Ulakbilge
Sosyal Bilimler Dergisi

Mihri Hanım'ın Aldığı Tevfik Fikret Ölüm Maskesi: Geç Osmanlı Döneminde Bir Eşik Nesnesi

Emre ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi · sen_emre@msn.com · ORCID https://orcid.org/0000-0001-5016-6461

Emre Şen. "Mihri Hanım'ın Aldığı Tevfik Fikret Ölüm Maskesi: Geç Osmanlı Döneminde Bir Eşik Nesnesi". ulakbilge, 99 (2026/2): s. 247–262. doi: 10.7816/ulakbilge-14-99-08

ÖZ

Bu çalışma, geç Osmanlı döneminin öncü kadın ressamlarından Mihri Hanım'ın (Mihri Müşfik, 1885/86–1954), 19 Ağustos 1915'te hayatını kaybeden şair Tevfik Fikret'in yüzünden ve sağ elinden aldığı kalıbı sanat tarihsel ve kuramsal bir çerçevede incelemektedir. İkincil bir aktarıma göre Osmanlı İmparatorluğu'nda alınmış bilinen ilk ölüm maskesi olan bu nesnenin, kopya olduğu bildirilen bir örneği aracılığıyla İstanbul'daki Aşiyan Müzesi'nde, şairin yatak odasında sergilendiği bildirilmektedir. Makale maskeyi, geç Osmanlı modernleşmesi, kadın sanatçının kamusal konumu, yas pratikleri ve ulusal bellek inşası arasındaki ilişkileri yoğunlaştıran bir "eşik nesnesi" olarak ele almaktadır. Kuramsal çerçeve, Ernst Benkard ve Hans Belting'in ölüm maskesi ile yüz üzerine çalışmalarına, Charles S. Peirce'ün indeks kavramına, André Bazin ve Roland Barthes'ın fotoğraf ontolojisine ilişkin yaklaşımlarına ve Georges Didi-Huberman'ın temas yoluyla benzerlik (empreinte) kavramına dayanmaktadır; önerilen "eşik nesnesi" kavramı ise Arnold van Gennep ve Victor Turner'ın liminalite kavramından türetilmiştir. Yayımlanmış görseller ve yazılı kaynaklar üzerinden yürütülen sanat tarihsel görsel çözümleme yöntemiyle maske, Auguste Clésinger'in 1849'da Frédéric Chopin'in yüzünden ve elinden aldığı kalıplarla karşılaştırılmıştır. Çalışma, mevcut kaynaklar çerçevesinde, Mihri Hanım'ın jestinin Avrupa'daki romantik dâhi kültünden beslendiğini, ancak ölüyü yüz imgesiyle değil kitabe ve simgeyle anan Osmanlı mezar taşı geleneğinden ayrılan, bilinen istisnai bir örnek oluşturduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca nesnenin bir kadın sanatçının elinden çıkmasının, yas ile sanatsal emeği aynı eylemde birleştiren bir jest olarak okunabileceğini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Mihri Müşfik, Tevfik Fikret, ölüm maskesi, eşik nesnesi, kadın sanatçı, geç Osmanlı sanatı

Giriş

19 Ağustos 1915'te, Birinci Dünya Savaşı'nın ve Çanakkale muharebelerinin en yoğun günlerinde, Tevfik Fikret Rumelihisarı sırtlarında kendi çizdiği projeyle inşa ettirdiği Aşiyan'daki evinde hayatını kaybetti. Servet-i Fünun şiirinin kurucu figürü, hürriyet ve meşrutiyet idealinin şairi ve Robert Kolej'de uzun yıllar Türkçe öğretmenliği yapmış bir eğitimci olarak Fikret, ölümüyle birlikte kuşağının entelektüel belleğinde ayrıcalıklı bir yere yerleşti. Bu ölümün hemen ardından gerçekleşen ve çoğu zaman biyografilerde tek cümleyle geçiştirilen bir olay, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır: Şairin yakın dostu, ressam Mihri Hanım, Fikret'in yüzünün ve sağ elinin kalıbını almıştır.

Olay ilk bakışta bir vefa jesti gibi görünse de birkaç sanat tarihsel sorunun kesişiminde durur. Kalıbı alan, kadınlara yönelik ilk resmî güzel sanatlar okulu olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda belirleyici rol oynamış bir sanatçıdır. Ölünün hızla yıkanıp defnedilmesini öngören Müslüman cenaze pratikleri düşünüldüğünde, jest alışılmış uygulamaların dışında kalır. Ölüm maskesi ise Antik Roma'dan romantik dâhi kültüne uzanan, büyük ölçüde Avrupa'ya özgü bir pratiktir. Taha Toros'tan aktarıldığına göre Fikret maskesi, Osmanlı'da alınmış bilinen ilk ölüm maskesidir (Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.; Abıyeva, 2022).

Çalışmanın temel problemi şudur: Mihri Hanım'ın Tevfik Fikret ölüm maskesi, geç Osmanlı modernleşmesi, kadın sanatçının konumu ve yas ile bellek pratikleri bağlamında nasıl bir anlam taşımaktadır ve bu nesne bir imge türü olarak ölüm maskesinin kuramsal statüsü üzerine bize ne söyler? Bu ana soruya bağlı olarak üç alt soru belirlenmiştir: (1) Ölüm maskesi bir imge olarak hangi kuramsal araçlarla düşünülebilir? (2) Mihri Hanım'ın sanatsal ve entelektüel biyografisi bu jesti nasıl olanaklı kılmıştır? (3) Maske, Osmanlı anma pratikleri ile Avrupa ölüm maskesi geleneği arasında nasıl bir konumda durmaktadır?

Mihri Hanım son yıllarda artan bir akademik ve küratöryal ilgiye konu olmuştur. Mahinur Tuna'nın (2007) monografisi ve Selim İleri'nin (1998) *Ölü Bir Kelebek* adlı oyunu, sanatçının hatırlanmasında öncü rol oynamıştır.

Makale Bilgisi:
Geliş: 1 Mart 2026 Düzeltme: 5 Nisan 2026 Kabul: 1 Haziran 2026

© 2026 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 lisansı ile yayımlanmıştır.

Özlem Gülin Dağoğlu ve Gizem Tongo'nun küratörlüğünde 2019'da SALT Galata'da düzenlenen *Mihri: Modern Zamanların Göçmen Ressamı* sergisi ve aynı yıl *Toplumsal Tarih* dergisinde küratörlerin yayımladığı makale, sanatçının yaşamını arşiv belgeleri ışığında yeniden kurmuştur (SALT, 2019; Tongo ve Dağoğlu, 2019). Berna Gençalp'in *Kim Mihri?* (2022) belgeseli de onu geniş bir kamuoyuna tanıtmıştır. Bu çalışma kapsamında taranan yayınlarda ölüm maskesi genellikle sanatçının Fikret ile dostluğunun bir kanıtı olarak anılmakta, nesnenin kendisi bağımsız bir inceleme konusu yapılmamaktadır (taramanın sınırları için bkz. Yöntem ve Sınırlılıklar).

Makalenin katkısı üç unsurun bir araya getirilmesindedir: maskenin indeks, temas ve temsil ilişkileri üzerinden incelenmesi; aynı sanatçının Fikret portresiyle karşılaştırılması; nesnenin müzedeki kurumsal yaşamı ile onu üreten kadın sanatçının hatırlanma sürecinin birlikte ele alınması. Bu unsurları birbirine bağlamak için çalışma, van Gennep ve Turner'ın liminalite kavramından türettiği "eşik nesnesi" kavramını önermektedir. Kavramın kuramsal yeri "Eşik Nesnesi Kavramı" başlığı altında, bileşenleri ise Tablo 1'de gösterilmiştir.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Araştırma, doküman incelemesi ile yayımlanmış görseller üzerinden yürütülen karşılaştırmalı görsel çözümlemeyi birleştiren bir sanat tarihsel vaka çalışmasıdır. Nesne doğrudan incelenmediği için "nesne çözümlemesi" ifadesi, yayımlanmış fotoğraflar ve yazılı tanımlar üzerinden yapılan görsel çözümleme anlamında kullanılmaktadır. Veri kaynakları üç gruptur: (1) müze ve koleksiyon kayıtları, sergi metinleri ve resmî kurum sayfaları; (2) hakemli makaleler, monografiler ve kuramsal çalışmalar; (3) anı, basın ve kurmaca türündeki anlatı kaynakları. Olgusal bilgiler mümkün olduğunca ilk iki gruba dayandırılmıştır. Üçüncü gruptaki kaynaklar ya bağımsız bir kaynakla desteklendiğinde olgu olarak ya da maskenin kültürel bellekteki yerini gösteren veriler olarak kullanılmıştır. Gazete yazıları ve gezi siteleri yalnızca biyografik ayrıntılar ve görseller için kullanılmış, maskeye ilişkin temel iddiaların tek dayanağı yapılmamıştır.

Literatür taraması üç alanla sınırlı tutulmuştur: Mihri Hanım üzerine yayımlanmış monografi, sergi metni ve makaleler (Tuna, 2007; Özcan, 2016; Tongo ve Dağoğlu, 2019; SALT, 2019; Abıyeva, 2022); Aşiyan Müzesi'ne ve Mihri Hanım'a ilişkin kurumsal ve basın kaynakları; ölüm maskesi, iz ve yüz üzerine kuramsal çalışmalar. Tarama Türkçe ve İngilizce yayınlarla sınırlıdır ve sistematik bir veri tabanı taraması niteliği taşımamaktadır. Literatürdeki boşluğa ilişkin tespit bu nedenle yalnızca taranan yayınlar için geçerlidir.

Görsel çözümleme dört ölçüt üzerinden ve şu sırayla yapılmıştır: (1) kalıba alınan alan, yani yüzün hangi bölümlerinin kalıba dâhil edildiği; (2) yüzey ve ifade, yani göz, ağız ve yüz hatlarının durumu; (3) müdahale izleri, yani rötuş ya da idealleştirme belirtileri; (4) sergileme biçimi, yani zemin, çerçeve ve mekân. Aynı ölçütler karşılaştırma örneğine de uygulanmıştır. Karşılaştırma örneği olarak, yüzün yanı sıra elin de kalıba alınmış olması nedeniyle Auguste Clésinger'in 1849'da Frédéric Chopin'in ölümünün ardından aldığı yüz ve el kalıpları seçilmiştir. Yorum aşamasında "Kuramsal Çerçeve" bölümünde kurulan çerçeve kullanılmıştır.

Metinde kaynaklarla doğrulanabilen olgular ile yazarın yorumları birbirinden ayrı tutulmuş, birincil belgeye dayanmayan çıkarımlar yorum olarak açıkça belirtilmiştir. Tablo 1'de "eşik nesnesi" kavramının her bileşeni için dayanak ve sınır, Tablo 2'de ise karşılaştırılan iki örneğin belgelenme düzeyi gösterilmiştir.

Çalışmanın başlıca sınırlılığı, maskenin alınış sürecine ilişkin birincil belgelerin azlığıdır. Kalıbın hangi malzemeyle, kimlerin yardımıyla ve ölümden ne kadar sonra alındığı; özgün negatif kalıbın ve ilk pozitif dökümün bugün nerede bulunduğu gibi sorular, mevcut yayımlanmış kaynaklarda kesin olarak yanıtlanmamaktadır. Aşiyan Müzesi'nde sergilenen nesnenin bir kopya olduğu, müze kaydıyla doğrulanmamış bir web kaynağında belirtilmektedir (Marmara Eğitim ve Araştırma Hastanesi [Marmara EAH], t.y.). Makale bu nedenle, söz konusu sorulara arşiv araştırmasıyla yanıt aranması gerektiğini açıkça kabul etmekte ve çözümlemesini doğrulanabilir bilgilerle sınırlı tutmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Ölüm Maskesinin Kısa Tarihi

Ölüm maskesi, ölünün yüzüne alçı ya da balmumu gibi şekil alabilen bir malzemenin uygulanmasıyla elde edilen negatif kalıptan dökülen pozitif bir yüz imgesidir. Bu pratiğin erken bir öncülü, Roma aristokrasisinin *imagines* adı verilen atalar maskeleridir. Harriet Flower'ın (1996) ayrıntılı biçimde incelediği gibi, bu maskeler aile evlerinin girişinde saklanır, cenaze törenlerinde ise ataları temsil eden kişilerce takılarak soy ve siyasal meşruiyet kamusal olarak sergilenirdi. Bu bağlamda maske, bireysel bir hatıradan çok bir soy ve iktidar belgesidir.

Bu pratiğin en çok başvurulan görsel tanıklarından biri, Roma'daki Capitolini Müzeleri koleksiyonunda bulunan ve "Togatus Barberini" olarak anılan mermer heykeldir (Şekil 1). Heykel, ellerinde iki ata büstü taşıyan togalı bir Romalıyı gösterir; togalı figürün başının ise gövdeye ait olmadığı bilinmektedir. Büstlerin doğrudan ölüm maskelerinden türetilip türetilmediği araştırmacılar arasında tartışmalı olsa da yapıt, ata yüzünün aile içinde fiziksel olarak taşınan, kuşaktan kuşağa aktarılan ve kamusal törenlerde gösterilen bir nesne olarak algılandığını açıkça ortaya koyar.



Şekil 1. Togatus Barberini: Ata Büstleri Taşıyan Togalı Romalı

Kaynak: Wikimedia Commons (t.y.).

Orta Çağ sonları ve Rönesans'ta, hükümdar cenazelerinde kullanılan kuklalar (effigies) için ölünün yüzünden kalıp alma pratiği yeniden yaygınlaşmıştır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Lavater'in fizyonomi kuramı ve frenoloji, yüzü karakterin okunabilir bir haritası olarak görmüş; ünlü kişilerin ölüm maskeleri hem bilimsel hem duygusal bir merak nesnesi hâline gelmiştir (Belting, 2013/2017). Romantizmle birlikte maske, dâhinin yüzünü ölüm anında sabitleyen bir emanet olarak değer kazanmıştır. Beethoven, Napoléon ve Chopin'in maskeleri bu kültün en bilinen örnekleridir.

Ernst Benkard'ın 1926'da yayımlanan ve 1929'da *Undying Faces* adıyla İngilizceye çevrilen *Das ewige Antlitz* (Ebedî Yüz) adlı derlemesi, modern dönemde ölüm maskesine ilişkin algıyı biçimlendiren temel eserdir (Benkard, 1926/1929). Benkard ölüm maskesinde, yaşayan yüzün geçici ifadelerinden arınmış kalıcı bir yüz görür. Henning'e (2017) göre kitap iki savaş arası modernistleri etkilemiş ve fotoğraf kuramındaki "fotoğraf bir ölüm maskesidir" benzetmesi bu bağlamda doğmuştur.

Hans Belting (2013/2017), Face and Mask: A Double History (Yüz ve Maske: İkili Bir Tarih) adlı çalışmasında yüzün temsil tarihini maskenin tarihiyle birlikte ele alır. Belting'e göre fotoğraf ve film gibi giderek daha fazla benzerlik vaat eden araçlar bile yüzün kendisini yakalayamamıştır. Her portre, yüzün yerine geçen ama onu hiçbir zaman tam olarak veremeyen bir tür maskedir.

İz, İndeks ve Temas Yoluyla Benzerlik

Ölüm maskesini öteki portre türlerinden ayıran temel özellik, onun bir temsilden önce bir iz olmasıdır. Charles S. Peirce'ün göstergebiliminde gösterge türleri, nesneleriyle kurdukları ilişkiye göre üç gruba ayrılır: Benzerliğe dayanan ikon, uzlaşıma dayanan simge ve nesnesiyle fiziksel ya da nedensel bir bağlantı içinde olan indeks (Peirce, 1931–1958). Ayak izi, duman ya da rüzgârgülü, indeksin klasik örnekleridir. Ölüm maskesi hem bir ikondur, çünkü yüze benzer; hem de güçlü bir indekstir, çünkü o yüzle doğrudan fiziksel temas sonucunda oluşmuştur.

André Bazin (1945/1967), "Fotoğrafik İmgenin Ontolojisi" başlıklı denemesinde fotoğrafın gücünü onun bu indeksikal niteliğine bağlar ve fotoğrafı, ölüm maskesi ve kutsal emanetler ile aynı aileye yerleştirir. Ona göre fotoğraf, nesnenin bir benzerini üretmekle kalmaz, nesnenin kendisinden ışık aracılığıyla alınmış bir iz olarak onun varlığını aktarır. Roland Barthes (1980/1981) ise *Camera Lucida*'da fotoğrafın özünü "bu olmuştur" (ça a été) önermesinde bulur ve fotoğrafın her zaman ölümle, geri dönmeyecek bir anın kanıtı olmakla ilişkili olduğunu vurgular.

Georges Didi-Huberman (2008), *La ressemblance par contact* (Temas Yoluyla Benzerlik) adlı çalışmasında, sanat tarihinin optik benzerlik ve taklit üzerine kurulu paradigmasının, kalıp alma ve iz bırakma (empreinte) yoluyla üretilen imgeleri sistematik olarak marjinalleştirdiğini öne sürer. Ona göre iz, "anakronik" bir imgedir: Hem geçmişteki bir temasın kalıntısıdır hem de her bakışta o teması yeniden şimdiye taşır. Didi-Huberman'ın yaklaşımı, ölüm maskesini zanaat ile sanat, belge ile imge arasında askıda kalmış bir nesne olmaktan çıkarıp kendine özgü bir imge düşüncesinin merkezine yerleştirir.

Osmanlı Bağlamında Ölüm ve Anma

Avrupa'daki ölüm maskesi geleneğinin yüze dayalı bellek anlayışı, Osmanlı İstanbul'unun ölüm kültürüyle karşılaştırıldığında belirgin bir karşıtlık oluşturur. Edhem Eldem'in (2005) Osmanlı-İslam kültüründe ölüm ve ritüelleri üzerine hazırladığı kapsamlı çalışma, mezar taşlarını bu kültürde ölümün en önemli göstergelerinden biri olarak ele alır. Osmanlı mezar taşı ölüyü bir yüz imgesiyle değil, kitabe, dua, tarih ve özellikle erkek mezarlarında ölenin toplumsal konumunu bildiren başlık biçimleri gibi uzlaşımsal göstergelerle anar. Peirce'ün terimleriyle söylenirse, mezar taşı geleneğinde ağırlık simgesel göstergededir; ölüm maskesinde ise indeksikal olandadır. Bu karşıtlık, Osmanlı'daki bütün anma pratiklerini değil, yalnızca mezar taşı geleneğini kapsamaktadır.

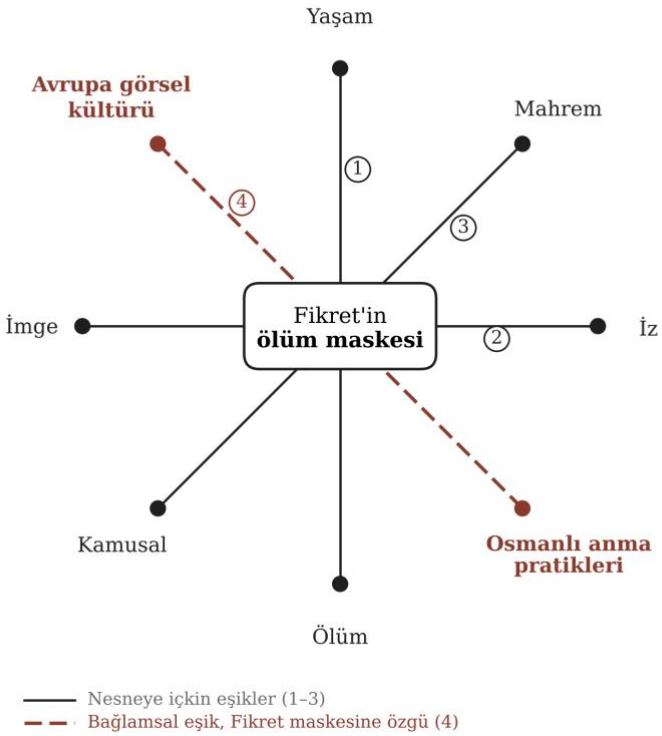
On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu tablo değişmeye başlamıştır. Saray çevresinde ve seçkinler arasında yağlı boya portre ve fotoğrafın yaygınlaşması, yüzün kaydı ve dolaşımına yönelik yeni bir duyarlılık doğurmuştur (Shaw, 2011). Mihri Hanım'ın Fikret maskesi bu dönüşümün uç noktalarından birinde durur ve ölüyü yüzünün izi aracılığıyla hatırlamanın bilinen erken bir örneğidir. Maske bu açıdan, Avrupa'dan alınmış bir pratik olduğu kadar, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren seçkin çevrelerde yaşanan görsel dönüşümün bir uzantısıdır.

Eşik Nesnesi Kavramı

Bu tartışmalardan hareketle çalışma, ölüm maskesini kendi önerdiği analitik bir kavramla, bir "eşik nesnesi" olarak ele almaktadır (Şekil 2). Eşik (limen) kavramı antropolojide Arnold van Gennep'in (1909/1960) geçiş ritüelleri çözümlemesine ve Victor Turner'ın (1969) liminalite kavramına dayanır. Bu çözümlemelerde ritüelin orta evresindeki kişi eski statüsünü yitirmiş, yenisini ise henüz kazanmamıştır. Cenaze de böyle bir geçiş ritüelidir ve ölüm maskesi tam olarak bu orta evrede, ölüm ile defin arasında üretilir. Çalışmanın önerisi, liminaliteyi ritüeldeki kişiden ritüel sırasında üretilen nesneye aktarmaktır. Eşik nesnesi, bir geçiş anında üretilen ve o anın askıda kalmışlığını maddi olarak taşıyan nesnedir.

Kavramın sunduğu analitik imkân şudur: Mevcut yaklaşımlar maskeyi genellikle tek bir kategoriye yerleştirir. Didi-Huberman'ın (2008) yaklaşımı onu bir iz olarak, yas çalışmaları bir yas nesnesi olarak, müze çalışmaları ise bir koleksiyon nesnesi olarak okur. Eşik nesnesi kavramı ise maskeyi bu kategorilerden birine yerleştirmek yerine, aynı nesnenin farklı zamanlarda ve bağlamlarda bu kategoriler arasında nasıl yer değiştirdiğini izlemeyi sağlar. Ölüm döşeğinde bir iz olan nesne, yakın çevrenin elinde bir yas nesnesine, müzede ise kamusal bir anma nesnesine dönüşür. Kavram bu geçişleri ayrı ayrı değil, aynı nesnenin yaşam öyküsü içinde birlikte görünür kılar.

Bu çerçevede dört eşik ayırt edilmektedir; ancak bunlar aynı düzlemde değildir. İlk üçü nesneye içkindir ve her ölüm maskesi için geçerlidir: yaşam ile ölüm (maske, bedenin henüz çözülmediği kısa aralıkta alınır), iz ile imge (maske hem fiziksel temasın belgesi hem biçimlendirilmiş bir temsildir) ve mahrem ile kamusal (ölüm döşeğinde üretilen nesne müzede kamusal anlam kazanır). Dördüncüsü ise bağlamsaldır ve Fikret maskesine özgüdür: Avrupa görsel kültürü ile Osmanlı anma pratikleri arasındaki eşik. Bu eşiği aynı modelde tutmanın gerekçesi, onun da bir geçiş durumunu tanımlamasıdır: Maske bir kültürel pratiği henüz yerleşmediği bir bağlama taşır ve iki anma rejimi arasında askıda kalır. Her eşiğin temel iddiası, dayanağı ve bu dayanaktan çıkarılabilecek sonucun sınırı Tablo 1'de gösterilmiştir.



Şekil 2. Eşik Nesnesi Olarak Fikret'in Ölüm Maskesi: Kavramsal Model

Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Tablo 1. "Eşik Nesnesi" Kavramının Bileşenleri: İddia, Dayanak ve Sınır

Eşik	Temel iddia	Dayanak (veri)	Sınırlı sonuç
1. Yaşam – ölüm	Maske, ölüm ile defin arasındaki kısa aralığı kalıcılaştırır.	Kalıbın ölümün ardından Aşiyan'da alınması (Özcan, 2016, s. 157); fotoğrafta görülen çökmüş yüz hatları.	Kalıbın ölümden ne kadar sonra alındığı belgelenmemiştir; eşik, nesnenin türü gereği geçerlidir.
2. İz – imge	Maske hem fiziksel bir temasın izi hem de biçimlendirilmiş bir temsildir.	Kalıp sınırlarının seçimi ve siyah oval levha üzerinde sergileme; Chopin örneğinde belgelenen rötuş.	Mihri Hanım'ın yüzeye müdahale edip etmediği bilinmemektedir; müdahale yalnızca sergileme düzeyinde gözlemlenebilir.
3. Mahrem – kamusal	Ölüm döşeğinde üretilen nesne, müzede kamusal bir anlam kazanır.	Maskenin yatak odasında sergilenmesi (Onat, 2016); 1945'te müze, 1961'de mezar nakli (İBB Atatürk Kitaplığı, t.y.).	Kurumsal süreç belgelidir; sergileme kararlarının gerekçesi belgelenmemiştir.
4. Avrupa – Osmanlı (bağlamsal)	Maske, Avrupa'ya özgü bir pratiği ölüyü ağırlıkla yazı ve simgeyle anan bir bağlama taşır.	Bilinen ilk Osmanlı ölüm maskesi kaydı (Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.; Abıyeva, 2022); mezar taşı geleneği (Eldem, 2005); sanatçının Paris yılları.	"İlk" iddiası bilinen kaynaklarla sınırlıdır; sistematik arşiv taraması gerektirir.

Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Mihri Hanım ve Tevfik Fikret

Eğitim ve Avrupa Yılları

Mihri Hanım, Dr. Ahmed Rasim Paşa'nın kızı olarak İstanbul'da doğmuştur. İlk resim derslerini saray ressamı Fausto Zonaro'dan almış, 1900'lerin başında önce Roma'ya, ardından Paris'e gitmiştir. Paris'te Edebiyat-ı Cedide şairlerinin, Osmanlı devlet adamlarının ve uluslararası bir müşteri çevresinin portrelerini yaparak geçimini sağlamıştır (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.). 1905'te Sorbonne'da siyasal bilimler okuyan Müşfik Selami Bey ile evlenmiş (Özcan, 2016, s. 156) ve "Mihri Müşfik" adını bu evlilikle almıştır.

Avrupa yılları, ölüm maskesi jestini anlamak açısından önemlidir. Paris, on dokuzuncu yüzyıl boyunca dâhi kültünün maddi emanetlerinin, yani ölüm maskelerinin ve el kalıplarının dolaşımda olduğu bir merkezdi. Sanatçının portrelerinde canlı model ile fotoğrafı birlikte kullandığı ve desen ile anatomi bilgisini ustalıkla ortaya koyduğu bilinmektedir (Abıyeva, 2022). Bu birikim, bir yüzden kalıp almayı olanaklı kılan beceri altyapısını da sağlamış olmalıdır. Sanatçının Yapı Kredi Koleksiyonu'ndaki 1920 tarihli suluboya otoportresi, bu portre birikiminin aynı döneme ait bir örneğidir (Şekil 3).



Şekil 3. Mihri Hanım, Otoportre (Suluboya, 29.08.1920, Yapı Kredi Koleksiyonu)

Kaynak: SALT (2019).

İstanbul'a Dönüş ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

İstanbul'a dönen Mihri Hanım, 1913'te Darülmuallimat'ta (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmeni olmuş; 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda belirleyici bir rol üstlenmiş ve okulun ilk kadın müdürü olmuştur. Açık havada resim ve canlı modelden çalışma gibi uygulamaları kadınların sanat eğitimine ilk kez o taşımıştır (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.). SALT'ın sergi metni, okulun kurulmasını henüz 29 yaşındayken savunduğunu vurgular (SALT, 2019).

Edebiyat-ı Cedide Çevresi ve Tevfik Fikret ile Dostluk

Mihri Hanım'ın İstanbul'daki çevresi büyük ölçüde Edebiyat-ı Cedide ve İttihat ve Terakki aydınlarından oluşuyordu. Maliye Nazırı Cavid Bey ve Hüseyin Cahit (Yalçın) ile dostluğu basına da yansımış; 1919'da ikisini cezaevinde ziyaret etmesi gazetelerde yer almıştır (Aköz, 2009; Özcan, 2016, s. 157). Bu çevre içinde en derin bağı ise Tevfik Fikret ile kurmuştur (SALT, 2019). Bu dostluğun somut izlerinden biri, Mihri Hanım'ın yaptığı ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunduğu bildirilen Fikret portresidir (Kasapoğlu, 2020; Şekil 4).

Dostluğun bir başka izi, Ruşen Eşref Ünaydın'ın anılarında yer alır. Ruşen Eşref'in aktardığına göre Fikret, bir söyleşi sırasında Mihri Hanım'dan "yukarıda bir hanım var" diye söz etmiş ve onu övgüyle anmıştır (aktaran Aköz, 2009). Fikret'in kendisinin de amatör bir ressam olduğu, evinin projesini bizzat çizdiği ve görsel sanatlara derin bir ilgi duyduğu hatırlandığında, iki sanatçı arasındaki ilişkinin estetik bir yakınlığa da dayandığı anlaşılır.



Şekil 4. Mihri Hanım, Tevfik Fikret Portresi (tarihsiz)

Kaynak: Özcan (2016, s. 164, Resim 3).

Sonraki Yıllar

Mihri Hanım 1919'da okulun müdürlüğünü bırakmış, bir yıl kadar Roma'da kaldıktan sonra İstanbul'a dönüp iki yıl daha ders vermiş ve 1923'te eşinden ayrılarak yeniden Roma'ya gitmiştir (Özcan, 2016, s. 157). Bu yıllarda Mustafa Kemal'i mareşal üniformasıyla resmeden ilk kadın ressam olmuştur; büyük boyutlu bu portre bugün kayıptır ve yalnızca fotoğrafı aracılığıyla bilinmektedir (Özcan, 2016, ss. 157, 166; SALT, 2019; Şekil 5). 1927'de New York'a yerleşmiş, burada Franklin D. Roosevelt ve Thomas Edison gibi isimlerin portrelerini yapmıştır (Abıyeva, 2022; SALT, 2019). Sanatçı 1954'te New York'ta ölmüş; yapıtlarının önemli bir kısmı günümüze ulaşmamıştır (Abıyeva, 2022). Bu kayıp, Fikret maskesini Mihri Hanım'ın İstanbul yıllarından kalan ve kamusal bir koleksiyonda korunan nadir nesnelerden biri yapmaktadır.



Şekil 5. Mihri Hanım, Mareşal Mustafa Kemal Portresi (y. 1922)

Kaynak: Gürel (2022).

Biyografik Kaynakların Güvenilirliği

Mihri Hanım'ın yaşamına ilişkin bilgilerin önemli bir bölümü, arşiv belgelerinden çok anı, gazete yazısı, roman ve tiyatro gibi anlatı türleri aracılığıyla dolaşıma girmiştir. Özcan'ın (2016, ss. 154–155) belirttiği gibi Selim İleri'nin (1998) oyunu ressamın biyografisine büyük ölçüde bağlı kalmakla birlikte kurmaca eklemeler içermektedir; oyunun dayandığı biyografik kaynakların bir kısmı da roman ve popüler biyografi niteliğindedir. Bu durum, olgular düzeyinde de çelişkilere yol açmaktadır. Sanatçının doğum tarihi kaynaklarda 26 Şubat 1886 ya da 13 Aralık 1885 olarak verilmektedir (Özcan, 2016, s. 155; SALT, 2019). Son yıllarına ilişkin anlatılar da ayrışır: Bazı kaynaklar onun New York'ta bir kimsesizler yurdunda öldüğünü ve kimsesizler mezarlığına gömüldüğünü belirtirken, Murat Bardakçı ressamın son yıllarının yoksulluk içinde geçmediğini vurgulamaktadır (Bardakçı, 2015, aktaran Özcan, 2016, s. 157).

Bu çelişkiler yöntemsel bir uyarı niteliği taşır: Mihri Hanım'ın "unutulmuş ve trajik kadın sanatçı" olarak kurgulanan anlatısı, maskeye yüklenen anlamları da etkileyebilir. Bu nedenle anı ve kurmaca metinler olgu kaynağı olarak değil, maskenin kültürel belleğe nasıl yerleştiğini gösteren veriler olarak kullanılmıştır.

Maskenin Görsel Çözümlemesi

Nesnenin Kimliği ve Bugünkü Konumu

Mihri Hanım'ın şairin vefatının ardından Aşiyan'da Fikret'in yüzünün ve sağ elinin kalıbını aldığı akademik literatürde belirtilmektedir (Özcan, 2016, s. 157). Özcan, kalıbın malzemesini ve ölümden ne kadar sonra alındığını belirtmemektedir. Taha Toros'un şairin eşinin anlatımına dayanarak aktardığına göre, ölümün ardından odaya ilk giren Mihri Hanım olmuş ve Batı'daki örneklerde olduğu gibi şairin yüzünün kalıbını almıştır (Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.). Bu anlatı kalıbın ölümün hemen ardından ve ailenin bilgisi dâhilinde alındığını düşündürmekle birlikte, malzemeye ve sürece ilişkin ayrıntı vermemektedir. Bugün müzede sergilendiği bildirilen nesne ise yalnızca yüz maskesidir (Onat, 2016); el kalıbının bugünkü yeri ve durumu yayımlanmış kaynaklarda yer almamaktadır. Bazı popüler kaynaklarda Mihri Hanım'ın yüz kalıbından bir "heykel" yaptığından söz edilmesi, maske ile ondan türetilmiş olası bir büst ya da kabartma arasındaki ayrımın da arşiv belgeleriyle netleştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Nesnenin bugünkü konumu, anlamının ayrılmaz bir parçasıdır. Fikret'in 1906–1915 yılları arasında yaşadığı Aşiyan'daki ev, 1940'ta İstanbul Belediyesi tarafından şairin eşi Nazime Fikret'ten satın alınmış ve 1945'te Türkiye'nin ilk edebiyat müzesi olarak açılmıştır. Fikret'in Eyüp'teki aile kabristanında bulunan naaşı 1961'de evin bahçesine nakledilmiş ve müze bu tarihten sonra Aşiyan Müzesi adını almıştır (İBB Atatürk Kitaplığı, t.y.; Şekil 6). Maske, evin üst katında, şairin yatak odasında sergilenmektedir (Onat, 2016; Şekil 7). Sergilenen nesnenin özgün döküm değil bir kopya olduğu, müze kaydıyla doğrulanmamış bir kaynakta bildirilmektedir (Marmara EAH, t.y.). Müze binasında 2026'da restorasyon çalışmalarına başlanmıştır (Hürriyet Daily News, 2026); maskenin sergilenişine ilişkin betimleme, restorasyon öncesi düzene dayanmaktadır.



Şekil 6. Aşiyan Müzesi, Rumelihisarı, İstanbul

Kaynak: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (t.y.).



Şekil 7. Mihri Hanım, Tevfik Fikret'in Ölüm Maskesi (1915)

Kaynak: Özcan (2016, s. 164, Resim 4).

Özcan'ın (2016, s. 164) yayımladığı fotoğrafın çekim tarihi ve özgün döküme mi müzedeki kopyaya mı ait olduğu belirtilmemiştir. Bu fotoğrafta maske, siyah ve oval bir zemin levhasına yerleştirilmiş, açık krem tonlu, alçıyı andıran bir döküm olarak görülmektedir. Fotoğrafta görülebildiği kadarıyla kalıp yalnızca yüzün ön yüzeyini kapsamakta; kulaklar ve saç çizgisi kalıba dâhil edilmemiş görünmektedir. Gözler kapalı, göz çukurları ve şakaklar belirgin biçimde çökmüş, elmacık kemikleri öne çıkmıştır. Fikret'in fotoğraflarından bilinen gür bıyık ise yüzey dokusunda açıkça okunabilmektedir. Gürel'in (2022) yayımladığı başka bir fotoğrafta maskenin koyu görünmesi büyük olasılıkla reprodüksiyon kalitesinden kaynaklanmaktadır; malzeme ancak doğrudan incelemeyle belirlenebilir. Siyah oval levha üzerinde sergilenme biçimi, maskeyi bir döküm parçası olmaktan çıkarıp madalyon ya da kabartma portreyi andıran, çerçevelenmiş bir anma nesnesine dönüştürmektedir. Fotoğrafta görülen çökmüş hatlar ise, Chopin maskesinde Clésinger'in sonradan yumuşattığı türden "ölümün bozduğu" bir yüzün bu örnekte idealize edilmeden korunmuş olabileceğini düşündürmektedir. Yüzeye sonradan müdahale edilip edilmediği ise ancak nesnenin doğrudan incelenmesiyle anlaşılabilir.

Maskenin sergilendiği yer de anlam taşır: Maske, şairin yaşadığı ve öldüğü evin en mahrem mekânına, yatak odasına geri getirilmiştir. Ziyaretçi böylece bir yüz imgesiyle birlikte 19 Ağustos 1915'in yeniden kurgulanmış sahnesiyle karşılaşır. Barthes'ın "bu olmuştur" önermesi bu örnekte nesneyle sınırlı kalmayıp maskenin sergilendiği mekâna da uzanmaktadır.

Kalıbın Alınış Zamanı ve Cenaze Pratikleri

Ölüm maskesinin kalıbı, ölümden sonra ama yüz hatları çözülmeden önce, kısa bir süre içinde alınmalıdır. Müslüman cenaze geleneğinde ise ölünün bedeni yıkanır, kefenlenir ve mümkün olan en kısa sürede defnedilir. Kalıbın bu ritüel açıdan yoğun aralıkta, ailenin ve yakın çevrenin rızası olmadan alınmış olması güç görünmektedir. Toros'un aktardığı ve şairin eşine dayanan anlatım da bu yöndedir; bu durum, Fikret'in yakın çevresinde maskenin bir bellek nesnesi olarak değerine ilişkin bir uzlaşı bulunduğunu düşündürmektedir.

İslam düşüncesinde insan suretinin temsiline ilişkin tutumlar tarihsel olarak tekdüze değildir; Osmanlı minyatür geleneği ve on dokuzuncu yüzyıldan itibaren saray çevresinde yaygınlaşan portre ve fotoğraf pratikleri geniş bir tutum yelpazesini gösterir (Shaw, 2011). Dolayısıyla Fikret maskesini bir "yasağın çiğnenmesi" olarak değil, geç Osmanlı aydın çevrelerinde yaşanan görsel modernleşmenin uç bir ifadesi olarak görmek daha isabetlidir.

Bu nedenle çalışma, "Osmanlı-İslam kültürü" ifadesini tek ve değişmez bir anma pratiği anlamında kullanmamakta, üç düzeyi birbirinden ayırmaktadır. Dinî norm düzeyinde ölünün hızla defnedilmesi ve bedene saygı ilkeleri; toplumsal gelenek düzeyinde mezar taşı ve kitabe aracılığıyla anma (Eldem, 2005); seçkin çevrelerin pratikleri düzeyinde ise on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yaygınlaşan portre ve fotoğraf (Shaw, 2011) belirleyicidir. Fikret maskesi, zamanlama bakımından birinci düzeyle gerilim içindedir, ikinci düzeyden ayrılır, üçüncü düzeyin ise uç bir uzantısı olarak görülebilir. Maskenin "istisnai" olduğu iddiası, Osmanlı'da daha önce ölüm maskesi alındığına ilişkin bir kayda bilinen kaynaklarda rastlanmamasına dayanmaktadır (Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.; Abıyeva, 2022). Bu iddia, sistematik bir arşiv taramasıyla

sınanana kadar bir "bilinen ilk örnek" iddiası olarak okunmalıdır. Osmanlı'da ölüm sonrası hatıra fotoğrafı ya da bedensel kalıntılarla ilgili pratiklerin karşılaştırmalı incelemesi ise bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

Chopin Örneğiyle Karşılaştırma

Fikret maskesinin anlamını netleştirmek için en verimli karşılaştırma, Frédéric Chopin'in ölümünün ardından alınan kalıplardır. Chopin 17 Ekim 1849'da Paris'te öldüğünde, heykeltıraş Auguste Clésinger ölümün hemen ardından bestecinin yüzünden iki ayrı kalıp ve sol elinin kalıbını almıştır (Rapperswil Polonya Müzesi, t.y.-a, t.y.-b). Clésinger'in ilk kalıptan döktüğü maskeyi kendisinde tuttuğu, ikinci kalıbı ise ölümün biraz bozduğu yüzü idealize etmek üzere hafifçe rötuşlayarak kullandığı bilinmektedir (Rapperswil Polonya Müzesi, t.y.-a). Böylece maske, salt bir iz olmaktan çıkıp romantik bir sanatçı ikonuna dönüştürülmüştür. Clésinger negatif kalıplardan birden fazla bronz döküm de yaptırmıştır; Şekil 8'deki dökümler Glasgow'daki Hunterian Müzesi ve Sanat Galerisi koleksiyonundadır (GLAHM 112085 ve 112086). Fikret maskesinden farklı olarak bu dökümlerde kulakların, saçın ve boynun da kalıba alındığı görülmektedir (Şekil 8).

İki örneğin belgelenme düzeyleri ise eşit değildir: Chopin kalıplarına ilişkin bilgiler koleksiyon kayıtlarına dayanırken, Fikret maskesi için benzer düzeyde bir kayıt yayımlanmamıştır. Aşağıdaki karşılaştırma bu fark gözetilerek okunmalıdır (Tablo 2).

Karşılaştırma üç noktayı aydınlatır. Birincisi, yüz ile elin birlikte kalıba alınması her iki örnekte de sanatçının yaratıcı organına özel bir değer verildiği yönünde okunabilir. Chopin'de kalıba alınan el piyanistin sol eli, Fikret'te ise sağ eldir. Sağ el, şairin yazma eylemiyle ilişkilendirilebilecek sembolik bir yorum olanağı sunar; ancak kaynaklar bu seçimin bilinçli olarak bu amaçla yapıldığını doğrulamamaktadır ve sağ el, sağ elini kullanan biri için en olağan seçim de olabilir. İkincisi, Chopin örneği ölüm maskesinin indeksikal "doğruluk" iddiası ile sanatçı müdahalesi arasındaki gerilimi açıkça gösterir; Mihri Hanım'ın kalıba benzer bir rötuş yapıp yapmadığı ise bilinmemektedir. Üçüncüsü, Clésinger'in Chopin ile ilişkisi George Sand çevresinden gelen bir yakınlık ve mesleki fırsatlarla örülüdür. Koleksiyon kaydına göre Clésinger, bestecinin ölümünden 1850 baharına kadar, sonraki kopyalar sayılmaksızın, Chopin'e adanmış yaklaşık on yedi ayrı yapıt üretmiştir (Rapperswil Polonya Müzesi, t.y.-b); kopyaların hariç tutulması, sayının aynı kalıptan alınmış dökümleri değil ayrı yapıtları ifade ettiğini gösterir. Mihri Hanım'ın jesti ise bilinen kaynaklarda bir siparişe ya da ticari beklentiye bağlanmamaktadır.



Şekil 8. Auguste Clésinger, Frédéric Chopin'in Ölüm Maskesi ve Sol El Kalıbı (1849, Sonraki Bir Döküm; Hunterian Müzesi ve Sanat Galerisi, Glasgow, GLAHM 112085 ve 112086)

Kaynak: Russ (2010), CC BY-SA 2.0 UK.

İki maske arasındaki farklar Tablo 2'de özetlenmiştir.

Tablo 2. Chopin ve Fikret Ölüm Maskelerinin Karşılaştırılması

Ölçüt	Chopin maskesi (1849)	Fikret maskesi (1915)
Kalıbı alan	Auguste Clésinger, heykeltıraş, George Sand'ın damadı	Mihri Hanım, ressam ve eğitimci, şairin yakın dostu
Kalıba alınan organlar	Yüz ve sol el	Yüz ve sağ el
Kültürel bağlam	Romantik dâhi kültü, Paris	Geç Osmanlı modernleşmesi, savaş yılları İstanbul'u

Ölçüt	Chopin maskesi (1849)	Fikret maskesi (1915)
Sanatçı müdahalesi	İkinci kalıp idealize edilerek rötuşlanmış	Belgelenmemiş; arşiv araştırması gerektiriyor
Üretim ilişkisi	Ölümün ardından Chopin'e adanmış yaklaşık on yedi ayrı yapıt (sonraki kopyalar hariç)	Bilinen kaynaklarda bir siparişle ilişkilendirilmemiş
Bugünkü sergilenme	Rapperswil, Glasgow ve başka koleksiyonlarda dökümler	Aşiyan Müzesi, şairin yatak odası (kopya olduğu bildirilmektedir)
Belgelenme düzeyi	Koleksiyon kayıtları (Rapperswil Polonya Müzesi; Hunterian Müzesi, Glasgow)	İkincil kaynaklar; birincil belge ve koleksiyon kaydı yayımlanmamış

Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Portre ile Maskenin Karşılaştırılması

Mihri Hanım'ın Fikret'e ilişkin iki imgesi, yani şairin sağlığında yapılmış portresi (Şekil 4) ile ölümünün ardından alınan maske (Şekil 7), aynı yüzün iki temsil rejimini yan yana görme olanağı sunar. Portrenin tarihi bilinmemekte, tekniği de kaynaklarda farklı verilmektedir (karakalem: Özcan, 2016, s. 164; kâğıt üzerine pastel, 33 × 41 cm: Kasapoğlu, 2020); aşağıdaki gözlemler bu nedenle yayımlanmış reprodüksiyona dayanmaktadır. Portrede yüz, ressamın gözlemi ve elinin izi aracılığıyla kurulur: Fikret neredeyse cepheden, gözleri izleyiciye yönelmiş olarak ve eskiz niteliğinde serbest çizgilerle verilmiştir. İleri'nin oyununda ressamın şairin göz rengini belirlemeye çalıştığı sahne kurmaca olsa da portrenin bakışa dayanan doğasını iyi özetler (Özcan, 2016, s. 164).

Maskede ise bu bakış yoktur. Gözler kapalıdır; yüz izleyiciye yönelmez, ona yalnızca sunulur. Peirce'ün terimleriyle portre ağırlıklı olarak ikonik, maske ise ağırlıklı olarak indeksikal bir göstergedir. Belting'in (2013/2017) portreyi bir tür maske olarak tanımlayan önermesi, bu iki nesne karşısında dikkat çekici bir tersine dönüşe uğrar. Portrede yaşayan yüz, ressamın yorumuyla bir anlamda "maskelenir"; ölüm maskesinde ise yüz, ifadesini yitirdiği anda en az yorumlanmış hâliyle kaydedilir. Benkard'ın (1926/1929) ölüm maskesinde gördüğü "ebedî yüz" fikri de yaşayan yüzün geçici ifadelerinin silinmesine dayanır.

Ancak bu karşıtlık mutlak değildir. Maske de seçim ve yorum içeren işlemlerle biçimlenir: kalıbın sınırlarının belirlenmesi, dökümün yapılması ve nesnenin siyah oval bir levha üzerine yerleştirilmesi. Mihri Hanım'ın portrelerinde fotoğraftan da yararlandığı düşünülürse (Abıyeva, 2022), portre de belirli ölçüde indeksikal bir kaynağa yaslanır. İki imge, ikon ile indeks arasında kesin bir ayrımdan çok, aynı sanatçının aynı yüze iki farklı mesafeden yaklaşmasını gösterir: Biri dostun yaşayan bakışını, öteki o bakışın sona erdiği anı kayda geçirir.

Tartışma

Bu bölüm, görsel çözümlemenin bulgularını Tablo 1'de tanımlanan eşikler üzerinden tartışmaktadır. Kadın sanatçı ve yas emeği tartışması mahrem ile kamusal arasındaki eşiğin kişisel boyutunu, müzeleşme tartışması ise aynı eşiğin kurumsal boyutunu ele almaktadır. Kopya tartışması iz ile imge arasındaki eşiğe, maskenin edebî temsili ise ölüm ile defin arasındaki anın nasıl hatırlandığına odaklanmaktadır.

Kadın Sanatçı ve Yas Emeği

Batı'da ölüm maskesi geleneği büyük ölçüde erkek heykeltıraşların elinde gelişmiş ve çoğunlukla erkek "büyük adamların" yüzlerini kaydetmiştir; Chopin, Beethoven ve Napoléon örnekleri bu cinsiyetli düzeni yansıtır. Fikret maskesi bu düzenin dışında kalır: Kalıbı alan bir kadındır, üstelik heykeltıraş değil ressamdır ve kadınların sanat eğitimine erişimi için mücadele etmiş bir kurucu figürdür.

Linda Nochlin (1971), "büyük kadın sanatçıların" yokluğunu yetenek eksikliğine değil kurumsal koşullara bağlamış ve kadınların çıplak model çalışmasından dışlanmasını bu koşulların en belirleyicilerinden biri olarak göstermiştir. Mihri Hanım'ın İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde canlı modelden çalışmayı kadınların eğitimine taşıması, bu engelin Osmanlı bağlamında aşılması anlamına gelir. Bu açıdan ölü bir bedenin yüzüne dokunarak kalıp almak, kadın sanatçının bedenle çalışma hakkını üstlenmesinin çarpıcı bir ifadesi olarak görülebilir. Ancak bu yorum, Mihri Hanım'ın niyetine ilişkin bir belgeye değil, güncel toplumsal cinsiyet odaklı sanat tarihinin sorularına dayanmaktadır.

Ölünün bedenini yıkamak ve hazırlamak, pek çok kültürde kadınların üstlendiği mahrem bir yas emeğidir. Fikret maskesinde ölü bedene dokunan el, aynı zamanda iz alan ve imge üreten bir eldir. Aynı okuma çerçevesinde maske, mahrem bakım emeği ile profesyonel sanatsal emeğin birleştiği bir nesne olarak yorumlanabilir.

Müzeleşme ve Ulusal Bellek

Fikret, Cumhuriyet döneminde laik ve aydınlanmacı değerlerin edebî sembollerinden biri olarak anılmıştır. Evin 1940'ta belediyece satın alınıp 1945'te müzeye dönüştürülmesi ve naaşın 1961'de bahçeye nakledilmesi, bu sembolik konumun kurumsal ifadeleri olarak görülebilir (İBB Atatürk Kitaplığı, t.y.). Bu kararların gerekçelerini belgeleyen kayıtlar bu çalışmada incelenmemiştir; aşağıdaki yorum bu nedenle kurumsal sonuçlardan hareket eden

bir okumadır. Mezar, yatak odası, kişisel eşyalar ve maske birlikte, Aşiyan'a bir tür laik türbe niteliği kazandırmaktadır.

Bahçedeki mezar ile yatak odasındaki maske arasındaki ilişki, bu bellek mekânının iki farklı anma rejimini bir arada barındırdığını da gösterir (Şekil 9). Mezar, Osmanlı geleneğinde olduğu gibi ölüyü yüzüyle değil, adı, tarihleri ve kitabesiyle anar. Şairin yüzü ise birkaç metre ötede, evin içinde, maskenin indeksikal izi olarak korunur. Aşiyan'da yazı ile iz, simge ile indeks, böylece aynı ziyaret güzergâhı üzerinde yan yana yer alır.

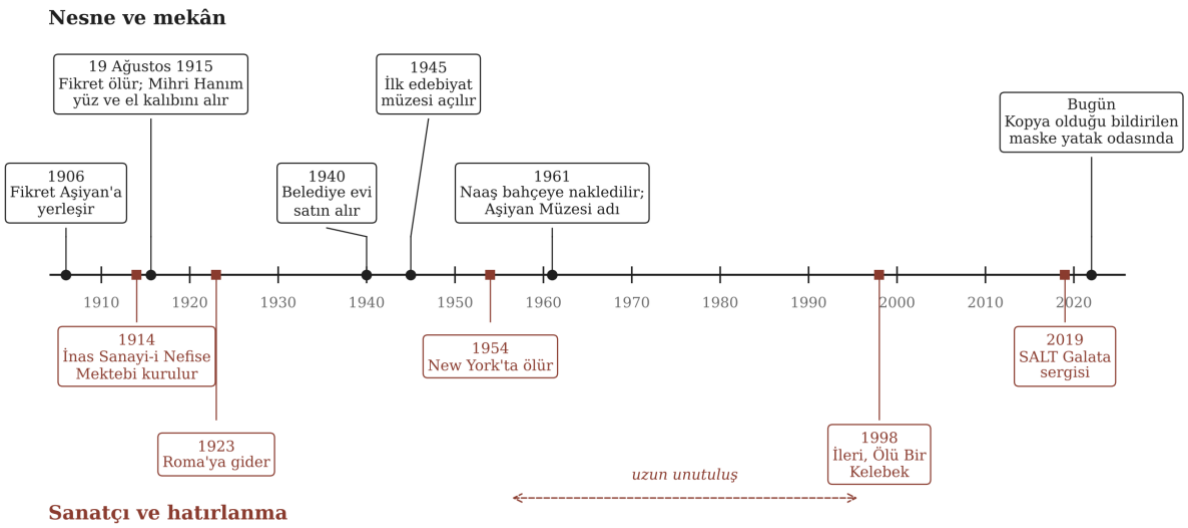


Şekil 9. Tevfik Fikret'in Aşiyan Bahçesindeki Mezarı

Kaynak: Bir Dakikada Geziyorum (t.y.).

Roma *imagines*'i soyun meşruiyetini kamusal olarak sergiliyorsa, Aşiyan'daki maske de bir entelektüel soy çizgisinin kurumsal anmasında benzer bir işlev görüyor gibidir. Ne var ki bu kurumsallaşma, nesnenin yaratıcısını geri plana itmiştir: Ziyaretçi için maske öncelikle "Fikret'in yüzü"dür; onu alan kadın sanatçının adı ve emeği ikincil bir bilgi olarak kalır.

Bu asimetri, nesnenin ve yaratıcısının yaşam öykülerini yan yana koyan Şekil 10'da açıkça görülmektedir. Maske, Aşiyan'ın 1940'ta belediyece satın alınması, 1945'te müzeye dönüştürülmesi ve 1961'de şairin naaşının bahçeye nakledilmesiyle kesintisiz bir kurumsal süreklilik kazanmıştır. Mihri Hanım ise 1923'ten sonra ülke dışında yaşamış, 1954'te New York'ta ölmüş ve adı özellikle 1990'ların sonundan itibaren İleri'nin (1998) oyunu, Tuna'nın (2007) monografisi ve SALT'ın (2019) sergisi aracılığıyla daha geniş bir dolaşıma girmiştir. Nesne kurumsal bellekte yerini korurken onu üreten sanatçı, uzun bir süre bu bellekte sınırlı biçimde anılmıştır. Şekildeki tarihler İBB Atatürk Kitaplığı (t.y.), Sakıp Sabancı Müzesi (t.y.), Özcan (2016, s. 157), Abıyeva (2022), İleri (1998), SALT (2019) ve Onat (2016) kaynaklarına dayanmaktadır.



Şekil 10. Fikret'in Ölüm Maskesi ve Mihri Hanım: İki Zaman Çizgisi (1906–2026)

Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Kopya ve İndeksikal Bağ

Aşiyan'da sergilenen nesnenin bildirildiği gibi kopya olması, ölüm maskesinin ontolojisi açısından bir soru doğurur. Walter Benjamin (1936/1969), teknik çoğaltma çağında sanat yapıtının biricikliğinden kaynaklanan "aura"sını yitirdiğini savunmuştu. Oysa ölüm maskesi doğası gereği çoğaltılabilir: Tek bir negatif kalıptan çok sayıda döküm alınabilir ve Chopin örneğinde olduğu gibi bu dökümler farklı koleksiyonlara dağılabilir. Maskenin aurası bu durumda belirli bir dökümde değil, dökümlerin geri götürüldüğü tekrarlanamaz temas anında aranmalıdır.

Didi-Huberman'ın iz kavramı bu noktada açıklayıcıdır; ancak iki ayrı iddiayı birbirinden ayırmak gerekir. Birincisi, 1915'te şairin yüzüyle fiziksel bir temasın gerçekleştiği iddiasıdır; bu iddia mevcut kaynaklarca desteklenmektedir (Özcan, 2016, s. 157). İkincisi, bugün sergilenen kopyanın bu temasa maddi olarak nasıl bağlandığıdır. Kopyanın özgün negatif kalıptan mı, ilk dökümden mi, yoksa bir dökümden yeniden alınmış bir kalıptan mı üretildiği bilinmemektedir. Kopya ilk temasa kesintisiz bir döküm zinciriyle bağlıysa, Peirce'ün terimleriyle indeksikal bağını zayıflamış da olsa korur; zincir belgelenemediği sürece ise bu bağ bir olasılık olarak kalır. Bu belirsizlik, ziyaretçinin Aşiyan'da deneyimlediği auranın bir ölçüde nesnenin kendisinden çok, onun hakkında anlatılan temas öyküsüne dayandığını düşündürmektedir.

Maskenin Edebî Temsili

Maskenin kültürel bellekteki yerini gösteren önemli bir veri, Selim İleri'nin *Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek* (1998) adlı oyunudur. Özcan'ın (2016, s. 164) çözümlemesine göre oyunun birinci perdesi, Mihri Hanım'ın şairin vefatının hemen ardından maskeyi almak üzere hazırlık yaptığı sahneyle sona ermektedir. Dramaturjik açıdan bu tercih anlamlıdır: Oyun, maskeyi ressamın yaşamında bir eşik ve dönüm noktası olarak kurgular. Bu yorum, maskenin Mihri Hanım'ın biyografik anlatısında da bir yapı taşı olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Oyunun sahneyi kalıbın alınışıyla değil hazırlığıyla sınırlı tutması da dikkat çekicidir: Ölü bedene dokunma anı kurmacada bile sahnelenmemiştir. Kalıbın alındığı an, Toros'un aktardığı kısa anlatı dışında tarihsel kaynaklarda da ayrıntılı biçimde betimlenmemiştir.

Sonuç

Bu çalışma, Mihri Hanım'ın 1915'te Tevfik Fikret'in yüzünden ve sağ elinden aldığı kalıbı bağımsız bir sanat tarihsel inceleme nesnesi olarak ele almıştır. Sonuçlar, kanıt düzeylerine göre üç başlıkta özetlenebilir.

Mevcut kaynaklarla gösterilebilen olgular şunlardır: Kalıp, Fikret'in ölümünün ardından Aşiyan'da Mihri Hanım tarafından alınmıştır (Özcan, 2016, s. 157; Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.). Toros'tan aktarıldığına göre maske, Osmanlı'da alınmış bilinen ilk ölüm maskesidir (Toros, 1988, s. 14, aktaran Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.; Abıyeva, 2022). Bugün Aşiyan Müzesi'nde, şairin yatak odasında sergilenen nesnenin bir kopya olduğu, müze kaydıyla doğrulanmamış bir kaynakta bildirilmektedir (Marmara EAH, t.y.). Chopin kalıplarıyla yapılan karşılaştırma ise, belgelenme düzeyleri eşit olmamakla birlikte, Avrupa örneğinin aksine Fikret maskesinin bilinen kaynaklarda bir sipariş ya da ticari ilişkiyle bağlantılandırılmadığını ortaya koymuştur.

Çalışmanın sanat tarihine katkısı, bu olguları yorumlamak için önerdiği "eşik nesnesi" kavramıdır. Van Gennep ve Turner'ın liminalite kavramını ritüeldeki kişiden ritüel sırasında üretilen nesneye aktaran bu öneri,

maskeyi iz, yas nesnesi ya da müze nesnesi kategorilerinden birine yerleştirmek yerine, aynı nesnenin bu kategoriler arasındaki yer değiştirmesini izlemeyi sağlar. Nesneye içkin üç eşik ile Fikret maskesine özgü bağlamsal bir eşik, her biri için ayrı bir dayanak ve sınır belirtilerek (Tablo 1) tek bir nesne üzerinde birleştirilmiştir. Kadın sanatçı ve ulusal bellek boyutlarına ilişkin yorumlar ise kanıtlanmış olgular değil, mevcut veriler üzerine kurulmuş sanat tarihsel okumalardır; sağ elin şairin yazma eylemiyle ilişkilendirilmesi de bu kapsamdadır.

Birincil belge ve özgün nesne incelemesi bulunmadığı için önemli sorular açık kalmaktadır: Kalıbın hangi malzemeyle, ölümden ne kadar sonra ve kimlerin yardımıyla alındığı; özgün negatif kalıbın, ilk dökümün ve el kalıbının akıbeti; sergilenen kopyanın hangi döküm zincirine dayandığı ve Mihri Hanım'ın yüzeye müdahale edip etmediği. Bu sorular yanıtlanmadıkça maskenin indeksikal statüsüne ve sanatçının niyetine ilişkin yorumlar ihtiyatla okunmalıdır.

Kaynakça

Abıyeva, N. (2022). *Mihri Rasim*. AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. https://awarewomenartists.com/en/artiste/mihri-rasim/ (Erişim tarihi: 28 Ocak 2026)

Aköz, E. (2009, 4 Ekim). Mihri Hanım: Kırık bir yaşam öyküsü. *Sabah*. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/akoz/2009/10/04/mihri_hanim_kirik_bir_yasam_oykusu/amp (Erişim tarihi: 27 Ocak 2026)

Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (t.y.). *Mihri Müşfik (1886–1954)* [Sanatçı sayfası]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2150/mihri-musfik-1886-1954 (Erişim tarihi: 8 Mart 2026)

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Çev.). Hill and Wang. (Özgün eser 1980'de yayımlanmıştır.)

Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image (H. Gray, Çev.). What is cinema? içinde (Cilt 1, ss. 9–16). University of California Press. (Özgün eser 1945'te yayımlanmıştır.)

Belting, H. (2017). *Face and mask: A double history* (T. S. Hansen ve A. J. Hansen, Çev.). Princeton University Press. (Özgün eser 2013'te yayımlanmıştır.)

Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction (H. Zohn, Çev.). H. Arendt (Ed.), Illuminations içinde (ss. 217–251). Schocken Books. (Özgün eser 1936'da yayımlanmıştır.)

Benkard, E. (1929). *Undying faces: A collection of death masks* (M. M. Green, Çev.). Hogarth Press. (Özgün eser 1926'da yayımlanmıştır.)

Bir Dakikada Geziyorum. (t.y.). *Aşiyan Müzesi: Tevfik Fikret evi ve mezarı*. https://www.birdakikadageziyorum.com/asiyan-muzesi-tevfik-fikret-evi-ve-mezari/ (Erişim tarihi: 13 Mart 2026)

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Éditions de Minuit.

Eldem, E. (2005). *İstanbul'da ölüm: Osmanlı-İslam kültüründe ölüm ve ritüelleri*. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.

Flower, H. I. (1996). *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*. Clarendon Press.

Gençalp, B. (Yönetmen). (2022). *Kim Mihri?* [Belgesel film]. İlk Production; Pati Film.

Gürel, M. (2022, 6 Ocak). *10 maddede ilklerin ressamı Mihri Müşfik Hanım*. 10layn. https://10layn.com/10-maddede-ilklerin-ressami-mihri-musfik-hanim/ (Erişim tarihi: 13 Şubat 2026)

Henning, M. (2017). The floating face: Garbo, photography and death masks. *Photographies, 10*(2), 157–178. https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1266691

Hürriyet Daily News. (2026). Istanbul launches restoration of historic Aşiyan Museum. https://www.hurriyetdailynews.com/istanbul-launches-restoration-of-historic-asiyan-museum-224593

İBB Atatürk Kitaplığı. (t.y.). *Aşiyan Museum*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi. https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/en/Kitaplik/Muzelerimiz/Asiyan-Museum/1 (Erişim tarihi: 23 Şubat 2026)

İleri, S. (1998). *Mihri Müşfik: Ölü bir kelebek*. Oğlak Yayınları.

Kasapoğlu, M. (2020, 18 Ocak). *Aşiyan, Tevfik Fikret ve Mihri Müşfik*. Bir Müzeolog. https://maidekasapoglu.com/asiyan/ (Erişim tarihi: 27 Ocak 2026)

Marmara Eğitim ve Araştırma Hastanesi. (t.y.). *Aşiyan Museum*. https://marmaraeah.saglik.gov.tr/EN-1159977/asiyan-museum.html (Erişim tarihi: 21 Mart 2026)

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews, 69*(9), 22–39, 67–71.

Onat, S. (2016, 29 Mart). Edebiyat yuvası Aşiyan. *Hürriyet Seyahat*. https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/edebiyat-yuvasi-asiyan-40077677 (Erişim tarihi: 20 Şubat 2026)

Özcan, N. (2016). Selim İleri'den bir ressama yorum: *Mihri Müşfik: Ölü bir kelebek*. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (25), 153–174. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/583958

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weiss ve A. W. Burks, Ed.; Cilt 1–8). Harvard University Press.

Rapperswil Polonya Müzesi. (t.y.-a). *Maska pośmiertna Fryderyka Chopina* [Koleksiyon kaydı]. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/death-mask-of-frederic-chopin/8QHhQVNJQJylYg (Erişim tarihi: 20 Şubat 2026)

Rapperswil Polonya Müzesi. (t.y.-b). *A bronze cast of the left hand of Frederic Chopin* [Koleksiyon kaydı]. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/a-bronze-cast-of-the-left-hand-of-frederic-chopin/CAHUoHf8wps57w (Erişim tarihi: 21 Şubat 2026)

Russ, D. (2010). *Chopin's hand and deathmask* [Fotoğraf; Hunterian Müzesi ve Sanat Galerisi, Glasgow]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BLW_Chopin%27s_hand_and_deathmask.jpg (Erişim tarihi: 27 Ekim 2025)

Sakıp Sabancı Müzesi. (t.y.). *Mihri (Müşfik) Hanım: Portrait of a young man*. https://sakipsabancimuzesi.org/en/artist/303/882 (Erişim tarihi: 22 Ağustos 2025)

SALT. (2019). *Mihri: A migrant painter of modern times* [Sergi metni]. https://saltonline.org/en/1956/ (Erişim tarihi: 21 Ağustos 2025)

Shaw, W. M. K. (2011). *Ottoman painting: Reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. I.B. Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755610792

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Aşiyan Müzesi*. Kültür Portalı. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/istanbul/gezilecekyer/asiyan-muzesi (Erişim tarihi: 27 Ağustos 2025)

Tongo, G. ve Dağoğlu, Ö. G. (2019). Mihri: İstanbul'dan New York'a bir kadın ressamın portresi. *Toplumsal Tarih*, (303), 26–28.

Tuna, M. (2007). *İlk Türk kadın ressam: Mihri Rasim (Müşfik) Açba, 1886 İstanbul–1954 New York*. As Yayın.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedom ve G. L. Caffee, Çev.). University of Chicago Press. (Özgün eser 1909'da yayımlanmıştır.)

Wikimedia Commons. (t.y.). *Togato Barberini* [Fotoğraf]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Togato_Barberini.jpg (Erişim tarihi: 28 Ağustos 2025)

Extended Abstract

Introduction

On 19 August 1915, during the Gallipoli campaign, the poet Tevfik Fikret died in Aşiyan, his house in Rumelihisarı, Istanbul. Shortly after his death, his close friend, the painter Mihri Hanım (Mihri Müşfik, 1885/86–1954), took a cast of his face and right hand. Usually mentioned in a single sentence, the event stands at the intersection of several art-historical problems: the cast was taken by an artist who had played a decisive role in founding İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, the first official school of fine arts for women; the gesture fell outside the customary practices of a Muslim funeral, which require the body to be washed and buried quickly; and the death mask itself is a largely European practice extending from ancient Rome to the Romantic cult of genius. According to Taha Toros, as reported in secondary sources, the Fikret mask is the first known death mask taken in the Ottoman Empire.

The study asks what meaning the mask carries in the context of late Ottoman modernization, the position of the woman artist, and the practices of mourning and memory, and what the object reveals about the theoretical status of the death mask as a type of image. Subsidiary questions concern the theoretical tools for conceiving the death mask as an image, the biography that made the gesture possible, and the mask's position between Ottoman commemorative practices and the European death mask tradition. In the publications reviewed, the mask is usually cited as evidence of the friendship between painter and poet, and the object itself has not been examined independently. To connect its indexical, comparative, and institutional dimensions, the study proposes the concept of the "threshold object."

Method

The research is an art-historical case study that combines document analysis with comparative visual analysis of published images. The object was not examined directly; the analysis rests on published photographs and written descriptions. Factual claims rest as far as possible on museum and collection records and scholarly publications, whereas memoirs, press articles, and fiction are treated as facts only when an independent source supports them, and otherwise as evidence of the mask's place in cultural memory. The literature review was limited to Turkish and English publications and was not a systematic database search. The visual analysis applies four criteria in order, namely the area of the face included in the cast, surface and expression, traces of intervention, and mode of display, and the same criteria are applied to the comparison case, the face and hand casts that Auguste Clésinger took of Frédéric Chopin in 1849. The principal limitation is the scarcity of primary documents: the material of the cast, the people who assisted, the time elapsed after death, and the whereabouts of the original negative mold and the first positive cast remain unanswered in the published sources.

Results

Read through theories of the death mask, the index, photography, and resemblance by contact (Benkard, Belting, Peirce, Bazin, Barthes, Didi-Huberman), the mask is a trace before it is a representation. In Peirce's terms, the death mask is both an icon, since it resembles the face, and a strong index, since it results from direct physical contact with that face, whereas the Ottoman gravestone commemorates the dead predominantly through symbolic signs such as inscription and date. Deriving the threshold from Arnold van Gennep's and Victor Turner's notion of liminality, the study transfers it from the person in the ritual to the object produced during the ritual and distinguishes four thresholds: life and death, trace and image, and private and public, which are intrinsic to every death mask, and a contextual threshold between European visual culture and Ottoman commemorative practice, which is specific to the Fikret mask.

A published photograph, whose date and status as original or copy are not stated, shows a cream-colored, plaster-like cast mounted on a black oval panel. The cast covers only the front of the face and apparently excludes the ears and hairline; the eyes are closed, the eye sockets and temples are sunken, and the poet's thick mustache remains legible. The sunken features suggest that, unlike the face Clésinger idealized in his second Chopin cast, the face "disturbed by death" may have been preserved without idealization. Whereas Clésinger produced about seventeen separate works devoted to Chopin by the spring of 1850, the known sources do not link Mihri Hanım's gesture to any commission or commercial expectation. The mask is displayed in the poet's bedroom in the Aşiyan Museum, opened in 1945 as Turkey's first literary museum, and a source not confirmed by museum records reports that the object on display is a copy. Unlike her portrait of Fikret, the mask records the face after its gaze has ended.

Discussion

Within the limits of the available sources, the study argues that Mihri Hanım's gesture draws on the European Romantic cult of genius, yet constitutes a known exceptional case that departs from the Ottoman gravestone tradition of commemorating the dead through inscription and symbol rather than the face. The mask is read not as the violation of a prohibition but as an extreme expression of the visual modernization under way in late Ottoman elite circles. In view of Linda Nochlin's account of the institutional barriers to women artists, the fact that the cast was taken by a woman painter who had introduced work from the live model into women's art education may be read as uniting intimate mourning labor and professional artistic labor in a single act; this reading rests on the questions of current gender-focused art history rather than on any document of the artist's intention. In the museum, the grave, moved to the garden in 1961, and the mask set inscription and indexical trace side by side, while the institutionalization of the object has pushed the name and labor of the woman who made it into the background. Until archival research establishes the material and timing of the cast and the casting chain behind the displayed copy, interpretations of the mask's indexical status and of the artist's intention should be read with caution.

Tevfik Fikret's Death Mask by Mihri Hanım: A Threshold Object in the Late Ottoman Period

Şen, Emre

ABSTRACT

This study examines the cast that Mihri Hanım (Mihri Müşfik, 1885/86–1954), a pioneering woman painter of the late Ottoman period, took from the face and right hand of the poet Tevfik Fikret, who died on 19 August 1915. Reported indirectly as the first known death mask made in the Ottoman Empire, the object, reportedly in the form of a copy, has been displayed in the poet's bedroom in the Aşiyan Museum, Istanbul. The article approaches the mask as a "threshold object" condensing the relations between late Ottoman modernisation, the public position of the woman artist, practices of mourning and the construction of national memory. The theoretical framework draws on Ernst Benkard's and Hans Belting's work on the death mask and the face, Charles S. Peirce's concept of the index, André Bazin's and Roland Barthes's ontology of photography, and Georges Didi-Huberman's notion of resemblance by contact; the proposed concept of the "threshold object" is derived from Arnold van Gennep's and Victor Turner's notion of liminality. Using an art-historical visual analysis based on published images and written sources, the mask is compared with the casts Auguste Clésinger took of Frédéric Chopin's face and hand in 1849. The study argues that while Mihri Hanım's gesture draws on the European Romantic cult of genius, it constitutes a known exception to the Ottoman gravestone tradition, which commemorated the dead through inscription and symbol, not the face. It further proposes that its making by a woman artist can be read as uniting mourning and artistic labour in a single act.

Keywords: Mihri Müşfik, Tevfik Fikret, death mask, threshold object, woman artist, late Ottoman art