

<b>Makale Bilgisi:</b> Özkaya Öztopcu, Ö. (2024). Modern Mısır Sanatında Yeni-Firavunculuk: Ulusal Yeniden Uyanışın Metaforu Olarak Mahmud Muhtar'ın Nahdet Mısır Heykeli DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:11, Sayı:2, ss.704-723.	<b>Article Info:</b> Özkaya Öztopcu, Ö. (2024). Neo-Faraonism in Modern Egyptian Art: Mahmoud Mukhtar's Nahdet Mısır Statue as a Metaphor of National Re-Awakening DEU Journal of Humanities, Volume:11, Issue:2, pp.704-723.
<b>Kategori:</b> Araştırma Makalesi	<b>Category:</b> Research Article
<b>DOI:</b> 10.69878/deuefad.1466219	<b>DOI:</b> 10.69878/deuefad.1466219
<b>Gönderildiği Tarih:</b> 06.04.2024	<b>Date Submitted:</b> 06.04.2024
<b>Kabul Edildiği Tarih:</b> 19.08.2024	<b>Date Accepted:</b> 19.08.2024

## MODERN MISIR SANATINDA YENİ-FİRAVUNCULUK: ULUSAL YENİDEN UYANIŞIN METAFORU OLARAK MAHMUD MUHTAR'IN NAHDET MİSİR HEYKELİ<sup>1</sup>

Özlem Özkaya Öztopcu\*

### ÖZ

Nahda, Mısır'da 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar süren, öncülüğünü İslami reformistlerin, yazarların ve milliyetçilerin yaptığı entelektüel ve kültürel canlanma dönemini ifade eder. İngiliz işgali ve Osmanlı-Türk seçkinciliğinden duyulan rahatsızlık Nahda döneminin belirleyicilerinden olmuş, bu sebeple başlayan eylemler ile 1919 Devrimi yaşanmıştır. Devrimin etkili olduğu bu dönemin sanat anlayışı iki karakteristik özellik barındırmaktadır. Birincisi, Mısır'ın antik ve görkemli döneminin yeniden hatırlanması ve ulusal tarih yazımında kayda değer bir yere getirilebilmesi amacıyla Yeni-Firavuncululuğun benimsenmesi; diğeri ise dil ve coğrafya temelli kapsayıcı Mısır milliyetçiliği ideallerinin eserlerde görselleştirilmesidir.

Bu makalede Mahmud Muhtar'ın Nahdet Mısır heykelindeki Yeni-Firavuncu stil üzerinden dönemin ulusal kimlik oluşturma sürecinden bahsedilmektedir. Özellikle antik Mısır dönemi estetiğinin modernleşen Mısır'ın ulusal kimlik oluşturma sürecine nasıl ve neden katıldığı üzerinde durulmaktadır. Modern Mısır'ın siyasi tarihinde önemli yer kaplayan Vefd Partisi milliyetçiliğinin belirtilen eser ile etkileşimleri ve bunun toplumsal ve siyasi yaşamdaki yansımaları makalenin tarihsel içeriğini oluşturmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Modern Ortadoğu Tarihi, Batı-Dışı Modernlikler, Modern Mısır Sanatı, Mısır Milliyetçiliği, Nahda Dönemi, Mahmud Muhtar

<sup>1</sup>Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalında yürütülmekte olan "Batı-Dışı Modernliklerde Toplum Mühendisliği Olarak Sanat (Resim-Heykel): Karşılaştırmalı Olarak Türkiye ve Mısır Örneği" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

\* Araş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Müzecilik Bölümü.  
[ozlem.oztopcu@deu.edu.tr](mailto:ozlem.oztopcu@deu.edu.tr) ORCID: 0000-0001-6363-0120.

## NEO-FARAONISM IN MODERN EGYPTIAN ART: MAHMOUD MUKHTAR'S NAHDAT MISR STATUE AS A METAPHOR OF NATIONAL REAWAKENING

### ABSTRACT

Nahda refers to the period of intellectual and cultural revival in Egypt from the late 19th to the early 20th century, led by Islamic reformists, writers and nationalists. The British occupation and the discontent with the Ottoman-Turkish elitism were among the determinants of the Nahda period, which led to the protests and the Revolution of 1919. The artistic understanding of this period, which was influenced by the revolution, has two characteristic features. One is the adoption of Neo-Faraonism in order to recall Egypt's ancient and glorious period and to bring it to a prominent place in national historiography; the other is the visualization of the ideals of inclusive Egyptian nationalism based on language and geography.

This article discusses the national identity formation process of the period through the Neo-Pharaonic style in Mahmoud Mukhtar's Nahdet Misr sculpture. In particular, it focuses on how and why ancient Egyptian aesthetics participated in the national identity formation process of modernizing Egypt. The interactions of the nationalism of the Wafd Party, which occupies an important place in the political history of modern Egypt, with the artwork and its reflections in social and political life constitute the historical content of the article.

**Keywords:** Middle Eastern History, Non-Western Modernities, Modern Egyptian Art, Egyptian Nationalism, Nahda Era, Mahmoud Mukhtar

### 1. GİRİŞ

Birinci Dünya Savaşı sonlanıp on dört maddelik Wilson İlkeleri yayımlandığında, her ulusun kendi kaderini tayin hakkı Mısır milliyetçileri için İngiliz işgalinden kurtulma konusunda bir umut ışığı olur. Paris Barış Konferansı'na katılarak Mısır'ın geleceği ve bağımsızlığı konusunda görüşlerini ve taleplerini bildirmek isteyen, Saad Zağlul önderliğindeki heyet İngiliz Komiserliği ile görüşerek konferansa katılma konusunda izin almak ister (Botman, 1991, s. 27). Ancak talebin reddedilmesi ve Saad Zağlul'un sürülmesi Mısır'daki toplu milliyetçi gösterilerin başlangıcı olur (el-Seyyid Marsot, 2010, s. 81). 1919 yılında, başta Kahire ve İskenderiye olmak üzere kentlerde yoğun katılımlı halk isyanları başlar. 1922 yılına kadar süren bu gösteriler sırasında çokça Mısırlının tutuklanması ile mücadele, tutuklu eşleri başta olmak üzere kadınlar arasında daha çok yayılır ve toplu gösterilerde kadınlar ön saflarda yer alır. Mısır ulusunun cinsiyetlendirilmiş imajı ile kadın milliyetçilerin politikaları arasındaki bağlantılar 19. Yüzyılda ulus tahayyülü ile başlar; edebi söylemleri, görsel kültürü etkileyerek 1919 yılına kadar gelir (Baron, 2005, s. 2).

Mısır'ın uluslaşma döneminde vatanın bir kadın olarak metaforlaştırılması, özellikle işçi sınıfı ve köylü kadınların milliyetçi eylemlerde yer almasıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Köylü kadının Mısır sanatında öncelikle Nahdet Misr ile karşımıza çıkar. Bunda 1919 Devrimine

katılan çok sayıda kadının rolü olduğu gibi, bir yüzyıl öncesinde Doğu'ya seyahat eden seyyahların gravürlerindeki Mısırlı kadın tasviri ve oryantalist resimdeki Doğulu kadın imajının da etkisi olmuştur.

Nahda döneminde ve Vefdist milliyetçi ideolojinin giderek toplumu etkilemeye başladığı yirminci yüzyıl başlarında, Mısır'daki ulusal kimlik oluşturma mücadelesi, Oryantalist sanattaki batılı beyaz erkek için bir arzu nesnesi olan egzotik, durgun ve hareketsiz doğulu kadın temsili tersine çevirmeye çalışmıştır. Nahdet Misr heykeli oryantalist söylemin ulusal bir uyanışın sembolüne dönüştürülmesi konusunda halkın büyük kısmının seferber olduğu, modern Mısır sanatında, edebiyatında ve siyasetinde merkezi bir yer kaplayan “eski haysiyetli günlere dönme” idealini Antik Mısır referansları ile görselleştirebilmiş, toplumsal ve kentsel belleğin somutlaştığı bir eser olarak ait olduğu dönemin ruhunu hissettirmekte, göstermekte ve tarihe kaydetmektedir.

## **2. Nahdet Misr'i Anlamlandırmak: “Yüce Heykelinizin Örtüsü Kalksın. Ey Nahda! Nesillerin Umutlarını Nasıl da Somutlaştırıyorsun!”<sup>2</sup>**

İslami reformistler ve öncü modernleştiricilerden olan Cemaleddin el-Afgani ve Muhammed Abduh'un fikirlerinden ve duruşlarından etkilenen Saad Zağlul'un Mısır'ın bağımsız olacağına inancı, tutkulu ve militan savunması, kalabalıklara siyasi kültüre katılma, milliyetçi kampanyayı destekleme ve İngiliz işgaline karşı militan faaliyetlere katılma konusunda ilham verir (Botman, 1991, s. 27). Zağlul'un, ılımlı görüşlerin milliyetçileri zafere götürmeyeceğini ifade etmesi ve tavizsiz tutumun ancak ve ancak İngilizlerin, Mısır'ı kendi imparatorluklarına katmaktan ve kazanılan diplomatik ve stratejik avantajlardan yararlanmaktan alıkoyabileceğine dair söylemleri ülkede aktivizmi teşvik eder. 1919'da halihazırda yaygın olan İngiliz karşıtlığı ile birleşince, Britanya'nın Nil Vadisi'nden çekilmesini talep eden önemli bir milliyetçi hareket 1919 yılında toplu gösterilerle İskenderiye ve Kahire'de başlar. Böylece Mısır modernleşmesini şekillendiren önemli bir devrim olan 1919 Devrimi gerçekleşir. Bu süreçte tavizsizlik önemli bir duruştur. İşgalciler tarafından sunulan asgari düzeydeki imtiyazları kabul etmeyeceklerini bildiren milliyetçilerin eylemleri, işgalci İngiliz hükümetinin yeni imtiyazlara ikna edildiği 1922 yılına kadar sürer (el-Seyyid Marsot, 2010, s. 82).

1919 Devrimi'nin sonuçları, Mısır'ı ve Nil Vadisi'ni ayrı bir ulusal varlık, Mısır merkezli bölgesel milliyetçi bir oluşum olarak gören bir anlayış ortaya çıkarır. Bu durum, Mısır'ın Arap dünyası içerisindeki öncü konumunu, sadece Mısır coğrafyası ile sınırlı tutmaktaydı. Ancak Mısır gerek kültürel ve sanatsal faaliyetleri gerek eğitim sistemi ve düşünce hayatının çeşitliliği ile Arap toplumları içerisinde tarih boyunca birleştirici bir merkez olarak görülmekteydi. Kahire ve İskenderiye'nin tarihsel ve etnik açıdan çeşitliliği, yine bu kentlerin Arap toplumları içerisinde için kültür, eğitim, basın ve yayım

<sup>2</sup> أحمد زكي أبو شادي (Ahmed Zeki Ebu Şadi), Timthal el-Nahda şiirinden bir dize.

gibi alanlarda öncü merkezler olması 1922 yılında, İngiliz işgalcilerin talepleri ile oluşturulan yeni anayasal bildiride yer alan bazı maddelerle çelişmekteydi. Mısır'ın egemen ve bağımsız bir devlet teşkil ettiğini ilan eden 15 Mart 1922 tarihli bildiride ne Osmanlı İmparatorluğu'ndan, ne de İslam ve Arap dünyasından bahsediliyordu (Journal Officiel Du Gouvernement Egyptien, 15 Mart 1922, Sayı: 26). Bu bildiride Arapça konuşan diğer Araplara da bilinçli biçimde yer verilmemekteydi (Gershoni ve Jankowski, 2004, s. 54). Bir ay sonra 19 Nisan 1923'te yayımlanan, sadece tek bir maddesinde İslam ve Araplardan bahseden Mısır odaklı Anayasa'nın ilk maddesi de şöyleydi: "Mısır egemen, özgür ve bağımsız bir devlettir." (Colombo, 1951, ss. 281-304). Arap milliyetçiliğinin birleştirici özelliğini oluşturan ana dilin Arapça olması hususu ve dil meselesi kadar olmasa da dinin de birleştirici gücü, bildirideki ve anayasadaki söylemlerle etkisiz bırakılmaya çalışılmış gibi görünmekteydi. Sonuç olarak Mısır'ın tarihsel, coğrafi, kültürel ve öncü konumuna aykırı nitelikte bir bağımsızlık ilan edilmişti. Anayasal hükümet, temsili demokrasi, ifade özgürlüğü, muhalefet hakkı, çoğunluğun adına işleyen modern, demokratik hükümet gibi, doğal olarak kavramın içinde barındırdığı anlamları neredeyse sifira indiren bir dizi kısıtlama mevcuttu. Daha doğru bir ifadeyle bağımsızlığın barındırdığı tüm anlamlardan yoksun, İngiliz hükümetince izin verilen ölçüde sözde bir bağımsızlığın Mısır'da ilân edilmesine tüm bu milliyetçi hareketleri durdurmak adına izin verildi. İlerleyen dönemlerde Vefd Partisi, "haç ve hilalin birliği" söylemiyle bu ayrılmış ortamı yeniden düzenlemeye çalışacaktı (Gershoni ve Jankowski, 2004, s. 43).

1920'lerin Mısır'ında yeni bir kimlik inşası iki kavramsal güzergâh üzerinden ilerliyordu: Birincisi kökleri kadim ve gösterişli antik Mısır uygarlığına bağlayarak, Mısırlı olmanın gururlu ve haysiyetli dönemlerini yeniden hatırlatmak; bununla bağlantılı olarak da Mısırlı kimliğinde eksik kaldığı düşünülen Antik Mısır öğeleriyle inşa edilmiş bir görsel dil oluşturmaktı. Bu birinci kavramsal güzergâhın da kendi içinde dikkate değer bir boyutu vardı. Arap milliyetçiliği ya da Mısır'ın kültür milliyetçiliği üzerine inşa ettiği kimlikte İslam ile ilgili başat sorunlar bulunmamaktaydı. Mısır'daki ilk modernleşmeciler içinde Rifaa el-Tahtavi, Cemaleddin Afgani, Muhammed Abduh gibi öncü İslami reformistlerin yer alıyor olması ve bu isimlerin milliyetçilik ve modernleşme kavramlarının entelijansiya içerisinde yayılıp benimsenmesinde önemli katkılar sunmuş olması, Mısır milliyetçiliğinin dinî referanslarla ilgili bir ayrışma yaşamasını engellemiştir. Bundan dolayı yeni Mısırlı kimliği inşasında kökleri kadim bir uygarlığa bağlamak, modernleşmenin dinden soyutlanmış seküler paradigmasına işaret etmekten daha farklı bir anlam taşıyordu. Tanrı'nın egemenliğini reddetme küstahlığının benzersiz ikonik örneği olarak firavunun İslamiyet'te sahip olduğu olumsuz imaja rağmen firavunlar klasik Arap edebiyatında (özellikle feda'il denen bir ülkenin faziletlerinin sıralandığı bir yazın türünde) üzerine düşünülmesi, ders alınması gereken hikâyelerin kahramanları da olmuşlardır (Colla, 2007, s. 77; Cook, 2011, s. 55). İslami referanslarla sorunu olmayan

bir Mısırlı kimlik inşasında firavunlar ve bu döneme yönelik estetik tercihlerin kullanılıyor olması ironik gelse de buradaki meselenin özü Firavunculuktan öte, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında başlayan ve uzun bir süre Batı dünyasına hâkim olan “Egyptomania” fenomeninin, diğer bir deyişle Antik Mısır kültürüne, sanatına ve arkeolojisine olan takıntı derecesindeki merakın ve hayranlığın sonucudur.

1922'de İngiliz Mısırbilimci Howard Carter tarafından Tutankamon'un mezarı keşfedildiğinde halk üzerinde benzersiz bir etkisi olur. Bu keşif ile Akhenaton, Ramses ve Tutankamon'un figürleri kahramanlar haline gelir. Ahmed Zeki Ebu Şadi, Ahmed Şevki ve Halil Mutran gibi yazarların yazıları ve özellikle Sayed Derviş'in şarkılarında bu kadim kahramanlar yüceltilmekteydi (Radwan, 2017, ss. 1-19). Tutankhamon'un mezarının açılışı ile 1919 devrimi sonucunda Mısırlılara verilen sözde bağımsızlık sonrası meclisin açılışı aynı güne denk getirilerek Yeni-Firavuncu estetizminin de söyleminde bulunan Antik Mısır ile çağdaş Mısır arasındaki bağ gösterilmek istenmekteydi.

Yerli Mısırlıların kendilerini bağımsız biçimde yönettikleri son dönem Firavun dönemidir, bu dönemin kültürü modernleşen Mısır'ın gözünden Avrupalının hayran olduğu ve merak duyduğu bir geçmişi gösteriyordu. Hatta Mısır'dan Avrupa'ya giden, özellikle de sanat eğitimi almak için giden öğrencilerin anılarında ve günlüklerinde sanatlarından giyimlerine Antik Mısır esintilerinin hissediliyor olmasına yönelik bir beklenti olduğu da anlaşılır. Bu beklenti, Avrupa'nın oryantalist ve kolonyal görsel kalıpları içerisinde yer alan Firavun imajının devam ettirilmesine yöneliktir. Özetle Avrupalının gözünden bakıldığında, yüceltilen antik Mısır kültürü ve bununla özdeşleşmiş yeni ve modern bir Mısırlı arketipi kabul edilebilir ve gurur duyulabilir bir imaj çizer. Bu imajı somutlaştıran sanatçılardan Mahmud Muhtar (1891-1934), 1908 yılında Kahire Güzel Sanatlar Okulu'na girer. Ekim 1912'de Paris'teki Beaux-Arts'a giriş sınavını kazanır ve böylece bu prestijli kuruma kabul edilen ve Mısır hükümetince güzel sanatlar alanında burs kazanan ilk Mısırlı olur. Muhtar iki savaş arası dönemi çoğunlukla Paris'te avangartlarla birlikte geçirir (Radwan, 2017, s. 101). Eserlerinde Rodin gibi Fransız heykeltıraşların etkisi vardır ancak en önemli savunucusu modernist yazar ve bir süre Mısır'ın Kültür Bakanı olan Taha Hüseyin'in (1889-1973) yazılarında karşımıza çıkan Mısır'ın klasik Akdeniz kültüründen ayrılamayacağı tezinin görsel ifadesi olan Akdeniz modernizmi eserlerinin üslubunda hakimdir (Correa Calleja, 2016, s. 1125). Mahmud Muhtar'ın heykelleri, pürüzsüz yüzeyler kullanılarak yaratılmış köylü figürleri, kırsal kesimdeki ve Nil'deki yaşamın sürekli olarak çağrıştırılması yoluyla hissettirilen dinginlik ile Akdeniz'e derinden bağlı bir Mısır uygarlığını görselleştirir. Bu etkiler Muhtar'ın Paris yılları öncesine ait heykellerde de vardır. Muhtar, Mısır milliyetçisi Vefd ideolojisi ve Yeni-Firavuncu stilizasyon etrafında sanatını şekillendirmeye ise Paris yıllarında karar verir Onun eserlerinde, 20. yüzyılın başlarındaki Mısır'ın toplumsal, kültürel ve siyasi ortamını karakterize eden milliyetçi ideolojilerin yükselişi

ve Antik Mısır'ın görkemli dönemlerinin yeniden yorumlanarak bir kültürel kimlik inşa etme politikalarının izleri açıkça görülür. Bu sembolizm, Antik Mısır firavunlarının gücü ve ihtişamını vurgulayarak, Mısır'ın ulusal kimliğinin köklerini ve tarihini yeniden hatırlatmayı ve Mısır'ın kültürel mirasını ön plana çıkarmayı amaçlar.

1908 yılında açılan Mısır Güzel Sanatlar Okulu'nun ilk öğrencilerinden olan Muhtar, 1911-12'de Paris'e École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'a devlet bursu ile gönderilir ve eğitimine orada devam eder (Goldschmidt, 2000, s. 138). Kahire'deki yıllarında eserleri ulusal kahramanların büstleri, İslam tarihinden kahramanların heykelleri ve Mısır kırsalına ait etnik temalar üzerine yoğunlaşmışken, Paris yıllarında Antik Mısır temalarına yönelir. Bu oldukça kayda değer bir dönüşümdür; çünkü değişen bu temalar, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde genel olarak tüm batı-dışı modernliklerde görülen, ulusal ve uluslararası kimlik tanımlama ve imaj oluşturma söylemlerini yansıtır.

Muhtar Paris yıllarında, çok çeşitli heykel tarzları, sanatsal ifade biçimleri ile karşılaşır. Bunlar içinde anıtsal ve kahramanca yorumlar, gerçekçilik, klasik etkiler barındıran pastoral bir modernizm, anatomi üzerine yoğunlaşan heykeller ve dönemin sanat anlayışına damga vurmuş olan zanaatkârlığa, zaman zaman eklektizme vurgu yapan Art Deco sayılabilir. Ancak tüm bunların ötesinde, Muhtar'ın Paris yıllarındaki eserlerinde belirgin biçimde öne çıkan, Mısır'ın ulusal mirası olarak sık sık belirtilen Antik Mısır tarihine ilgi duymaya başlamasıdır. Muhtar'ın ilgisi, başlıca iki sebepten dolayı Firavun dönemi sanatına çekilmekteydi. Muhtar'ın sanat anlayışı üzerine yazılan metinlerde, kendisinin Paris yıllarında, ulusal kimlik inşası döneminde Mısır'ın ulusal mirasına sahip çıkarak, seküler bir bakıştan İslam öncesi görkemli Mısır uygarlığının sembolizmini yeniden yorumladığı ve ulus kimlik inşasına katkı sunduğu belirtilir (Mostafa Kanafani, 2020, s. 149). Ancak Paris'e güzel sanatlar eğitimi almaya gitmeden önce Kahire'de dört yıl güzel sanatlar eğitimi almış olan ve bu süreçte Mısır'ın ulusal kahramanları (sadece Antik dönem ile kısıtlı değil) ile ilgili eserler üreten Muhtar'ın, İslami referanslarla sorunu olmayan Mısır milliyetçiliğindeki ulusal kimlik inşası için İslami dönem dışındaki bir sembolizmi kullanarak kimlik inşasına katılımı düşündürücüdür. Mısır'da sekülerliği tartışmalı biçimde dile getiren ilk kişi Mısırlı bir ulema ve dini bir lider olan Şeyh Ali Abdül Razik (1888-1966)tir. 1925'te basılan kitabı el-Islam va 'Usul el-Hüküm'de İslam'ın bir devlet değil bir din, bir hükümet değil bir mesaj ve siyasi bir kurum değil manevi bir yapı olduğunu belirtir (Najjar, 1996, s. 2). Büyük tartışmalar yaşanır ve hatta işten atılma gibi cezalandırmalara varan bir ayrışma yaşanır; ancak sekülerlik üzerine bu düşünceler milliyetçi hareketten bağımsız ilerler ve özellikle ulema ile yazarlar arasında yaşanır (Najjar, 1996, s. 4). Mısır'da Nahdet Misr'in yapımına başlanan 1920 tarihinde ise sekülerizm henüz gündemde değildir

Muhtar'ın Paris yıllarına, hatta École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ın ilk gününe dönersek, yaklaşık bir yüzyıldır Avrupa'ya hâkim olan Egiptomania fenomeninin ve arkeolojik önemli buluntularla değişen Mısırlı arketipinin Muhtar'ın düşünsel ve sanatsal tercihlerini şekillendirdiğini görürüz. Böylece Yeni-Firavuncu sembolizmin bir tercih mi, bir dayatma mı yoksa dönemin Mısır gündeminde de sıklıkla ifade edilen *haysiyetini geri kazanmak* düsturunu ifade etmede sadece bir araç mı olduğuna dair bir yorumda bulunmak mümkün olabilmektedir:

"Beaux-Arts'a ilk gittiğimde yeni bir öğrenci olma deneyimini şöyle yaşamak zorunda kaldım. Diğer deneyimli öğrenciler beni önce çırılçıplak soydu ve bir sandalyeye bağladı. Başıma kâğıttan yapılmış bir firavun tacı taktılar ve bana II. Ramses unvanını verdiler. Okuldan çıkıp Cafe Bonaparte'a ulaşana kadar Paris sokaklarını o şekilde dolaştık; yoldan geçenler bize bakıp gülümsediler, hâlâ çıplaktım ve beni o şekilde kanepeye yatırdılar. Sonra da yiyecek ve içecek ısmarladılar." (el-Şaruni, 1991, s. 27)

Muhtar başka bir anısında, Paris'teki çalışmalarında kendisinden sıklıkla Antik Mısır sembolizmi taşıyan eserler beklendiğinden de bahseder (el-Şaruni, 1991, s. 28). Bir noktada Muhtar Paris'e varır varmaz Mısırlı olmayı Parisli gözünden, Antik Mısır mirasının kabul edilebilirliği, tanınırlığı ve saygıdeğerliği üzerinden fark eder. Antik Mısır görkemli, güçlü ve büyüktü; en önemlisi Mısırlıların uzun süredir gündeminde olan, hasret duydukları, uğruna isyanlar ve devrimler başlattıkları bir durumu, yani Mısır'ı Mısırlıların yönetmesi idealinin iki bin yıl önce gerçekleştirmiş hâlini barındırmaktaydı. 1952 yılında Hür Subaylar Devrimi ile Cemal Abdül Nâsır başa gelince bu söylem büyük bir coşkuyla tekrarlanacak, gazetelere manşet olacaktı: Mısır'ı iki bin yıl sonra yeniden bir Mısırlının yönetiyor olmasının coşkusundan önce bu söylem Mısır tarihinde sadece Mahmud Muhtar için uygun görülecek ve gazete manşetlerinde yer alacaktı: "Firavunlardan bu yana ilk Mısırlı heykeltıraş!" (Anonim, el-Balah el-Usbui Gazetesi, 1928, s. 16).

Mısır'da İngiliz işgaline karşı yaşanan 1919 Devrimi sonrasında yaptığı Nahdet Misr heykelini ilk kez 1920 yılında Paris'te Salon des Artistes Français'da sergileyen Muhtar, Nahda hareketinin ve Mısır ulusal uyanışının simgesi olacak anıtsal boyuttaki heykelini, sekiz yıllık bir hazırlama süreci sonunda, 20 Mayıs 1928'de Kahire'de, modernleşen Kahire'nin simgelerinden olan metro istasyonunun önündeki Bab el-Hadid Meydanı'na yerleştirir. Heykel, sadece Yeni-Firavuncu estetik tarzın değil, Mısır ulusal kurtuluş hareketinin ve daha genel olarak Nahda dönemi kültürünün simgesi haline aynı zamanda bu sekiz yıllık hazırlanma süreci sebebiyle gelir (Colla, 2008, s. 228). Öte yandan Bab el-Hadid meydanı özelinde, Kahire'deki modern kentsel planlama ve modern kentin özelliği olarak meydanlar da sembolik bir anlam taşımaktadır. Mısır modernleşmesinde kentin geçirdiği dönüşüm, modern iktidar yöntemlerinin uygulanması hakkında bilgi

vermektedir. Mehmed Ali Paşa'nın 1830'daki emirnamesi ile başlayan ve 1882'de Mısır'ın İngilizler tarafından işgali ile perçinlenen modern iktidar yöntemleri Mısırlıların daha önce deneyimlediği biçimlerden keskin şekilde farklıydı (Mitchell, 2001, s. 23). Sadece fellahları, orduyu ya da elitleri etkileyen politikalar yerine topyekûn Mısırlıları ve Mısır'ın geleneklerinden coğrafyasına kadar her şeyi etkileyen bir tertip disiplini yaygınlaşmıştı. Bu başta kentin düzenlenmesini içeriyordu. Kahire'nin modern disipline edici düzenin uygulanabilmesi için değiştirilmeye başlanması üzerinden neredeyse bir asır geçmişti. Yönetim, disiplin ve egemenlik için mekânın yani kentin, sokakların ve kamusal tüm alanların iktidar tarafından görülecek ve egemen olunacak biçimde değiştirilmesi hususu Foucault'nun dediği gibi "bakışın oyunu sayesinde mecbur eden bir mekanizma" gerektiriyordu (Megill, 2022, s. 301). Bu mekanizmanın işleyişindeki esas husus, iktidarın görünmez olarak tıpkı Bentham'ın Panoptikonuna benzer bir gözetleme, denetleme düzeni kurmakta yatıyordu; böylece disipline edici iktidarın görünmez olması ancak disipline edilmesi gereken kitlelerin bunu sezmesi gerekiyordu (Megill, 2022, s. 23). Tipik Ortadoğu kentlerinin bir özelliği olarak organik gelişim, Avrupalı gözü için düzenleme gerektiriyordu. Egemen olunamayan meydanlarının yokluğu ve denetim dışı kalabilen çıkmaz sokakların varlığı Kahire'de meydanlar, meydanlara açılan sokaklar kurularak düzenlenmeye çalışıldı: Raymond'ın belirttiği gibi, "Kahire kentsel simetri çarpıklığının örneğiydi." (Raymond, 2018, s. 202). Tüm bu asimetri yok edilir ve modern iktidar yöntemlerinin bir sembolü olarak Kahire değiştirilirken, bu amaçla kurulan bir meydanda Mısır'ın yeniden doğuşunun simgesi olacak ve maliyeti için ülkenin seferber olacağı bir heykel yerleştirilmekteydi.

Mahmud Muhtar'ı yaşadığı Paris'ten ülkesine geri döndüren Nahdet Misr heykeli olur Bir öğrenci grubu olan Genç Mısırlılar, kendisini ziyaret ettiklerinde, heykeldeki ulusalcı sembolizmi kavrarlar ve anıtsal halinin yapılmasını isterler. Heykelin finansmanı için bir kampanya başlatılır. Başta el-Letaif el-Musavara gazetesi olmak üzere birçok ilan ve duyuru ile Mısır'ın doğuşunu simgeleyecek bir heykelin yapılacağı halka duyuruldu ve yardımlaşma istenir.

28 Haziran 1920 tarihli el-Letaif el-Musavara gazetesindeki ilân şöyleydi:

"Ulusumuzun Muhtar'ın büyük yeteneğini görmesi gerekir. Kendisi sanatı, yetenekleri ve Mısırlı oluşu için kutlanmalı ve onunla gurur duyulmalıdır. Heykelin yapımı için henüz bağış yapmamış olanları başışa çağırıyoruz. Bu eseri finanse edip, Mısır'ın büyüleyici ve ölümsüz bir yerine, Mısır'ın uyanışı ve doğuşunu simgeleyen bu heykeli dikerek; Mısır'ın evlâtlarını antik babalarımızın ve antik Mısır krallığının göz alıcı zaferlerini yeniden diriltmeye ve onurlandırmaya çağırmaktan başka da yol göremiyoruz." (Dika Seggerman, 2019, s. 100).



Abonelik duyuruları ve sokaklarda yapılan kampanyalara ek olarak, gazeteler onlara gelen bağışçı mektuplarını yayınladılar ve coşkulu bir iş birliği oluştururlar. el-Akbar gazetesine gelen mektuplardan biri, birçoğu gibi, şöyleydi:

“Ben çok fakir bir adamım, günlük 70 Mısır lirası gelirim var. Gazetede ilân okuyunca çok ağladım. Mısır’ın Yeniden Uyanışı heykeli için bizim de küçük (600 Mısır lirası) bir katkımız bulunsun istedik.” (Ebu Gazi, 1964, s. 34).

Nahdet Misr heykeli, (Görsel 1) 1928 yılında tamamlanmasından çok daha önce, ulusal bir yeniden uyanışın, kadim atalarla kurulan ve sürdürüldüğünün bilinmesi istenen bir bağın, millete karşı sorumluluk duygularının ve monarşiden yardım talep etmeden halkın kendi fonlayarak hamisi olduğu bir sanat eserinin, Mısır’ın Antik Mısır’dan sonraki -bağımsızlık, güç ve kudret anlamında- yeniden dirilişinin kolektif bir sembolü olur. Doğrudan Genç Milliyetçilerin teklifi, kamu himayesi ile fonlanması da bu sürecin en önemli özelliklerinden biridir.

Kahire’de Osmanlı-Türk monarşisini simgeleyen ve yabancı sanatçılar tarafından işgalcilerin ya da monarşinin hamiliğinde yapılmış halka açık anıtlar ve heykeller bulunuyordu. Bu eserlerde bronz malzemenin tercih edilmesine rağmen Nahdet Misr, Asvan’a özgü pembe granit malzemenin yapıldığı (Kreiser, 1997, s. 110).



**Görsel 1: Mahmud Muhtar, Nahdet Misr / Mısır’ın Yeniden Uyanışı, 1928, Kahire.**

Pembe granit, özellikle II. Ramses zamanında ve genel olarak da eski Mısırlıların heykelde kullandığı birincil malzemedir. Bilinçli ve özenli bir seçim ile Firavun dönemi estetiğinin yeniden canlandırılması, Nahdet Misr'in malzeme seçiminde vurgulanmaktadır. Bunun dışında Muhtar ine antik dönemden kalma bir yöntemle granitleri Nil Nehri'nde yüzdürerek Asvan'dan Kahire'ye taşınmalarını sağlamıştır (Ebu Gazi, 1964, s. 35). Heykelin Kahire'de yerleştirileceği mekânın da ulusu, ilerlemeyi ve modernleşmeyi simgelemesine dikkat edilir. Heykelin bulunduğu yer, 1893 yılında inşa edilen Kahire metro istasyonu, üç sebeple önemliydi. Birincisi Kahire'deki Antik dönem Heliopolis ile aynı mahalde yer alıyordu ve dönemin Avrupalısının gözünde, Egyptomania fenomenine karşılık geliyordu. Ancak Yeni-Firavunculuk sadece Avrupa tarafından kabul edilebilir olduğuna inanılan bir tarih yazımı ve estetik bir üsluptan fazlasıydı. Bu aynı zamanda sömürgeci güç hakkında konuşmak için kullanılan siyasi bir üslup ve yeni bir ulusal topluluk duygusu yaratmaya yönelik siyasi bir söylem olarak da düşünülmekteydi (Colla, 2008, s. 274). İkincisi çağdaş bir ulaşım sistemi olan metronun merkez istasyonunun tercih edilmesi sebebiyle modern teknolojiyi yani ilerlemeyi simgeliyordu. Üçüncüsü ise yerli Mısırlı vurgusunun bulunduğu, Memlûk dönemine denk gelen klasik Mısır mimarisinin yeniden yorumlanmış Neo-Memlûk stiline istasyon binası ile herhangi bir işgalci devlete ya da sömürgeciliğe gönderme bulunmuyordu. Oldukça sembolik olan eserin oluşum fikrinden yapım sürecine, maddi kaynaklarından temsil ettiği manevi noktalara kadar her aşaması doğrudan kadim, görkemli, güçlü, haysiyetli dönemlerin, Vefdist milliyetçi ideolojisi ile estetize edilmiş hâliydi.

Nahdet Misr, güçlü bir Mısır köylüsü kadın ile sfenksvarî bir aslandan oluşmaktadır. Genç Mısırlıların ve dahil oldukları ulusalcı modernleşme taraftarı siyasi ve entelektüel kesimin Mısır modernleşmesinin temel taşı olarak gördükleri kadının kurtuluşu meselesi, bu heykelde Mısır'ın doğuşunun da aynı şekilde köylü bir kadın ile ifade bulmasını sağlar. Eserde iki temel figür bulunur: Bir kadın ve sfenks formu verilmiş bir erkek. İkisi de alınlık takmaktadır. Kadının alınlığında böcek, sfenkste ise Antik Mısır'a özgü yılan tacı vardır. Antik Mısır'da yılan tacı hem firavun monarşisini koruyarak sürdürmeyi hem de gençlik, iyileştirme ve ihya etmeyi niteler. Aynı zamanda yılan, tıpkı spiral gibi bir döngüyü ve dönüşü de simgeler. Yılan sembolizminin bir diğer anlamı ölümsüzlüktür; kabuk değiştirerek yenilenir ve varlığını sürdürür. Kutsaldır ve ebedi bir yenilenme mitinin sembolüdür (Eliade, 2001, s. 124).

Sol eliyle sfenksin yılanlı tacını tutan köylü kadın, sağ eliyle örtüsünü kaldırmaktadır. Bunu seküler ve feminist bir duruştan ziyade, Mısır köylüsünün nehirde su taşıyan anneye özdeşleşmiş stereotipinin meydan okuması olarak okumak daha makul görünmektedir. Mısır'ın bir kadın olarak metaforlaştırılmasının en önemli sebebi, kadının annelik rolüne dayandırılan milliyetçi nesilleri yetiştirme sorumluluğunda yatmaktadır. Fatima Raşid 1908 yılında "Milliyetçilik ve Kadın" başlığı altında yalnızca eğitilmiş kadınların oğullarına milliyetçiliği aşılayabileceğini belirtir ve şöyle der:

“Ey şefkatli ve merhametli anne! Varlığı ile ülkesini onurlandıracak oğlunuza, aziz milletine karşı saygıyı aşılamağın göreviniz. Bu milletin şanı da sefaleti de sizin elinizdedir.” (Raşid, 1908, s. 28).

Baron, Arapça anne (umm) ile millet (umma) arasındaki etimolojiye dikkat çeker ve Mısırlı kadın aktivistlerin kendilerini “milletin annesi” olarak tanıttıklarını söyler (Baron, 1991, ss. 271-288). Nahdet Misr heykeline dönersek, her ne kadar bu heykeldeki kadının örtüsünü kaldırması, kadının özgürleşmesi yolunda aşırı yoruma müsait olsa da Mısır’da örtünme ve peçe kentli elit kadınların giyinme şekliydi ve köylü kadınlar kentli kadınlar gibi sıkı biçimde, özellikle yüzlerini gizleyecek şekilde örtünmezlerdi (Baron, 1989, ss. 370-386). Heykeldeki kadının köylü olduğu da peçe kullanmamasından anlaşılmaktadır. Zaten Mısır köylüsü için örtünme meselesi kadının özgürleşmesinin bir bileşeni olmadığı için, heykeldeki örtü kaldırma eylemi feminizm ile değil Mısırlı köylü anne ile sembolleştirilmiş milletin, üzerindeki ağırlığı ve hareketsizliği kaldırma olarak okunmalıdır (Baron, 2005, s. 87). Buradaki konu bir kadın olan annenin bedeniyle metaforlaşan Mısır ülkesinin özgürleşmesidir. Mısırlı kentli kadınların örtünme ile ilgili mücadeleleri ise Hüda Şaravi’nin öncülüğünde 6 Mart 1924 yılında kurulan Mısır Kadınlar Birliği ile gündeme gelir (Sullivan, 1986, s. 172). Bu bağlamda Nahdet Misr heykelinin küçük boyutlarda ilk örneğinin yapıldığı 1919 yılında örtünmeden özgürleşme konusu Mısırlı aydınların mücadele alanlarını oluşturmamaktadır. Modernleşme tecrübelerini bağımsızlık mücadelesi ya da sömürge karşıtı mücadele ile geçirmiş olan Mısır toplumunda kadın tasvirleri vatan, kutsallık, mücadele ile bir tutulur ve erkeklerin askerde ya da hapisanede buldukları zamanda mücadeleyi sürdürmeye devam eden kadınlar sanatta yeniden doğuş ve diriliş sembolü olur. Heykeldeki kadın bir ideolojinin ve duruşun sembolüdür. 1919 yılında Kahire’de başlayan ve diğer kentlere de ulaşan halk ayaklanmalarında kadınların oldukça önemli rollerde bulunması bu milliyetçi duruşun kadınlarla sembolleşmesine etken olur. (Görsel 2-3)



**Görsel 2: 1919 Devrimindeki Kadın Göstericiler, 21 Nisan 1919** el-Letaif el-Musavvara Gazetesi (The American University in Cairo Rare Books and Special Collections Digital Library. Erişim tarihi: 30.06.2023. <https://digitalcollections.aucegypt.edu/digital/collection/p15795coll24/search> )

Kadınların bu süreçte öne çıkmasının bir sebebi de isyancı olduğu düşünülen erkeklerin uzun süreli tutuklu kalmalarından kaynaklanır. Bundan dolayı davayı devam ettirmek adına Mısırlı kadınlar eylemlere daha yoğun biçimde dahil olurlar. Böylece Nahdet Misr, Mısır'ın kültürel milliyetçiliğinde önemli bir kimlik oluşturma görevi olan Antik Mısır heykellerini, Mısır'ın yeni ulusal uyanışının sembolü olan kadın bedeni üzerinden yeniden tasvir etmesi ve modern Mısır'ın devlet tahayyülünde ön plana çıkan Antik Mısır, Avrupa ve çağdaş Mısır'ın değerlerini birleştirme çabası olarak görünmektedir.



**Görsel 3: 1919 Devrimindeki Kadın Göstericiler, 21 Nisan 1919** el-Letaif el-Musavvara Gazetesi, (The American University in Cairo Rare Books and Special Collections Digital Library. Erişim tarihi: 30.06.2023. <https://digitalcollections.aucegypt.edu/digital/collection/p15795coll24/search> )

Nahdet Mısır'daki kadın figürü, 1919 Devrimindeki kadın göstericilerin dik duruşundan etkilenir. Mısırlı kadın güçlü kollarıyla, omuzlarından aşağı süzülen örtüsünü bir ucundan kaldırmaktadır. Yüz hatları da aynı şekilde köşeli olmasıyla gücü ve kuvvetli olmayı simgelemektedir. Bu aynı zamanda dönemin yaygın çağdaş Art Deco sanat anlayışındaki formları ile de uyumludur.

Kadının gözlerinin etrafındaki vurgu antik Mısır'ın ikonik Horus'un Gözü formu ve başındaki alınlığın ortasında yer alan yine Antik Mısır'a özgü kutsal böceğin varlığı ile kökenlere işaret eder. Antik kültürün devamlılığı Mısır'a özgü olan formların kullanımı ile belirtilmektedir.



**Görsel 4: On dokuzuncu yüzyıl başındaki Mısırlı bir kadını gösteren gravür.** (Kaynak: Jomard, M. (Edme-François). (1809-1829). *Femme du peuple, Description de l’Egypte. Costumes et portraits. Sâys ou palefrenier, Etat Moderne*, 2, Paris. The New York Public Library Digital Collections, Erişim: 04.05.2023. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-21d0-a3d9-e040-e00a18064a99>)

Nahdet Misr’daki kadın figürünün kökleri sadece eylemci 1919 Devrimi kadınlarına bağlanamaz. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde gittikçe artan Doğu’ya yönelik geziler, seyahatnameler, fotoğraflar Mısırlı kadını Nil Nehrinden su taşıyan, çalışkan ve egzotik olarak kayda geçirir (Dika Seggerman, 2019, s. 107). Ek olarak bu kadınlar işleri gereği örtünme konusunda katı kurallara da tâbi değildir. Halihazırda yarım yüzyıldır dolaşımda olan kartpostallarla Mısırlı emekçi, çalışkan ve “az örtünmüş” köylü kadın imajında, Avrupalı seyyahların ve fotoğrafçıların da etkisi olmuştur. (Görsel 4)

20 Mayıs 1928’de Mısır başbakanı Nahhas, Kral Fuad, Parlamento üyeleri, basın ve İngiliz işgal güçlerinden Lord Lloyd heykelin açılışında hazır bulunuyordu. (Görsel 5) Kalabalıklar adına konuşan Nahhas, Nahdet Misr’in dönemin siyaseti ve tarihi için önemini şöyle belirtmiştir:

“Mısır ulusunun, hükümetinin, parlamentosunun ve halkının tüm kesimleri ulusun yeniden canlanışının canlı, görkemli bir sembolü olan ve bugünden sonra da böyle anılacak olan,

gelecek nesillerdeki Mısırlılara da ilham verecek bu heykelin açılışını kutluyor.” (Gershoni ve Jankowski, 2004, s. 72)

Heykel, açılışının ilerleyen günlerinde ulusal basında Nahhas’ın cümleleri ve övgülerle yer bulmaya devam eder. Dönemin ulusal hareketi üzerinde etkili gazetecilerinden el-Siyasa el-Usbuiyya’nın editörü Muhammed Hüseyin Haykal’ın heykel hakkındaki şu görüşleri tıpkı Nahhas’ın da satır aralarında vurguladığı bir söylemi içermektedir:

“Heykelin açılışının olduğu bu sihirli saatlerde burada bulunup buna şahit olan kalabalığın her bir üyesi, kısa ömürlerine geçmişin ve geleceğin binlerce yıllık beraberliğini bir arada hissettikleri büyük ve şaşırtıcı bir duyguyu sığdırdı” (Haykal, el-Siyasa el-Usbuiyya, 1928).



**Görsel 5: Nahdet Misr Heykelinin Açılışından, Kral I. Fuad, bürokratlar idari ve dini liderler ile birlikte el-Musavvar Gazetesi (25 Mayıs 1928) The American University in Cairo Rare Books and Special Collections Digital Library. Erişim Tarihi: 15.04.2023**  
<https://digitalcollections.aucegypt.edu/digital/collection/p15795coll45/id/4483/rec/148>

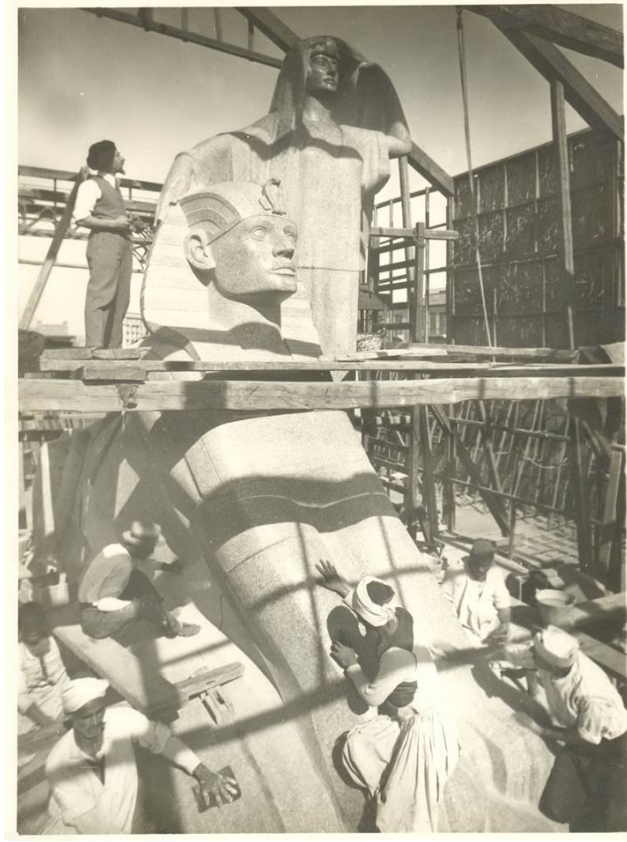
Heykel, Mısırlıların ihtiyaç duyduğu birlik ve kimlik ruhunun sembolü olur. Mısırlıların 1920’lerdeki kültürel ulusalcılığının karakteristiği olan Yeni-Firavuncu sanat dili antik dönem Mısır’ının görkemini hatırlatarak ulusal bir yeniden uyanmanın sembolü haline getirilir. Kahire’nin yönetici elitlerin ve işgalcilerin modern iktidar yöntemlerinin bir aracı olarak düzenlenmiş geniş sokaklarının açıldığı meydanda barındırdığı kültürel ve bölgesel milliyetçilik sembolü olma gücünü sürdürür.

Heykel, basında oldukça güçlü yer bulur ve Mısır'ın modernleşme dönemi tarihyazımında bir ulusun birlik ve beraberliğinin bir heykelde manifestosu olarak yer alır (Karnouk, 2005, s. 27).

Muhtar'ın basında kamuoyunun dikkatini çekmesi ve seferberlik halinde heykelin fonlanması sanatçı duruşu ile ilgili bir noktayı da gözler önüne serer. Muhtar, ulusal bir sanatçı olarak konumunun farkındadır ve doğrudan iktidardakiler tarafından desteklenme konusunda sanat-siyaset bağının içinde yer almak zorunda olmadığını bilmektedir. Kendisinin iktidar güçlerinden bağımsız, daha geniş bir topluluk ve özellikle daha özgür bir Mısır için çabalayanlar tarafından desteklenmesi, dönemin Nahda hareketinin ruhuna uygundu. Mısır'ın çalkantılı geçen siyasi yaşamı içerisinde oldukça politik ve provakatif olan bu eser, değişen hükümetlerin ideolojilerine göre de öne çıkarılmakta ya da yerilmekteydi. Heykel, basında büyük bir coşkuyla kutlanmasının dışında farklı görüşlerin eleştirilerine de maruz kalır. Bir insan yüzüne sahip sfenks ile olağan boyutlarının dışında olan kadının yan yana getiriliş biçimine dair gelen çeşitli eleştirilere karşılık olarak Muhtar, ulusalcı el-Siyasa el-Uşbiyya gazetesinde bir makale yayınladı:

“Fıravun dönemi şehrinin ve ihtişamının sembolü olan bir sfenks yükseliyor ve Mısırlılar onun yanında duruyor, sonsuz ihtişamla parlayan şanlı geçmişleriyle gurur duyuyor, sonra örtüyü kaldırıyor ve Batılı ülkelere yüzyıllardır örtülü kalan bu şanlı geçmişi gösteriyor. İşte Mısır'ın yükselişi! Heykeldeki her şey, her sembol, her duruş, her pozisyon, kolların hareketinden kıyafetlerin kıvrımına, tüm bunlar Nahdet Misr ile somutlaşan hâkim ve kapsamlı ideoloji ile örtülüyor. Nahdet Misr'in her bir bölümü, bir diğerinden ayrılmaz bir bütünlük ihtiva ediyor. Heykeli iki parçaya ayırmaya çalışın: Bir kadın ve bir sfenks. İkisi de tek başına (Nahdet Misr'in sembolize ettiği) ahlaki, duygusal ve uyumlu bir bütünlük sunamaz.” (Muhtar, el-Siyasa el-Uşbiyya, 1928.)





**Görsel 6: Mahmud Muhtar, işçiler ve halk Nahdet Misr heykeli ile birlikte,** el-Musavvar Gazetesi (14 Ocak 1927) The American University in Cairo Rare Books and Special Collections Digital Library.

Erişim

Tarihi:

12.02.2024

<https://digitalcollections.aucegypt.edu/digital/collection/p15795coll45/id/3146/rec/1>

Sfenks, Firavunların görkemli geçmişinin ve Mısır'ın binlerce yıldır onu gizleyen kalın bir örtüyü açmasıyla birlikte yükselen yakın geleceğinin simgesidir. Kadının sfenksin üzerine bilinçli biçimde yerleştirdiği parmakları ise Mısırlıların geçmişin görkemli medeniyetiyle kurduğu ve bugüne kadar taşıdığı bağının sürekliliğini ifade eder (Gershoni ve Jankowski, 2004, s. 81). Hem kadın hem de sfenks Mısır'ın yeniden uyanışını, Vefdist milliyetçi iddialar ve ulus inşası retorüğini güçlendiren bir tema ile birbirine bağlar. Eski ihtişamlı, gururlu ve haysiyetli dönemleri işaret ederek Mısırlıların yeniden uyanıp gücü ellerine alma konusunda anıtsal bir anlatı sunar. Eserin üretim sürecini haber yapan dönemin birçok gazetesi ve dergisi süreci halkın katılımına açık bir dayanışma teması içinde gösterir. (Görsel 6) Mısır kültüründe, yerlilerin anavatanlarını “Mısır ana” (el- Şaruni, 2007, s. 54) olarak nitelendirmesi de sadece bu heykelde değil, modern Mısır'ın sanat

tarihinde, Mısır metaforu olarak bir kadın formunun tercih ediliyor olmasını da açıklamaktadır.

### 3. SONUÇ

Yeni-Firavuncu estetik bir dile sahip, Vefdist milliyetçi ideolojinin hâkim olduğu, ulusal söylemin eserin yerleştirileceği yerden eserin barındırdığı ikonografiye kadar ulusal bir retorik olarak anıtsal biçimde ifade edilen Nahdet Misr, Nahda hareketinin hem siyasi söylem hem de sanatsal ifadede ulusal uyanışı ifade eder. Mahmud Muhtar, modernleşme ile ulusallaşma arasındaki etkileşim yoluyla bir yandan evrensel kültür iddiasında bulunurken, öte yandan tarihsel geçmişi yeniden canlandırmaya çalışarak kültürel kimlik yaratmanın çok katmanlı ve karışık bir sentezini sunar Mısırlının kim olduğuna dair süregelen tartışmalara, en uzak, en bilindik ve en görkemli dönemin devamı olduklarına dair cevap verilir ve kimlik konusunda bir çözüm bulmaya çalışılır.

Yeni-Firavunculuk sanatsal ve politik bir yönelim olarak yüksek katımlı, ulusalcı Vefd Partisi çevresinde karşılık bulmaktaydı. Öncü sanatçılardan, kültürel ve ulusal bir uyanışı simgeleyen yerli ve ulusal bir üslup geliştirmeleri siyasi ve toplumsal açıdan beklenirken diğer yandan sanatçılar kimlikleri açısından sanatsal ve estetik olarak da yeni türler ve tekniklerle karşı karşıya kalmaktadırlar. Kültürel açıdan yerli, söylem açısından ulusal, teknik olarak modern bir dile sahip Nahdet Misr, birçok soruna cevap olarak Yeni-Firavuncu estetik ile somutlaşarak modern Mısır'ın hem tarih yazımı hem de sanat tarihi yazımında ulusal yeniden uyanışın güçlü bir sembolü olur.

Bu makalede Mısır ve Nahdet Misr heykeli özelinde, batı-dışı modernliklerin modern sanatına hâkim olan bir örüntü kendini göstermektedir. Jameson, bolca tartışmalara sebebiyet veren ulusal alegori kavramında “üçüncü dünya ülkelerinin” romanlarının öyle görünseler bile kişisel bir hikâyeyi değil, özünde ulusal bir mücadeleyi ya da gerilimi anlattıklarını belirtir (Jameson, 1986, ss. 65-88). Jameson'un bu tespiti “üçüncü dünya ülkeleri” gibi oryantlizmin, az-çok gelişmişliğin, kolonyalizmin de içine dahil olduğu, batı-merkezli bir bakış açısına sahip olsa da, bu ulusal alegori kavramının batı-dışı modernliklerde karşılık buluyor olmasını değiştirmemektedir. Modern Mısır resminde ve heykeli bir kadın portresi nadiren bir kadın portresidir. Bir Kahire manzarası da nadiren sadece bir manzara resmidir.

### ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI

Tek yazarlı bir makale olduğu için ilgili beyana yer verilmemiştir.

### ETİK ONAY/KATILIMCI ONAMI

Makale kapsamında katılımcı kullanılmadığı için ilgili onaya yer verilmemiştir.

### MADDİ DESTEK

Çalışma için herhangi bir maddi destek alınmamıştır.

#### YAZAR KATKILARI

Bu araştırma ve araştırma ile ilgili tüm aşamalar tek yazar tarafından yürütülmüştür.

#### KAYNAKÇA

- Bedreddin E. G., (1964). *el-Maththal Mukhtar*, el-Dar el-Kavmiyah lil-Tiba ah va-el-Neşr, Kahire.
- Baron, B., (1989). Unveiling in Early Twentieth Century Egypt: Practical and Symbolic Considerations, *Middle Eastern Studies*, 25:3. 370-386.
- Baron, B., (1991) Mothers, Morality, and Nationalism in Pre-1919 Egypt, *The Origins of Arab Nationalism*, ed. Rashid Khalidi, New York: Columbia University Press, 271–288.
- Baron, B., (2005). *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender and Politics*, San Diego: University of California Press.
- Botman, S., (1991). *Egypt from Independence to Revolution, 1919-1952*, New York: Syracuse University Press.
- Colla, E., (2008). *Conflicted Antiquities: Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*. Londra: Duke University Press.
- Colombo, M., (1951). *L'evolution de l'Egypte*. Paris.
- Cook, M., (1983). Pharaonic History in Medieval Egypt, *Studia Islamica*, 57, 67-103.
- Correa Calleja, E.M, (2016) Modernism in Arab Sculpture. The Works of Mahmud Mukhtar (1891–1934), *Asiatishhe Studien/Etudes Asiatiques: De Gruyter*, 70-4, 1115–1139.
- Dika Seggerman, A., (2019). *Modernism on the Nile: Art in Egypt between the Islamic and the Contemporary*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Eliade, M., (2001) *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Kabbacı Yayınları.
- el-Seyyid Marsot, A. L., (2010). *Mısır Tarihi*, (G. Çağalı Güven, Çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- el-Şaruni, S., (1991). *Mahmoud Mukhtar: A Traditional and Contemporary Artist*. Kahire.
- el-Şaruni, S., (2007). *Memory of the Nation: Materpieces of Mahmud Mukhtar*, (R. Abdel Kader, Çev.). Kahire: el-Darül el-Mısriyya el Lübnaniya
- Gershoni I., Jankowski J. P. (1987). *Egypt, Islam, and the Arabs, The Search for Egyptian Nationhood, 1900-1930*. Oxford: Oxford University Press.
- Gershoni I., Jankowski J.P. (2004). *Commemorating the Nation: Collective Memory, Public Commemoration, and National Identity in Twentieth-Century Egypt*. Şikago: Middle East Documentation Center.

- Goldschmidt, A.,(2000). Mukhtar, Mahmud *Biographical Dictionary of Modern Egypt*, Boulder: Lynne Rienner Yayınları.
- Haykal, M. H., (26 Mayıs 1928). Timthel Nahdat Misr Qad rafa el-Setar anhu. *el-Siyasa el-Usbuiyya*
- Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 15, 65-88.
- Journal Officiel Du Gouvernement Egyptien, 15 Mart 1922, 26.
- Karnouk, L., (2005). *Modern Egyptian Art*. Kahire: Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları.
- Kreiser, K., (1997). Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916. *Muqarnas*, 14, 103-117.
- Megill, A., (2020). *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mitchell, T., (2001). *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, (Z. Altıok, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mostafa Kanafani, F., (2020). *Modern Art in Egypt: Identity and Independence, 1850-1936*, Londra-New York: I. B. Tauris.
- Mukhtar, M., (16 Haziran 1928). Abu el-Hul va Timthal Mukhtar: Rad el-Mathal Mukhtar 'ala el-Ustedh el-Mazini. *el-Siyasa el-Usbuiyya Gazetesi*.
- Najjar, F. M. (1996). The Debate on Islam and Secularism in Egypt. *Arab Studies Quarterly*, 18(2), 1–21.
- Radwan, N., (2017). *Les Modernes d’Egypte*, Bern: Peter Lang.
- Radwan, N., (2017). Between Diana and Isis: Egypt’s “Renaissance” and the Neo-Pharaonic Style (1920s–1930s). Mercedes Volait ve Emanuelle Perrin (Ed.) *Dialogues artistiques avec les passés de l’Egypte: Une perspective transnationale et transmédiiale*, Paris: l’Institut national d’histoire de l’art
- Raşid, F., (1908). el-Vataniyya ve'l-Mar'a, *Tarqiyat el- Mar'a*, 1.
- Raymond, A., (2012). *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sullivan, E.J., (1986). *Women in Egyptian Public Life*, New York: Syracuse University Press.