


Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi

Modernity Nourished by Tradition: İbrahim Callı and The Whirling Dervish Series


İlona Baytar


Dr., Araştırmacı, TBMM Genel Sekreterliği

email: ilonabaytar@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8564-5665>

İlkay Canan Okkalı

Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

email: icanikli@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1817-4060>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atf (APA 6)/To cite this article

Baytar, İ., & Okkalı, İ. C. (2020). Gelenekten beslenen modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler serisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 126-137. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.659286>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 14/12/2019

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 20/02/2020

Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan Türk resminde 1914 Kuşağı gerçek bir dönüm noktası olur. Resim eğitimi almak üzere Paris'e giden, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile yurda dönmek zorunda kalan sanatçıların oluşturduğu bu kuşağın içinde yer alan ve aynı zamanda kendi adıyla anılmasını sağlayacak kadar da etkin bir figür olan İbrahim Çallı ise hem sanatçı hem de hoca kimliği ile ayrı bir öneme sahiptir. Akademik bir eğitim alan İbrahim Çallı, aldığı eğitimi kendi bireysel çabaları ile geliştirir. Daha çok açık havada resimler yapmayı tercih eden sanatçı, Empresyonist etkili resimler yapar. Yeniliklere açıktır ve resimlerinde farklı tür ve konuları denemekten çekinmeyecek kadar da cesurdur. Nitekim 1920 sonrasında tarihlenen Mevlevi resimleri ile resim üslubunda büyük bir kırılma yaşar. Bunda kuşkusuz Ukraynalı sanatçı Gritchenko ile tanışması ve kurduğu yakın dostluğun da etkisi vardır. Grafiğe yakın, şematik bir düzeni benimsediği bu resimlerinde figürlerin plastik karakterleri belirgindir. Çağdaşları ile birlikte manzaralar, portreler, natürmortlar ve nü resimler yaparken neden böyle bir değişime yönelmiştir? Gelenekten Beslenen Modernlik; İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi başlığını taşıyan bu çalışma, sanatçının geçmişin değerlerini yadsımadan oluşturduğu özgün üslubundaki dönüşümün neden ve sonuçlarına odaklanır. Çalışmanın sonucunda sanatçının, Mevlevileri ve tüm dergahları yakından gözlemlemiş olduğu ve Mevlevileri salt Oryantalistlerin teması olmaktan çıkarak, doğru bir yaklaşımla, Türk resminin konuları arasına taşıdığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: İbrahim Çallı, Mevleviler, 1914 Kuşağı, Gritchenko, Türk Resmi

Abstract

The generation of 1914 is a genuine milestone in Turkish painting which started to develop in the second half of the 19th century. İbrahim Callı, who went to Paris to study painting as a member of a generation of artists but had to return home with the outbreak of the First World War and a figure active enough for this group to be named after himself, has a particular importance with his identity both as an artist and as a teacher. İbrahim Callı, who received an academic education, advances his studies with his own individual efforts. The artist, who usually prefers to paint outdoors, produces paintings with an impressionist influence. He is open to innovation and he is brave enough not to hesitate in experiencing different styles and subjects in his paintings. Hence, he goes through a great diversion in his painting style with his Whirling Dervish paintings dated to be later than 1920. This was undoubtedly inspired by his meeting and close friendship with the Ukrainian artist Gritchenko as well. The plastic characteristic of the figures is the evident in these paintings where he adopted a schematic layout close to graphics. Why would he tend towards such a change when he was painting landscapes, portraits, still life and nudes along with his contemporaries? This study titled 'Modernity Nourished by Tradition: İbrahim Callı and The Whirling Dervish Series' focuses on the causes and consequences of the transformation in the original style of the artist. As a result of the study, it was found that the artist closely observed the Whirling Dervishes and all dervishes, and it was seen that the subject moved from the theme of the Orientalists to the subjects of Turkish painting with a correct approach.

Keywords: İbrahim Callı, Whirling Dervishes, 1914 Generation, Gritchenko, Turkish Painting

1. Giriş

Batı'da Empresyonizmin hâkim olduğu dönemlerde henüz yeni yeni gelişmeye başlayan Türk resim sanatında eğitim, akademik yöndedir. Devletin içerisinde bulunduğu siyasi ve ekonomik sıkıntılar da toplumsal hayata yansırken, eğitim ve sanat alanında büyük adımlar atılmıştır. Kuşkusuz bu anlamda atılan en büyük adım Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması olur. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki resim eğitiminin etkileri erken Cumhuriyet dönemi resim sanatına kadar uzanacak ve çok sayıda öğrencinin resim eğitimi almasına olanak sağlayacaktır. Özellikle yurtdışına gönderilen öğrencilerin yurda dönüşleri ile yeni üslup ve konularla Türk resim sanatı gelişecek; peyzajdan natürmorta kadar farklı temalarda eserler üretilecek, Akademik eğitimin getirdiği en büyük yenilik figür eğitimi konusunda olacak ancak figür ve çıplak modellerle çalışmak sorun olarak görülmeye devam

edecektir. Bu konunun çözümü için henüz çok erkendir. 19. yüzyılda başlayan ve yüzyılın ilerleyen dönemlerinde gelişimine devam eden Batılı anlamda Türk resmi, kuşkusuz yurt dışından dönen sanatçılarla farklı bir noktaya gelecektir. Özellikle 1914 Kuşağı olarak adlandırılan ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında yurda dönen sanatçıların etkisi bu anlamda yadsınmaz. 1914 Kuşağı olarak geçen grup İbrahim (Çallı), Feyhaman (Duran), Nazmi Ziya (Güran), Namık İsmail, Hüseyin Avni (Lifij), Sami (Yetik), Hikmet (Onat), Mehmed Ruhi (Arel) ve Ali Sami (Boyar)'dan oluşur.

1914 Kuşağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktasıdır. Bu kuşağın içinde yer alan ve aynı zamanda kendi adıyla anılmasını sağlayacak kadar etkin bir figür olan İbrahim Çallı ise ayrı bir öneme sahiptir. 1910'lu yıllar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin en verimli yılları olarak kayda geçer. Çallı'nın Sanayi-i Nefise mektebine yazıldığı dönemde okulun müdürlüğünü Osman Hamdi Bey yapmaktadır. Dönemin hocaları Salvator Valeri, Warnia Zarzecki ve Ömer Adil'dir. Çallı yeteneğiyle öteki öğrencilerden sıyrılmış eğitim süresini üç yılda tamamlamayı başarmıştır (Özsezgin, 1993, s. 15). 1914'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa başlayan İbrahim Çallı 1947'de emekli olana kadar bu görevini sürdürür. Hem sanatı hem de hocalığı ile Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Refik Epikman, Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmud Cüda, Nuri İyem, Şefik Bursalı gibi Türk resminin kilometre taşlarından sayılan ressamın hocasıdır (Eyüboğlu, 1976, s. 9). Türk resmi için önemli isimlerden biri olan İbrahim Çallı'nın, üyesi olduğu 1914 Kuşağı ressamlarından gerek konu gerekse üslup olarak neden ve nasıl farklılaştığı sorusundan yola çıkan bu araştırmanın ilk bölümünde İbrahim Çallı'nın sanatsal gelişimi üzerinde durulmuş; ikinci bölümde ise Mevlevilik ile tanışması ve resimlerine aktarma süreci görsellerle analiz edilmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve veri toplanmıştır. İbrahim Çallı'nın yaşamı, sanatsal gelişimi ve sanat yaşamında bir ara dönem olan Mevleviler resimleri incelenmiş ve ortak özellikleri araştırılmıştır. Çallı'nın aynı dönemde çalışan arkadaşlarından farklı olarak Mevlevi kültürünü gözlemlemesi ve sanatına yansımaları incelenmiştir.

Metinde kullanılan eserler kronolojik metotla sınıflandırılmıştır. Eserler incelenirken, temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makale ve tezler incelenmiştir.

3. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resmi ve İbrahim Çallı

İbrahim Çallı 1882'de Denizli'nin Çal kasabasında dünyaya gelir. Bu kuşağın diğer temsilcileri gibi Sultan II. Abdülhamid döneminde ilk gençliğini geçirir. Rüştüye'yi Çal'da, Mülki İdadî'yi ise İzmir'de okur. Daha sonra askeri eğitim almak üzere İstanbul'a gelir. Burada resim çalışmalarına duyduğu ilgi sayesinde Vefa İdadisi öğrencileri ile resim dersleri almaya başlar. İstanbul'da oldukça zor günler geçirir. Aynı dönemde Ermeni Ressam Roben Efendi ile tanışır ve ondan resim dersleri alır. Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Bey'le ve dolayısıyla Şeker Ahmed Paşa ile tanışması onun resim kariyeri için önemli bir adım olur. İbrahim Çallı resme başlamasını şöyle anlatır;

Bir gün Tavukpazarı'nda bir meyhaneye gittim, orada Ermeni bir ressamla ahbab oldum. O bana resimden, ressamlıktan bahsetti. Tablolarını gösterdi (Toker, 1947, s. 4). Boyaların birbirine karışmasından hasil olan mor, pembe, sarı, kırmızı, yeşil, ne bileyim ben, doğan birçok şekiller adeta büyü gibi sardı beni... Acem Hakkı'ya gittim: -Ben resme meraklandım. Başlamak için öteberi, bu öteberiyi almak için de biraz para lazım. Bunu buluver... Dedim. Çıkardı iki mecdiye ödünç verdi bana... O Ermeni ile beraber gidip düzdük takımı...” (Güler, 2014, s. 12). Çallı sözlerine devam eder: “... Boyaları ele geçirince, gittim acem Kanber ağadan birde fıstık ağacı aldım... Anlasana canım, fıstık ağacı kartpostalı yani... Yeni Cami'deki yazıhanemin '!' yanına bir de atölye kurdum. Müşteri çıktıkça gaz tenekesinin başına oturup arzuhal yazıyor, boş kalınca da atölyeme geçip fıstık ağacının resmini yapıyordum. Tabii fıstık ağacı kübik eserler gibi bir şeye benzemedi. Halbuki, bende merak çoğaldı bu işe! O sıralarda Adliye serkomiseri Osman Beyle ahbab oldum. O, yazım güzel diye, beni İcra dairesine mülâzım yazdırdı. Cinayet başkâtibi Rıfat Bey de eski redingotunu bana hediye edince: -Eh dedim, anlaşıldı, ikbal yolu güzüktü... On kuruşa da ben kıydım. Bir kolalı önlük tedarik ederek takımı tamamladım. Ve giyinerek resmen efendiliğe başladım. İlaımlardan filan para da çıkıyordu. Kazancım da artınca: -Bizim ressamlık kendi kendine yürümeyecek, dedim ve ders almaya karar verdim. Tavukpazarı'ndaki Ermeni ressamı buldum. Ona anlattım. O beni çarşı içine götürdü. Ropen Seropyan isminde başka Ermeni ressamla tanıştırdı. Ropen Efendi bana resim öğretmeyi kabul etti. Pazarlıkta da ayda 50 kuruştan uyuştuk. Oraya gidip gelirken günün birinde de, Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Beyle tanıştım. Ben de efendiyim ya... Anlaştık... Beni Mercan'daki konaklarına götürdü. Nihayet bir seferinde de babasıyla görüşürdü. Konağa gidip gelişlerinden birinde, Şeker Ahmed Paşa beni mektebe yazdıracağını söyledi. Sevmiş ve beğenmiş, kabiliyetli bir şey zannetmiş olacak herhalde... Elime bir tavsiye mektubu verdi, götürdüm, Sanayi-i Nefise'nin müdürü ve banisi Hamdi Bey'e verdim. Bu suretle girdim oraya...” (Güler, 2014, s. 12)

Şeker Ahmed Paşa ile tanışması İbrahim'e Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yolunu açar. 1906'da kaydolduğu okulda Valeri ve Zarzecki'nin öğrencisi olur. Bir yandan okula devam ederken diğeryandan da geçimini sağlamak zorundadır ve dolayısıyla çalışmaya devam eder. Arzuhalçiliği bırakarak, Adliye Kâtipliği görevine devam etmeye başlar ve tüm öğrenciliği süresince çalışır (Güler, 2014, s. 14). Okulda tanıştığı Ruhi Bey, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi sanatçılarla birlikte Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer alır. Henüz okulda son sınıfta bile değilken Maarif Nezaretince açılan sınava girer ve başarılı olur. Aynı yıllar ise Osmanlı'da II. Meşrutiyet'in henüz ilan edildiği yıllardır. Siyasal, sosyal ve kültürel olarak büyük bir hareketlilik hâkimdir ve hızlı değişimler söz konusudur. Sadece siyasi kavramlar ve sınırlar değil, sosyal olgular da bu değişimin hızına kapılmıştır. II. Meşrutiyet'in getirdiği görece fikir özgürlüğünün olduğu ortamda 1914 Kuşağı ressamaları, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Hoca Ali Rıza gibi ilk kuşak ressamlardan farklı bir düşünce yapısı içindedirler.

İbrahim Çallı Osmanlı İstanbul'unda böylesi bir ortamdan çıkarak Paris'e gittiğinde henüz 28 yaşındadır. Paris'te ise Empresyonizm, Post- Empresyonizm ve Sembolizm hala etkindir; ancak sanatçılar Fovizm, Kübizm ve Fütürizm gibi yeni denemeler içindedir. Matisse, renkle ilgili sorunlara eğilirken Cezanne'nin etkileriyle Kübizm gündeme gelmiştir (Başkan, 2014, s. 241). Böylesi bir ortamda İbrahim de devlet bursuyla giden diğeryarda arkadaşlarıyla beraber (Mehmet Ruhi [Arel] ve Hikmet [Onat]) zaman kaybetmeden Fernand Cormon'un atölyesine kayıt olur (Artun, 2007, s. 160-161). 1845'de doğan Cormon, 19. yüzyılın ikinci yarısı için önemli sanatçılar arasında yer alır. 1866'da l'Ecole des Beaux-Arts'a kabul edilir ve Cabanel'in öğrencisi olur. Eugène Fromentin'in atölyesindeki dersleri de takip eder. Üslup olarak Romantik sanatçılara daha yakındır. Daha çok edebi eğilimli, prehistorik temaları çalışmayı tercih eden Cormon'un çalışmalarında renklerin silik olmasına karşın kuvvetli desenleri dikkat çeker. Cormon'un atölyesinde klasik bir program içinde modelden desen, anatomi ve perspektif dersleri verilir. Ancak Cormon diğeryarafaftan da öğrencilerini dışarıda çalışmaya teşvik edecektir. Dolayısıyla 1914 Kuşağı sanatçıları da bu anlayışla resim sanatlarını geliştirip, hocaları Cormon'unda yönlendirmesiyle açık havada çalışacaklardır (Gören, 1996, s. 70-76). Görünüşe göre yetenekli ve başarılı bir öğrenci olan İbrahim atölyede akademik çizgide bir eğitim almış olsa da bu kuşağın diğeryarafaftaları gibi o da yeni tanıştığı Empresyonist etki ile açık havada resim yapmayı tercih edecektir.

Söz konusu ortamda İbrahim Çallı da akademik bir eğitim alır. Eğitimi süresince iyi bir öğrenci olmuş olmalıdır ki hocası bu genç sanatçıdan “Bu çocuk başladığı gibi bitirirse, beşerin en büyük sanatkarı olur.” diye bahseder. Ayrıca Cormon atölyesinin nazırı olan Çallı, yabancıların aldığı en yüksek unvan olan “Elève Définitif” (daimi öğrenci) olarak da anılır (Altınölçek, 1994, s. 8). Empresyonizm aslında 1914 Kuşağı oluşturulan sanatçıların henüz dünyaya geldikleri yıllarda Paris'te gücünün doruğunda olan bir akımdır. An'ın resmedilmesinin amaçlandığı bu dönemde artık optik gerçeklik söz konusudur. Renkler canlıdır. Beyazlar, siyahlar, griler, koyu kahveler paletlerde yer almaz. Işık günün farklı saatlerinde farklı etkilerle verilirken, ışığın etkileri keskin çizgilerden uzaktır (Rona, 1997, s. 900). Yarım yüzyılı geride bırakan bir akımı tercih ederek bu alanda çalışacak olan 1914 Kuşağı ressamaları serbest fırça vuruşlarıyla güneşin parlaklığını tuvale aktarırlarken, artık fotoğraftan manzara çalışan Türk resmi de 1914 Kuşağı ile açık havaya taşınacak, bu kuşağın temsilcisi olan İbrahim Çallı da Empresyonist olarak tanımlanacaktır. Sanatçı bireysel yaklaşımları ve üslubuyla resim sanatına farklı bir görüş getirecektir. Empresyonist etkileri Türk resmine taşıyan ve aynı zamanda da farklı bir yol izleyerek Türk resmini klasik öğretilerin sınırlarından çıkarıp yeni bir doğa ve figür anlayışına taşıyan Çallı ve içinde yer aldığı kuşağın temsilcileri ile Türk ressamaları hem doğanın karşısına geçerek doğada resimler yapmaya başlayacak hem de nü ve portreler ile manzaralar, natürmortlar ve iç mekânların etrafında dönen Türk resmine yeni bir soluk getireceklerdir. Bu bağlamda aslında İbrahim Çallı resimleri bir arayışın ifadesi gibidir. Farklı konu ve teknikleri kullanmaktan çekinmeyen sanatçı, keskin konturları kullanmak yerine sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanmayı tercih eder, çalışmalarında yumuşak fırça darbeleri öne çıkar. 1914-1917 arası resimlerinde lirik bir anlatım sezilir. Dengeli kompozisyon kaygısıyla resimlerini koyu renklerden siyah ve kahverengiden soyutlar. 1915'te Çanakkale'ye gider, 1917'de Şişli Atölyesi'nde savaş temalı eserler yapar. 1923 sonrası resimlerine konu olarak Atatürk ve devrimlerini alır. Onun resimlerinde en büyük dönüm noktası kuşkusuz bir seri olarak gerçekleştirdiği Mevleviler resimleri olur. 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği sergide Çallı, Mevleviler serisinden üç eserini sergiler ve eserleriyle dikkat çeker (Altınölçek, 1994, s. 11). Strasbourg'da 13 Mayıs 1925'de açılan “1925 Avrupası Resim Sergisi”ne Mevleviler serisinden bir eseri kabul edilir. *Mevleviler* ifade gücü ve anlatım tekniği bakımından ekspresyonist açıdan değerlendirilerek, o grup sanatçıların eserleri arasında sergilenir (Toros, t.y.).

4. İbrahim Çallı'nın Değişen Üslubu ve Sanatında Bir Yenilik; Mevleviler Serisi

Mevlevilik, kuruluşu Mevlana'nın ölümünden sonrasına tarihlenen, Anadolu merkezli, *İlahi Aşk*'ı tasavvufi dille ele alan bir felsefedir. Mevlâna'nın (1207-1273) tasavvufi anlayışını esas alarak oğlu Sultan Veled tarafından kurulmuştur (Gölpınarlı, 1983, s. 446). Halk eğitimi ile beraber geleneksel sanatların merkezi ve koruyucusudurlar da aynı zamanda. Dolayısıyla Mevlevi dergâhları bir nevi güzel sanatlar okulu mahiyetini de taşır ve dergâhta Mevlevi terbiyesi üç noktada toplanır; kültür dersleri, musiki ve güzel sanatlar (Arbaş, 1997, s. 21). Disiplinli bir okul olan bu dergâhta herkes bilgili ve bir sanata sahiptir. Mevlevi dedeleri hem musikiyle hem de edebiyatla

ilgilidirler. Bir kısmı da güzel yazı sanatına meraklıdır. Diğer dervişler ise tezhip, ressamlık, saatçilik, çinçilik, ka'tı sanatı ile ilgilenmişlerdir (Arbaş, 1997, s. 20, 21).

Mevlevilik deyince ilk akla gelen semadır. Sözlük anlamı duymak, işitmek olan sema, ıstılaht¹ musiki nağmelerini dinlemeye, dinlerken de vecde gelerek coşkuyla raks etmeye, dönmeye denir. Sema, Mevlevilikte ritim ve musiki eşliğinde yapılan, sağdan sola kalbin etrafında çark atıp dönerek icra edilen bir nevi ibadet manasında kullanılır (Gölpınarlı, 1977, s. 290). Semada, insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten bir özellik bulunduğu ve Mevlevilerde aşk ve cezbe meydana getirmek için bir vesile olduğu kabul edilir (Uludağ, 2005, s. 168-178). Sema töreni, ruhun "kün"- "ol" buyruğuyla başlayan iniş ve insan-ı kâmil olmaya doğru gidişiyile devam eden yükselişinin öyküsünü anlatır. Sema boyunca insan, hem evrenin merkezine hem de insanın kendi var oluşunun merkezi olan merkeze doğru çevreden yolculuğa çıkar. Bu dans aynı zamanda bedeni ruhun mabedi ve bazı üstatların, 'beden ruhlaşması ve ruhun bedenleşmesi' olarak tanımladıkları manevi bir simyada olumlu bir öge yaparak, beden de ruhu 'gerçekleştirir' (Bal, 2009, s. 65).

Batılı ve Doğulu aydınların dikkatini çeken, resamlara ilham kaynağı olan, derin ve güçlü anlamlar taşıyan felsefesi ile Mevlevilik inancı, dini ne olursa olsun her kesim tarafından kabul görmüş, saygı ve hayranlıkla incelenmiştir. Sema töreni, semazenler ve kıyafetleri ile bir Mevlevi töreninin tüm estetiğinin konu olarak alındığı tuval resimler yapılmaya başlanır. Kuşkusuz ki Türkiye'ye hiç gelmeyen Rembrandt'a ait olan *Mevlâna ve Dostları* bazı kaynaklarda ise *Dört Derviş* adı ile anılan çalışma Mevlevilik ile yakından ilgilidir. (Bal, 2007, s. 531). Bir Hint minyatüründen esinlenerek yaptığı bu eser, 17. yüzyılda dahi Mevleviliğin uluslararası boyutta ne kadar kabul görmüş olduğunun en güzel örneklerinden biridir.

Nakkaşlar tasvir etmeden önce Mevlana'yı, Mevlevileri, dervişleri, sema törenlerini ve dervişlerin günlük yaşamlarını inceler, Mevlevihanelerde gözlemlerde bulunurlar. İstanbul'a gelen Batılı seyyahlar ise bir kez dahi olsa sema töreni izleyerek buradan ayrılırlar. Seyyahların notlarında sıklıkla yer alan Mevlevihaneler ve sema törenleri romantizm içinde yer bulur ve Oryantalist ressamların konuları arasına girer. Özellikle Galata Mevlevihanesi Pera'da bulunduğu için 17. yüzyıldan itibaren İstanbul'u ziyaret eden yabancıların uğrak noktası olur (Tanman, 2010, s. 86). İstanbul'a gelen Jean-Baptiste Van Mour, Fausto Zonaro, Preziosi gibi ressamlar sema törenlerini, dervişleri ve Mevlevihaneleri konu alan resimler yaparlar.

Osmanlı'da ise Mevlevi resimlerinin tuval resmine yaklaşan gerçekçi örneklerinden 1888 tarihli (kâğıt üzerine guaj) Mevleviliğe mensup Kaptan-ı Derya Hacı Ahmed Vesim Paşa'nın çalışması yer alır. *Galata Mevlevihanesi'nde Sema* isimli çalışma, bir Mevlevihane'nin içini ve sema ayinini gösterir (Okkalı, 2014, s. 106). Galata Mevlevihanesi'nin semahane mekânının ana hatlarıyla belirtildiği resim, aynı zamanda belgesel değer de taşır. Gelenekle yeniliğin sınırında amatör bir ressamın ürettiği nadir bir örnektir. (Işın, 2010, s. 142). Uzun bir aradan sonra Mevleviler konusu 1914 Kuşağında İbrahim Çallı'nın tuval resimlerinde bir seri olarak karşımıza çıkar. Türk resminde başlangıcından itibaren tasavvuf ve geleneksel konuların resmedildiği örnekler vardır. Özellikle Osman Hamdi'nin türbedar ve cami hocalarını yaptığı çalışmaları Oryantalist bir yaklaşımın ürünü olarak dikkat çekerken Şevket Dağ, Hoca Ali Rıza gibi sanatçıların da resimlerinde kaligrafi ve geleneksel öğelere yer verdikleri bilinir. Kimi zaman kavukluk üzerinde tasvir ettiği bir serpuşla veya bir sikkeyle geleneksel kültüre göndermeler yaptıkları görülürken başlı başına konu olarak bu denli ayrıntılı işleyen ve resmin ana teması haline getiren İbrahim Çallı olmuştur. Mevlevihaneleri, tekkeleri ziyaret edip, törenlere katılması, izleyici olarak dahil olması şöyle bir soruyu da beraberinde getirir. Çallı'nın Mevlevi resimleri Oryantalist söylem içinde midir yoksa gelenekten beslenen bir yorumdan mı ibarettir? Nitekim Çallı'dan sonra Türk resminin temaları arasına girecek olan Mevlevilik, figüratif resimden soyut resme kadar sevilerek benimsenecektir.

İbrahim Çallı yeniliklere açık kendisini sürekli yenileyen bir sanatçıdır. Dolayısıyla daha çok Oryantalist resimlerde karşımıza çıkan Türk resminde ise alışılmışın dışında bir konu olan Mevleviler gibi farklı bir temayı alması ve bunu geliştirmesi şaşırtıcı değildir. Sürekli kendi sanatını sorgulayan ve değişimlere açık olan Çallı'nın resimlerinde gerek üslup gerekse konu olarak görülen bu değişimin sebebi nedir? Belki de yeni bir dil arayışıdır. Mevlevi dergâhlarında ibadet eden; maddi dünyadan maneviyata geçen figürlerin kendi kimliklerinden başkalaşımalarını yorumlayan Çallı'nın resimlerini Nurullah Berk şöyle tanımlar; "Çallı'nın sanatında bir ada gibi tek başına kalmış bir dönemdir ve en başarılı eserlerde bu dizidedir" (Güler, 2011, s. 93).

İbrahim Çallı'nın Mevlevi ortamına uzak olmadığı bilinse de bu ilginin başlangıcına dair kesin bir bilgi yer almaz. Şehabettin Uzluk (1900-1989) ve Feridun Nâfiz Uzluk (1902-1974) kardeşlerle ahbablığı vardır. Hatta Şehabettin Uzluk, İbrahim Çallı'nın Mevlana ve Mevlevilik konusuna mistik bir bağlılık taşıdığını, Çallı'nın Cuma günleri Galata Mevlevihanesi'ne geldiğini, bir tanıdığına Mevlevi kıyafeti giydirerek canlı modelden çalıştığını aktarır (Uzluk, 1957, s. 78). Nitekim Çallı'nın eserlerindeki son derece gerçekçi betimler onun Mevlevihanelerde zaman geçirmiş ve çok iyi gözlemler yapmış olduğuna işaret eder.

¹ İstilah: İlim, sanat, ihtisas kelimesi. Deyim, tâbir. Husûsî mânâda kullanılan, herkesçe anlaşılmayan söz anlamlarına gelir.

İbrahim Çallı'nın resimlerindeki bu değişimin Beyaz Rus akımı esnasında İstanbul'a gelen ve burada bir süre kalan ressam Alexis Gritchenko ile tanışması vesilesiyle olduğu düşünülse de (Güler, 2011, s. 38-49) Gritchenko'nun, Çallı'yla tanıştığı gün evinde bir derviş portresi gördüğünü aktarmış olması bu tezi çürütür. Her ne kadar konu olarak Mevlevi dervişlerinin Gritchenko etkisiyle girdiğini söylemek doğru bir yaklaşım olmasa da (Gritchenko, 1930, s. 141; Güler, 2014, s. 94) uyguladığı şematik desen anlayışını Gritchenko'nun etkisi ile geliştirmiş olmalıdır. Bu ara dönemde ayrıntılar yerine büyük lekese yorumlara, ışık yerine geometrik plan dağılımına, devinim yerine statik dengelere önem veren bir anlayışa yönelir. Empresyonist etkili dinamik resimleri yerini bu dönem durağan resimlere bırakacaktır. Artık üslubu grafiğe yakındır. Şematiktir ve fazla karışık olmayan bir renk stilini benimsemiştir. (Berk&Turani, 1981, s. 26). Yaratıcı, büyük planlı ve geniş fırça vuruşlarıyla çalıştığı eserleri, kuşkusuz sanatının en iyi örnekleri arasında yer alır (Turani, 1977, s. 11).

Gritchenko Rusya'daki iç savaştan kaçarak geçici bir süre İstanbul'a sığınan mültecilerden biridir. 1919-1921 yılları arasında İstanbul'da kalır. Bu sürede İstanbul sanat ortamını gözlemler, ressamların zorluklarını ve yaşam koşullarıyla birlikte sanat eğitiminin durumunu anlattığı iki çalışma yapar: *İstanbul'da İki Yıl 1919-1921* ve *Bir Ressamın Günlüğü*. Gritchenko Bizans sanatına tutkundur. Yapıtı içerik ve konusundan bağımsız, salt biçimsel özelliklerinden (çizgi, renk, resimsel nitelikler) ibaret gören yaklaşımı, formalizmi (biçimcilik) benimser ve araştırmaları da sanatını bu yönde destekler (Güler, 2014, s. 67). İstanbul'a gelen Oryalist ressamlar gibi çok sayıda cami ve tekke görünümü yapar. İbrahim Çallı ile yakın dostluk kurar. Bu dostluk bir süre sonra Çallı'nın Gritchenko'yu evinde misafir etmesine ve Mevleviler serisinin ortaya çıkmasına vesile olur (Berk&Turani, 1981, s. 26). İbrahim Çallı'nın Mevleviliğe olan ilgisi salt estetik bir zarafeti olan sema törenlerini ve dervişleri betimlemek midir yoksa gerçekten ilgi duyduğu ve içinde olmayı tercih ettiği bir felsefe midir? Bu bilinmez; ancak Gritchenko'nun salt Oryalist gözleme dayanan bakış açısında olmadığını söylemek de kuşkusuz bir yorumdan öte olmayacaktır.

Çallı, Mevlevihane'deki bir sema törenini konu aldığı Görsel 1 de sema anı betimlenmiştir. Eser Empresyonist çizgiler taşır, ancak Ekspresif izler hissedilir. Sağ eliyle gökyüzünü diğer eliyle yeryüzünü işaretleyen dervişlerin kimliklerinden sıyrılmalarını kendi özgün yorumuyla resimler (Okkalı, 2015, s. 64). Semazenlerden birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer üçü de sema etmektedir. Kol hareketleri doğru verilmiş (sağ el yukarıda) olan semazenlerin tennureleri² ve destegülleri³ farklı renklerde. (beyaz, sarı, yeşil, kahverengi). Külâh-ı Mevlevi ve fahir de denilen sikkeleri kahverengidir.



Görsel 1. İbrahim Çallı, Mevleviler, imzalı, Kontraplak üzerine yağlıboya, 61,5x75 cm

Alexis Gritchenko'nun sema törenini konu olarak aldığı çalışması ise şematik yorumu ile daha çok dışavurumcu olarak nitelendirilebilecek türdendir (Görsel 2). Grafik etkili, geniş lekeler halindeki çalışmada figürlerin yüz hatları belirsizdir. Eserde semazenlerin kıyafetine ve duruşuna ilişkin hatalar göze çarpar. Örneğin; tennureler kısadır. Semazenlerin daha yüksekte ve yukarıya doğru açık olması gereken sağ elleri aşağıya açık gösterilmiştir.

² Mevlevi dervişlerinin giydiği, uzun ve geniş, yırtmaçlı, beli kırmalı, kolsuz ve yakasız giysi.

³ Mevleviler tarafından kullanılan destegül, semazen denilen dervişlerin tennure adı verilen geniş eteğinin üzerine giydikleri dar, düğmesiz, kollu ve önü açık, ince kumaştan dikilen yelectir.



Görsel 2. Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), Dans eden Dervişler, 1920 Cıvırı, Suluboya

Özgün üslubunu oluşturmuş bir sanatçının kendi üslubunda yaptığı bu radikal değişim kuşkusuz İbrahim Çallı'nın kendine ve sanatına karşı duyduğu güvenden kaynaklanıyor olmalıdır. Gritchenko ile kurduğu dostluk, her iki sanatçı için de önemlidir. Çallı yeniliklere açık bir sanatçıdır, Gritchenko'ya ve fikirlerine sıcak yaklaşmıştır. Aslında 1920'lerin ortamı düşünüldüğünde yenilikçi fikirlerine destekçi bulmak ve bunları paylaşabilmek bir ressam olarak önemlidir. Dolayısıyla iki ressam arasındaki dostluk ve sanatsal paylaşımlar, her iki tarafın yeni deneyimleri için önemlidir. Birlikte geliştirdikleri sanatsal sohbetler ile yenilikçi İbrahim Çallı farklı konu ve üslupları denerken Gritchenko'da kendisine yeni çalışma ortamı ve sanat pazarı oluşturacaktır.

Gritchenko'nun *İstanbul'da İki Yıl 1919-1921, Bir Ressamın Günlüğü* adlı anı kitabında akademi hocalarıyla yaptıkları sanat tartışmalarının başlığı "Osmanlı Montparnasse'ı" dır ve Gritchenko Çallı'nın arkadaşlarıyla 11 Ekim 1920 tarihindeki karşılaşmasını şöyle aktarır:

Bütün Osmanlı Montparnasse'ı burada. İşte, konuştuğunda sesi borazan gibi çınlayan, gök- gürültüsü gibi kahkahalar atan şişman Sami [Yetik] Bey. Çinko dişleriyle Feyhaman [Duran]. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü Chemdi [Ömer Âdil] Bey çok düzgün giyimli, gözlükleri altın çerçeveli, fesini başına özenle takmış. Bir diğeri, Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü [Nazmi Ziya (Güran)], hoş bir stille ağır ağır konuşuyor. Kim bilir neden, fes değil siyah bir bere takmış. Mütevazı ve sınırlı Hikmet [Onat], siyah sanatçı kravatını okşuyor (egzotik incelikte bir Paris aksanıyla konuşuyor). Bazılarını da ilk kez görüyorum; yeni müridim İbrahim Çallı bir kapışma ayarlıyor (Gritchenko, 2019, s. 190).

Bu kapışmadan Ayşenur Güler "modern sanatın yenilikçi bir dil, yaratıcı bir sanat istediğinden, aynı zamanda yeni şekil ve gözlem isteğinden kaynaklandığından bahsederken kaynağını gelenekten alan İstanbul'un, hamallarının, pazarlarının, liman yaşamlarının her birinin yeni resim konuları olduğunu ekler. (Güler, 2014, s. 77)

İbrahim Çallı'nın kaynaklarda *Mevlevi* olarak bilinen gerçekte ise bir *Bektaşî Dervîşi*'nin betimlendiği resmi Çallı'nın özgün üslubuna daha yakındır. Yüz hatları ve elleri ile figürün varlığı hissedilir. Duvarda yazılı niş içinde buhurdanı ve mumları ile bir tekke köşesi betimlenmiştir. Bektaşî Dervîşi olduğunu belirleyen özel simgelerle dolu bu resim, figürün mekânla ilişkisine ve mistisizme dikkat çeker. Dua eden Bektaşî Dervîşi'nin oturduğu post, Bektaşîlikte on iki makamdan birine işaret eder. Boynunda teslim taşı bulunur (Aksel, 2010, s. 76). Arkada duvarda asılı bir keşkül dervîşliğe, fakirliğe ve dilencilığe, dolayısıyla nefsi aşağılamaya işaret eder (Atasoy, 2000, s. 85). Belinde solda cilbendi bulunur; bu bir çeşit cüzdandır, içinde enfiye taşınır. Belinde düğümlemiş kemer, bekarete işaret eder. Belindeki Nefir Bektaşî dervîşlerinin bellerine bir zincirle taktıkları boynuzdan yapılmış borudur. Bektaşî dervîşleri mücerretliğe (bekâr kalmaya) yemin ederler. Başında muhtemelen on iki terkli bir Bektaşî fahri bulunur. Sufiler "Yokluk benim fahrimdir (övüncümdür)" mealindeki hadis-i şerife dayanarak yokluk yolunun yolcuları olduklarını temsil eden serpuş, taç ve sikkelerine bu ismi verirler. Üzerindeki yeleğe de Haydari denilir. Yeleğin içindeki gömleğin rengi de orijinaldir. Arkada Bektaşî tekkelerinde her köşesi bir imamı temsil eden on iki köşeli kandil çerağ bulunur (Aksel, 2010, s. 75). Bektaşî kültüründe ve ritüellerinde önemli bir yeri vardır. Arkasında hat levhası asılıdır. Celî Sülüs hat ile müsenna (aynalı) olarak "Ya Hü-Ya Ali" yazılıdır. Mekânda ayrıntıya fazla girilmeyerek figüre odaklanılmıştır. Figürün mistik kimliği mekândaki ve giysilerdeki simgelerle vurgulanmıştır (Görsel 3) (Okkalı, 2014, s. 213-214). Figürün kompozisyon içerisindeki yeri ve işleniş sanatçının akademik çizgideki eğitimine vurgu yapar. Ayrıca resimdeki bütün sembolizmi destekleyen detaylar Çallı'nın Mevlevihaneler gibi Bektaşî tekkelerini de ziyaret ettiğini ve sembollerin derin manalarını bildiğini gösterir.



Görsel 3. İbrahim Çallı, Bektaşî Dervîşi, tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 76x62 cm.

İbrahim Çallı'nın *Mevleviler*'i Mevlevihane'de betimlediği iç mekân resimlerinin içerdikleri simgeler ve dervişlerin yaşam felsefeleri hakkındaki gözleme ve bilgiye dayalı çalışmaların ürünü olduğunu kıyafetlerin ve ritüellerin doğru uygulanmasında görülür. Mevleviler çalışmasında loş kubbeli bir iç mekânda ele alınan kompozisyonda Mevlevilerin sema töreni ve dönme ritüellerinin etkisi verilmiştir. Çallı'nın *Mevlana Türbesi'nde Sema Hazırlıkları* eserinde boş olarak betimlediği yapıyla iç mekân benzerlik taşır (Görsel 4) (Okkalı, 2014, s. 217). Tasvir edilen mekânın, semahanenin, kubbesinin benzerliğinden ve Gritchenko'nun anılarından aktardığından Yenikapı Mevlevihanesi olduğu düşünülür (Tanman, 2010, s. 93-94; Güler, 2014, s. 98).



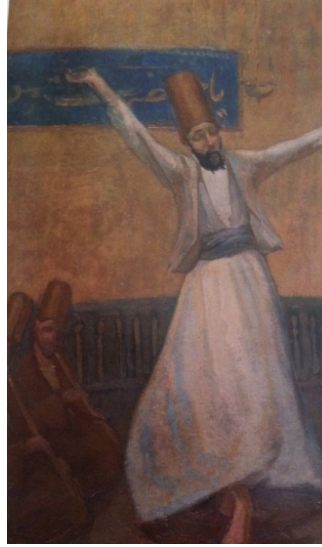
Görsel 4. İbrahim Çallı, Mevleviler, imzasız, Kontrplak üzerine yağlıboya, 65x70 cm.

Görsel 5, Mevleviler resim dizisinde Çallı'nın Gritchenko'nun şematik kompozisyonuna en fazla benzerlik gösteren eserlerinden birisidir ve figürlerin yüzleri belirsizdir. Sema eden Mevlevilerin ritmik hareketiyle ruhani atmosfer vurgulanmıştır. Bu çalışmada betimlenen Mevlevi ayinindeki selamlardan birinin başlangıç anıdır. Semazenlerden birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer beşi de sema etmektedir. Semazenlerin deve tüyü dal sikkeleri ve Mevlevi şeyhinin destarlı sikkesi resmin flu etkisine karşın belirgindir. Sema alanını kuşatan ve korkuluklarla sınırlandırılmış seyirci mahfilleri, mekânı örten ahşap kubbenin ampir üslubunda ışınal bezemesi, üst katta çıkmalı mutrib maksuresi Yenikapı Mevlevihanesi olma ihtimalini kuvvetlendirir (Tanman, 2010, s. 93-94).



Görsel 5. İbrahim Çallı, Mevleviler, duralit üzerine yağlıboya, 30x35 cm.

Mevlevi adlı bir başka çalışmasında yine sema eden bir Mevlevi'yi betimlemiştir (Görsel 6). Semazen sağ el yukarıda olarak doğru şekilde betimlenmiştir. Kıyafeti; bele sarılan Elifî-nemedisi⁴, destarsız sikkesi, gömleği, tennuresi, destegülü, tığbendi⁵ ile gerçekçidir. Sema eden Mevlevi'nin arkasında musikiyi icra edenler, duvarda ise "Ya Hazreti Mevlâna" yazılı bir hat tablosu yer alır. Semazenin hayatı denge üzerine kuruludur; dünya, ahiret, madde, mana. Mevlevî semalarının çeşitli yerlerinde terennüm adı verilen saz paylarının veya ara nağmelerin yer aldığı eser mutrib tarafından seslendirilirken semazenler sema eder. Mevlevi dergâhlarında mutrib adı verilen ses ve çalgı topluluğu, ayinhanlarla sazendelerden kuruludur; kullanılan başlıca çalgılar ney, kudüm, rebap ve haliledir. 19. yüzyıl sonlarında mutribe tanbur, kemençe, kanun gibi çalgılar da katılmıştır (Karakaya, 1994, s. 403). Kompozisyonun bütününe bakıldığında Gritchenko'nun şematik kompozisyonuna benzerlik olduğu görülür; ancak figürün yüz hatları belirginliğini korur. Yüzündeki istigrak (esrime) halini yansıtan ifade dikkat çeker.



Görsel 6. İbrahim Çallı, Mevlevi, eski Türkçe imzalı, Mukavva üzerine yağlıboya, 75x45 cm.

Mevlevi Dizisinden adlı çalışmada kahverengi resm hırkası (tören hırkası) içerisinde dervişler betimlenmiştir. Resm hırkası yakasız alt ve üst kısmı aynı ende olup eller ön kısımda birleştirilip oturulduğunda tüm vücudu kaplar. İbrahim Çallı Mevlevi serisinin başlangıcında özgün üslubunun ağırlıkta olduğu eserler üretirken ilerleyen dönemde özgün üslubunu kaybedecek ve resimlerinde Gritchenko'nun etkisi daha fazla görülmeye başlayacaktır. Nitekim Görsel 7 de düz hatlar, fırça tuşlarının izine rastlanmaması, yüzlerin verilmemesi Gritchenko etkilerine işaret eden detaylardır.

⁴ Arap alfabesindeki "elif" harfine benzer, uzun, mustatili, dört parmak enliliğinde, iki ucu birer üçgen teşkil edecek tarzda sivri, içi düz yün kumaşla kaplı, üstüne, nispeten ince bir kumaş geçirilmiş, kenarlarına zemin rengine nispetle daha koyu yahut daha açık renkte kumaştan bir zırh çekilmiş, aşağı yukarı bir buçuk metre uzunluğunda bir kemerdur.

⁵ Mevlevîler'de tennüreyi kısaltmak için bele bağlanan kuşak.



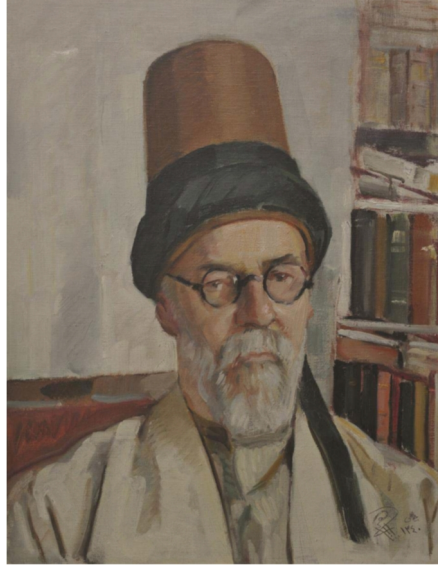
Görsel 7. İbrahim Çallı, Mevlevi Dizisinden, Duralit üzerine yağlıboya, 60x74 cm.

Görsel 8' de yer alan bir başka eseri yine sema törenini konu olarak alır. Figürlerin yüzleri belirsizdir. Semahanedeki küçük kandillerin asılmış olduğu bir çember tasvirini yer alır. Semazenlerden üçü semaya destur almak için şeyh efendiye doğru ilerlemekte, birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer üçü de sema etmektedir. Kol hareketleri doğru verilmiş (sağ el yukarıda) olan semazenlerin tennureleri ve destegülleri farklı renklerdedir (beyaz, yeşil, kahverengi). Üslubu Gritchenko'ya yakındır. Aslında İbrahim Çallı'nın üslubu Gritchenko'ya yaklaştıkça eserlerindeki üslup farkı da belirginlik kazanmaya başlar. Nitekim silüet halindeki yüzlerde bıyık ve sakalın vurgulanışı Doğu kimliğinin de vurgusu olsa gerektir. Ayrıca Çallı'nın çok iyi bildiği Osmanlıca'yı özellikle bu çalışmada okunur olma özelliğini kaybedecek şekilde silikleştirmesi de soyut bir yorum olarak karşımıza çıkar.



Görsel 8. İbrahim Çallı, Mevleviler, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm.

Gritchenko'nun anı kitabında aktardıklarından sadece Mevlevi Dervişleri'ni değil 16 Kasım 1920 tarihinde Üsküdar'daki Rufâî Dergâhını da ziyaret ettiği bilinir (Görsel 9) (Gritchenko, 1930, s. 235-238; Gritchenko, 2019, s. 210-212). "İ. Çallı" imzasına dayanılarak sanatçının daha sonra resimlediği anlaşılan Neyzen portresi gibi birçok neyzen deseni vardır (Güler, 2014, s. 98). Çallı, Derviş Kenan Rufâî portresinde de görülebileceği üzere kişisel ayrımları yorum gücüyle aktarabilen portreler ortaya koyar. Bu dönem çalıştığı portreleri son derece gerçekçi betimlerden oluşur. Bu çalışma sanatçının 1924'lerde akademik çizgideki çalışmalarına geri dönüşünü de bize gösterir.



Görsel 9. İbrahim Çallı, Filibe Hanedanı'ndan Derviş Kenan Rufâî, 1340 (1924), tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm.

5. Sonuç

Geç Osmanlı erken Cumhuriyet döneminin ressamı İbrahim Çallı, 78 yaşında bu hayattan ayrıldığında yaşadığı döneme sanatçı ve hoca olarak damgasını vurur. Açık havada resimler yapan daha çok manzara, natürmort, portre ve nü çalışan sanatçı, akademik bir eğitim alır. İyi bir gözlem gücü olan Çallı, kendini ve eğitimini sorgulamaktan kaçınmayan, yeni akımları, anlayışları anlamaya hevesli, oldukça paylaşımcı, sanatsal etkileşimden çekinmeyen ve dolayısıyla da kuşağının içinde yeniliklere en açık sanatçı olarak karşımıza çıkar. Öyle ki içinde bulunduğu *1914 Kuşağı*'nın *Çallı Kuşağı* olarak anılmasını sağlayacak kadar öncü bir sanatçıdır. Ukraynalı sanatçı Alexis Gritchenko ile yakın diyaloglar geliştirir. İki sanatçının kurdukları dostluk İbrahim Çallı'nın resimlerine bir ara dönem getirir, hem konu hem de üslubunda değişimler görülür. Öyle ki yenilikçi bir yaklaşımla betimlediği Mevleviler Serisi Çallı'yı kendi kuşağı içinde farklı bir yere taşır. Gritchenko'nun "halk resimlerinde hayat bulan" başka bir gramere olan inancından, yenilikçi ve yaratıcı bir sanatın yeni bir dil, yeni şekil ve gözlem istediği bilgisinden Çallı'nın Mevleviler resim dizisinde yararlandığı anlaşılır. Gritchenko'nun bahsettiği bu dil, Doğu'nun simgelerinden beslenen bir Oryantalist yaklaşımdır. Geleneksel yapılar, mezar taşları, tekkeler Doğu'yu ziyaret eden her sanatçı gibi ilgisini çekmiştir. Gritchenko'nun Avrupa'da ünlenmesinde ve resimlerinin satılmasında bu çalışmalarının yeri büyüktür. Yeni ve çağdaş sanat için gelenekten beslenmek gerektiğini düşünen iki sanatçıyı birleştiren ortak nokta kuşkusuz Mevleviler resim dizisi olur. Çallı Mevleviler serisi ile kendi halkının geleneksel yönlerine, halk sanatına modern bir bakışı yakalar. Bunda Gritchenko ve fikirlerine sıcak bakmasının etkisi büyüktür. Çallı, Mevlevileri gözlemleyerek, doğru bir yaklaşımla betimleyerek Oryantalistlerin teması olmaktan çıkarır ve Türk resminin temaları arasına taşır. Gelenekten beslenerek farklı teknikler denemekten çekinmeyerek bir resim dizisi oluşturabilmek çağdaş bir anlayış içerisinde Mevlevileri betimlemek Çallı'yı diğer 1914 kuşağı sanatçılarından ayırırken Mevleviler dizisini de Çallı'nın diğer resimleri arasında farklı bir noktaya taşır.

Kaynakça

- Aksel, M. (2010). *Anadolu halk resimleri* (2. bs.). (B. Ayvazoğlu, Yay. haz.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Altınöğçek, S. (1994). *İbrahim Çallı Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. İstanbul Üniversitesi kütüphanesinden erişildi (Tez No:31705).
- Arbaş, H. (1997). *Mevleviliğin Türk plastik sanatlarına etkileri* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 63181).
- Artun, D. (2007). *Paris'ten modernlik tercümeleleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atasoy, N. (2000). *Derviş çeyizi: Türkiye'de tarikat giyim-kuşam tarihi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bal, A. A. (2007). Plastik sanatlarda Mevlâna ve Mevlevîlik anlayışının izleri. *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu 14-16 Aralık 2006 Bildiriler kitabı* (s.529-539) içinde. Konya: Selçuk Üniversitesi

- Bal, A. A. (2009). *Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme* (Sanatta Yeterlik Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 235218).
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türkiye'de resim*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Berk N., & Turani A. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*. C.2. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (1976). Çallı üzerine. *Türkiyemiz*, 18, 7-14.
- Gölpınarlı, A. (1977). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevilik*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- Gören, A. K. (1996). Türk resim sanatına yön veren kuşağın batıdaki eğitimi: 1914 Kuşağı sanatçıları Paris'te. *Antik & Dekor*, 36, 62- 68.
- Gritchenko, A. (1930). *Deux ans à Constantinople: journal d'un peintre*. Édition Quatre Vents MCMXXX, Paris.
- Gritchenko, A. (2019). *İstanbul'da iki yıl 1919-1921 bir ressamın günlüğü* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: YKY.
- Güler, A. (2011). Aleksis Griçenko ve Çallı Kuşağı sanatçıları. *Sanat Dünyamız*, 125, 38-49.
- Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 357504).
- Işın, E. (Yay. Haz.). (2010). *Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevilik* (2.Basım). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Karakaya, F. (1994). Dini ve tasavufî müzik. *Théma Larousse- tematik ansiklopedi: Sanat ve kültür: Türk-İslam*, C. 6, İstanbul: Milliyet Yayınları, 402-403.
- Okkalı, İ. C. (2014). *Türk resminde iç mekân resimleri (1880-1950'li yıllar)* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 386895).
- Okkalı, İ. C. (2015). 1914 kuşağında iç mekân resimleri. *Milli Saraylar Dergisi*, 14, 61-80.
- Özsezgin, K. (Haz.). (1993). *İbrahim Çallı*. Türk Ressamları Dizisi:2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rona, Z. (1997). İzlenimcilik. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (2.Cilt). İstanbul: YEM Yayınları, 900-901.
- Tanman, B. (2010). İstanbul'da Mevlevîliğin fiziksel ortamı. *Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevilik* (2.Basım) (s.76-113) içinde. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü
- Toker, M. (1947).Çallı İbrahim yarın emekliye ayrılıyor. *Cumhuriyet*, 1-4.
- Toros, T. (t.y.). İbrahim Çallı. Erişim adresi: <http://www.antikalar.com/ibrahim-calli/>
- Turani, A. (1977). *Türkiye İş Bankası koleksiyonundan örneklerle batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 31.
- Uludağ, S. (2005). *İslam açısından müzik ve sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Uzluk, Ş. (1957). *Mevlevilikte resim resimde Mevleviler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Çallı İ. (Sanatçı). (1920?). Mevlevîler [Yağlıboya]. Fatma Barşal koleksiyonu. Anonim, *Alif Art 2005 Aralık Müzayede Kataloğu*, Lot No.276
- Görsel 2. Gritchenko A. (Oleksa Hryshchenko). (Sanatçı). (1920 Civarı). Dans eden Dervişler [Suluboya]. Jean Laroche Koleksiyonu, Paris. Gritchenko A. (1930). *Deux ans à Constantinople: journal d'un peintre*. Édition Quatre Vents MCMXXX, Paris, s. 183; Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 335.
- Görsel 3. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Bektaşî Dervîşi [Yağlıboya], 76x62 cm, Özel koleksiyon. Giray, K. (2002). *Sabancı üniversitesi Sakıp Sabancı müzesi resim koleksiyonundan seçmeler*, İstanbul: SSM ve Akbank Yayınları, s. 137.

- Görsel 4. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevîler [Yağlıboya], 65x70 cm, Özel koleksiyon, Anonim, *Eskidji Sanat Celebrity 2005 13 Mart 2005 Müzayedesini*, Lot No. 151
- Görsel 5. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevîler [Yağlıboya], 30x35 cm, Mine-Kemal Persentili, Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 355.
- Görsel 6. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevî [Yağlıboya], 75x45 cm, Eski Celaleddin Çelebi koleksiyonu, *Portakal Sanat Müzayedesini Osmanlı Eserleri Tablo ve Hat "Mevlevî"*, 10 Kasım 1996, Lot No.84.
- Görsel 7. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevî Dizisinden [Yağlıboya], 60x74 cm, Demsa koleksiyonu, Kaya Özsezgin, *İbrahim Çallı*, Türk Ressamları Dizisi:2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 46
- Görsel 8. Çallı, İ. (Sanatçı). (1921). Mevlevîler [Yağlıboya], 65x81 cm, Demsa koleksiyonu, Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 353.
- Görsel 9. Çallı, İ. (Sanatçı). (1340/1924). Filibe Hanedanı'ndan Derviş Kenan Rifâî [Yağlıboya], 65x50 cm, Lucien Arkas Koleksiyonu. Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 365.