oymalı yapraklarla muhavvel büyük dallar altında gölgelenen, biraz serin, biraz loş ve “mistik” görünüşlü şehirlere mahsûs aleladelikten kurtulan o yerin acı pembe renkte taze badana ile berbat edilmiş o güzelim çeşmesi, çirkin ve münâsebetsiz bir baca sakilliğiyle zevkinizi isyân ettirir, ruhunuzu yırtar.

Yahut bir gün Yeni Bahçe'nin filan tarafından geçerken karşınıza birderbire “orijinal” eski bir yapı çıkar: Muntazam taşlardan büyük bir mikab, iki cephesi iki çeşme. Yan tarafından ve haricen bir taş merdivenle mikabın damından sivrilen küçük kârgir mimâreye çıkılıyor. Hoş, hiç beğenilmeyen bir tarz. Heyet-i umumiyesindeki solgunluk bir binâyı hem çeşme, hem mescid şeklinde tasavvur ve

¹¹² 12.09.1925 tarihli İkdâm Gazetesi'nde yayımlanmıştır.

inşâ eden zamanı o kadar güzel başlanıyor ve üslûba o derece bir ifâ'a kuvveti veriyor ki müncezib olur, oradan ayrılamazsınız. Aman şunu bir az da öteki cepheden görelim diye köşeyi döndünüz mü ya orası, ya, ne bileyim, bu mimarının karşısındaki ve onun yaşıtı taş köprüyü yeni badana edilmiş bulursunuz. Cesm bir yapı başımızın üstüne değil, _____ içine çöküyormuş gibi eller duyar ve oradan uzaklaşırken sebep olanlara, bu tabiiatsızlığa hayret edersiniz.

Beyaz sakallı, güzel vücutlu, sevimli bir ihtiyar. Dizden yukarı kısa pantolon giymek, ayaklarına patikler uydurmak, beş yaşında bir çocuk iffetine koymak karşısına geçip yaşında temâşâsından haz almak ne kadar inceliğe delalet ederse sâr-i 'âtıkaya düzgün sorup seyriyle mesrûr (sevinçli) olmak da o derece selim bir zevk selâmeti olabilir.

Yedinci Willhelm'in Ebed-ül-Hamîd'i ziyâreti kararlaştırdığı vakir padişah, misâfirine _____ latîf göstermek için bütün sözlerin(?) badana edilmesini irâde buyurmuş. Şükür ki akli başında bir zâtın müdahâlesi sayesinde bu saçma irâdenin önü alınmış.

Esâsen yepyeni her şey çirkindir. Yeni bir şehir, bir bina, yeni muvasala (erişilen) elbise daima iğretlik, uymazlık hissi verir. Bu yenilik sahte olursa daha berbattır. Hele bir tarafı eski bir tarafı yeni şeyin görünüşü tahammül-fersâdır. Zamanın her şeyi üzerinde bıraktığı bir iz vardır ki ona dokunmamalıyız. O kir değildir. Yenilerin eşyâya âheste âheste ve itina ile giydirebildiği bir lisandır ki satr ettiği ne olursa olsun ona munis ve asîl bir hâl verir. İşte o güzel libası başka renkten yamalarla çirkin ve gülünç şekle koymamalı ve kaş yapmak için göz çıkarmamalıyız.

Ressam H. Avni Lifij

Sanat Bahsi-Tarihî Sınaattan Bir İki Misal¹¹³

İkdam'ın 29 mart tarihli nüshasında resim sergilerimizin bir müddet Avrupalı sanatkârların mürakabesi (denetim) altında bulundurulması lüzumundan bahs etmiştim. Sanat muhitimize mensûb bazı zevât (kişiler) maksadımı galiba yanlış anlamış olacaklar ki “böyle bir lüzûm-ı serdî bizde sanat kabiliyeti yok demektir” gibi ____ hiç de hâtırına gelmeyen bir şey isnâd edebiliyorlarmış. Halbu ki ben bunun tamamıyla aksini sarahaten (açıkça) beyân etmiştim:

“Bizde ne kadar sevinilirse yeridir, hassâsiyet en mütenevvi’ (çeşit) ve ince şekilleriyle mevcuddur.” demiş ve bunu makalemin öyle bir yerinde söylemişim ki o sözlerin herkes için manası: Bizde sanat kabiliyeti o kadar çoktur ki her gün daha ziyade, her gün daha iyi bir sûrette tecelli ediyor demektir. Artık bunun üzerine o yazımdan çeke çeke, zorla başka türlü manalar çıkarmaya çalışmak biraz fazla tuhaf olmaz mı? Ben, yalnız sanatkârimizin teknikdeki büyük zafiyetlerini anlatarak bu hususta kuvvetli milletlerden istiâneye (yardım isteme) lüzum gösterirken ilim sahasında yabancıya _____ haysiyet kıracak bir hareket olmadığını ve bunla tarihin şahit bulunduğunu yazmıştım.

İşte: Tarih-i sanâta dâir eserlerden _____ birini kitâp dolabımın rafından çekiyor ve niyet tutanların yaptıkları gibi gelişi güzel birbirini açıyorum. İngiliz ekolü çıkıyor. Mübahsin başından birinci sahifesini şuraya aynen tercüme ediyorum:

“İngiltere’de ressâmlık asırlarca ecnebi sanatkârlar elinde kalmıştır. Bu sanatkârların, en ziyâde, kralların davet ettikleri “portre-tist”ler idi ki prenslerin ve vekâleti dahilindeki büyüklerin tasvirlerini yaparlardı” mesela on altıncı asırda Alman ressamlardan “Hans Holbein” yedinci Henry’nin sarayına mensûb idi. On yedinci asırda ise Flaman esâtizesinden A. Van Dyck birinci Charles’ın en güzîde ressamı idi. Bilâhere _____ hanedân-ı kraliyesinin ahabâsından sonra da ikinci Charles’ın ve sarayı erkânının resimlerini yine iki Alman Pierre Lali? ile G. Keneler yaptı. Bunlardan başka birçok Alman, Fransız, Flaman, Hollandalı ve İtalyan ressamlar Londra’da ikamet ediyor ve sanatın her şubesinde eserler meydana getiriyor idiler.

¹¹³ 12.04.1925 tarihli İkdam Gazetesi’nde yayınlanmıştır.

Bu ressamların ekseri asıl İngiliz ırkından tilmizler yetiştir _____ ? lakin bunların hiçbirisi hakiki bir İngiliz ekolüne kaşe olabilecek hususiyet ibrâz edemediği gibi üstâd isimleri arasında nâm bırakacak derecede istidât bile göstermiyor idi. Bu iki asır böyle devam etti ve ancak on sekizinci asırda sanatın her tarafta inhitata yüz tuttuğu sıralarda İngiltere’de milli bir ekol tesise başladı. _____ - i âhîre sanatkârı arasında ressâmlığın bazı şubelerinde birinci dereceyi ihrâz eden esâtize işte bu mektebi temsil eden şahsiyetlerdir. İngiltere, siyasi zamet ve ticârî inkişâfı nokta-ı nazarından kazandığı birinciliği bu şahsiyetler sayesinde sanat sahasında da elde etmiş bulunuyor idi.”

Şimdi bu kitabı bırakıyor ve diğeri bir müellifin aynı ilme dâir eserlerinden birini tıpkı öteki gibi açıyorum. Bu defa İspanyol ekolü çıkıyor. Onun da başlangıcından şunu tercüme ediyorum:

“İspanya ekolü on beşinci asra Flaman, on altıncı asırda da İtalyan nüfûzu altında kaldıktan sonra yavaş yavaş ehlileşiyor ve milli bir karakter alıyor. On altıncı asırda (Şarlken)’in ve sonra ikinci Philip’in saraylarında İtalyan ressamlar bulunur idi. Şarlken’in tasvirini Alman rönesansının en tanınmış koloristlerinden büyük bir portretist olan _____ yaptı. Nihâyet on yedinci asırda İhtiyar Heredot sanattaki ciddiyeti, tabiiyeti sıkı tedkiki ve kuvvetli realizmi ile İspanyol ekolünü yabancı üslûbları taklitten kurtardı. Pek meşhur Valezquez bu sanat halâs-kârının akliyesinden çıkmıştır.”

Tarih-i sanâttâ her ân tesâdüf olunan misallerden işte ikisi. Ve bu, daima böyle olmuştur. Daima milletler yek-diğeriyle teknik ve sanat terbiyesi almışlardır. Ve hiçbirisi diğeri bundan dolayı küçük görmemiştir. Hocadan istifâdenin ayıp olduğu yalnız bizim sanatkârlarımızdan işitiyoruz. Gözlerimiz önünde parlayan şu muazzam medeniyeti başaran insanlar bizden daha aşağı mahluklar değiller idi. Kendimizde fevkalade olan şiddetli ihtiyacımızı itiraf edelim. Hakikat, görmemek için gözlerimizi kapamakla değişmez.

Bütün Avrupa kıtasında belli başlı sanat teşekkili bulunmayan yegâne millet biz kaldık. Bu boşluğu ne kadar doldurursak hakkımıza o kadar hayırlı olur. Bu mesele etrâfında ciddi bir hatt-ı hareket takib etmemekle ham pek kıymet-dâr vaktimizi hem de dişimizden tırnağımızdan arttırdığımız vaktimizi zâyî ediyoruz. Nasıl hazır yüksek tarafların kayıtsızlığına, bazı tarafların da şahsî menfaatlerine

kurbân gidiyor, haberimiz olsun. Bir nesil Rabb'-i asr demektir. Bizim gibi dara gelmiş milletlerin hayatında vaktin ne nakitten pek çok kıymetli olduğunu unutmayalım.

Ressam. Avni Lifij

Çağdaş Ressamlık¹¹⁴

Bugün sanatçının kabul ettiği gayeler kabul oluyor gibidir. Evvel zamanda ressama muhtelif ve çok sayıda hizmetler kabul ettirilmişti; dünyanın, hükümdarın, hakimin, kumandanının, mektep hocasının hizmetkarlığı görevinde idi. Bugün ressamın yerini bu işlerde fotoğrafı ve matbaa gibi usuller almış, sanatkar layık olduğu serbestliğe erişmiş ve hakiki şair derecesine geçmiş bulunuyor. Sanatı adi ve çeşitli hizmetkar vaziyetinden kurtaran makine asrının temin ettiği asil ve saf vazife.

On dokuzuncu asırdan evvel gelen asırları medeniyeti, o halde idi ki, insan elinden çıkan eşya miktar ve cins itibariyle sınırlı bir alanı kapsıyordu ve aynı zamanda hem teknik hem de artistik amillere borçlu kalıyordu. Tekniğe ait her şey ilkel halde idi, her memleket, her halk her şeyini birden yapmaya mecburdur; savunma araçlarını temin etmek arazisini tayin ve ekin sahaları, köyler ve kasabalar tesis etmek ve büyük bir medeniyetin demirden çıkacağı güne kadar işe başlamaya, çalışmaya lazım olan aletlerin imali için gerekli madenleri bulmak zorunda idi. Eski zamanlardan beri medeniyetin inkişaf derecesi madenlerin sertliğine bağlı kalmıştır. Maden sert olunca onun darbesi öyle bir münhani takip eder ki o da madenlerin derece derece sertleştirilmesinin doğurduğu hareketten başka bir şey değildir. Bir demircinin becerikliğinden, bir simyacının yahud bir kimya laboratuvarının potasından çıkıveren tek formül medeniyet tarihini teşkil eden merhalelerin bir biri ardına sıralanmasına yol açmaktadır. Netice çelik makine devrini meydana getirdi; makine devri ise içtimai heyedini, daha doğrusu, zekaları, idrakleri inkılaba uğrattı ve bunu yaparken de rehavetlerimizi sarsarak yüzbinlerce yıldan beri değişmeyen bir şekilde mütevazi bir muhitte tarihin kaybedebileceği en büyük değişikliği hasıl etti;

¹¹⁴ 27.03.1927 tarihinde Türk Yurdu Dergisi'nde yayınlanmıştır. (Bu yazı şu kaynaktan alınmıştır: GÖREN, Ahmet Kamil (1990), **Hüseyin Avni Lifiç; Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi**, yayınlamamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul)

çalışma saatlerinin alt üst olması eski zamanların rütbe ve sınıf teşkilatı ve merasiminin ortadan kalkması beşerin birçok emellerinin gerçekleşmesini sağladı.

Şimdiki medeniyetin ruhu, karakteristik cihazları ve istikbali yeni keşiflere, daha idareli makinelerin zuhurunu temin edecek yeni düsturlara tabidir. Bunlar sayesinde ki doğal kuvvetlerden daha iyi istifademiz olacak, elimizdeki araçlar ve buna bağlı olarak zekamız daha geniş bir hürriyete kavuşacak. Daha ulvi emeller sahibi olacağız. Üretim araç ve usullerinin pek ilkel halde olduğunu söylemiştik; şöyle derli toplu düşünülebilirse ne imal olunuyordu? Elbise, mesken, silah, kap kacak, araba gibi şeylerden ibaret ve bunlar iptidai halde değil miydi? Geriye kalan şeyler de tabiatın hasıl ve lütfettiği şekilde kalıyor, mesela ısınmak meselesi akşamdan yatmakla hal olunuyordu. Daha ilerisine gitmeyelim; bütün sanayi faaliyetleri birkaç marifetten esnaf işine münhasır kalıyordu. Bu marifetli kişilere de zanaatkar deniliyordu.

Sanai-i nefisenin tabii cereyanını takiben inkişaf ve inkılabı yolundan alıkoyan bir yanlış telakki vardır ki bunun sebebi o zanaat kelimesidir. Bundan istifade ile o zanaatkarlığı yeniden iktidar mevkiine getirmek istiyorlar. Zanaatkarlık yani barbar aletlerle ustalık işi yapmağa çalışır ve kusursuz bir tekniğin derecesine çıkmayı amaçlarken mütenasip ve ölçüler dahilinde tasvirler icadı meselelerine el uzatır. İşçi sendikaları, makine devri, noktası noktasına, iyice işleri elimizden aldı ve makineye verdi iddiasını öne sürdüler. Bu suretle her şeyin ve herkesin vaziyeti ve vazifesi yeniden belli olmuş oluyor. Bir taraftan tekniğe ait işler teknikçiliğe (makine usulüne) bırakılırken, diğer taraftan plastik (heykel ve resim gibi göze hitap eden sanatlar) meselesi, tensip ve bize heyecanı bedii temin edecek ruhi icatlar tam ve serbest kalıyor, bundan sonra marifet erbabına iş yoktu; hele bizi oyalayacak çarelerden mahrumdur. Makine devri, teknik meselelere hal ve tefrik ettiği için, güzel sanatlar serbest ve karışksız kalmıştır. Atılan bu adımı inkar, sanatın saf ve hakiki gayelerine doğru yürümeye mani olur. Bundan başka sanat alanındaki terrakkiyatin durmasına, başarısızlıklara, tereddütlere, sanatkarların kabiliyetlerinin sönmesine ve halkın şevkini kıran karışıklıklara sebebiyet verir.

Eski zamanın o marifetli insanları sanatkar değildir; ilkel birer makine idiler. Eskaza onlar arasında bir kunduracı bulunsa idi de yaptığı ayakkabların üzerine mesela Yunus peygamberin balığın karnındaki hayatını gösterir resimler tasvirine kalkışsa idi, bu adamcağız kendine ait olmayan işlere karışan bir sersem vaziyetinde kalırdı. Makineler, sanat eseri vücuda getirmek gibi ince işlere müdahale etmemelidir.

Bu hususta müzeler bizi yanıltmaktadır, zira oralarda görülen şeyler seçilmiş, müstesna eşyadır, bu gibi muesseler bazen garabet, bazen zamane karikatürleri ile, ara sıra da çirkinlik ve korkunçluk ile nazar-ı dikkati celb eden şeyleri toplarlar.

Şu son zamanlarda bu mesele açığa çıkmaya başlamıştır. Şu zamanlar ki makinenin kusursuz ve birbirine benzeyen mahsulatına tabii cereyanını veriyor ve o cereyanının icabatını takip ettiriyor. Mahareti (tek bir şahsın heves ve işgüzarlığı değil) alet ve edavat olmaktan başka bir işe yaramayan insanları fayda cihetine yönelmesini katiyen bir daha dönmek üzere ayırıyor. Heveslerimizin ve ruhumuzun ulvi ihtiyaçlarını temin ve tatmin vazifesini hakiki sanatkara bırakarak sanatın asıl gayesini etrafını saran manialardan kurtarıyor.”

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin¹¹⁵

Ressamlığın terakkisine medar olur diye bir resim galerisi vücuda getirmek isteniliyormuş. Bunun için de Avrupa'ya kopyalar sipariş edilmiş. Cüzi hayat-ı sinaiyemizin inkişafı için bir muhit teşkil edecek bu yenilik, bu mühim mesele üzerine biraz sarf-ı zihin edersek faidesiz zahmet etmiş olmayız. Bilakis...

Galeri teşkili haddi zatında pek güzel bir teşebbüs, ahaliye, sanayi-i nefise talebesine bir *éducation artistique*- terbiye-i sinaiye vermek için en güzel vasitalardan biridir. Hele ressam olmak isteyen gençlerin bundan edecekleri istifadenin ne kadar azim olduğunu söylemeye hiç hacet yoktur. Muharrirlere, edebiyat müntesiplerine kütüphaneler ne hizmet görürlerse, müzeler, galeriler de ressamların, sanayi-i nefise erbabının (buradaki sanayi-i nefiseden maksadım bilcümle sanayi-i hissiyedir. Edebiyat, tiyatro da dahil olduğu halde) aynı suretle işine yararlar. Esatizenin tabloları, ressamların kitaplarıdır. Güzel eserleri çok okuyan, iyi yazdığı gibi, nefis levhaları çok gören de iyi resim yapar (tabii *métier* nokta-i nazarından) binaenaleyh muhterem müteşebbise pek çok teşekkürler ederiz. Yalnız şunu söylemek isteriz ki Halil Beyefendi bu hususta bütün hüsnüniyetlerine, samimi gayretlerine rağmen hatalı bir yola düşmüşlerdir.

Bir resim müzesi kopyalarla dolacak olursa bundan biri ahali, diğeri ressamlar için büyük zararlar çıkar. Halk ve halkla beraber muhitsizlik neticesi olarak ressamlık hakkında doğru bir fikirden mahrum bulunan mübtedi ressamlar letafetsiz, bârid, adeta bir kadavra gibi ruhtan ari birtakım şeylere göre göre sanayi-i nefise hakkında ya yanlış bir fikir peyda ederler yahut hiçbir fikir edinemezler. Filhakika bir arslanın nasıl bir hayvan olduğunu hakkı ile anlamak için onun ölüsünü görmek asla kifayet etmez. Amirane oturuşu, azametli bakışı, bazen ağır ve vakur yürüyüşü, icap edince yıldırım gibi seri ve nihayet derecede yumuşak hareketlerle koşup sıçrayışı velhasıl hayvanın bütün karakterleri, bütün arslanlığı üzerine tam bir fikir peyda edebilmek için dirisini görmeli. Tıpkı bunun gibi bir eser-i sanatın, bir

¹¹⁵ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara: 11, 20 Mart 1328, s.96

tablonun hakiki manasının ne olduğunu, bunun ne işe yaradığını ne için yapıldığını layıkıyla anlayabilmek için ölüsü olan kopyasını değil, fakat dirisi olan orijinalini görmeli.

“Çünkü bir levhadan ne kopya edilebilir! Bir tabloda en evvel aranılan, en evvel sevilen şey, ne desen ne de rengidir. Yalnız o tabloyu vücuda getirirken sanatkârın uğradığı heyecandır, haleti ruhiyedir. Ahval-i ruhiyenin istinsah edilebilmesine kim ihtimal verir. Bir çiçek rahiyasının, bir tanbur sedasının tuval üzerine nakli nasıl bir mümkün değilse, bu da o derece imkânsızdır. Mesela Velazques’in parlak, muhteşem, pür letafet; Watteau’nun sihirkâr haleti ruhiyesini kopya etmek kabil midir? Bu üstatların eserlerinden ne kopya edilebilir? El işi nokta-i nazarından olan sanatları mı, yani nasıl çalışmış olmaları mı? Fakat bir vasıta-i ifadeden ibaret olan bu cihet bunları canlandıran ilham bulunmadıkça neye yarar? Bu olsa olsa piyanistlerin başlarken ‘gam’ yapmaları kabilinden el alıştırmaya pek cuzi bir hizmet eder. Yoksa kopya pek boş bir fikirdir.”

Bu sözleri elyevm berhayat-ı güzide bir Fransız ressam söylüyor. Bunun ne kadar doğru olduğunu bir kopyanın, aslında ne kadar benzerse yine onun soluk bir hayali olmaktan kurtulamadığını kopistlerin en sevgili mabetleri olan Louvre’da bizzat gördüm. Yaşlı, fırçasına hakim olduğu âşikar bir ecnebi Van Dyck salonunda Rubens’in “*Marie de Médicis’in Portresi*”ni kopya ediyor idi. Merak ettim. Ne dereceye kadar muvaffak olacağını görmek için vakit vakit gider, yanında, arkasında durur, bir asla, bir de kopyaya dikkat eder idim. Nihayet iki ayda bitti. Netice şudur: bir resmin karşısına temiz ve renkleri asla tebdil etmeyen büyük bir ayna vaz ediniz, o resmin aynadaki hayali aslına ne kadar benzer ise bu zatın yaptığı kopya da aslında o kadar müşabih idi. Fakat bir tabloda bulunması elzem olan, bir levhaya eser-, nefis namını verdiren, bir vücudu canlandıran o tarif edemeyeceğim şey, ruh yok idi. Bunu başka defa da yine Rubens’in “Lut’un Firarı” unvanlı tablosunun istinsahında gördüm. Bunu kopya eden zat sanatına vukufu ile o derecede tanınmış idi ki yanında daima genç, ihtiyar, kadın, erkek ressam, amatörler bulunur, ağzından çıkacak her kelimeyi bir ehemmiyet ile dinlerler. Zaten bu kopya bahsinde daime böyle ressamı zikrediyorum. Atölye şakirtlerinin, on beş yaşında matmazellerin yahud ihtiyar mösyölerin, madamların yaptıkları şeyleri nazarı itibara almıyorum. Velhasıl

bu zat da öteki gibi aslın ruhsuz bir tekerrüründen ibaret bir şey meydana getirdi. Jordaens'ın "Kral İçiyor" unvanlı levhası da aynı netice ile istinsah edildi. Bu hususta daha iyi bir fikir peyda edebilmeleri için galerimizin muhterem müessisinden şunu hassaten rica ederiz ki Paris'i bir daha teşrif ettikleri zaman, evvela Louvre'da on dokuzuncu asır salonunda 213 numaralı tabloyu, Fransız ekolünün meşhur koloristi Delacroix'nin "*Ehl-i Salibin İstanbul'a Duhulü*" unvanlı bu pek tanınmış eserini gördükten sonra, Versailles'a kadar ihtiyar-ı zahmet edip Ehl-i Salib Salonunda 1204 numaralı tuvali tetkik buyursunlar. Bu ötekinin kopyasıdır. İki tuvalin mukayesesi bir galeriye birçok kopyalar doldurmaktan ise az miktarda orijinal eser alınması bin kere müreccah olduğunu celi bir surette meydana koyar ve sözümüzün ne kadar doğru olduğunu teslim ettirerek bu satırları yazmak cüretimizi affettirir.

Kopyanın cüzi ifadesi varsa o da ancak yapanlaradır. Halbuki evvela yapanlar bizden değildir. Saniyen bizden bile olsa burada bir iki kişinin istifadesi değil, bütün bir milletin istifadesi mevzubahistir. Galeri bütün milletindir. Bütün millete faidesi olmalıdır. Vakıa bir müzede yüz orijinal eser yanında iki de kopya bulunduğu bazen görülür. Fakat bu yalnız şu halde vakidir: Mesela bir ressamın sekiz tablosu orada bulunur da en meşhur bir kompozisyonu da tesadüfen başka bir milletin elinde olur. Bu noksanı tamamlamak için sanatın eli işi cihetine mükemmelen vâkıf bir muallim ressama istinsah ettirilir ve müzenin bir köşesine vaz edilir. Zairler orjinalleri gördükten, bunlardan tereşşuh eden türlü türlü hisler ile mütehassis olduktan sonra kopyaya da, artistin bunu ne suretle kompoze etmiş olduğunu görmek için bir nazar atfederler.

Hatta bu noksanları itmam için, mesela Rembrandt, Jordaens, Van Dyck gibi kadim ressamların bazı eserlerinin bulunmamasından hasıl olan boşluğu doldurmak için Fransa sanayi-i nefise heyeti Louvre'a bir mihver üzerinde müteharrik küçük çerçeveler içinde fotoğrafı yahut daha başka vasıtalarla çekilmiş yekrenk reproduksiyonlar vaz etmiştir. Büyük büyük masraflarla yağlıboya kopya yaptırmamıştır. Halbuki biz öyle değiliz. Tasavvur buyrulsun ki ressamlığın ne demek olduğunu daha hiç bilmeyen bir milletin gözü ruhtan, histen ari birtakım soğuk şeylerle açılırsa sanat hakkında ne fikri peyda olur, ahali resmi nasıl sever?

Böyle şeylere gözü alışan insanlar yarın öbür gün hakiki bir resim ile yalandan resmi yan yana gördükleri zaman iyisini kötüsünden nasıl ayırt edebilir. Böyle şeylerle bir millete nasıl olur da bir edükasyon artistik verilebilir? Sonra bir ressamlar tablo vücuda getirirken bir müşküle tesadüf edip de bunu hal için müzelere aman dediğimiz vakit muhtaç olduğumuz nasihati ölümlerden mi alacağız? Yazık bizim halimize.

Burada ikinci bir cihet daha vardır ki o da kopyaları kimlerin yapacağı meselesidir. Bu işi başa çıkarabilmek için “telvin ve televvün” nazariyatına vukuf-ı tam lazımdır. Koloristlerin öyle hayalleri vardır ki, nazar-ı dikkati celp etmesi matlup olan renkleri daha ziyade göze çarptırmak için öyle usulleri vardır ki bunları bilmeyen ressam ne kadar dikkat ederse etsin, o şayan-ı hayret tabloları rengi rengine tekrar edemez. Mesela Delacroix’in Louvre’daki “*El Cezire Kızları*” unvanlı tablosunda kadınlardan birinin giydiği pembe zemin üzerine serpme yeşil çiçekli bir küçük gömleğin latif bir ahenkar gri levni bir hayli kopistin ümitsizliğini mucip olur. Çünkü bunların renklerin imtizaç kanunlarına vâkıf değildir. Ve bu gayri kabil-i tavsif rengi palet üzerinde aramakta ısrar ettikleri için tabiatıyla muvaffak olamıyorlar. Bilmiyorlar ki aradıkları güzel ton pembe zemin ile yeşil çiçeklerin ihtilat-ı basarisinin muhassalasından ibarettir. Bu tablonun önünde dokuz ay çalıştıktan sonra meyusane ricat eden bir Fransız’ı gözümle gördüm. Vaktiyle 1. François da sanayi-i nefise gayet meraklı olduğundan Fontenbleau Sarayında bir galeri vücuda getirmek istedi. Fakat o doğru hareket etti. Ecnebi memleketlerinden, bhusus İtalya’dan pek çok eserler satın aldı ki Louvre’un ilk çekirdeği bunlar oldu. Kopyalar almadı. Bizim de aynı suretle hareket etmememize mantıki sebep ne olduğunu bir türlü anlayamıyoruz.

Bir de diyelim ki bu kopyalar eski üstatların, klasiklerin tarz-ı tefekkürleri, tarz-ı terkipleri, elvanı birbirine nasıl ısıdırmış oldukları hakkında bir fikir vermek için ısmarlanmıştır. – Zaten bu kopya kabil değil bundan başka bir işe yaramaz – halde bu hissi bir parça değil, bir şiir numunesi, bir müntehip parça değil, bir nahv dersidir. İnsan böyle bir levhaya baktığı zaman zerre kadar heyecan duymaz, çünkü bu maddileşmiş bir şeydir. Kavaid dersinde Çamlıca’nın üzümü derken gözü yaşarmış kim vardır? Bundan yalnız resim ile uğraşan istifade eder. Hatta bunun

içindir ki Paris'te kopyalar yalnız sanayi-i nefise mektebinin salonlarındadır. Müzelerde bir iki taneden gayrı yoktur.

Halbuki burada bütün bir milletin sanat nokta-i nazarından terbiyesi mevzubahistir. Halk böyle şeylerle ressamlığın hakiki manasını anlayamaz, binaenaleyh resmi sevemez, sevemediği için de sanat erbabından bir şey talep etmez. Ressamlar da rağbetsizlik yüzünden yine şimdi oldukları derecede kalırlar. Daha tabii, daha mantiki olarak orijinal eserler ile evvela ahaliyi uyandırıp rağbeti artırdıktan sonra ressamlara denemez mi, “E, gayrı çok oluyorsunuz, işte talep var. Bunun için de kadim üstatların kopyalarından hususi bir galeri yaptık. Gidin, görün, bakın nasıl kompoze etmişler, nasıl desen yapmışlar, yekdiğerine yakın bir kırmızı ile bir yeşil, bir sarı ile bir moru, bir mavi ile bir turuncuyu nasıl yakıştırmışlar.”

Hem bir cihet daha var: kudema-yı esatizeyi, klasikleri tanımak için yaptırılan kopyalar arasına Chardin'ler, Chaplin'ler neden karışıyor. Vakıa Chardin koloristtir, tablolarında latif bir nesim vardır. Fakat klasiklerin kavi pürüssüz deseninden, büyük kompozitörlerin ahenkli terkiplerinden mahrumdur, bu bir natürmortçudur. Chaplin ise koloriyeden de binasıptir. Biraz zarafetten başka bir şeyi yoktur. Ve o halde denemez ki bu istinsahlar eski üstatları memlekete tanıtmak için yaptırılıyor. Velhasıl bu hususta halkın zihnini açmak vazifesi biz ressamlara terettüp ettiği için kopyalar gelip de galeri açıldığı günden itibaren bunları şiddetle tenkit edip ahaliye bağırarak, sakınınız, oraya gitmeyiniz, ruhsuz birtakım cesetler göre göre hislerinizi köreltmek, öldürmek istemezsiniz. Müzenin resim kısmına ayak basmayınız, demek de yine bizim vazifemiz olacaktır ve bunu istemeyerek yüz bin teessüfle yapacağız. Nezaketinin, fazlının, hayırhahlığının meclubu bulunduğumuz muhterem Müze müdürümüze karşı pederinin hasbelbeşeriyet vaki bir hatası üzerine ayaklanan evlat hissiyle üzüle üzüle yapacağız.

H. Avni

9.SONUÇ

Bir sanatçı olarak hassas ve melankolik bir yapıya sahip olan Avni Lifij'in sanat hayatındaki etkilenimleri, seçtiği temalar, tekniği ve ilgi alanları onu 1914 Kuşağı içerisinde farklı bir yere konumlandırmıştır. Melankolik diyebileceğimiz bir mizaca sahip olan sanatçı bu durumu resimlerinde de göstermiştir. Sanatsal eğilimlerinde hem batıdan hem de doğudan beslenen sanatçının, bu eğilimlerini özellikle Paris ve İstanbul sanat akımları ve sanatçıları üzerinden incelediğimizde birçok bağlantı görebiliriz.

1914 Kuşağı içerisinde Paris'e ilk gidenlerden biri olan Lifij, orada aldığı akademik eğitimin dışında bu sanat merkezinin imkanlarından da yararlanmıştı. O, Paris'te bulunduğu sırada etkin olmasa da yakın bir geçmişte birçok sanatçının içerisinde yer aldığı Sembolizm akımından etkilenmiş ve bu yönde kendine has eserler üretmiştir. 1914 Kuşağı'nın diğer sanatçıları da aldıkları akademik eğitimin dışında Empresyonizm'den etkilenip bu akımı kendi sanatlarında yansıtmaya çalışmışlardır. Ancak her ne kadar Lifij'in resimlerinde de empresyonist etkiler görüldüğü söylene de onun daha çok Sembolizm kaynaklı resimler yaptığını söyleyebiliriz. Bu noktada yine sanatçının melankolik mizacının etkisini görmek mümkündür, çünkü sembolizmin çıkış noktasında da sanatçının yalnızlığı, maddileşen dünyaya tepki, gerçekliğin çirkinliği ve bu sebeple rüyalara, fantazyaya, geçmişe kaçış yer almaktadır. Avni Lifij'in yaşadığı döneme baktığımızda ise bu durumu daha iyi anlayabiliriz. Çökmekte olan bir imparatorluğun ve değişmekte olan dünya düzeninin sert ve acımasız gerçekliği ile karşı karşıya olan sanatçı, bütün bunları ya resimlerine aksettirecekti veya sembolizm gibi bir değnekle yokmuş gibi gösterecekti. Nitekim Lifij ikinci yolu seçerek hayatın çığ gerçekliğinden uzak durmuştur. Ama bu durum onun resimlerindeki hüznü etkilememiştir. Belki yaşanan gerçeklik resimlerinde yoktur ama gerek kullandığı sembollerle gerekse renkleriyle sanatçının hüznüne her daim tanık oluruz. O sembolizmi, sembolizmin fantastik dünyasından çok düşsel diyebileceğimiz kendine has bir yönüyle yansıtmıştır.

Özellikle 19. yüzyılın sembolist birçok sanatçısında da görülen dekoratif resimleri, Lifij'in sanat hayatında da görmek mümkündür. Hatta sanatçı yaşadığı dönem içerisinde bu alanda çalışan ve araştırmalar yapan ilk Türk sanatçıdır. Bu sebeple yaptığı büyük boyutlu resimler de Türk Resim Tarihi'nde önemli bir yer edinmektedir. Bu tip resimlerinde sembolist öğelerin varlığı onu kuşağının diğer sanatçılarından ayırmaktadır.

Lifij'in resimlerine baktığımızda onun resimlerinde tıpkı sembolistler de olduğu gibi şiirsel bir yön buluruz. Zaten sanatçı hakkında yazılan yazıların birçoğunda bu yorumu görmek mümkündür. Onun bu edebiyata yakınlığına dair elimizde somut bilgiler olmasa da ve sanatçının ne okuduğunu ve hangi şairleri beğendiğini bilemesek de eserlerinde verdiği hissiyat açısından o ve Edebiyat-ı Cedide ile Fecr-i Âti kuşağı arasında bir bağlantı kurabiliriz. Özellikle Tevfik Fikret, Cenap Şehabeddin ve Ahmet Haşim'in şiirlerinde ele aldıkları temalar ile Lifij'in resimlerinde yansıttıkları aynı duygulara hitap eder. Zaten Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti şairlerinin de referans aldıkları sanatçılar yine Fransız sembolist şairlerdir. Dolayısıyla Lifij ile Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti şairleri aynı kuyudan su içen fakat farklı zamanlarda yaşayan sanatçılardır. Bu sanatçıların eserlerinde aynı hüznün, yalnızlığın ve bazen karamsarlığın, farklı tekniklerle ama aynı temalarla anlatıldığını görürüz. Özellikle ölüm, mezarlıklar, müzik, gece ve karanlık, geçmişe özlem, kar ve yangın gibi temalara hem Lifij'in resimlerinde hem de Edebiyat-ı Cedîde ile Fecr-i Âti sanatçılarının yazdıklarında rastlarız. Ortak bir duyuş ve hissediş tarzının var olduğu bu eserler Lifij'in İstanbul kaynaklı etkilenimleridir.

Lifij ile aynı dönemde yaşamış olan 1914 Kuşağı sanatçıları ile Edebiyat-ı Cedîde sanatçıları karşılaştığımızda ortaya biraz farklı bir tablo çıkar. Edebiyat-ı Cedîde sanatçılarının karamsarlığına kıyasla Lifij'le aynı dönemlerde eserler vermiş olan 1914 Kuşağı sanatçıları farklı bir tutum görülür. Her ne kadar savaşa ve sona doğru sürüklenen bir imparatorluğun gençleri olsalar da bu durum onlar da edebiyatçılarıdaki gibi bir içe kapanma ve hayata küsme etkisi yaratmaz.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Edebiyat-ı Cedîde'ciler Parnasçılık ve Sembolizm'den etkilenirken, 1914 Kuşağı daha çok kendilerinden de bir şeyler

kattıkları Empresyonizm'den etkilenir ve dışavurumcu bir tavırla da gördükleri İstanbul'u tuvallerine yansıtırlar. 1914 Kuşağı sanatçılarının diğerlerinden farklı olarak Avni Lifij, Empresyonist izler taşıdığı gibi Sembolist öğelerin de olduğu resimleriyle özellikle belli bir akıma bağlı kalmaz. Lifij'in resimleri seyredende yarattığı atmosfer ve renkleri ile genellikle buruk bir hissiyat bırakır. Lifij'de daha çok renklerle yaratılmış bir melankoli göze çarpar.

Bu iki kuşak arasındaki zihniyet ve hissiyat farklılığının sebeplerinden biri olarak ressamların baskı rejiminden etkilenmemelerini gösterebiliriz. Özellikle de bu dönemde Avrupa'ya giden ressamlar resmin konusundan çok teknik özellikleriyle ilgilenmeleri de onları bu baskıdan uzak tutmuştur. Dolayısıyla uzun yıllar Abdülhamid'in elini kalemlerinde hisseden yazarlara oranla ressamlarımız fırçalarını özgürce kullanabilmişlerdir.

Böylelikle Osmanlı İmparatorluğu'un son dönemlerindeki edebiyat ve resim dünyasında iki farklı tutum göze çarpar. Şair ve yazarlarımızda ve onların eserlerinde hayata dair içe kapanık ve karamsar bir hava varken ressamlarımızda ise durum tam tersi bir şekilde görülür. Ancak bu noktada 1914 Kuşağı içerisinde anılan bir ressam olarak Avni Lifij, kendi kuşağından uzaktadır. O, daha çok hissettikleri ve hissettiklerini yansıtması bakımından Edebiyat-ı Cedîde ve Fecr-i Âti kuşağı ile yakınlık içerisinde. Tıpkı onlar gibi batı kaynaklı bir akım olan sembolizmden etkilenmiştir. Bütün bu etkileşimler sanatçıyı Türk Resim Tarihi'nde özel bir yerde görmemizi sağlamaktadır.

10.EKLER

10.1. H. Avni Lifij'in Okuduğu Kitapların Listesi

Lifij'in resimleri dışında günümüze ulaşan kitapları 29 tanedir ve bu kitapların neler olduklarını Ahmet Kamil Gören'in Avni Lifij'in ailesi ile görüşmeleri sonucu bilmekteyiz. Bu kitapların adları :

- Auguste Rréal, Rembrandt 1606–1669, Bibliothèque Larousse
- F.Jean-Desthieux Qu'est-ce que l'Art moderne?, Paris-Librairie Plon,1925.
- Maurice Tourneux, Eugéne Delacroix, Paris Librairie Renouard.
- Paul Vulliaud, La Pensée Esoterique de Léonard de Vinci, Paris-Grasset 1910.
- Charles Lalo, Introduction Esthétique, Librairie Armand Colin 1925.
- Charles Lalo, Esthétique, Paris- libraricie Félix Alcan1925.
- Paul Léon, Art et Artistes d'Aujourd'hui, Paris Bibliothèque-Charpentier 1925.
- Alain, Systeme des Beaux-Arts, Paris-Librairie Gallimard 1926.
- Emile-Bayard, Le Style Moderne, Paris-Librairie Garnier Frères, 1919.
- Emile-Bayard, L'art de Reconnaître les Styles-Le Style Renaissance, Paris-Librairie Garnier Frères.
- P. Commelin, Nouvelle Mythologie, Paris-Librairie Garnier Frères.
- Georges Duplessis, La gravure, Paris-Librairie Hachette et Cie 1882.
- Ferdinand de lasteyrie, L'orfèvrerie,1877.
- Pierre Devoluy&Pierre Borel, Au Gai Royaume de l'Asur, Editions J.Rey Grenoble 1924.
- Henry Martin l'Art Grec et l'art Romain, , Paris-Librairie d'Art R.Ducher.
- Henry Martin l'Art Romain, Paris-Librairie d'Art R.Ducher

- Henry Martin La Renaissance Francaise, , Paris-Librairie d'Art R.Ducher
- Merejkowsky, Le roman de Leonard de Vinci, Imprimerie Nelson.
- Emile Faguet.I'Art de Lire, Paris-Librairie Hachette et cie 1911.
- P.Martino, Parnasse et Symboliseme, Librairie Armand Colin 1925.
- Le Dr.H.Wallon, Psychologie Pathologique, Paris Librairie Félix Alacan 1926.
- Anonim, Exposition d'Art Argentin,Catalogue, Musée du jeu de Paume, Paris-Mars1926.
- A.Marmontel, La Première Année de Musique-Solfège et Chants, Librairie Armand Colin 1910.
- Reilenes, Le 'Batik' Procédés de Teintures sur Etoffes Avec Réserves a la Cire, Sennelier-Paris.
- .Alcide Picard (éditeur), Catalogue Spécial,Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Art, Paris-1909.
- Ludovic Baschet(éditeur), Catalogue illustré salon de 1894, Librairie d'Art .
- Claude Augé, Grammaire Enfantine, Librairie Larousse, Paris.
- R.Kron, Le Petit Parisien, 1907-j. Bielefelds Verlag 1907.
- Charles Bigot, Francais Moderne, Paris-Librairie Hachette et Cie 1913

Bu kitapların dışında Lifij'in İstanbul'da o dönemde var olan kütüphanelerde de zaman geçirip ve ilgi alanına girmiş olan kitapları okumuş olabileceğini düşünmekteyiz. Bu sebeple Lifij'in Paris'e gitmesinden bir yıl öncesini başlangıç, ölüm tarihini de bitiş tarihi olarak 1908-1927 yılları arasında İstanbul'daki Sanayi-i Nefise Mektebi kütüphanesinde var olan kitapların günümüze ulaşmış olan tahmini listesi vermeye çalışacağız¹¹⁶:

-Rich, Antik Grek ve Roma Sözlüğü, Chérnet Tercümesi, Didot Yayınevi

¹¹⁶ Bu liste Fatma Ürekli'nin "Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri" adlı doktora tezinden alınmıştır.

- Darembert ve Saglis, Eski Eserlerin Diksiyonu, Yedi Bölüm, Hachette Yayınevi
- Otfried- Müller; Arkeoloji Rehberi, 3 Cilt, Kalıplar Hakkındaki Tercüme Eser. Bir cilt Nicard Robert koleksiyonudur ve Robert nezdinde.
- Benlé, Perikles'den Evvel Yunan Heykeltraşlığı, Didier
- Jacquemont, Çin Sanatının Harikaları, 3 Cilt, Hachette Kitapevi
- Barthélemy, Eski Para Rehberi ile 1 ciltlik koleksiyon dökümü
- Westropp, İçinde Gravürleri Olan Arkeoloji Rehberi, Longmans Nezdinde
- Lüphe, Grundriss der Geschichte der Kunst, Stuttgart, Ebner et Stenbert (Tablo veya koleksiyon halindeki önemli bir gravür sanatı hakkında)
- Sanat Tarihi, Paris Klincksieck
- Viardot, Heykeltraşlığın Harikaları, Hachette
- Van der Berg, Yunanlıların Tarihi, Hachette
- Dethier ve Mortmann, Bizans Epigrafileri
- Smith, Eski Coğrafya Lügatı, 2 cilt
- Smith, Yunanca Lügat ve Roma Biografisi, 3 cilt
- Parvillier, Bursadaki Anıtlar
- Racinet, Çok Renkli Süs
- Racinet, Süsleme Sanatının Grameri
- Charles Leblane, Resim Sanatının Grameri
- Mimarlık Hakkında Değişik Yapıtlar

Koleksiyonlar :

- Grek Yazarlarının Koleksiyonu, Didot Tercümesi, 50 cilt

-Latin Yazarlarının Koleksiyonu, Didot Tercümesi, 25 cilt

-Grek Kitabevlerinin Koleksiyonu, Boecheh Tercümesi, 4 cilt

-Antik Kitabeler Koleksiyonu, Roehler ve Kirchoff'un eseri, 3 cilt

-Girome'un İncelemelerinin Koleksiyonu

11.KAYNAKLAR

Kitaplar

AKAY, Hasan (1998), **Cenap Şehabeddin**, Timaş Yay. İstanbul

AKAY, Hasan (1998), **Tevfik Fikret**, Timaş Yay. İstanbul

AKYÜZ, Kenan, (1969), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İnkılap Kitapevi, İstanbul

ANDI, Fatih (1995), **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Edebiyatı**, Enderun Yayınları

ARSAL, Oğur (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi 1829-1924**, YKY, İstanbul

ARSEVEN, Celal Esad (1993), **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, Haz.Ekrem Işın, İletişim Yay., İstanbul

ARTUN, Deniz (2007), **Paris'ten Modernlik Tercümelere**, İletişim Yay., İstanbul

ASIM, B – Özer, K (2002), **Dünden Bugüne Türk Şiir, Yeni Şiir 1900 – 1940**, Cilt 3, Basım Yayın, İstanbul

BERK, Nurullah (1973), **50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

BUĞRA, Hatice Bilen (2007), **1914'lerden 1940'lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Yay. İstanbul

CEZAR, Mustafa (1995), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Cilt:I-II, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, İstanbul

ÇOKER, Adnan (1984), **Avni Lifij Poşadlar**, İstanbul

DENİZ, Şükrü Levent (2006), **Duyun-ı Umumiye'den İstanbul (Erkek) Lisesi'ne**, İstanbul Erkek Liseliler Eğitim Vakfı Yay., İstanbul

DUBEN, İpek (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

ENGİNÜN, İnci (2006), **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyete**, Dergah Yayınları, İstanbul

FİKRET, Tevfik (2004), **Bütün Şiirleri**, Haz. Parlatır, İ. – Çetin N. Türk Dil Kurumu Yay. Ankara

GİRAY, Kıymet (2000), **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.,İstanbul

GÖREN, Ahmet Kamil (2001), **Avni Lifij**, YKY, İstanbul

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Belediyesi Yay.,İstanbul

HALİL, Ethem (1924), **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, İstanbul

HAŞİM, Ahmet (2005), **Piyale**, YKY, İstanbul

HAŞİM, Ahmet (2005), **Göl Saatleri**, YKY, İstanbul

İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

İREPOĞLU, Gül (1986), **Feyhaman Duran**, İstanbul

KABAKLI, Ahmet (2002), **Türk Edebiyatı III**, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, İstanbul

KAPLAN, Mehmet (2003), **Şiir Tahlilleri I, Tanzimattan Cumhuriyete**,Dergah Yay. İstanbul

KESER, N. (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, İstanbul

KURDAKUL, Şükran (1994), **Çağdaş Türk Edebiyatı I, Meşrutiyet Dönemi**, Bilgi Yayınevi, Ankara

MORAN, Berna (2004), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, C. 1, İletişim Yay., İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul

RODRIGE, A. – Benbassa, E. (2001), **Türkiye ve Balkan Yahudileri**, İletişim Yay., İstanbul

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1969), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, M.E.B, İstanbul

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2006), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, YKY, İstanbul

TANSUĞ, Sezer (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul

ÜLKEN, Hilmi Ziya, (1942), **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul

ÜNLÜ, M – Özcan, Ö. (2003), **Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatı I**, İnkılap Yayınevi, İstanbul

YAĞBASAN, E - Renda G. vd. (2004), **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, YKY, İstanbul

YALÇIN, Hüseyin Cahit (1975), **Edebiyat Anıları**, İstanbul

Dergilerdeki Makaleler

BAŞKAN, Seyfi (1994), “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”, Sanat Çevresi, 194

BERK, Nurullah (1977), “Hüseyin Avni Lifij”, Sanat Dünyamız, 5: 26-31

BERK, Nurullah (1982), “Ölmeye Gör”, Sanat Çevresi, 45, Temmuz: 8-9

ÇOKER, Canan (1982), “Avni Lifij’de Desen ve Renk Sorunu”, Sanat Çevresi, 45

ERGÜVEN, Mehmet (1997), “Avni Lifij”, Adam Sanat, 145, Aralık: 36-41

FERİT, Edgü (1997-98), “Resmin Kendi Işığında Avni Lifij”, Portakal Sanat Kültür Antika, 8

GERMANER, Semra (1989), “Türk Resminde İzlenimci Akım 1914 Kuşağı Sanatçıları”, Antik&Dekor, 2: 98-112

GÖREN, Ahmet Kamil (1995), “Hüseyin Avni Lifij”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, 2, Ocak-Şubat: 25-27

GÖREN, Ahmet Kamil (1996), “1914 Kuşağı Sanatçıları Paris’te”, Antik&Dekor, 62

GÖREN, Ahmet Kamil (1996), “Bir Dönemler Paris’te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü ‘Okul’ ile Sanatı Yönlendiren ‘Akademi’nin Öyküsü: l’Ecole des Beaux-Arts”, Antik&Dekor, 34, Nisan: 92-95

GÖREN, Ahmet Kamil (1996) “Türk Sanatçıların Paris’teki Hocalarından: 3 Fernand-Anne Pisetre Cormon”, Antik&Dekor, 36, Eylül

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Sanayi Nefise Mektebi’nde Çıplak Model Sorunu”,Antik& Dekor, 43

GÖREN, Ahmet Kamil (1997), “Türk Resim Sanatını Gelişim Çizgisinde İki Önemli Evre: Şişli ve Viyana Sergisi”, Sanatsal Mozaik, 26

GÖREN, Ahmet Kamil (2001), “Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas”, Antik&Dekor,66

KOŞAN, Sema (1978), “Hüseyin Avni Lifij”, Türkiyemiz, 24, Şubat

LİFİJ, Harika, (1982) “Eşim Avni Lifij... ve Ben...” Sanat Çevresi, 45

MIHÇIOĞLU, Murat (1998) “Hüseyin Avni Lifij’in Sanatına Bakış”, Artist,

NACİ, Elif (1973), “Avni Lifij, Türk Resmine Yeni Bir Çeşni Getirdi.”, Milliyet Sanat,10

ÖNDİN, Nilüfer (2008), “Türk Resminde 1914 Kuşağı ve Edebiyat”, Fen Edebiyat MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:6, MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi, İstanbul

ÖZSEZGİN, Kaya (1977) “Çağdaş Resmimizde Benzersiz Bir Kişiliğin Temsilcisi : Avni Lifij”, Milliyet Sanat, 213

ÖZSEZGİN, Kaya (1977), “Avni Lifij”, Milliyet Sanat Dergisi, 213, Ocak

ÖZSEZGİN, Kaya (1986), “Avni Lifij’in Otoportresi Üzerine Aykırı Düşünceler”, Artist Plastik Sanatlar Dergisi, s.15.

ÖZSEZGİN, Kaya (1982), “Simgeci Bir Ressam”, Sanat Çevresi, 45: 10-11

SEVİNÇ, Gülsen (2000), “ Ressam Şehzade Abdülmecit Efendi’nin Sultan II. Abdülhamit’in Tahttan İndirilişi Adlı Tablosuna Dair Çözömler” Türkiyede Sanat, 45, Ekim: 16-21

TANSUĞ, Sezer (1999), “Şehzade Abdülmecid Efendi’nin İlgi Çekici Ressam Kişiliği”, Sanat Çevresi, 143: 4-6

TEKİNALP, Pelin Şahin, “Ahmet Haşim ve Hüseyin Avni Lifij’den Manzaralar”, Turkish Studies International Periodical for the Languages Literature and History of Turkish or Turkic, The Serial of Special Volumes The Sources of Modern Turkish Literature / Türkoloji Araştırmaları Dergisi Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı – I, Volume: 4/1-I, Winter 2009.

TOROS, Taha,(2000), “Nazmi Ziya Güran”,Antik&Dekor,60

YETİK, Sami (1982), “Hüseyin Avni Lifij”, Sanat Çevresi, 45, Temmuz : 6-7

YÜKSEL, Nilgün (2000), “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası”, Tombak, 30 : 107-105

Gazetelerdeki Makaleler

HİDAYİ, Aziz, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, sayı 17

LİFİJ, Avni (4 Eylül 1922) “Dördüncü Resim Sergisi”,**Vakit Gazetesi**

LİFİJ, H. Avni, (20 Mart 1328), “Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Küşadı Müsammem Galeri İçin”, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, sayı 11

Tezler

AKGERMAN, F. Gönül (2001), **1850 -1950 Arasında Türk Ressamların Paris’te Çalıştıkları Atölyeler**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, M.S.G.S.Ü, İstanbul

GÖREN, Ahmet Kamil (1990), **Hüseyin Avni Lifij; Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi**, yayınlamamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

GÜLER, A. Sinan (1994), **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, yayınlanmamış doktora tezi, M.S.G.S.Ü,İstanbul

KİRİŞ, Huri (2007), **Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış**, yayınlanmamış yüksek lisans eser metni, M.S.G.S.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

TAŞDELEN, Ömer (2003), **Türk Resim Sanatında Galatasaray Sergileri**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Ansiklopediler

CASSOU ,Jean, (1999), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: İnce, Ö-Usmanbaş,İ. Remzi Kitabevi, İstanbul

GÜLERYÜZ, Naim(1993), "Alliance Israelite Okulları", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c.1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, İstanbul

ANONİM (1987), "Lifij, Hüseyin Avni", **Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi**, c.14, Ana Yayıncılık, İstanbul

12.ÖZGEÇMİŞ

Eda Ocak 1984 yılında doğdu. Lise eğitimini İzmir Eşrefpaşa Lisesi'nde tamamladı. 2002- 2007 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı.