

“YARATILIŞ”IN SIRRI YA DA KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDE KOLEKSİYONCU VESAYETİ

[The Mystery of “Genesis” or The Wardship of Art Collector in Culture Industry]

Oğuz HAŞLAKOĞLU

Doç. Dr., İTÜ, Mimarlık Fak. Mimarlık Bölümü
ohush@yahoo.com

ÖZET

Makale Osman Hamdi’nin “Mihrap” olarak Bilinen “*Yaradılış*” adlı eserini, tarihsel, kültürel ve bireysel katmanlara ayıran ikonolojik ve ikonografik bir okuma yöntemine tâbi tuttukten sonra eserin koleksiyoncu vesayetinde kültür endüstrisi bağlamındaki durumunu ele alıyor. Sanat ve toplum ilişkilerini doğrudan engelleyici bir esas taşıyan kültür endüstrisi ve koleksiyoncu vesayeti çeşitli açılardan teşhir edilmeye çalışıldıktan sonra örneğin sansürün nasıl kendiliğinden doğallaştığını göstererek bunun toplumsallaşmayı engelleyen yanı vurgulanıyor.

Anahtar Sözcükler: Osman Hamdi Bey, ikonoloji, ikonografi, kültür endüstrisi, kapitalizm ve sanat.

ABSTRACT

Present essay focuses on the painting by Osman Hamdi Bey called “Genesis” later known unbeknownst as “Mihrap”. An possible interpretation of the painting is offered in terms of icological and icographical aspects which classifies according to the historical, cultural individual stratas. Afterwards the work is taken up within the context of culture industry in so far the wardship of art collector is concerned. Exposing the under development effects of this on the realtionship of art and

society in its differing aspects, the essay emphasises the role of censorship in art in its naturalising role.

Keywords: Osman Hamdi Bey, iconology, iconography, culture industry, capitalism and art.

I.

Osman Hamdi tarafından adı “La Genése (*Genesis, Tekvin, Yaratılış*; 1901)” konulduğu hâlde daha sonra bundan habersiz olarak “Mihrap” ismi verildiği anlaşılan resim aslında Modern Türk Sanatının belki de en önemli eserlerinden biridir. Aslına bakılırsa her iki isim de korunmalıdır çünkü her ne kadar “Mihrap” ismini koyan tarihçi Mustafa Cezar, mecazi bağlamı da düşündük dese de, biri içeriğe, diğeri ise doğrudan biçime dayalı olarak bu şaşırtıcı ve benzersiz resmi bir bütün olarak mezkur isimler özetliyor. Zaten resim en basit tarifiyle, ‘mihrapta bir rahlenin üzerinde oturan hamile bir Osmanlı kadını’ni konu edinmektedir. Bu vesileyle de konuya bilimsel çalışmalarıyla ışık tutan ve Osman Hamdi’nin de akrabası olan tarihçi Edhem Eldem’e katılıyorum; işin doğrusunu bildiğimiz sürece ne isim verdiğimiz o kadar da önemli değil çünkü her şeyden önce sanat eserlerinin kamusal hayatları olduğu gerçeğini görmemiz gerekiyor. Ne var ki tam da bu nedenle bu eser bağlamında sorulması gereken sorular var çünkü eserin hâlâ muhtelif rivayetler bağlamında bizatihi kayıp addedilmesi bir yana, toplumsal kabullerden koleksiyonculuk davranış biçimlerine, sanat toplum ilişkisinden tarih, kültürel aidiyet ve ilahiyata kadar pek çok ilgisiz gibi görülecek öğeyi iç içe barındırdığını görüyoruz. Böylesi bir katmanlı yapıya değinmek, eserin açık biçimde ‘provokatif’ içeriğine dair öncelikle bir özet çerçeveyi ortaya koymayı ve anlaşılmasına katkıda bulunacak belli bir okuma yöntemi önerisinde bulunmayı kaçınılmaz hâle getiriyor.

II.

Bu anlamda, öncelikle tarihçi Edhem Eldem’in hamile kadın figürünün ayaklarının altına saçılmış kutsal kitaplar arasında İncil ve Tevrat’ın bulunmamasının estetik bir seçim olduğu yorumunu eleştirerek başlamak gerekir (Eldem, 2014). Eğer biz orada Doğu’nun kutsal metinleriyle birlikte İncil

ve Tevrat da görseydik¹ bu eser gerçekten de merkeze aldığı hamile kadın figürü nedeniyle dinlerin kaynağına yönelik kadim ana tanrıça kültüne atıfta bulunan bir arkeolojik manifesto olarak anlaşılabilirdi, ancak durum öyle görünmüyor. Ne var ki bundan hareketle ressamına atfen kestirme yargılarda bulunmak da anlamlı değil çünkü resim bir bütün olarak anlaşılmadıkça tek tek parçaları üzerinden yapılacak spekülasyon yorumlar ancak kendi bildiklerini okuyacağı için oldukça yanıltıcı ve dahası önyargılı olabilirler. Esere gelince, o da sadece Batı’da, önce yapıldığı aynı yıl 1901’de Berlin’de sonra da 1904’te İngiltere’de sergilendiği biliniyor. Başka bir deyişle, sergilenme yerleri ve ortamı dâhil her imgesi doğrudan titizlikle belirlenmiş bu resimde söz konusu durumun bir estetik seçim olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor. Diğer yandan resmin Burhan Kum’un (2015) daha önceki bir yazısında yorumladığı cinsellik ekseninden farklı olarak özellikle ismindeki Genesis’in ‘doğum’ anlamı ve merkezi hamile kadın figürünün tarihsel ve sanatsal referansalar üzerinden okunabileceği düşüncesinden hareketle bunun yerlerdeki kutsal metinler içinde İncil ve Tevrat’ın bulunmayışıyla doğrudan bağlantısı olabileceği söylenebilir. Bu durumu ortaya koyabilmek amacıyla öncelikle resimdeki kadın figürünün model alındığı, dönemin tarihsel konuları resmetmesiyle bilinen akademisyen ressamlarından Oryantalist Jean-Léon Gérôme’un “Tanagra” heykelinin esin kaynağında yine o dönemin çok ünlü bir arkeolojik keşfinin yattığı gerçeğinden başlamak gerekir.

Osman Hamdi’nin içinde bulunduğu dönemin gözde arkeolojik bulgularından olan “terracotta” kadın heykel grubu, 1860’larda bulunduğu Yunanistan’daki yerin ismiyle “Tanagra heykelcikleri” olarak anılıyor ve yine dönemin edebiyat eserlerinde bile yerini alarak Batı’da o dönem kadın için kullanılan zarafet ve güzellik simgesine dönüşüyor.² Gérôme’un “Tanagra” heykeli bu anlamda heykelciklerin kendisi değil, onların kadim dönemde yapıldığı ve sonra da bulunduğu yerleşim yerinin talih tanrıçası “Tyche” ile kişileştirilerek simgelenmiş hâli ve avuç içi açık biçimdeki elinde de bunu ifade eden dans hâlinde küçük bir kadın heykelciği bulunduruyor. Asıl ilginç olanıysa, heykelin oturduğu zeminin aslında bir arkeolojik kazı alanının yükseltilmesi olması ve heykelin hemen sol yanında da oturduğu bu yükseltmeye dayalı kazıda kullanılan bir kazmanın bulunması. Bu durum, Osman Hamdi’nin “Yaratılış”ı yaparken, basit bir ‘espi kopyası’ mantığının çok ötesinde bir yaklaşımdan hareketle, bir arkeolog olarak bizzat kendi çalışma alanını resmin ana konusu hâline getirdiğini gösteriyor. Dahası, bu resmin yapılma fikrini Osman Hamdi’ye doğrudan Gérôme’un aslında

¹ Aslında ironik olan Batılı bir kutsal metnin zaten olmadığıdır ancak bu da başka bir meseledir.

² Örneğin Oscar Wilde, *Dorian Gray’in Portresi* (2018) ve *İdeal Bir Koca* (1940) eserlerinde bu terime yer verir.

arkeolojik bir keşfi kutlayan bu heykelinin verdiği dahi söylenebilir. Burada sorun Osman Hamdi’yi bizim sadece bir ressam olarak düşünmemizde, oysa aynı zamanda döneminin saygın arkeologları arasında yer aldığını biliyoruz. Bu anlamda “Tanagra” heykeli Osman Hamdi’nin bu iki alanı bir araya getirmesini sağlayan benzersiz bir esere ilham kaynağı olmuş. Eserde Osman Hamdi’nin aynı zamanda tanrıça Tyche’yi Osmanlı kıyafeti içinde hamile olarak resmettiği düşünüldüğünde, bu durum, merkezdeki kadın figürünü son derece şaşırtıcı bir tarih ve kültürel aidiyet okumasının düğüm noktası hâline getiriyor. Burada ‘okuma’ sözcüğüne farklı anlamını verense resimdeki ‘rahle’ çünkü hamile kadın figürü tam olarak bu rahlenin üzerinde canlı bir kitap olarak duruyor ki zaten yazılı olan diğerlerinin yerde bulunma nedenini de açıklıyor. O hâlde zaten ikonografik bağlamda apaçık bu durumu görelim ve soralım: Osman Hamdi, okunması gereken asıl kitabın Osmanlı aidiyetine bürünmüş bir Yunan Tanrıçası olduğunu vazederken bu iç içe geçmiş sembolik yapıda bize gerçekte neyi anlatmak istiyor?

Her şeyden önce, soru, artık bizim Osman Hamdi’nin “Yaratılış”ını, tıpkı Dürer’in “Melancolia I.” gravüründe olduğu gibi bir ‘alegori’ olarak almamız gerektiğini gösteriyor. Alegori, belli bir konu ya da düşüncenin kişileştirme yoluyla “antropomorfik (*insanbiçimci*)” esasta anlatıldığı bir tür görsel fabl olarak nitelendirilebilir. Bu durum, aynı zamanda, resimdeki her öğenin alegorik anlamına kavuşacağı bütünsel bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğini söylüyor. Bu itibarla, resmin katmanlardan oluşan bütünsel bir yapı sergilediğini ve dahası tam da Panofsky’nin (2014) kastettiği anlamda, ikonolojik bir bağlam içerdiğini söylemek mümkün. Bu noktada daha geniş bir yorum yerine bu katmanları tanımlayan anahtar ifadelerle yetinmek gerekir:

a) Tarihsel Katman: Bu katman itibarıyla resim, tarihsel bir dönüşümün alegorik ifadesi olarak okunabilir ve bu da eserin içinde vücut bulduğu kendi dönemine denk düşer. Başka bir deyişle alegorik bağlam, tarihsel katman olarak içinde Batı’nın kültürel aidiyet (etnik, dinsel vb.) referanslarını barındıran, dağılmakta olan bir imparatorluk olarak Osmanlı’nın Tanzimat dönemidir.

b) Kültürel Katman: Sadece belli bir tarihsel dönemi değil günümüze de yansımaları olacak şekilde aidiyetlerin çeşitliğinde söz konusu iç içeliği gündeme getirir. Başka bir deyişle alegorik bağlam, kültürel katman itibarıyla hem yatay (ayrı ayrı dönemlerde) hem de dikey (aynı dönemde) olarak iç içe geçmiş çoğul aidiyetlerdir.

c) Psişik Katman: Osman Hamdi’nin bir birey olarak kendi aidiyetini nerde gördüğüne dair ruhsal portresini sunar. Bu anlamda Osman Hamdi Tanzimat’la başlayan Batılılaşmanın bir timsali olarak okunabilir. Ne var ki yine aynı nedenle tümüyle bir Fransız burjuvası gibi yaşıyor ve düşünüyor oluşu,

içinde yaşadığı toplumun Doğu kimliğiyle ortaya çıkan yabancılaşma, sıkışma ve ruhsal çatışmayı da beraberinde getirir. Başka bir deyişle, alegorik bağlam, psişik katman olarak, kişi kendi aidiyetini nerede görürse görsün, giderilemez çelişkidir.

İlk iki katman doğrudan toplumsaldır, son katmansa bireyi tanımlar. Bu anlamda, yukarıdaki üç katmanın iç içeliği, ortaya koyduğu tarihsel içerik bakımından okunduğunda, yapıtın hakikatini dile getirme potansiyeline sahiptir. Burada “hakikat”i Adorno’nun (2016) kullandığı anlama yakın sayılabilecek biçimde, yapıtın tarihsel içeriğindeki “hakikat esası”nın (*Wahrheitsgehalt*) ortaya çıkarılması olarak anlamak gerekir. Bu anlamda, resim, bizi iç içe geçmiş hangi tarihsel, kültürel ve psişik katmanlar tarafından belirlendiğine dair bir sorgulamanın içine bırakıyor. Burada temel sorun, sanat yapıtının edilgin bir biçimde bizim yorumlama insafımıza terk edilmiş olduğunun sanılmasıdır. Oysa sanat yapıtı, yalın ontolojik anlamında, aslında ona bakana bakan, mimetik esasta, yansıtmalı bir bilinç sahnesidir. Dolayısıyla bir izleyici olarak Osman Hamdi’nin nazarından bakmadan resmine girme şansımız da yok ve ancak ondan sonra şu başta sözünü ettiğimiz sorunu artık açıkça dile getirecek soruyu sorabiliriz: neden yerdeki kutsal metinler arasında İncil ve Tevrat yok? Sorunun cevabı içindedir: kutsal metinler resimde bizatihi kendileri olarak değil, söz konusu olabilecek en güçlü kültürel aidiyet sembolleri olarak temsil edilirler ve yerde sadece Doğu kutsal metinlerinin bulunması, Doğu kültürünün tarih sahnesindeki yerini rahledeki kadınla sembolize edilen Batı kültürüne bırakıyor oluşunun tümüyle alegorik bir ifadesidir. Ne var ki kadın figürünün son çözümlemede Osmanlı aidiyeti taşıyor olması, Batı karşısında artık tutunamayan Doğu’nun son büyük imparatorluğu Osmanlı’nın askeri zayıflamasının ve iktisadi bağımlılığının bir sonucu olarak bizatihi kültürel aidiyet sahnesinin de Tanzimat itibarıyla artık doğudan batıya çevrilmekte olduğunu gösteren tarihsel bir tespit ve buna bağlı kaçınılmaz bir gelecek öngörüsünün ifadesidir. İşte Osman Hamdi’nin “Yaratılış” resmi de altta yatan anlamını, tarihsel esasta bir kültürel aidiyet ‘sahnesi değişimini’ hamilelikle simgelediği bu durumdan alır. Bu nedenle de resmin ‘kadını yücelttiği’ yönündeki yorumun kadının zaten genellikle sanat tarihi içinde güzellik sembolü anlamında kullanılmasının eril klişenin tipik bir tezahürü olduğu görülmek kaydıyla yanlış olmadığını ancak resmin alegorik bağlamdaki temel ikonolojik anlamını oluşturmadığını söylemek gerekir.

III.

Burhan Kum yukarıda da değindiğimiz yazısında, Edhem Eldem’in eserin orijinalinin kayıp olmasını sorun görmeyerek bir tarihçi olarak yüksek çözünürlükte elektronik ortam reproduksiyonlarına sahibi

olmasının yeterli oluşunu eleştirirken aslında sanat yapıtının öncelikle bir belge değil eser oluşuna vurgu yapıyor. Eser, malûm, iz demek ve bir yapıtı eser hâline getiren de o yapıta yapanın bıraktığı, kendisini tarz ya da üslup olarak belli eden, yapana has benzersiz izidir. Elbette bu durum, modern sanat içinde, önce Duchamp'ın seri üretim bir ürünü (Pisuar) alıp, işlevsel bağlamını iptal ederek tümüyle dilsel/kavramsal bir atıf olan 'ad koyma' (Fountain) üzerinden eser vasfına getirmesiyle, daha sonra da özellikle Pop Art'la birlikte Andy Warhol'un "Fabrika" adını verdiği atölyesinde serigrafi baskılarla, sanatta düşünceyi esas alan bir seri üretim mantığına dönüştürmesiyle ciddi anlamda sorgulandı. Osman Hamdi'nin öldüğü 1910 yılındaysa Picasso çoktan sanatı tümüyle değiştirecek bir devrimin tohumlarını Braque'la birlikte atmıştı ancak resim hâlâ biricikti ve biricik olmasının nedeni de sadece sanatsal düşüncenin değil adet ve yapıma tarzının da biricik olmasıydı. Şu durumda, buradaki sorun tam olarak sanat yapıtının maddi anlamda asıl muhatabı olan toplumla 'biricikliğinde' buluşamaması mıdır yoksa sanat ve toplum ilişkileri açısından oluşan, sanat yapıtının 'biriciklik' itibarıyla koleksiyoncular marifetiyle bir 'fetiş nesnesi' statüsü kazandırılarak marjinalize edilmesi midir? Aslında birbiriyle ilişkili görünmesine rağmen asıl sorunun ikincisi olduğunu düşünmek gerekir çünkü '*fetiş nesne*' statüsü aslında bizzat sanatı kendisine yabancılaştıran bir dönüşüme uğratma özelliğine sahiptir. Bu nedenle de toplum aslında hiçbir zaman sanat yapıtıyla kendiliğinden karşılaşamaz çünkü sanat topluma bir öneri değil buyruk olarak iner; ona "*bak ve anla; işte bu sanattır*" denir.

Adorno, "kültür endüstrisi" kavramını ortaya attığında, sanatın aslında tümüyle ticarileşmesiyle sonuçlanacak bir eğlence türü hâline geldiğini fark etmiştir. Bu durum diğer yandan da doğal bir sonuçtur çünkü kapitalizm yanılmalı özne kurgusundan hareketle arzu ve içgüdülere hitap eden yapısıyla sanatı değil ama sanatçıyı bir şahıs oluşunda ele geçirebilecek her türlü ayartma mekanizmalarına sahiptir. Bu mekanizmaların belki de en önemlisi ise sanatı satın alarak, sanatçıların Andy Warhol'un iletişim kuramının babası Marshall McLuhan'dan mülhem ifadesiyle 'yırtmalarını'³ sağlayan koleksiyonculardır. Koleksiyoncular, tıpkı sanatçılar gibi birer şahıs oluşlarında, topladıkları sanat eserlerinin sahibi olmanın ayrıcalığında, sanatın yapıt üzerinden önce bir fetiş nesnesine indirgenmesi sonra da totem seviyesine yüceltilmesi ayınınin başrahipliğine soyunurlar. Ne var ki tüm bu arkaik kurgudaki sahnenin kurulmasını sağlayan altta yatan gerçek ve gerekçe oldukça basittir; bir sömürü düzeni içinde elde edilmiş finansal güç. Şu durumda koleksiyoncu karşımıza öncelikle sanata yatırım yapan bir sermayeci (servet biriktiren, kapitalist) olarak çıkar. Ne

³ "Art is anything you can get away with."

var ki bu rol sadece parayla açıklanabilir değildir çünkü her ne kadar parasız olacak bir iş gibi görünmese de para daha ‘meta’ düzlemde başka bir tecrübeyi temin ediyor olması bakımından önemlidir; yaratıcılığın mülkiyet hakkı. Bu kanunen garanti altında meşru mülkiyet duygusu çoğu ciddi koleksiyoncu için prestijden başka bir anlam taşır; koleksiyon sahibi olma aslında bir tür “voodoo” ayinidir çünkü yaratıcılık tıpkı yabanıl bir kültürdeki “mana” gibi, maddi olarak hapsedildikleri yapıtların mülkiyeti üzerinden ayini yapan büyücüye geçer. Bu mistik güç, para sayesinde erişilse de bizihi parayla gerçekleşmez çünkü gerçekleşmesi doğrudan bütün kötülüklerin anası olan sahip olma ve özdeşleşme yanılmasını gerektirir. O hâlde sanat yapıtının ekonomik değerinin anlamı, genel kabulündeki fetişleştirme ayininin zorunlu bir parçasıdır; ‘sanatın değeri’ kültür endüstrisi için ancak onun ederi üzerinden mümkün metafizik bir hezeyandır.

Demirbank koleksiyonundan birdenbire ortadan kaybolan Osman Hamdi’nin “Yaratılış” eseri bu anlamda bir fetişleştirme ve özdeşleşme için eşsiz bir imkân sunar. Bakıldığında, toplumsal ve kültürel tabulara yönelik provokatif içeriğiyle bir koleksiyoncu için, yukarıda sözünü ettiğimiz yaratıcılığın mülkiyeti tecrübesine bundan daha iyi bir ‘*fetiş nesne*’ adayı bulunabilir mi? Yaratıcılığı mülkiyet hakkı üzerinden kendisine mâleden bir anlayış içinde, koleksiyoncu, özellikle de bu eser sayesinde doğrudan sanatçıyla kendisini özdeş hissetme ve böylelikle dilediği gibi tanımlayacağı kendi mahremiyet alanını oluşturma fırsatına kavuşur. Bu durum, Mehmet Gülerüz’den (2014, s. 119) öğrendiğimiz kadarıyla bir zamanlar resmi bulunduran bir koleksiyoncunun kendi evinde sergilediği biçimiyle dahi resmin kutsal kitapların yerlere saçıldığı alt tarafını kapatmasıyla daha da ilginç bir hâl geliyor. Bu nedenle de “Yaratılış”ın sergilenmemesi kendiliğinden ‘*doğal*’ bir mazeret kazanıyor. Oysa herhangi bir eserin içeriğinde ele aldığı tabu nedeniyle sergilenmekten alıkonulması her şeyden önce o toplumun kendisini sorgulama, tarihsel, kültürel açıdan değerlendirme ve çoğulcu bir hoşgörüyeye dayalı toplum anlayışı geliştirme gibi en temel eleştirel ve demokratik tepkilerini zayıflatır.

Bu durum, aynı zamanda, neden bir toplumun kapitalist bir sistem içinde sanatla bir araya gelemeyeceğini de gösterir; sanat, ancak *socio* (ortak olan) içinde ve paylaşım esasında anlamını bulabileceği esastan soyularak tümüyle ya koleksiyoncu tapınmasının ya da sergilendiği yalıtılmış üst kültür sergi mekânlarının fetiş nesnesine indirgenir. Bu anlamda sanat ancak eleştirmenlik adı verilen ve asıl işlevi kültür endüstrisinin toplumsal bağlamda gerekçelendirilmesi olan bir tür ‘ruhban sınıf’ müessesesi üzerinden topluma bahşedilir. Yine de burada sanat ve toplum arasındaki bağın oluşamamasının nedeni elbette sadece koleksiyoncuları birer şahıs olarak ya da genel anlamda

koleksiyonculuğu ‘günah keçisi’ hâline getirerek anlaşılamaz. Aslında normal koşullarda bir koleksiyoncu sanat yapıtı biriktirmeyi toplumsal bir katkı, kazanım ve kendisini de zevk sahibi, incelikli bir burjuva olarak gösterecek bir prestij fırsatı olarak da değerlendirebilir. Sorun, sanatın bu biçimde yalıtılarak, toplumun sanatı düşünsel esasındaki değişime açık yaratıcılığında örnek almak yerine, sadece ‘*duygularına tercüman olan*’ kendi içinde bir estetik tecrübe olarak görmeye yönlendirilmesidir. Bu açıdan bakıldığında, sanatın üzerindeki ‘*koleksiyoncu vesayeti*’ anlamını sanatın tümüyle bir fetiş nesnesi olarak metalaştırılmasında bulur. Bu baştan sona sömürü itkilerinin etkisindeki ‘kara büyü’nün en olumsuz sonuçlarından biriye, sanatın, toplumsal değişimin ve dahası sadece kendi içinde sanat alanlarının değil tüm alanlardaki yaratıcılığın ve üretkenliğin öncüsü olabilecek işlev ve sorumluluktan alıkonarak aslında tüketime alet edilen sahte bir seçkinci konuma marjinalize edilmesidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2016) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Elçin Gen, Nihat Ülner ve Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eldem, Ethem (2014) “Osman Hamdi'nin kadını yücelten Mihrab'ı Nerede?”, *Perihan Özcan'la Söyleşi*, 18 Mayıs 2014 tarihli Habertürk
- [Erişim Adresi: <https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yuceltti-mihrab-nerede>].
- Güleryüz, Mehmet (2014) *Resmigeçit*, yay. haz. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kum, Burhan (2015) “Osman Hamdi Bey’in Kayıp Tablosu: İktidarın Yaratılışı”, *Evrensel Kültür*, sayı 281, Mayıs 2015.
- Panofsky, Erwin (2014) *İkonoloji Araştırmaları*, çev. Orhan Düz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Wilde, Oscar (1940) *İdeal Bir Koca*, çev. irfan Konur, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
- Wilde, Oscar (2018) *Dorian Gray’in Portresi*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Everest Yayınları.