

# Bohem Kültür ve Türk Resminde İki Bohem

## Culture of Bohemian and Two Bohemian in Turkish Painting

Zafer KALFA 

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye



### Öz

Bir sanat ve düşünce tarzı olarak romantizmin yükselişte olduğu dönemde ortaya çıkan ama modern zamanlarda da temsiliyeti pekâlâ sürmüş olan bohemyanın aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğu da söylenebilir. Kendine münhasır; tasası da neşesi gibi genel geçerlikten ayrı ve bilhassa vakit-nakit ilişkilendirmesinden mustarip insanların kimi zaman tek başlarına kimi zaman da bir küme halinde sürdürdükleri bu yaşam / sanat şeklinin yalnızca belirli bir topluma ya da zaman aralığına özgü olduğunu söylemek de olanaksız. Yirminci asrın başlarında Fransa'da veya 1940'ların sonlarına doğru Amerika'da olduğu gibi, belirli koşullara bağlı olarak Türkiye'de ve Türk sanat ortamında da izleri görülmüş, temsilcileri olmuştur bohemyanın. Onlar arasında akla ilk gelen iki isim de Fikret Mualla ve Burhan Uygur'dur.

**Anahtar Kelimeler:** Bohemlik, Fikret Mualla, Burhan Uygur

### ABSTRACT

It can be report that bohemia, which emerged in the period when romanticism was on the rise as an art and way of thought, has continued to be well represented in modern times, is also a way of life. It also is impossible to say that this form of life / art, which is idiosyncratic, separated from the general validity with its anxiety and joy, and which people who is grieved due to time-money problems, continue sometimes alone and sometimes in a group, is specific only to a certain society or time period. As good as in France at the beginning of the twentieth century or in America towards the end of the 1940s, also could be seen traces and representatives of bohemia in Turkey and the Turkish art environment, depending on certain conditions. The names that come to mind firstly among them are Fikret Mualla and Burhan Uygur.

**Keywords:** Bohemian, Fikret Mualla, Burhan Uygur

## Giriş

### Bohemyanın Kısa Mazisi

Frederic Gros, kölelik karşıtı yazar ve fikir adamı David Henry Thoreau'ya atıfta bulunarak şunları yazar kitabında: "Herhangi bir eylemin ne kazandıracağı değil, bu eylemin gerçek hayattan neyi alıp götürceği sorulmalıdır" (2017, s.83). Bu aslında Thoreau'nun yeni ekonomi modelidir ve ormanda çıkılan uzun bir yürüyüşün, geleneksel ekonomi dilinde heba edilmiş, servetin üretilmediği kayıp zaman olarak görülmesine rağmen yaşam için insana sağladığı fayda açısından, nereden bakılırsa bakılsın muazzam olduğunu savunur. Fakat kapitalizmin kendi kanunlarını oluşturması ve kabul ettirmesiyle birlikte bir tabu halini alan fayda mefhumu, nedense yalnızca nesnel ve çoğu zaman da malî yönüyle inandırıcılık kazanabilmiştir. Thoreau'nun dilinden konuştuğumuzda ise bu kavramın algılanandan / dayatılandan çok daha geniş bir gerçeklik alanına sahip olduğu görülebilir. İnsanın salt canı öyle istediği için ormanda ya da sokaklarda yürüyüşe çıkması gibi sadece içsel / ruhsal haz için sanat yapması da aslından pekâlâ faydalı bir eylemdir.

Bu ve benzeri görüşler esasen 1800'lü yılların ortalarına yaklaştığında zaten bir hayli güç kazanmıştı. Hazcı (hedonist) denilebilecek bir yaşam ve sanat tarzını benimseyen toplulukların doğrudan fayda yerine dolaylı ve içsel kazanımlara yönelmeleri maceracı, serseri bir kültür inşasını sağlamıştı. Ne var ki sanayi devrimleri, bu mütevazı yaşamların izlerini zaman zaman silmeyi başardı. Yirminci asrın ikinci yarısına kadar ise pek çok ülke ve bölgede, çoğunlukla şair ve ressamın arasında, bohem olarak anılacak böyle gruplar yeniden oluştu. Bohemya bugün, eskisi kadar diri bir organizma değildir belki ama kendine halâ yaşam alanları bulabilmektedir.

Geliş Tarihi/Received: 23.02.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Zafer KALFA

E-mail: buhranbey@gmail.com

Cite this article as: Kalfa, Z. (2024).

Bohem kültür ve Türk resminde iki bohem. *Journal of Art and Iconography*, 6,37-43.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

## Yararcılık, Romantizm ve Bohemya

Bohemya (bohemlik), ekseriyetle başıboş, heyecan dolu ve disiplinsiz yaşam tarzını tanımlamakta kullanılan bir sıfat olmasının yanında kimi toplumlarda, bir işe yaramayan kimselere bohem denildiğini de biliyoruz. Bu nitelemede mahut bir hata olmamakla birlikte, bohem için, işe yaramayı tercih etmeyen ve dahası, nesnel yararı bir bakıma hayırsız bulan insan demek daha makbulmüş gibi duruyor. Öyle ki bohem, şayet bir yarar gözetecekse, bu dünyaya kalbinin saflığı ve ruhunun coşkunluğuyla yararlı olmaktan yanadır. Frederic Gros'un yazdıklarını bu kapsamda okumayı sürdürüelim:

Kârla fayda arasındaki fark, kâr getiren eylemleri benim yerime bir başkasının da yapabilecek olmasıdır. Ve gerçekte de kâr getiren eylemler zaten başkaları tarafından da yapılabilir olagelmıştır (...) Öte yandan, benim için faydalı olan şey tavırlara, davranışlara, yaşamın başkasına kati surette devredemeyeceğim anlarına bağlıdır (Gross, 2017, s.84).

Bohem, memuriyetini değil hürriyetini gözetir ve bu elbette romantik bir tercihtir. Kaldı ki bohemya, romantizmin genç nüfus tarafından benimsendiği evreye; on sekizinci asrın sonlarına denk gelen bir yaşam tarzıyla da eşleştirilebilir ve "burjuva egemenliğine bir tepki olarak, orta yaşlı Paris gençlerinden oluşan bir gurubun isyanı" ile şekillendiği söylenebilir (Kotynek ve Cohassey, 2008, s.6).

Bahsi geçen tarihlerde, sınıf farklılıklarının yavaş yavaş ortaya çıkışıyla umumi sahalari terk eden kesimlerin ki bunlar arasında çingeneler ilk sırada geliyordu, ekonomik dengelerin sermayedarlar lehine korunması ilkesine sırt dönmeleri bir çeşit alternatif yaşam biçiminin doğmasına yol açmıştır. Benzer şekilde, hürriyet düşkünü sanatçıların bu alternatif sahaya dâhil oluşu herhangi bir nesnel çıkar aramadan yazan, besteleyen, resimler yapan bir topluluğun doğuşuyla sonuçlanmıştır. Bu topluluk, dinî, siyasî ya da başka bir başka idareci sınıf için sanat eseri üretmeye razı gelmeyerek bir çeşit isyan başlatır ama hemen belirtmekte fayda var; isyanın tam olarak siyasal bir içeriğe sahip olduğunu söylemek zor. Bohemya daha ziyade kuralları herhangi bir sınıf ya da otorite tarafından belirlenmiş yaşam / sanat biçimine karşı geliştiği için bütünüyle ideolojik de değildir. O kadar ki Karl Marks'ın, bohemiği "devrim düşmanlığı" olarak kabul ettiği belirtilmektedir (akt. Artun, 2003, s.15). Bohem yaşam tarzına karşı gelişen bu ve benzeri önyargıların ise yine bir başka aykırı birey olan flanör (Fr. flâneur) ile arasındaki benzerliklere dayandığını söylemek mümkündür. Az önce bahsi geçen işe yaramazlık, esasen bir kent gezgini olan flanörün, aylak olarak kabul edilmesi ve -pek de hatalı olmayacak şekilde- bohem kültürün bir ürünü olarak değerlendirilmesi ile ilgili gibi görünüyor. Marks'ın hoşnutsuzluğu, bu açıdan bakıldığında biraz daha iyi anlaşılabilir. O halde bir sosyal tip olarak bohem in oturtulması gereken zemin hakkında daha başka açıklamalara ihtiyaç var.

Araştırmacılar bohemiği şu terimler ile açıklıyor: "sanat, gençlik, yeraltı, gezginci yaşam" (Seigel, 1999, s.3). Günümüz perspektifinde, özgürlükçü bir kuşak tanımlaması yapılırken kullanılabilir bu terimler. Fakat yanıltıcı olabilirler; zira bohemya ile z kuşağı arasında sanıldığı kadar çok benzerlik olmadığı modernizmin temel ilkeleri hesaba katıldığında hemen anlaşılır. Bohem birey (veya topluluk), z kuşağının adeta kutsadığı hızlı kazancın peşinde değildir örneğin. Memuriyeti hürriyetine, rasyonalizmi de romantizme yeğlemez. Bu yüzden de yararlı olmayı kârlı olmamak şartıyla kabul eder ve sermayeyi elinde bulunduran burjuva sınıfı ile çatışma yaşamaktan kurtulamaz. O halde bohem kültürün bir yaş aralığı kadar bir fikir ile de ilişkilendirilmesinde ve pek tabii romantizme bağlanmasında mahsur yok.

Peter Watson'un ifadeleriyle; "iç sesin düzenli senaryoya uymadığı" bir durumu temsil eden romantizm, mantıktan ziyade yaratıcı sürece boyun eğmeye sürüklediği için bohem sanatçının az evvel bahsedilen yarar-kazanç sürecine katılmakta zorlanması gayet doğal. Öyle ki satır arasındaki ifade; "düzenli senaryo", bohem için karşıt kutbudur. Bohem, yetişmeye çalışmaz ve rasyonalitenin boyunduruğunda bir dünyadan haz almaz. Fakat tam da bu noktada, bulunduğu konumu anlamlandırma / kıymetlendirme ihtiyacı hissederek. Romantizm felsefesi ona bu fırsatı verir ve yine Watson'un ifade ettiği gibi "sanatçıyı bilim insanının yanına yükseltir" (2005 / 2019, s.865). Bilim insanı konumuna yükselmek, işe yarama olarak görülen romantiklerin toplum gözündeki önemi artırmaktan öte anlam taşımayacaksa da bu vesile ile yaratıcı sürecin özendirilmesi, romantizmden beslenen bohemlerin en önemli kozu olacaktır. Diğer taraftan bunun bir "cazip kılama" yöntemi olduğu da iddia edilir ve bu görüşe göre "marjinalliğin önemsendiği bir varoluş hali olarak bohemlik, kendini 'muhtariyetini arayan bir münevverler aşireti' olarak tanımlayan grubun, yine 'kendini' var etmeye çalıştığı yerdir." (Küçük, 2007'den akt. Acar,2020, s.182).

## Montmarte ve Greenwich Village

Bohemya, 1800'lerin son çeyreğinde ilk belirgin temsilini Paris'in Montmarte Mahallesi'nde yaşar. Edgar Degas, Henri de Toulouse Lautrec, Pablo Picasso ve Amadeo Modigliani gibi yirminci asrın en bilindik ressamı için uğrak yeri olan muhitin köhne eğlence / dinlence yerleri aynı zamanda yaratıcı kimliklerini yüceltme peşinde koşan sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Richard Sonn, bölgede peş peşe sıralı ternalardaki kaba eğlence kültürünü, bohem sanatçıların sanatsal norm ve uyum karşısındaki isyankarlığı ile alakalı bulur. Anarşist olarak tanımladığı bu topluluğun Montmarte'ı "kafa dengi bir yuva" olarak gördüğünü çünkü bölgenin "höyrat" ortamının "küçük ölçekli ve özgür" yaratıcılığa denk geldiğini yazar (Sonn, 2001, s.138).

Günümüz sanat ortamının sanatsal yaratıcılığı proje odaklı bir kurumsallaşmaya ezdirdiği gerçeği dikkate alınırsa bohemyadaki "küçük ölçekli" yaratıcılık hevesinin mahiyeti daha iyi anlaşılacaktır. "Küçük ölçek" yaşamı, sokağı ve taşınabilirliği simgeler. Sanatçı bir ön hazırlığa girişmeden hemen her yerde resmedebilir. Her yeri atölyeye dönüştürebilir. Sabit kalmak, saatlere uymak zorunda değildir. Bu aslında, Fransız Devrimi ile kazanıldığı sanılan (kısmen de kazanılan) sınıf özgürlüklerinin başka bir iktidar biçimi ile yüzleşilmesi neticesinde tehdit altına girişine tepkidir. Avrupa, monarşiden kurtulmuştur belki ama bu defa da teknik gelişmelerin ve fabrika sahiplerinin hükümlerliği ile karşı karşıya kalınmıştır. Bir gelişme umudu olan endüstrinin insanı hüküm altına aldığı kısa zamanda görülür. Endüstri içinde kişisel girişim yoktur. Oysa birey dimağı bağımsızlığını henüz kazanmıştır. Yani ortada bir terslik vardır (Turani, 2011, s.66).

Kaldı ki; Fransız Devrimi'ni takiben yayılan özgürlükçü ortama rağmen, 1804 yılında taç giyen Napolyon Bonapart'ın Louvre Müzesi'ne verdiği yetki kadar Salon Sergileri'nin muhafazakar tutumu da genç sanatçılar için hayli rahatsız edici olmuştur. Devrimin beklentilerine erişilemediği görülür; sanat bu defa da müze ile sosyetenin hegemonyasına girmiştir. Modern tarihin pek çok döneminde olduğu gibi siyasal zeminde hemfikir olan gruplar, sanatsal özgürlükler konusunda büyük bir çatışmanın eşliğine gelirler.

Çok benzer bir çelişki, 1900'lerin ortalarında New York'ta kendini gösterecek ve Montmarte'in bohem ruhu, Greenwich Village mahallesinde yuvalanacaktır. Dünya Savaşı'nın ardından Birleşik Devletler bir sanayi devi haline gelmekte, üstelik ülke demokrasinin beşiği olarak görülmektedir ama New York Borsası çökmüş, binlerce firma tek gecede iflas etmiş ve ayrıca ırkçılık sorunu halâ çö-

züme kavuşturulamamıştır. Dahası, tıpkı Louvre gibi New York'un en büyük sanat müzesi Metropolitan da tüm görkemine rağmen modern sanata mesafelidir. Şu halde, eyalete büyük umutlar ile yerleşen sanatçılar bir yandan sanayinin dayattığı mesai olgusuna bir yandan da kalıpları müze ve elit kesimlerce belirlenmiş sanat biçimlerine direnç konusunda Paris bohemleri ile aynı kaderi paylaşırlar. Greenwich Village'in bugün dahi bozulmamış tarihî dokusu içindeki bar ve kahvehanelerinde buluşulur, tartışılır, eğlenilir. Devlet destekli projeler ile bir miktar para kazanma olanağı yakalansa da genç sanatçılar halâ köhne çatı katlarında yaşam savaşı vermektedirler. Bu sırada, Montmartre'daki Moulin de la Galette ne ise Greenwich Village'deki Cedar Tavern de aynı vazifeyi görür. Burada bohemler, kendi keyiflerine göre bir çalışma şekli, yine hazırlarına uygun bir mesai oluştururlar. Bar, bir dönemin en meşhur New York Okulu ressamlarına ve ardından Beat Kuşağı şairlerine ev sahipliği yapar. Elaine de Kooning'in tabiriyle "evrenin merkezi" gibidir (Kalfa, 2022, s.148).

Her iki örnekte de bir rol çalmaya tanık oluruz. Bohem sanatçılar, çingenelerin yaptığı gibi; nesnel dünyanın bir gerekliliği olarak para kazanma mecburiyetinin farkındadırlar ancak bunu -daha az kazanmayı göze alarak- taviz vermeden yapmaktan yanadırlar. Montmartre'daki Pablo Picasso bir Amerikan zengini olan Gertrude Stein'in desteğinden faydalanmıştır. Greenwich Village'daki Willem de Kooning ise Paris'ten göçmüş olan İtalyan tacir Leo Castelli sayesinde şöhrete kavuşmuştur. Fakat her iki sanatçı da yaşam ve sanat tarzı konusunda kimseden akıl almamıştır. Bohemyanın bu şahsına münhasır tavrının ardında burjuva sınıfına duyduğu tiksinti yatar. Doğrusu, bohemler de burjuvanın arasında şan ve para kazanmayı umarlar. Yine de bunu "bir uzlaşma olmaksızın yapabilmeyi" isterler (Moss, Wildfuer ve McIntosh, 2019, s.2).

### Yaratıcılık ve Bohemya

Buraya kadar yazılanlar bohem sanatçının genel hatlarıyla özeti olarak da okunabilir. Yine de temel olarak bohemiğin, "entelektüel çevrenin hissettiği bir boşvermişlik hâli" olduğu yinelenebilir (Acar, 2020, s.180)

Bu insanlar anı yaşamaktan zevk almaları, yaratıcı sürece odaklanmaları, sanatı bir proje olarak değil dışavurum olarak benimsemeleri ve ayrıca maceracılıklarıyla diğerlerinden ayırdırlar. İçlerinde para kazanabilenler ya da ailesi zengin olanları varsa da esas pek değişmez ve kimi zaman şartlar gereği kimi zaman da istençli şekilde bohem yaşama dâhil olurlar. Elbette bu sade olduğu kadar riskler de barındıran yaşam tarzı kimi zaman bir mecburiyettir ama belirgin fark yine de aynıdır; endüstriyel kurum / kurumsallaşma karşıtlığı ve aristokrasinin sanatsal normlarına itiraz.

Şimdi artık bohemyanın kendine has bir felsefesi ve karakteri olduğu katidir. Az önce de bahsedilen yaratıcı sürecin parlatılması, olumsuz nesnel koşullar altında dahi olsa sanatçının itibarlı birey olarak görülmesini sağlayacak ve ona, sanayi devri öncesindeki rolünü yeniden kazandıracaktır: "Sanata adanmış edebi bir hayat tarzı; hiçbir maddî beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekçilik, bir inziva" (Artun, 2003, s.17). Çok para kazanmaya yetecek kıvrak bir zekâdan yoksundur. Bir siyasetçi ya da mucit olamamıştır ama o, diğerlerinde bulunmayan özel bir yeteneğe sahiptir. Ernst Kris ve Otto Kurz, Sanatçı İmgosinin Oluşumu isimli yazılı eserlerinde, bu özel vasfa detaylıca değinerek sanatsal yaratıcılığın iç vizyona, esne dayalı olması sayesinde sanatçının da bir "aziz" muamelesi görebileceğinden bahsederken on altıncı

asırda yaşamış ressam ve yazar Francisco de Holanda'nın şu sözüne atıfta bulunurlar: "soylular İmparator tarafından yaratılabilir ama ressamları sadece tanrı yaratır". Bunlar, "sanatçının özel konumunu onun dehasının tanrısal kökenine gönderme yaparak" vurgulamaya çalışan anlatılar / fensaneler olsalar da günlük hayatın koşturmacası içinde başarısız bir figür olarak görülen bohemin önemli dayanaklarıdır (2013, s.56-61). Benzer bir bağdaştırmayı Aliya İzzetbegoviç'in de yaptığına değinmeliyiz. İzzetbegoviç, pek isabetli şekilde, din ile sanat arasındaki bu iç bağın başka bir gerçekte; "sanatkârlarda rastlanılan 'meslekî' bir bakımsızlık hali ve bazı tarikatlarda (bilhassa Hinduizm ve Hristiyanlıkta) 'mukaddes kirlilik' denilen zahîr ihmalcilikta kendini gösterdiğini" ifade eder ve şöyle devam eder: "Rahiplik ve bohemiyanın esasında, ilk bakışta garip görünüyorsa da, aynı felsefe yatmaktadır (...) Her ikisinin de manâsı aynıdır, hayatın manevî tarafını vurgulama; maddî, haricî mutad olan şeylerden nefret" (İzzetbegoviç, 2011, s.135).

Bu türden tanımların yalnızca fizikötesi bir bağlamda tartışılması elbette mümkün değil; merkezinde insan olan her kültür formu gibi bohemiğin de siyasal, ekonomik ve hatta mimarî koşullara bağımlı olarak şekillendiği gerçeği görmezden gelinemez. Bu bağlama "içinde yaşanılan ortamın ne kadar kalabalık ve ne oranda gürültülü olduğu dahi insanın işlevlerinde belirleyici olabilir" (İmamoğlu, 1992, s. 194-195). Dolayısıyla bu yaşam biçiminin salt bir ülke ya da bölgeye has olduğu da iddia edilmemelidir. Ne var ki, bohemlik etrafında şekillenen sanatsal yaratıcılığın, Paris ve New York örneklerinde olduğu gibi, Türkiye'de de bilhassa anakentlerde göze battığını söylemek durumundayız. Zira bohem sanatçı, bir yandan endüstrinin acımasız gelişimine tanık olmak bir yandan da hoşnutsuz karşıladığı bu gelişime karşı küçük ölçekli yaşamını / sanatını sürdürebilecek özgün ortamlar bulabilmek zorunda. İşte anakentler, bu zıt kutupların aynı anda görülebileceği şehirler olmaları nedeniyle bohem sanatçı için bir elverişli birer ortamdırlar. Bohemya, bir köyde ya da taşrada doğmaz, barınamaz.

### Türkiye'de Bohemya

1923 Devrimi ile birlikte yeni sanat formlarını tanıma fırsatı yakalayan Türk ressamı, heyecanlı bir kıvrandanış içine girer. Gençler, Türk resmine yeni bir yön vermiş Nazmi Ziya ve Hikmet Onat gibi resamlara karşı gelmemekle birlikte toplanmak, kendi sergilerini düzenlemek özlemindeydiler. Bu gençler, okulu bitirdikten hemen sonra cemiyet kurmak, sergiler açmak istediler. Böylece, Sultanahmet'te köhne bir evin bir odasında Yeni Resim Cemiyeti kuruldu. Bu cemiyetin hiçbir özelliği yoktu; ne var ki gençlerde, "hamle özlemi" duyuluyordu (Berk ve Gezer, 1973, s.41). Daha sonra D Grubu ve Yeniler Grubu'nda da hissedilen işte bu "hamle özlemi", şahsına münhasır yaşamayı yeğleyen bohemin de önce değinilmiş olan "maceracı" yanını en iyi tanımlayan ifadelerden biri olabilir. Öyle ki Cumhuriyet sonrasında sanat öğrenimlerini yeni bitiren genç sanatçıların akademik kurallara bağlı kalmadan sanat yapabilme istekleri yine genel kabulün reddine işaretler. Genel ile bireyin çatışması ise en bariz şekilde büyük bir anakentte, köyden kente göçün odağı haline gelen İstanbul'da yaşanacaktır. Anakent ve bunun ilk modern örneği olarak İstanbul sadece tarihî-estetik kalıntılar ile yeni ve çarpık şehirleşmenin çakıştığı yer değildir; bu zıtlaşmayı tetikleyen 1950 sonrasında muhafazakâr burjuvası da fiziki yapıdaki benzer bir çelişkiyi sosyal yapıda yaratır.

İşte bu vasıflarıyla İstanbul, -Paris ve New York gibi- bir yandan özgürleşmeyi ve bireyselliği bir yandan da kapalı topluluk ahlakıyla yetişmiş kesimin hızlı zengin olma ısrarından kaynaklanan bozu-

1 Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901), bu tanımlaya pekâlâ uyan bir örnek olarak verilebilir. Zengin bir ailenin ferdi olmasına rağmen örneğin bir Claude Monet gibi elit kesimin siparişlerini yetiştirmekle uğraşmamış aksine pavyonlarda vakit geçirmiş ve hayat kadınlarını sıklıkla eserlerine konu olarak seçmiştir.

mu aynı anda barındıran ve doğal olarak bir yönüyle son derece mülayim, bir yanıyla da son derece yıpratıcı bir saha olmuştur. Bu çelişki sayesinde şehir, Türk bohemyası için adeta bir rahim vazifesi görmüştür. Şehrin içinde bulunan ama aynı zamanda şehir kargaşasından arınabilen bilhassa Bab-ı Ali Mahallesi, Beyoğlu ve Beyazıt gibi muhitler, başta yazar ve çizerler olmak üzere entelektüel pek çok insan için birer buluşma noktası olagelmıştır.<sup>2</sup> Aynı şekilde muhafazakâr sanatçılar için Marmara Kiraathanesi, cumhuriyetçi bohemler için de Hatay Meyhanesi vazgeçilmez mekânlar olmuşlardır. Şimdi isimlerini saymakta zorlanacağımız pek çok şair, gazeteci ve ressamın bedbaht denilebilecek zamanlarda buralarda tanıştıklarını biliyoruz. Fransa'daki eğitiminin ardından İstanbul'a dönen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile Bab-ı Ali'de tanıştığını, bu sayede Yeni Adam dergisinde çizerlik yapmaya başladığını, aynı şekilde Cahit Sıtkı Tarancı ile de yine bir Beyoğlu sohbeti esnasında ahbab olduğunu Turan Erol'un yazdıklarından öğreniriz (1984, s.44-45).

Bu serüvende adı diğerlerine göre öne çıkmış iki isim ise, sınırları ve nitelikleri konusunda hala fikir birliği sağlanmamış olan modern Türk resminin en keskin bohem sanatçıları olarak anılırlar. Kadıköy'de doğmuş ama ömrünün büyük kısmını Fransa'da geçirmiş olup Türk Van Gogh olarak nam salan Fikret Mualla ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin haylaz çocuğu Burhan Uygur. Aralarında pek çok bakımdan benzerlik bulunan; öte yandan önemli farklılıkları da olan bu iki ressamın bohemlik hususunda aynı konumu paylaştıkları duraksamadan söyleyebiliriz. Her ikisi de, farklı zamanlarda ve farklı nedenlerden ötürü olsa da, hayatı uçlarda yaşamış ve sanatlarını da alışıldık kuralların ötesinde icra etmişlerdir. Mualla, sağlık sorunlarıyla boğuştuğu sırada anavatanından çok uzakta, bir Fransız köyünde; Uygur ise henüz elli iki yaşında beyin kanaması sonucu hayata veda etmiştir. Mualla'nın çoğu eseri, eşi ya da çocuğu olmadığı için birkaç arkadaşına ve ömrünün son günlerinde ona refakat eden Bayan Lauthier'e kalmıştır. Uygur'un mirası ise eşi Vesile ve oğlu Tuna tarafından sahiplenilmiştir.

#### *Fikret Mualla Saygı (1903-1967)*

Bohemliğin veya bohem yaşantının Fikret Mualla'da ne derece bir tercih olduğunu kestirmek ilk bakışta kolay değil. Aslında iyi bir eğitim almış, sanata da erken yaşta başlamıştı. "Orta mektebi bitirdikten sonra babası onu Almanya'ya tahsile göndermişti. Almanya'da çok iyi bir hocanın eline düşmüş, vakit kaybetmeden sağlam bir desen bilgisi edinmişti" (Eyüboğlu, 1968, s.4). Türkiye'deki resim öğretmenliği arzu ettiği şekilde devam etmeyince Mualla bu defa Fransa'ya yerleşmişti. Yaşadığı tüm zorluklara rağmen özellikle 1942-47 yılları arasında Paris'te tanınır hale geldi. Pablo Picasso'nun kendisiyle eser takası yaptığı dahi anlatılanlar arasındadır. Üstelik sanatçı, 1961-67 yılları arasında bir Fransız sanat taciri tarafından himaye altında yaşamıştır (Toros, 1968, s.9).

Ne var ki Mualla, daha çocukluktan başlayan bir iç huzursuzluğun daima pençesinde. İyi şartlar altında dünyaya gelmişse de elit bir yaşam sürdürdüğü söylenemez. Annesini erken yaşta kaybetmiş ve üvey bir anne ile büyümek zorunda kalmış olmasından dolayı duygusal dünyasını olumsuz etkilemiştir. Muhtemelen bu yüzden, alkol kullanmaya erken yaşlarda başlamıştır. Huysuz, kavgaya yatkın ve sabırsızdır. Atölyesinde oturup bir resmin üzerinde uzun uzadıya çalıştığına nadiren şahit olunur. Mualla, daima sokaklarda ve küçük boyutlu kâğıtlara / kartonlara resimler yapmış, bunları ucuza; kimi zaman bir kahvaltı karşılığında satmakta tereddüt

etmemiş, işte bu sayede, ister istemez bohem bir yaşama dâhil oluvermiştir.

Akademik eğitimin süzgecinden geçmiştir ama asıl vasfı küçük ölçekli çalışması, cebinde taşıdığı resim defteriyle sokakları arşınlamasıdır. Bu belirgin yaşam ve sanat formlarının en azından Mualla için bir mecburiyet olmadığını söylemek de kolay değildir. Mualla'nın küçük ölçekli resimleri, küçük kâğıtların kolay bulunması ve ucuz olmasıyla da ilgilidir bir yandan. Guaj ise sabırsız ressam tarafından hızlı kurduğu için tercih edilmiş olsa gerek. Seyfi Başkan'ın da belirttiği gibi "O, üzerinde günlerce çalışacağı bir resme hiç başlamamıştır (...) Yaşamının son gününe kadar bohem yaşamış, bir şişe şarap ya da bir öğün yemek için küçük kâğıtlara guajla resimler yapmıştır" (Başkan, 1991, s.50). Diğer yandan Mualla, büyük boyutlu tuvaler yaptırabilecek parası olsaydı dahi kâğıt ve guaj ile çalışmaktan vazgeçemeyebilirdi. İşte tam bu noktada bohem yanı ağır basacak ve ressam yine bir yol kenarı kahvehanesine oturup renkli eskizleri andıran resimlerini yapacaktı.

Bu resim tekniğine Mualla'yı yalnızca ekonomik koşullar mecbur etmemiştir. Büyük bir atölye kiralayacak paraya asla kavuşamamış olan sanatçı, hırçın kişiliğine en uygun teknik olarak da guajı seçmiştir. Mualla, oturup resim yapmaya başladığı bir bar ya da kahvehaneyi, bakışlarından hoşlanmadığı herhangi biri nedeniyle anında terk edebileceği için kolayca toparlanıp paltosunun cebine koyabileceği ya da kolunun altına alabileceği araç gereci tercih etmiştir. Çünkü sanatçı, dost muhabbetlerini çok sevse de tanımadığı insanlara karşı daima tedirgin ve kuşkucudur. Bu yüzden İstanbul'da birkaç kez karakolluk olduğu, akıl hastası yaftasına kurban gitmemek için de akli dengesinin yerinde olduğunu kanıtlayan hekim raporu almak zorunda kaldığı bilinmektedir. Sanatçıya uzun süre yarenlik eden Abidin Dino'dan öğrenildiği kadarıyla Mualla, "1934 yılının ikinci yarısında, altı ay" Bakırköy Ruh ve Sinir Hastahaneleri'nde kalmıştır. Bu süreçte Mualla, kendisini sevenlerce kayırlmış ve hastahane rahat etmesi için Neyzen Tevfik ile aynı odada yatması sağlanmıştır. Fakat birkaç yıl sonra, bu defa bir yanlış anlaşılma sonucu "Atatürk'e hakaret"<sup>3</sup> suçlamasıyla başı yine dere girmiştir (Dino, 1980, s.56).

Mualla denilince -tıpkı Van Gogh gibi- ilk akla gelen şüphelerden biri psikolojik kategoride bir hastalıktır ki mazisindeki Bakırköy günleri bu zannın haksız olmayacağını düşündürülebilir. Delilik ya da benzer ruh hallerinin bohem kişilik bağlamında oturtulacağı pek geniş bir zemin olmasa da sanatçıyı diğerlerinden ayırma gibi bir etkisi bulunmaktadır. Mualla'nın aşırı sinirli, gergin ve kavgacı olduğu elbette bir gerçektir (hatta 1953 ve 56 yıllarında Paris'te de ruhsal tedavi görmek zorunda kalmıştır). Öte taraftan Abidin Dino'nun kararı da nettir: "Otuz yıldan fazla süren dostluğumuz boyunca, bir an olsun delilikle bir ilgisi olabileceğini düşünmedim" (1980, s.75).

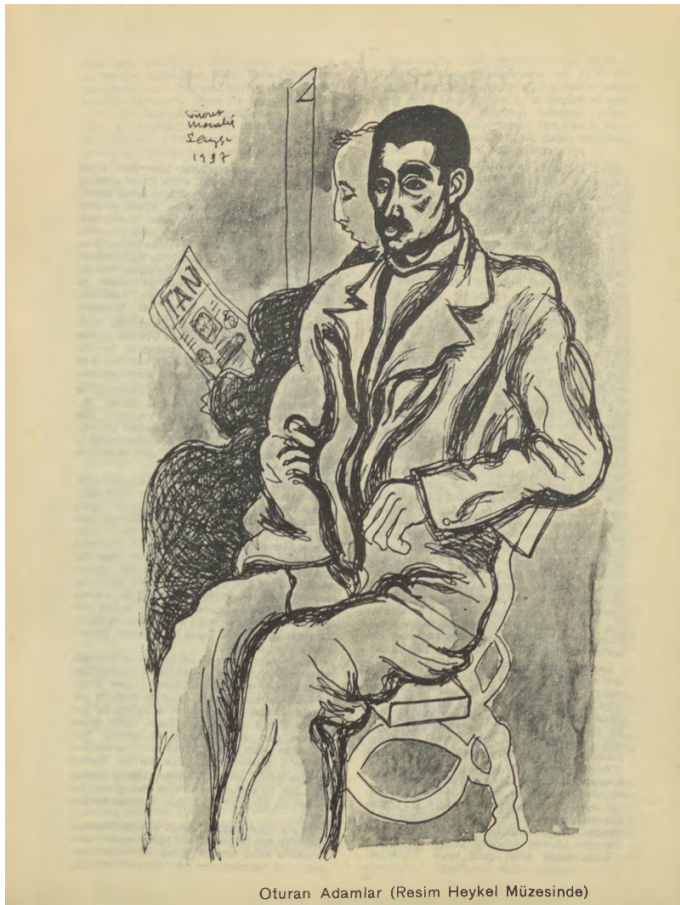
Bohemyanın bir başka belirgin özelliği de kalabalıklara düşkünlüktür. Bohem, kalabalıklar ile uyumlu değildir, bireyseldir, siyasal planda dahi toplumun geneline karşı hoşnutsuzdur. Bununla birlikte münzevi ile karıştırılmamalıdır. Yalnızlığı tercih etmez ve kentin kargaşası içinde şahsiliğini korumayı başarabilir. Aynı belirtileri Mualla'da görmek mümkün. Abidin Dino'nun anlatımıyla o da "kalabalıkları sever ve çizer, kalabalıkların gündelik yaşantısını yansıtır, hangi ülkede bulunursa bulunsun, sokak adamlarıdır, toplu insanlardır onu ilgilendiren. Tıpkı bir Surnâme ressamı gibi bir kentin bütün insanlarını anlatmak ister (Dino,1980, s.119)". Bu durum onu

<sup>2</sup> Abidin Dino kitabında, Bab-ı Ali'yi mürekkep kokan muhit olarak anar (a.g.e.,s.43).

<sup>3</sup> Abidin Dino'nun yazdıklarından anlaşılıyor ki Mualla, o dönemde binlerce kopyası yapıp her devlet dairesine ve kahvehaneye asılan bir Atatürk portresinden bıkmış, bir meyhanede aynı klişeyi görünce çığına dönüp küfredmiştir. Küfür aslında, portrenin bunca çoğaltılmasına, Atatürk'ü değersiz göstermesinedir (A.g.y. s.56-57)



aynı zamanda ulusal kimlik konusunda bocalatır. İstanbul'un Aya-sofyası'nı kolunun altında resim defteri olduğu halde adım adım gezmiş, solumuştur, Mualla. Paris yıllarında da aynı gezintileri yapmayı sürdürmüş, gözüne kestirdiği kahvehane, lokanta ya da meyhanede oturup resimler yapmış, şanslı olduğu günlerde ise resim satıp şarap ve kahvaltı parası kazanmıştır. Bir dönem, temel ihtiyaçlarını karşılamayı kabul eden bir sanat tacirinin (Madame Anglés) ilgisini kazanan Mualla, buna rağmen huzura kavuşamamış, iki farklı ülkenin kent dokusu içinde kimi zaman kimlik sorunu yaşamaktan kurtulamamıştır. Mualla kendini daima bir Türk sanatçısı olarak görmüş ama tüm zorluklarına rağmen Paris'teki yaşantısından da vazgeçmemiştir.<sup>4</sup> Fakat onu tamamen ayrıcalıklı ve eşsiz kılan da bu belirsizlik halidir.<sup>5</sup> Mualla, kentsel çelişkilerin doğurduğu bir bohem, Fikret Adil'in tabiriyle "lanetli" bir ressamdır (Adil, 1968, s.5).



### Resim 1.

*Tan Gazetesi Okuyanlar, Fikret Mualla, 1937 (Fikret Adil Koleksiyonu / İDR-HM)*

Son olarak, sanatçının alkol konusunda sorunlar yaşadığını inkâr etmek de olanaksızdır. İçki elbette, pek çok bohem gibi onun için

de karşı konulamaz bir madde değil, bir eğlence veya rahatlama aracıdır. Fakat pek çok defa sınırı aşması sanatçıyı her bakımdan zora sokmuştur. Paris'e kesin olarak yerleşmeye karar verdiğinde Bedri Rahmi'nin tabiriyle, giderayak müthiş içmeye başlar ve bu içki Mualla'nın lamalarını yavaş yavaş söndürür. "Bir gece Beyoğlu'nda bir meyhaneden ötekine geçerek tanıdıklarına tanımadıklarına, garsona patrona, bunlardan da hırsını alamayınca duvardaki resimlere çatmağa başlıyor, ufak tefek bir şeyler de kırıyor olmalı ki karakola düşüyor".<sup>6</sup>

Mualla'yı sağlığında da eden bu tutku en çok da boşa vermişliğinin, ekonomik birikim kaygısı gütmeyişinin delili olarak görülebilir. Bu yönüyle sanatçının, günü geldiğinde "bir şişe şarap ya da bir öğün yemek için" resim yapmış olması tam da bohemlere özgü; sonrayı hesap etmekten ziyade anı yaşama istenciyle ilgili bir davranış olarak anlam kazanır. Fikret Adil, onun için şöyle yazar: "Fikret Mualla, şarap ve resimden birini terk etmek zorunda kalsa şüphe yok ki resmi alıkoyardı. Amma sonuna kadar böyle bir tercih karşısında kalmadı. Ölesiye içti ve ölünceye kadar da resim yaptı".<sup>7</sup>

Fakat sanatçının tek sorunu alkol değildir; Mualla, sarhoş olduğunda sanrılara kapılmaktadır. Sürekli takip edildiğini, onu hapse atmak ya da öldürmek isteyenler olduğunu zanneder. Ne yazık ki bu takıntısı ömrünün son günlerinde onu bütünüyle esir almıştır. Reillanes köyündeki bakıcısı bayan Lauthier'in anlattıklarına göre Mualla, bir gün, bahçeye asılı çamaşır ve çarşaflardan dahi ürkmüş ve "Kaldırın bunları, bunlar kurbanlar" diyerek naralar atmıştır (akt. Dino, 1980, s.130). 1967 yılının Temmuz ayında,<sup>8</sup> tek başına ölmüş, kimsesizler mezarlığına defnedilmiş, mezarı 1974 yılında İstanbul'a taşınmıştır. Eserleri bugün gerek Paris gerekse İstanbul'daki müzayedelerde son derece yüksek rakamlara<sup>9</sup> satılmakta olan ressamın ölmeden önceki son arzusu ise temiz bir yatak örtüsü olmuştur.

### Burhan Uygur (1940-1992)

Modern Türk resminin romantik bohemlerinden Burhan Uygur, tıpkı Mualla gibi büyük boyutlu çalışmalara pek meyil vermemiş, akademik ölçütleri önemsememiştir. Uygur, karşısına çıkan bazı büyük fırsatları basit keyifleri uğruna tepebilmiş ama hayatın tadını da -Mualla'nın aksine- doyusya çıkarmış bir ressamdır. İzleyiciyi lirik bir dünyanın içinde çeken, adeta hayal âlemindeki modern bir ozanın elinden çıkmış gibi duran resimleri çoğu zaman beğenilse de Uygur, sattığından çok eserini hediye etmiştir. Kimilerine göre olağanüstü bir ressam kimilerine göre ise tam bir berduş olan Uygur'un kavgaları, komik ve bazen de göz yaşartıcı anıları ise bugün dahi anlatılmakta, hatıratlara konu olmaktadır. Diğer yandan eserleri; IMOGA, Kabakçı, Karadoğan gibi önemli koleksiyonlarda yer almaktadır.

Trabzon Lisesi'nde mezun olduktan sonra 1961 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlayan Uygur, dönemin sosyal ve siyasal anlamda görece özgürlükçü ortamından ziyadesiyle faydalanmış olmalıdır. Dolayısıyla öğrencilik yıllarının, içindeki coşkuya yanıt verebilecek bir ortamda geçtiği söylenebilir. Mezun olduğunda, resim yapmayı hayatının olağan bir parçası haline çoktan getirmiştir. Ayrıca malzemesini kullanmakta da marifetlidir. Çağ-

<sup>4</sup> İkinci Dünya Savaşı başladığında Paris'teki birkaç Türk sanatçı Türkiye'ye dönme kararı almış ama Fikret Mualla'yı bu konuda ikna edememişlerdir.

<sup>5</sup> Fikret Mualla'nın ayrıca, kız çocuğu özlemi çeken ebeveyni tarafından bir süre kız gibi giydirilip büyütüldüğü de yine Abidin Dino'nun verdiği bilgiler arasındadır. Şu halde Mualla'daki kişilik bozukluğunun tek nedeni kentsel / kültürel çelişkiler olmayabilir.

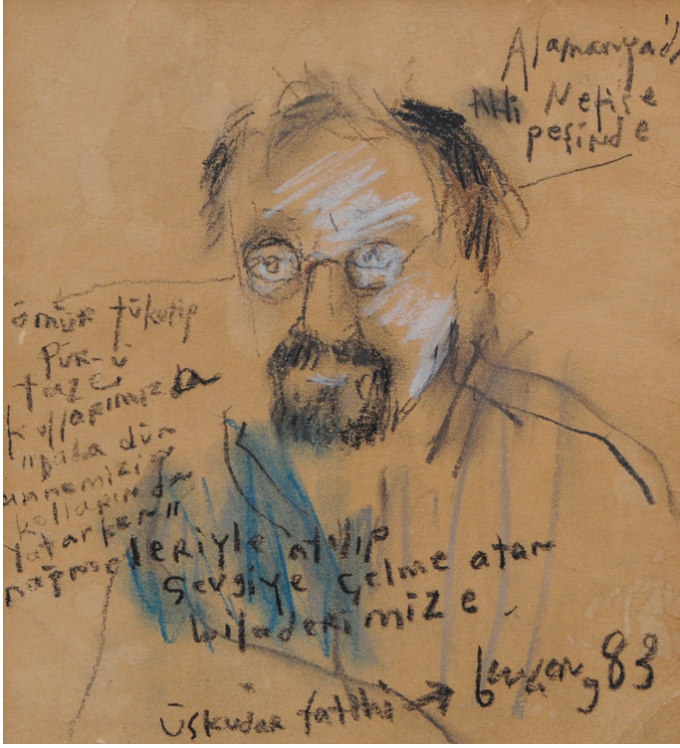
<sup>6</sup> Eyüboğlu, a.g.y.

<sup>7</sup> Adil, a.g.y.

<sup>8</sup> Kimi kaynaklarda 20, kimilerinde ise 19 Temmuz olarak geçer.

<sup>9</sup> 2023 yılında Paris'te 58.000 EU.2024 yılında İstanbul'da 280.000 TL.

daş Ressamlar Cemiyeti'nin 1968 yılında düzenlediği yarışmada "Yılın Genç Ressamı" unvanını kazanır. Aynı yıl, Behçet Necatigil'in şiir kitabının resimleri. Daha sonra Avusturya'da kısa bir eğitim alır. Türkiye'ye döndükten sonra bir dönem ücretli resim öğretmenliği yapmıştır. Fakat düzenli bir yaşantısı yoktur; erken uyanmayı sevmez, mesaiden nefret eder. Vaktinin çoğunu şiir okuyarak, eğlenerek ve imkân bulduğu her fırsatta resim yaparak geçirmekten yanadır.



**Resim 2.**  
Desen, Burhan Uygur, 1983

İlk sergisini öğreniyken Komet ile birlikte bir yaz sezonunda açar. Paraları olmadığı için Caddebostan Maksim Gazinosu'ndan camlar toplayıp döküntülerden çerçeve yaparlar. Çiçek Pasajı'ndan buldukları midye, istiridye gibi şeyleri tavandaki ipe asarlar. Mahmutpaşa'dan birkaç kutu çay bardağı alırlar. Açılışa akademililer gelir. İçkisini içen bardağını yere atıp kırar (akt. Yılmaz, 2016, s.6).

Ressamın bohem ve keyfine düşkün tavrı o günlerden itibaren kendini göstermektedir. Bununla birlikte Uygur, resim yapmaktan bir an olsun vazgeçmez. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1972 yılındaki betimlemesiyle "ele avuca sığmayan ve resim sanatı için yaratılmış" bir adamdır. Onu tanımış insanların anlatımıyla, hiç durmadan hatta tuvalette dahi resim yapabilecek, on yıl daha yaşamış olsa resimlerinin sayısı on bini bulabilecek bir insandır.<sup>11</sup> Gerçekten de Uygur, defterlere, muşambalara, tabaklara hatta mutfakındaki ekmeğe kesme tahtasının üzerine dahi resimler yapmış ve bu sırada, pastel, yağlıboya, ipekbaskı, mürekkep dâhil hemen her malzemeyi / tekniği denemiştir. Ne var ki, büyük boyutlu tuvalerden sakındığı için akademi camiasında nadiren takdir görmüştür.

Dahası, çok sık alkol alması ve sarhoş olup tepki çekecek davranışlarda bulunması nedeniyle de sanat çevrelerini her zaman tedirgin eden bir isim olmuştur (Ender Başaran, bir dönem Uygur'un esrar da kullandığını ve çok zor zamanlar yaşadığını anlatır). Bazılarına sempatik görünse de alkol tutkusunun onu, sevenlerinin gözünde dahi itibar edilmeyecek bir insan konumuna soktuğu bilinmektedir. Zafer Gençaydın, bu yönüyle onu sanat ortamına layık görmez örneğin. Dolayısıyla sanat yazını ve akademik araştırmalar içerisinde adına sıklıkla rastlansa da hakkındaki metinler hep kısa tutulmuştur. Ancak resimlerindeki romantik dilin özgünlüğü / şahsiliği konusunda onu başarısız yahut yetersiz bulabilmek de neredeyse imkânsızdır. Cihat Burak'ın gözünde Uygur, özenilecek derecede harika resimler yapan bir insandır.

"Resminde resim öğeleri, nesnelere ilk bakışta tanınmasını sağlayacak kolaylıkta görülmezler. Resminin önemli yanı da bu noktada doğar. Resimlerinde çözülebilen, resim ve izleyici arasındaki estetik ilişkidir" (Başkan, 1991, s.114). O da Mualla -ve aslında diğer bohemler gibi- özel ya da ayrıcalıklı konular peşinde değildir. Sokağı, hayatı, insanı anlatan her detayı resmeder: "Yeter ki seveyim. Günlük yaşamdaki her şeyi resimlerime konu olarak alırım", der (akt. Yılmaz, 2016, s.4).

Uygur'un şanını artıran eseri ise 1989 tarihli Kapı'dır. 1987 yılında bir eskicide görüp hayran kaldığı 260 x 180 cm ölçülerindeki eski bir konak kapısını alıp evine götürür ve iki yıl boyunca üzerine resim yapan Uygur, bu eseri sayesinde akıllara kazınır. Kapı aynı zamanda Burhan Uygur'un ilk büyük koleksiyon eseri de olmuştur. Yahşi Baraz bu eser karşılığında Uygur'a bir ev verir (Bay, 2012). Eser, sonradan büyük tartışmalara neden olan bir satış ile Erol Aksoy'un koleksiyonuna girmiştir.<sup>12</sup> Buna rağmen Uygur'un bolca resim hediye ettiği de anlatılanlar arasındadır. Ressam ile yakın arkadaşlığı olan Aytunç Altındağ, Uygur'un resimlerini 'Alın, cebinizde bir resmim olsun' diyerek etrafa dağıtmaktan zevk aldığını anlatır: "Çok beğendiği bir resmi hediye eder, bazen istemiyorsa resmini satmazdı. Bir gün Erol Simavi ondan resim satın almak istemiş, o satmamış" (akt. Evrim, 2003, s.28-33).

Fakat ne olursa olsun Uygur, yaşamının tamamını Mualla gibi yokluk içinde sürdürmemiştir. Resimlerini esirgediği Erol Simavi'ye, yıllarca yanından ayırmadığı ve kendisiyle özdeşleşen çantasında taşıdığı resim defterini satarak yüklü miktar para kazandığı bilinmektedir (Milliyet Cadde, 2004).

Burhan Uygur da resimlerini büyük, ferah atölyelerde değil çoğu zaman bir masa başında, çocuk gibi malzemesine sarılarak ya da kimi zaman bir meyhanede sohbet ederken yapmıştır. 1988 yılındaki II. Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Gümüş Madalya ile ödüllendirilen sanatçı ne yazık ki yurt dışına açılma fırsatını trajikomik şekilde elden kaçırmıştır. Aytunç Altındağ, İsviçre'de bir özel sanat galerisi açtığında Erol Akyavaş ve Jale Yılmaşar'ın ardından Burhan Uygur için de bir sergi düzenlemek istemiş, Erol Simavi'nin yardımıyla tablolar kargoya hazır hale getirilmiş ancak Burhan Uygur, Bodrum'da bir yerde takılıp kalmış, sarhoş olup sızınca uçuş hazırlıklarını tamamlayamamıştır. Sergi sonraki sezona ertelenmiş ama Burhan Uygur'un ömrü o günleri görebilmesine yetmemiştir. Altındağ'ın ifadesiyle Uygur, zamanlı ve kendine yakışır biçimde ölmüştür: "Daha sonra ölmesi uygun olmazdı" (akt. Evrim, 2003, s.28-33).

<sup>10</sup> İki Başına Yürümek, De Yayınevi, 1968.

<sup>11</sup> Burhan Uygur hakkında sözlü görüşme yapılan isimler: Haydar Durmuş, Trabzon (emekli akademisyen-ressam), Ahmet Serdar, Tekirdağ (koleksiyoner), Tarık Arslan, İstanbul (akademi mezunu), Ender Başaran, Ankara (Arda Sanat Galerisi), Zafer Gençaydın, Ankara (emekli akademisyen-ressam).

<sup>12</sup> Kapı günümüzde, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.

## Sonuç

Adı anılan ressamın Türk resminde akademik hiyerarşiden arınmaya olanak tanıdıkları söylenebilir. Her ikisi de temel sanat eğitimi almış olmakla beraber bu katı geleneği romantik denilebilecek bir ton ile esnetme başarısı göstermişler ve artları sıra gelen isimleri bu konuda cesaretlendirmişlerdir. Bu anlamda Rafet Ekiz, Adil Salih ve Fatih Urunç gibi birkaç ressamın daha Mualla ve Uygur'un liderlik ettiği bohem tavrından ilham aldıkları aşikardır.

Diğer taraftan Türk bohemyası, dünya genelinde olduğu gibi 1980'li yıllardan itibaren direncini yitirmiştir. Bunun öncelikli nedenlerinden biri, kentlerin, bohem kültürü taşıyacak vasfı hızlı bir şekilde yitirmiş olmasıdır. Ara sokaklara sıralı kahvehanelerin, parkların veya geniş meydanların yerini, sadece anakentlerde değil, hemen her şehirde alışveriş merkezleri veya soğuk, ruhsuz apartmanlar almıştır. Dolayısıyla bohemler, alışık oldukları iklimi artık bulamaz olmuşlar, buluşma ve paylaşma alanlarını yitirmişlerdir. Bir diğer etken ise vahşi kapitalizmin, hızlı kazancı neredeyse bir mecburiyet haline getirmiş ve sanat eserini de sonuç odaklı bir üretime dönüştürmüş olmasıdır. Bu da sanatı, salt haz için icra eden gönül adamları gibi bohemleri de aynı çarka katılmaya aksi halde tecrit ile yüzleşmeye zorlamıştır. Bohem tarzda yaşayan, üreten sanatçıların varlığından bugün de söz edilebilir olsa da bir yaşam ve sanat biçimi olarak bohmeliğin yirmi birinci asrın yapısı ile uyuşma olanağı bulunmamaktadır. Amerika'da Beat Kuşağı ve hippiler nasıl mazi olmuş ya da Fransa'daki romantik şairlerin nesli nasıl tükenmişse Türkiye'de de bir Bab-ı Ali ya da Beyazıt modernizminden söz etmek, hiç olmaza şu an için imkânsızdır. Özel olarak resim sanatında ise bohemyanın; Paris, New York ya da İstanbul'da olsun, en başta şirketleşen galeriler ve tekele dönüşmüş müzayede şirketlerinin yaygınlaşması nedeniyle artık ölü bir hücre olduğunu söylemek gerekir. Dolayısıyla, andığımız ressamın ve dönemlerin bir devrin olduğu kadar bir kültür modelinin de sonu olduğu belirtilmelidir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author has no conflict of interest to declare.

**Funding:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Acar, B. (2020). Türk Romanında Antikahramanlar, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi
- Adil, F. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları
- Bay, Yasemin. (29.7.2012). "Doğançay, Mavi Senfoni'yi atölyemde yapmıştı, 10 yıl müşteri bulamadık", Web: <https://www.milliyet.com.tr/pazar/dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmist-10-yil-musteri-bulamadik-1573158> (erişim tarihi: 01.03.2024)
- Yılmaz, N. (2016). Zamanın Sarkacındaki Adam, İstanbul Kültür Üniversitesi Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (sunuş: Artun, Ali.). İstanbul : İletişim Yayınları
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *Elli Yıllın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Dino, A. (1980). *Fikret Mualla*, İstanbul: Cem Yayınevi
- Erol, T. (1984). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, İstanbul: Cem Yayınevi
- Evrin, B. (2003). Arkadaşı Aytunç Altındal Burhan Uygur'u Anlatıyor, *Türkiye'de Sanat*, sayı 60.
- Eyüboğlu, R. B. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Geoffrey M., Rachel W, Keith M. (2019). *Contemporary Bohemia: A Case Study of an Artistic Community in Philadelphia*, Philadelphia: Springer
- Gros, F. (2017). *Yürümenin Felsefesi*, (çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Kitap
- İmamoğlu, O. (1992). *Psikolojik Açından İnsan-Çevre İlişkileri, İnsan Çevre Toplum* (yayına hazırlayan: Ruşen Keleş), Ankara: İmge Kitabevi
- İzzetbegoviç, A. (2011). *Doğu Batı Arasında İslam*, (çev. Salih Şaban), İstanbul: Yarın Yayınları.
- Kalfa, Z. (2022). *Modern Sanatta Amerikan Mucizesi*, İstanbul: Piramid Yayınları
- Kotynek, R. ve Cohassey, J. (2008). *American Cultural Rebels: Avant Garde and Bohemian Artists*, California: McFarland Public Company.
- Kris, E. ve Kurz, O. (1979 / 2013). *Sanatçı İmgesinin Doğuşu*, (çev. Sabi Gürses), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Milliyet Cadde.(17.10.2004). "Param olsa Kapıyı kimseye bırakmazdım",Web: <https://www.milliyet.com.tr/pazar/param-olsa-kapiyi-kimseye-birakmazdim-391601> (erişim tarihi:02.03.2024)
- Seigel, J. (1999). *Bohemian Paris*, Baltimore: The John Hopkins University Press
- Watson, P. (2005 / 2019). *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*, (çev. Kemal Atakay, Nurettin Elhüseyni, Kaya Genç, Barış Pala, Bahar Tırnakçı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Sonn, D. R. (2001). *Marginality and Transgression, Montmartre and the Making of Mass Culture* (ed. Gabriel P. Weisberg. New Jersey- London: Rutgers University Press
- Toros, T. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Turani, A. (1998 / 2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi