

İpek Duben • Türk Resmi ve Eleştirisi • 1880-1950

İpek Duben

Türk Resmi ve Eleştirisi

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

1880
1950

İPEK DUBEN

1941'de İstanbul'da doğdu. İstanbul'da English High School ve Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra Chicago Üniversitesi'nde 1965 yılında siyaset bilimi dalında master aldı. Aynı bölümde doktora çalışmasını tez aşamasına kadar sürdürdü (1969). 1972-76 arasında New York Studio School'da sanat eğitimi gördü. İstanbul'a döndükten sonra (1977) sergiler açarken, *Milliyet Sanat Dergisi*, *Tarih ve Toplum*, *Boyut* ve *Sanat Çevresi*'nde sanat eleştirileri yazdı. 1984'te Mimar Sinan Üniversitesi'nden sanat tarihi doktora aldı. 1990-91 arasında Plastik Sanatlar Derneği Genel Sekreterliği yaptı, bu sırada düzenlediği bir dizi panel ve konferanslar *Çağdaş Düşünce ve Sanat* ismiyle kitaplaştırıldı. İstanbul Teknik Üniversitesi, Yıldız Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde çeşitli dönemlerde ders verdi.

Re:Duchamp: Travelling Exhibition (Gezici Sergi, 2000), İstanbul Pera Ressamları 1873-1808 (Beymen Sanat Galerisi, İstanbul, 1990) sergilerinin küratörlüğünü yaptı.

1979-91 arasında Maçka Sanat Galerisi, Ankara Galerisi Nev, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde resim sergileri açtı. 1992-2002 arasında sanat çalışmalarını New York'ta sürdürdü. 1994'ten sonra ağırlıklı olarak multi-medya yerleştirmeler, sanatçı kitapları ve video alanındaki sosyal ve siyasal içerikli çalışmaları Munson-Williams-Proctor Art Institute Museum (2006, ABD), Szent István Király Müzeü (2006, Macaristan), Hammer Museum (2006, ABD), Galerie Nord (2005, Berlin), ZKM (2004, Almanya), 1. Uluslararası İskenderiye Kitaplığı El Yapımı Sanatçı Kitapları Bienali (2004), 5. Uluslararası Sharjah Sanat Bienali (2001), Stephan Gang Gallery (2001, New York), Museum für Volkerkunde (1998, Viyana), Irvine Fine Art Center (1996, ABD), Museum Voor Volkenkunde (1995, Rotterdam), Borusan Sanat Galerisi, Aksanat gibi galeri, müze ve bienallerde sergilendi. Duben'in yayınları: "Cumhuriyet'te Tenkit", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* (Tarih Vakfı, "Bilanço '98" Yayın Dizisi, İstanbul, Mayıs 1999); İpek Aksüğü Duben, Deniz Şengel (editör), *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, İstanbul: AIAP/PSD (Plastik Sanatlar Derneği), 1991, 2. baskı, 1993; 1990 "Pera Ressamları 1873-1808" (Sergi Kataloğu, Beymen Sanat Galerisi, İstanbul).



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

İPEK DUBEN
TÜRK RESMİ VE ELEŞTİRİSİ (1880-1950)

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI 160
SANAT - ESTETİK 4

ISBN 975-6176-56-3

1. BASKI İSTANBUL, MART 2007

© BİLGİ İLETİŞİM GRUBU YAYINCILIK MÜZİK YAPIM VE HABER AJANSI LTD. ŞTİ.
YAZIŞMA ADRESİ: İNÖNÜ CADDESİ, NO: 28 KUŞTEPE, ŞİŞLİ 34387 İSTANBUL
TELEFON: 0212 311 60 00 - 217 28 62 / FAKS: 0212 347 10 11

www.bilgiyay.com
E-POSTA: yayin@bilgiyay.com
DAĞITIM: dagitim@bilgiyay.com

YAYINA HAZIRLAYAN BELGİN ÇINAR - ESRA YILDIZ
TASARIM MEHMET ULUSEL
DİZGİ VE UYGULAMA MARATON DİZGİEVİ
DÜZELTİ VE DİZİN SALT KIZILIRMAK - BORA BOZATLI
BASKI VE CİLT MAS MATBAACILIK A.Ş.
DEREBOYU CADDESİ, ZAGRA İŞMERKEZİ, B BLOK NO: 1 MASLAK 34398 İSTANBUL
TELEFON: 0212 285 11 96 / FAKS: 0212 276 59 55

Istanbul Bilgi University Library Cataloging-in-Publication Data
Istanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglama Bölümü tarafından kataloglanmıştır.

Duben, İpek Aksüğer.
Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) / İpek Aksüğer Duben.
p. cm.
Includes bibliographical references and index.
ISBN 975-6176-56-3 (pbk.)

1. Painting, Turkish. – 2. Painting, Turkish. – 18th century.
3. Painting, Turkish – 19th century. I. Title.
ND861.D83 2007

İPEK DUBEN

TÜRK RESMİ VE ELEŞTİRİSİ
(1880-1950)

İçindekiler

vii Önsöz

xiii Sunuş

1	I KURAMSAL YAKLAŞIMLAR
3	Sanat Tarihi ve Eleştiri Kuramlarına Kısa Bir Bakış
9	Türk Kültürüne Özgü Bir Sanat Kuramı Olabilir mi?
27	II GERÇEKÇİLİK VE ZİHNİYET
33	Tanzimat'ta Zihniyet Çatışması: Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa
33	Namık Kemal
36	Osman Hamdi
44	Resimde Mekân Sorunu: Osman Hamdi
67	III FİGÜRATİF RESİM
69	Gelenek, Dramatik Figür ve Portre
74	Figür ve Portre: 1900-1928
92	Konstrüktivizm ve Kübizm
110	Gerçekçilik ve Millî Kültür İdeolojisi
115	Turgut Zaim Olayı
125	IV MANZARA RESMİ
127	Meşrutiyet Öncesi ve Şeker Ahmet Paşa
140	Meşrutiyet Döneminde Resmi Etkileyen Unsurlar
147	Empresyonizmin Türk Resminde Anlamı
151	Türkiye'de Empresyonizm Üzerine Eleştiri Yazıları
169	V TÜRK RESMİNİN ELEŞTİRİSİ (1880-1950)
171	Eleştirinin Genel Durumu
176	20. Yüzyılda Eleştirinin İşlevi ve Türkiye'de Durum
181	VI CUMHURİYET ÖNCESİ SANAT DÜŞÜNCESİ
183	Eleştiri ve Ölçütleri: 1876-1923
190	"Resim Nedir", "Resmin İşlevi", "Taklit" Sorunu
195	Güzellik Kavramı

201	VII	CUMHURİYET DÖNEMİNDE ELEŞTİRİ
203		Eleştiri Dili ve Ölçütleri
211		Güzellik Kavramı
224		“Konu” Sorunu
235	VIII	“MİLLİ SANAT MESELESİ” VE FİKİR HAREKETLERİ
247		Ziya Gökalp
252		Mustafa Şekip Tunç
254		Pragmatizm
256		Kadro Hareketi ve Tarihsel Materyalizm
259		Peyami Safa
260		İsmail Hakkı Baltacıoğlu
263		Ressam Çevrelerinde Milliyetçi Fikirler
269		SONUÇ
281		Resimler
287		Kaynakça
295		Dizin

ÖNSÖZ

1984'te tamamlanan bu araştırmaya 2006'nın perspektifinden baktığımda, yirmi iki yıl önce uyguladığım metodolojiyi bugün uygun bulur muydum diye sormadan geçemiyorum. Aradan geçen yirmi iki yıl içinde Türkiye sanat ortamı, özellikle 1990'larda yeni bir devinim kazanarak, global kültüre eklemlendi. Genç sanatçılar, Batı kültürünün dünyada hissedilen etkisini sorgulamadan yaşamlarının bir parçası olarak kabul etmeye başladılar. Bu durumu hazırlayan etkenlerin başında, iletişim ağının ülke çapında yayılması, televizyon kanalları ve uydu aracılığıyla dış dünyanın günlük yaşama katılması ve bilgisayar teknolojisinin sağladığı bilgilenme olanakları gelmektedir. Bilgi ve iletişim çağına girildikten sonra, çağdaş sanatçılar yeni teknolojinin olanaklarından zaman kaybetmeden yararlanmaya başladılar. Bu durumu besleyen ve destekleyen postmodern düşünce Türkiye'de çağdaş sanatçıları iki açıdan rahatlatmıştı. Foucault, Lacan, Althusser gibi teorisyenler, Duchamp'ın 1920'lerde sanata getirdiği yeni tanımı do laylı olarak kuramsal bir temele oturtarak, 1960'larda "buluntu nesne" (found object) ve "readymade" kavramlarının yeniden canlanmasına, yaygın şekilde kullanıma girmesine, sanatın kavramsallaşmasına, yaratıcılıkta orijinalliğin ve özgünlüğün önemini yitirmesine, sanat dallarını ayırıştıran özelliklerin ortadan kalkmasına, sanat nesnesinin bir jeste, teatral bir deneye dönüşmesine temel oluşturdular. Bu arada sanat, "eser" olmaktan çıkarak, "iş" olmaya dönüştü.

1960'larda ortaya çıkan bu durum, 1980'lerde pastiş düzeyine indikten sonra, etkisini 80'ler boyunca hissettirdi, daha sonra da 90'larda tamamen belirginleşti. Türk sanatçısı için bu yeni durum bir avantajdı. Temsili imgelemele arası hiçbir zaman iyi olmayan Türk sanatçısının klasik resim ve heykel dilinden uzaklaşarak sanat yapmasını onaylayan bu tavır, onu birdenbire özgürleştirdi. Postmodernizm aynı zamanda, Batı sanat geleneğinin omuriliğini oluşturan ve klasik sanatın tanımını yapan mutlak metni (classical canon) yıkarak, her kültürün kendine özgü değerleri olduğunu ve bu değerlerin klasisizmle eşdeğer önemde görülmesi gerektiğini ortaya atmıştı. Bu tavrın uzantıları, merkez-periferi kavramları çerçevesinde, Batı dışında "öteki" kimliği taşıyanları, alışılmadık bir biçimde önemli olma ve ilgi odağında bulunma mertebesine yükseltti. En azından, böyle olması gerektiği teorisini ortaya koydu. Kuşkusuz ki, 1990'ların ikinci yarısında çağdaş Türk sanatçısı artık rahatlamış olarak "kendisi gibi" olabilirdi.

1980'lerin başında, Batılılaşma sürecinde Türk resmi ve eleştirisi konulu araştırmayı yaparken, postmodernist kuramları uygulamayı düşünmedim. Batılılaşma olgusunu çağdaş sanat kapsamında inceliyor olsaydım, kuşkusuz bu kuramlardan yararlanırdım. İki nedenden postmodernist paradigmaların dışında kalmayı tercih ettim: Birincisi, Türkiye'de 1880-1950 döneminde sanat, Batı'da sanatın öz tanımını yapan mutlak kuralların geçerli olduğu klasik geleneği takip ediyordu. Bu dönemde Türk sanatçısının sırasıyla izlediği gerçekçi/temsili sanat (realistic representation), konstrüktivizm ve kübizm akımları, Batı'da da klasik değerlere ve ölçütlere tabi tutularak değerlendirilmişti. Dolayısıyla, Türk sanatını mukayeseli olarak inceleyen, aynı ölçütleri benimseyen kuramları uygulamayı tercih ettim. İkinci olarak, amacım bu süreç içinde Türk resminin ve eleştirisinin merkezinde olan zihniyet farklılığı meselesini postmodern kuramlar çerçevesinde tartışarak, Türk sanatını bu kuramların sağladığı "kabul alanları" içine yerleştirmek olmadığı gibi, Türk sanatına Batı sanat tarihi içinde meşruiyet kazandırmak da değildi. Amacım, sancılı arayış süreçlerini, klasik rasyonel ölçütler uygulayarak değerlendirmekti.

Araştırmaya Benedotte Croce, Lionelli Venturi ve Max Raphael'in

kuramlarının uygun düşeceğini düşündüm. Croce'nin "sezgi" kavramını bünyesinde eriten Venturi, sanat-eleştiri-estetik arasında etkileşimin analizi-ne olanak sağladığı gibi, estetik değerlerin devingen ve değişken olduğu kadar, kalıcı ve sürekli olduğunu da hesaba katarak, toplumun (seyircinin) ortak beğenisinde yaşayan geleneksel değerlerle, sanatçının ileriye dönük sezgi temelli yaratıcılığı arasındaki dinamikleri eleştiri eleğinden geçiren, sistematik kavramsal bir çerçevede incelemek olanağı tanıyordu. Bu doğrultuda, eser ile seyirci arasındaki iletişimi merkezde tutan Max Raphael'in öğretisi çok önemliydi:

"Resimde mekân yaratmak yalnız derinlik yanılsaması yaratmak değildir, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekânda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılsamadan başka bir şey yaratmış olmayız."

Lionelli Venturi ve Max Raphael'den yararlanarak, araştırmamda birkaç metodoloji uyguladım. Venturi'nin nesnel eleştiri yöntemini kullanarak, renk, biçim, çizgi, malzeme ve konuyu, sanatçının zihniyetini (Max Raphael) yansıtan koordinatlar olarak değerlendirdim. Bu veriler, eserin üslubunu oluşturan bir dil olarak tarihsel olguları ve kültürel değerleri yansıtıyordu. Böylece, sanatçının bilim, din, estetik ve toplumsal verilerle ilgili duruşunu tespit edecektim. Üslup analizinden çıkan görüntüyü, toplumun kültür profilini oluşturan eleştiri ve düşünce tarihindeki duruşlarla kıyaslayarak, Batılılaşma ideolojisinin yarattığı zihniyet çatışmasının devinimini sanat ve eleştiri üzerinden incelemeyi amaçladım.

Batı'da üretilen kuramlar, antik Yunan'dan Aydınlanma dönemi ve oradan da modernizme, yani Clement Greenberg'e kadar, toplumda asgari müştereklerin paylaşıldığı varsayımına dayanır. Oysa incelediğim dönem, Türkiye'de gelenekle yeninin, Batı modelleriyle Türk/İslâm estetiğinin çatıştığı bir dönem olduğuna göre, araştırmada homojen kültür varsayımına dayanan kuramlardan yararlanmak yerinde miydi?

Yaratıcı süreçler arasında her zaman bir etkileşim olduğu gibi, sa-

nat tarihi ve eleştirel düşünce de kuşaklar arasında doğrudan bağlantılar kurarak ilerler. Baudelaire'in Manet veya dönemin empresyonizm akımı ile bağlantısına, Greenberg'in Amerikan soyut dışavurumcularının teorisyenliğine ve Duchamp-Ad Reinhardt-Alan Kaprow gibi zincirleme etkileşim modellerine karşılık, Türkiye'de Gêrôme-pozitivizm-Osman Hamdi zinciri bir örnek olabilir. Bunun dışında, Batı resim ekollerini Türkiye'ye taşıyan sanatçılar ve eserlerle, aynı dönemin eleştiri yazınına yansıyan kültür tartışmaları arasında kuşaktan kuşağa paralel geçişler, karşılıklı etkileşim izlenebilmektedir. Kendi içinde paylaşımcı ve uyumlu kültürel toplumlarda zincirleme etkileşim süreklilik arz ederken, Türkiye'de, sanatçı-eser-seyirci-eleştirmen arasındaki etkileşimin, Batı'da olduğu gibi kavramsallaşarak evrim sürecine girmediği, kesintiler, tekrarcı daireler ve paralel çizgiler görünümünü aldığı izlenmektedir. Bu durumda, Batılılaşma sürecine damgasını vuran ikili zihniyet ve kültürel değerleri incelerken, her iki kültürü yansıtan verileri klasik kuram çerçevesinde incelemenin mukayeseyi kolaylaştıracağını, araştırmaya göreceli olarak nesnellik ve mesafe sağlayacağını düşündüm.

Son olarak, bu araştırmayı bir sanatçı gözüyle yaptığımı belirtmek isterim. 1980'lerde toplumsal yapıya ağırlık veren, devrim dinamiklerini öne alan Marksist eleştiri kuramlarına uzak kalışımın başlıca nedeni, sanat üretiminin toplumsal etkenlerle birlikte çok özel ve öznel bir ifade olduğuna inanmamdır. 1980'lerin başında Türkiye'de, çağdaş sanat ortamında geleneksel modernizm kırılmaya başlarken, eleştiri ve sanat yazınında özgünlük meselesi devam ediyor ve bu durum kaçınılmaz olarak kültürel kimlik sorununu ön plana itiyordu. Uzun yıllar Batı'da yaşamış ve eğitim görmüş bir sanatçı olarak, kültürel kimliğin sanatsal yaratının merkezinde olduğunun fazlasıyla farkındaydım. Dolayısıyla, bu yıllarda kendi kimlik arayışımın serüveni sanatımın özünü etkilediği gibi, beni de, Türkiye'deki estetik düşüncenin köklerini araştırmaya yönlendirdi. Bir yanda Batılılaşma dönemi Türk resminin epistemolojik ve ontolojik hatları, öbür yanda Tanzimat'tan beri düşünce tarihimizin konusunu belirleyen zihniyet ikilemi sorunsalı, sanatımın bir parçası olarak bu araştırmanın da zeminini oluşturdu.

Bu araştırmanın yayınlanmasını isteyen İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'na, yayına hazırlık sürecinde heyecanla çalışan dostum Fahri Aral'a ve Belgin Çınar'a; fikirleri ve analizleriyle yanımda olan ve kitabın editörlüğünü yapan Esra Yıldız'a, arşivlerinden yararlanmama izin veren Yahşi Baraz ve Yusuf Taktak'a teşekkür ederim.

İPEK DUBEN

SUNUŞ

Bu araştırma Batılılaşma sürecinde Türk resim sanatını, figür ve manzara resmi olarak ontolojik ve epistemolojik parametreler içinde incelemeyi amaçlıyor. Amacım, Türk resminin biçimsel gelişimi ile zihniyet arasındaki ilişkileri araştırmaktır. Eleştiri yazınına da bu açıdan değerlendirmek istedim. Türk sanat tarihinde gelenekleşmiş olan üç tarihsel kategori, figür ve manzara resmi olarak iki ana bölümde ele aldım. Bu üç kategori, Batı etkisinin Türk resmine kaba hatlarıyla üç ayrı ekol şeklinde girişini izliyordu: 1) Natüralizm-akademizm çizgisini izleyen gerçekçilik, 2) Empresyonizm, 3) Modern sanat akımları.

Üç dönemi oluşturan sanatçıların tümünü bu çalışmanın sınırları içinde incelemek mümkün olmadığından, her dönem için o dönemin klasığı sayılabilecek ressamı seçtim ve bu ressamın, özellikle Doğu-Batı zihniyetinin çetin çatışmasını olabildiğince iyi örneklemesine ve resmin sorunsalını tutarlı biçimde sürdürmüş olmasına dikkat ettim. Bu anlamda önemli bulduğum her ressamı incelemek mümkün olmadığı için de, araştırmacı yanımla Türk resmine en fazla katkıda bulunduğunu düşündüğüm ve yapıtlarına kapsamlı şekilde ulaşabileceğimiz sanatçıları seçtim. Fakat yine de, İbrahim Çallı, Halil Paşa, Ali Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel gibi çok önemli ressamı ayrıntılı bir şekilde ele alamadım.

Araştırma üç ana bölümde gelişti: Birinci bölümde, eleştiri, sanat tarihi ve estetik arasındaki ilişkiler kuramsal bir çerçevede tanımlandı. Sanat

yapıtlarını ve eleştiri metinlerini kuramsal parametrelerde incelemenin, bu araştırmaya nesnellik kazandıracağı ve eleştirel yargıyı aydınlatacağı inancıyla hareket ettim. İkinci bölümde, sanatçının kişiliğini ve yapıtlarını, dönemin romanlarından yararlanarak ve toplumsal yapıyı hesaba katarak incelemeye çalıştım. Üçüncü bölümde ise, belli toplumsal koşulları paylaşan yazarların eleştiri metinleri ve felsefi düşüncelerini inceledim.

Türkiye’de sanat tarihi ve eleştiri yazınında sağlıklı açılımların olabilmesi için, öncelikle, önemli sanat yapıtlarının kapsamlı biçimde incelenmesi gerekir. Bunlar monografik çalışmalarla zenginleştirilebilir. Bu çalışmada yer almayan sanatçıların da ayrıca mercek altına alınacağını ümit ederim.

Araştırma süresince bana bilgisi ve inancı ile ilham kaynağı olan sayın hocam Prof. Mustafa Cezar’a, aydınlatıcı çalışmalarıyla yol gösteren sayın ressam Prof. Adnan Çoker’e, çalışmanın değişik aşamalarında eski kültürümüzün araçlarını ve dilini bana sunan anneme ve babam Prof. Dr. Haydar Aksüğüre, fotoğrafları titizlikle çeken Ahmet Öktem’e, çok değerli kaynakları kullanmamı sağlayan Prof. Dr. Zafer Toprak’a, fikirleri, eleştirileri ve bilgisi ile bana destek olan eşim Alan Duben’e teşekkür ederim.

İPEK AKSÜĞÜR DUBEN, 1984

I

KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

1 880-1950 arası yarım yüzyıla yakın bir sürece yayılan eleştiri ve sanat yazını, kuramsal bir çerçeveye içinde araştırmalıyız. Geleneksel sanat tarihi araştırmaları, genel olarak kronolojik yöntemi seçerek, belgele-ri tarihlerine göre sıralamışlardır. Bu yöntem 19. yüzyılda yaygınlık kazan-mış, fakat daha sonra 20. yüzyılın başında Benedetto Croce ve 1940'larda Lionelli Venturi gibi kuramcılar tarafından reddedilmiş, eleştiri ve sanat ta-rihine yeni yaklaşımlar getirilmiştir. Türk sanat tarihi araştırmaları için doğ-ru yöntem aranırken, iki temel sorun göz ardı edilmemelidir: Birincisi, sanat tarihi ve eleştiri kuramlarının farkına varmak; ikincisi, Türkiye tarihinin özelliklerini önemsemek.

Sanat Tarihi ve Eleştiri Kuramlarına Kısa Bir Bakış

Çok genel bir sınıflandırma yapılacak olursa, Batı'da sanat olgusuna açıklık getirmeye çalışan kuramların iki ana kategoride toplandığı görülür: Birinci-si, soyut ve evrensel dönük olan idealizmdir ve Platon'dan Croce'ye kadar tüm estetik tarihine yayılır. Heidegger, sanat yapıtını gerçeklikle (varoluşçu gerçeklik) eşleştirerek geleneksel idealizmden ayırdığı halde, soyut yorum-dan uzaklaşmamıştır. İkincisi, sınırlı ve belirli bir amaca yönelen ve Lu-kács'ın gerçekçilik dediği Marksist toplumcu kuramdır. Burada, Max Rap-hael belki tek Marksist estetikçi olarak anılabilir.

19. yüzyıl başlarında tarih çalışmaları yeni bir hız kazanırken, filo-lojik yaklaşımlı tarihçiler felsefi yaklaşımlı tarihçileri, sanat olgusu ve tarih-sel veriler arasında sağlıklı ilişkiler kuramamakla suçlamışlardı. Ne var ki, idealist felsefeye tepki olarak önem kazanan pozitivist dönemde, filolojik çizgi doğal çizgilerin sınıflandırılmasına ve aşırı belgencilğe dönüştü ve ussal kavramların gerçeği yorumlamadaki önemi bütünüyle göz ardı edildi. Sonuç olarak, tarih araştırmaları kroniklere indirgendi, tarihsel veriler estetik de-ğer süzgecinden geçirilmeden seri halinde önümüze dizildi. Bu dönemde, sa-natı yargılamadan sanatın tarihini yazmanın anlamsızlığını anlayan sanat tarihçileri, yargı ölçütü olarak yanlış araçlara başvururken ahlak kuralları, manyerist kurallar, bilimsellik ya da akademik gelenekler ölçüt işlevi gördü.

Taine bu tavrı uç noktaya götürerek, sanat yapıtını tarihsel ve toplumsal koşulların yarattığı bir ürün olarak görmekle yetindi. Bu durumda sanatçının yaratıcı özgürlüğü tamamıyla yadsınmış oluyordu.

Sanat tarihi disiplin olarak 20. yüzyılda en alt düzeye düştükten sonra, sanata özgürlük tanımak gerektiğine inanan yeni yaklaşımlar belirdi. Bu yüzyılın en önemli girişimleri, sanat tarihi, sanat eleştirisi ve estetik alanlar arasında ilişki arayan denemelerdi. Bazı çevreler, bu üç alanın birbirinden ayrı tutulmasını önererek şu tanımlamaları yaptılar: Sanat tarihi, sanat yapıtını yargılamadan yalnız kaynak vermeli; eleştiri alanında, yapıt eleştirmenin kendi estetik değerlerine uygun olarak yargılanmalı; estetik alanda, sanatın evrensel tanımı yapılmalı. Lionelli Venturi, tarih ile eleştiri-yi birbirinden ayıran bu tavrın sanat tarihini anlamsızlaştırdığı kanısındaydı. Ona göre bir olgunun yararlı olabilmesi için yargı ile bütünleşmesi gerektiği gibi, tarihin desteklemediği bir yargı da yanlışlarla dolu olmaya mahkumdu.¹ Benedetto Croce, Kant ve Hegel felsefelerinden yararlanarak tarih ile eleştiri arasında bir sentez oluşturmaya çalıştı. Kant, “sezgisiz her kavram boş, kavramsız her sezgi kördür” demişti. Croce’nin sentezi şöyleydi: Sanat yapıtı kendi başına bağımsız bir değerdir; fakat onu oluşturan tarihsel konumdan koptuğu zaman gerçek anlamını yitirir. Bu öneri, estetik eleştiri için tarihsel yorumun önemini kesinleştirdiği gibi, her iki alanın birlikteliğini saptayarak, sanat tarihi ile eleştiri arasındaki mesafeyi küçültmeyi amaçlıyordu.

Eleştirmenin hesaba katması gereken tarihsel olgular nelerdi? 1) Sanatçının doğup büyüdüğü ülkenin coğrafyası, 2) Sanatçının yaşamını etkileyen siyasi ve toplumsal koşullar, 3) Sanatçının psikolojik yapısı, 4) sanatçının dini ve ahlaki inançları. Sanat yapıtına bağlı olarak bu unsurların tümü önemli olabileceği gibi hiçbiri olmayabilirdi de.² Croce için etkin faktör “sezgi” idi. “Sezgi” sanat eserini oluşturan tüm tarihsel koşulları bünyesinde taşıyordu. Croce’ye göre bu koşullar bir sistem olarak ele alınamaz, eserden esere önem ve ağırlıkları değişebilirdi. Sanat tarihi, sanatın yaratılış sürecini “sezgi” yoluyla tanımaya çalışan ve yine sezgiyle, eser için geçerli olan tarihsel olguları ayıklayarak bunları değerlendirebilen bir bilgi birikiminden

oluşuyordu. Başka bir deyişle, Croce'ye göre sanat tarihi ve eleştiri disiplini, yaratıcı sezgiyi, sezgi yoluyla tanıyan bir bilgidir.³

Croce'nin estetik kuramı, “sezgi” faktörünü vurgulayarak pozitifizmin kısıtlamalarını bir ölçüde özgürleştirdiği halde, sanat eserini biçimsel ve kültürel düzeyde yorumlamak konusunda yeterli ipucu vermedi. Venturi bu açığı kapatmak amacıyla, Riegl ve Wölfflin gibi sanat tarihçilerinin estetik kuramlarını, Croce'nin sezgi kuramı ile birleştirerek daha kapsamlı bir kuram geliştirmeye çalıştı. Sezgiyi yönlendiren tarihsel olgular sanat yapıtında nasıl tanımlanabilir sorusuna daha nesnel yanıtlar aradı. Venturi'ye göre renk, biçim, çizgi, malzeme ve konu seçiminde, bu olguların sanatçıyı nasıl etkilediği görülebilirdi. Eser, sanatçının bilim (perspektif, anatomi vb.), din, estetik, toplumsal gerçekler (sosyal sınıf, etnik grup vb.) gibi olguları algılayışının bir tür anlatımıydı. Sanatçı algılarını üslup ve konu ile ifade ederdi, yani sanatçı kişiliği ile.⁴ Böylece, kişilik bir “beğeni” olarak ortaya çıktı. Kişiliğe önem veren Venturi, sanat yapıtını doğru yargılamak için esere sanatçı açısından yaklaşmanın gerekli olduğuna inanıyordu. Eleştirmenin görevi, sanatsal beğeniye, yani sanatçı kişiliğinin namusunu değerlendirmektir. Eleştirel yargıya tümüyle öznellik tanıyan Croce'ye karşın Venturi, yargılamanın keyfiliğe karşı güvence altına alınmasını, nesnellik kazanmasını istedi. Estetik değer, eleştiriye nesnellik getiren bir unsurdur, çünkü sanatın evrensel tanımını yapar. Venturi'nin çözümlemesinde de, estetik değerlerin taşıyıcıları –sanatçı ve eleştirmen– bu değerlerin bilinci ile daha nesnel bir yargılama, yargılanma sürecine girebileceklerdi. Tarih boyunca estetik değerlerin aynı kalmadığı izlenmiştir. Yunanlıların mükemmel bulduğu oranları Mısırlılar beğenmemiş, doğayı taklit etmeyi bir değer olarak gören sanatçı giderek bundan uzaklaşmıştır. Değişken bir başka faktör de, sanatçının içinde yaşadığı zamanı aşmasını sağlayan yaratıcılık gücünde saklıdır. Dolayısıyla, eleştirel yargı her zaman belli ölçüde “özel” olmak zorundadır. Eleştirmen kendine göre seçim yaparken “özgünlük” arar, yani sanatçının gerçekten sanatçı olup olmadığını anlamak zorundadır. Venturi'ye göre bunun tek bir yolu vardır: Gerçek sanatın değerini kendi ruhunda duyabilmek, sanatta dinsel, ahlaksal, bilimsel, teknik yararlar ara-

mamak, sanat olmayan bu alanlar ile sanatı karıştırmamak ve tarihsel olguların bilincini taşımak.⁵

Belirtildiği gibi, Venturi'nin amacı sanatı yargılamak için daha nesnel ölçütlerden yararlanmaktı. Croce sanat yapıtını merkez olarak almış, salt “sezgi”ye dayanan bir yargılama sistemi sunmuştu. Venturi yapıt yerine sanatçıya ağırlık verirken, üslubu sanatçının kişiliğine bağlayarak yapıtı yine merkezde bırakıyordu ve eleştirmen üslup ve konuyu incelerken tarihsel ve kültürel yorumlar yapmak zorunda olduğu ölçüde, sezgiyi nesnel veriler kontrol edebilecekti.

Venturi, sanat tarihi, eleştiri ve estetik arasındaki bağların sıklığına işaret ettikten sonra, estetik değerlerin tarih içinde değiştiğini kabul ederek eleştirel yargının her zaman bir ölçüde öznel olduğunu da anlamıştı. Bundan dolayı, eleştiri tarihçilerinin geçmişteki eleştiri fikirlerini yeni baştan değerlendirmeleri gerektiğine inanıyordu. Her seferinde esere dönerek, yaratıcı sezgiyi yeni baştan kavramanın, esere sanatçının açısından yaklaşmanın, sanatçının fikirlerini ve kendi yapıtları hakkında düşündüklerini öğrenmenin, eser hakkındaki eski yargıların temelinde yatan felsefi görüşü ve ahlak anlayışını bilmenin gerekli olduğunu savundu.

Görüldüğü gibi, ister Croce'nin “sezgi” kavramı, ister Venturi'nin tarihsel koşulların şartlandığı ölçütler ile sezgiyi birleştiren daha nesnel yargılama yöntemi olsun, her iki yaklaşımın amacı da sanatçı ile eleştirmen arasında bir köprü kurmaktır. Doğan Kuban'ın belirttiği gibi, bu kuramların temelinde organik toplum, homojen kültür yapısının var olduğu varsayımı yatıyordu. Yani sanatçı, eleştirmen ve seyircinin belli bir dünya görüşünü, epistemolojiyi, ontolojiyi, toplumsal yapıyı, kültür sistemini ve estetik değerleri asgari düzeyde paylaştığı varsayımı. Bu nedenle Doğan Kuban, Batılı kuramlar “gözlemcinin aktif olarak katıldığı bir özne-nesne alışverişi içinde tanımlamıyor sanatı”⁶ derken, homojen kültür ve organik toplum verilerinin yok olabileceği durumları düşünmüştü: Örneğin, farklı bir kültür dili (beğeni) olduğu varsayılabilir miydi? Türk seyircisinin empresyonist Monet'yi hangi verilere dayanarak anlayacağı düşünülebilirdi. Buna benzer sorular, sanatın evrenselliği üzerine kuşku yarattığı gibi, “sanat için sanat/toplum için

sanat” sorunsalına değinerek sanatın işlevsel yanını vurgulamaktadır. Kitle iletişiminin ileri gitmediği toplumlar söz konusu olduğunda (örneğin sanayileşmemiş üçüncü dünya ülkeleri) ya da sanatın yaratıcı özellikleriyle çok öznel ve özgün bir olgu olduğu düşünüldüğünde, sanatçı ile seyirci/eleştirmen arasında aşılması güç bir kopukluğun her zaman olabileceği varsayılabilir.

Estetik ve eleştiri kuramına bu varsayımın öncülüğünde, seyirciyi ön plana alarak yaklaşan plastik sanatlar kuramcısı Max Raphael’dır. Max Raphael özellikle seyirci ve iletişim unsurları üzerinde durarak resimde biçim ve mekân sorununu şöyle tanımlar:

“Resimde mekân yaratmak yalnız derinlik yanılsaması yaratmak değil, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekânda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılsamadan başka bir şey yaratmış olmayız.”⁷

Biçimin (formun) salt betimlemeden öte tinsel ve ussal düzeyde etkinlik kazanması, seyircinin tüm varlığına dokunan ipuçları vermesine bağlıdır. Ancak o zaman sanatçı ile seyirci arasında asgari bir kültür ve beğeni dilinin ortaklığından söz edilebilir. Eserin seyirciyi içine alabilmesi için sanatçının verdiği ipuçları bu ortaklığın uzantılarıdır. Uluslararası monopol ve kitle iletişim gücünün sanatı toplumun hemen her katına mal edebilmesi, onu Marx’ın tanımladığı gibi ekonomik tabana bağlı bir üstyapı kurumu olmaktan öreye götürdü. Bu durumda Raphael, her dönemde her ulusun ürettiği sanatı hesaba katan bir kuram yaratmak istemişti. Önerisi, kitle kültürleri ve sanayi toplumları için sosyal sınıflar ve etnik gruplar arasında iletişim kurma açısından bir çözümleme sayılabilir. Ne var ki, epistemolojik, ontolojik farklılaşmanın büyük ölçülere vardığı durumlar da yine yeterli çözüm olmamaktadır. Venturi’nin eseri, Raphael’in sanatçı-toplum ilişkisini merkez alan kuramları, eserin anlamının biçim ve içerik düzeyinde çözümlemesini öngörmektedir. Çözümleme, simgelerin karşıtlarını bilmeyi gerektirir. İyilik, güzellik, sevgi, acı gibi evrensel değerlerin iletişimi, kültüre bağımlı simgelerin doğru okunmasına endekslidir. Bu koşullar içinde sanat evreseldir deni-

lebilir. Venturi'nin ısrarla vurguladığı gibi, eseri kendi içinde, sanatçının tüm kozmolojisini anlayarak değerlendirmek şarttır. Sembollerin anlaşılmadığı durumlarda Raphael'in kuramı işlemez, çünkü seyircinin “yaratıcı sürece” katılması olanaksızdır. Sanatçı da seyirciye ipucu veremez, çünkü onlar ayrı dünyaların, ayrı dinlerin, ahlakların, göreneklerin, beğenilerin insanlarıdır. Bu durumda Venturi ve Raphael'in kuramları ancak “küçük kültür” halkaları içinde geçerli ve yararlı olabilir.⁸

Batılılaşma sürecinde Türk sanatını değerlendirirken, etkileyen ve etkilenen sanatçının kendi özgül koşullarını çok iyi tanımamız gerekir. Belli bir Batılı dünya görüşü ve epistemolojik-ontolojik yapı, bir başkasının (İslâmîk/Doğulu), hem de farklı bir kültürün üstüne gelmiştir. Ortaya çıkan iklim ve izlenen sentez arama çabası, minyatürden gelen “Batılı” Türk resminin karakteristiğini oluşturur. Eğer bir sentez varsa ve olacaksa, içinde barındırdığı karşıtlıklar, sanatçının yaşadığı tarihsel özellikler incelenerek değerlendirilmelidir. Tanzimat ve sonrasında Türkiye’de, düşünce tarihi ve eleştiri yazınının baş sorunsalı bu konudur. Kendimize özgü bir modernizm yaratılabilir mi? Farklı zihniyetler, ahlak ve estetik bir sentez içinde buluşabilir mi? Cumhuriyet döneminde, ressamlar da aynı arayış içine girmişlerdir. Bu ortamın eleştiri metinleri incelenirken, eleştirmenin de kültür yapısı incelenmeli, samimiyeti ve eseri anlayabilme yeteneği ölçülmeli, döneminde egeyen olan estetik değerler tanınmalıdır. Özgün ve içten bir sanatçıyı ve sanat hareketini, özgün ve samimi bir eleştirmen anlar ancak. Aksi halde “eleştiri” adı altında ahlak, ideoloji ya da teknik tercihler görülecektir.

19. yüzyılın sonlarından 1950’ye kadar geçen dönemde Türk resmini ve eleştirisini incelemek üzere yola çıkarken, sanatçı ve yazarları yaşadıkları toplumsal, ideolojik parametreler ve tarihsel olgular çerçevesinde incelemeyi amaçlıyorum. Toplumsal yapı ve zihniyet sanatçının inandığı değerleri ve gerçekleri oluşturduğuna göre, sanat eserini toplumun geçirdiği siyasi, ekonomik ve ideolojik evreleri anlamadan değerlendirmek yanlış yargılarla sonuçlanabilir. Bu çalışmanın bir bölümünde, Türkiye’de Batılılaşma sürecinde toplumsal yapının değişimi ve ideolojik tartışmalar yer alacak, Batılılaşmaya karşı “özgün Türk kültürü ve sanatı” konusu incelenecektir. Sa-

nat nesnesi ile eleştirel yargı arasında bağ kurmaya çalışırken, her iki alanda epistemolojik ve ontolojik ölçütlerin belirlenmesi de bu araştırmada amaçlanmıştır.

Türk Kültürüne Özgü Bir Sanat Kuramı Olabilir mi?

Batı'da yaygın olan eleştiri kuramlarına kayıtsız şartsız bağlanmanın doğru olup olmayacağı Türkiye'de uzun zamandır tartışılmaktadır. Bu konuda ciddi denemeler yazan Doğan Kuban, kendi gerçeklerimizden çıkan sanatın kendi yarattığımız kuramlar çerçevesinde incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Sezer Tansuğ 1961'de yayınlanan *Şenlikname Düzeni* adlı minyatür incelemesinin önsözünde aynı olguya şöyle değinir:

“Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu, başarılı bir dille kaleme aldıkları Fatih Albümü'ne Bir Bakış adlı eserin önsözünde Doğu tasvirlerine Batılı bilginler gibi bir nakış ve biçim açısından bakmayı bırakıp bir duyuş ve düşünüş açısından bakmanın gerekliliğinden ve öneminden söz etmişlerdir. (...) (Ancak) Fatih Albümü'nde yazarlar 15. yüzyıl resim sanatını Fatih çağının özellikleri içinde daha çok Batı'yla ilintide görmüşler ve üslup açıklamalarına Avrupa sanatının örneklerine yaraşır bir ağızla girmişlerdir. (...) Türkiye kültürüne Batılı bir duyuşla eğilme açısı bu yazarları bir yanlışlığa düşürmüştür. Bu da 15. yüzyıl resminin aynı yönde geliştiği takdirde cami duvarlarına kadar girebileceği hakkında verilmiş garip bir önyargıda özetlenebilir. Bu bir camiye kilise açısından bakmak değil de nedir? Ama şüphesiz işin en garip yanı, aynı yazarların Batı eserlerinden söz açtıkları zaman tam bir Doğulu gibi davranmaları olmuştur.

Ben Türkiye'nin Batı'ya olabildiğine açıldığı geç çağlarda bile, Batı'yla derinden bir hesaplaşma ve çekişme, ona karşı apaçık bir direnme görüyorum. Batı'nın kendisinin değil, Batı'ya karşı takınılan tavrın belirleyici değerine inanıyorum. Batı'yı benimsemek, Batı'yla hesaplaşmaktan başka hiçbir şey değil benim için. İşte bu yüzden, en şematik bir resim üslubu içinde, Türkiye halkının günlük dünya gerçeğine ve kendi toprağına bağlı esprisini aramaya cesaret etmek ancak bu görüşle desteklenebilir.”⁹

1974 yılında Doğan Kuban *Köken*'de yayınladığı bir dizide, Batılı kuramların iki ana özelliğı olduğunu belirtti. Birincisi, organik ve homojen

bir toplumun ve kültürün varlığını öngördüğü; ikincisi, idealizmden pozitivizme tüm kuramların insanı nesneleştirdiği ve soyutladığıdır. Her iki özelliğin Türk toplumunun tarihsel ve kültürel gerçeklerine yabancı düştüğünü anlatan Kuban, sanata yeni ve özgün bir tanımlama getirmeyi dener. Kuban'ın yaklaşımını incelemeyi önce, organik toplum varsayımını değerlendirmek için, Türkiye'nin sosyal tarihine ve Batı'dan farklılaştığı alanlara belli sınırlar içinde bakabiliriz.

Batılı kuramların ana varsayımı olan organik toplum olgusu, Türkiye'nin sosyal tarihinde özgün nitelikler gösterir. Osmanlı devrinde ve Cumhuriyet'in 1950'ye kadarki yıllarında, toplum katlarını yakınlaştıran ortak bir kültür dilinden ya da beğeni ölçütlerinden söz etmek karmaşık bir meseledir.

Türk kültüründe “halk” ve “divan” edebiyatı, “halk resmi” ve “minyatür resmi” adı altında ayrılan kategorileri, 1940'larda antropolog Robert Redfield, “büyük” ve “küçük” kültürel gelenekler olarak tanımladı. Redfield, kültürü, kırsal hayat yaşayan, tarımla geçinen insanların kültürü ve kentli, özellikle de yönetici sınıfların kültürü olarak iki ana kola ayırdı. Redfield'in görüşü Meksika ve Guatemala'da yaptığı araştırmalara dayanıyordu.

1939'da Ziya Gökalp, kültürel ayrışma konusundaki görüşünü *Halka Doğru* dergisinde şöyle açıklamıştı:

“Her milletin iki medeniyeti var: resmi medeniyet, halk medeniyeti... Başka kavimlerde resmi medeniyetle halk medeniyeti o kadar açık bir suretle ayrırt edilmez. Türklerde ise bu ayrılık ilk bakışta göze çarpar. Türklerde resmi lisan-dan, resmi edebiyattan, resmi ahlaktan, resmi hukuktan, resmi iktisadiyattan, resmi teşkilattan büsbütün ayrı bir halk lisanı, halk edebiyatı, halk ahlakı, halk hukuku, halk iktisadiyatı, halk teşkilatı vardır. Bu hadisenin sebebi Türklerin kendi müesseselerini yükseltmek suretiyle bir medeniyet ibda etmek yolunda gitmeyip yabancı milletlerin müesseselerini i'tinam ve onlardan yapma bir medeniyet terkip etmeleridir.”¹⁰

Robert Redfield, her uygarlıkta iki kültür türünün birbirine hiç olmazsa kısmen girmesini sağlayan kültür ara kurumlarına ve kültür araçlarına dikkat çekti. Böylece, kültürün bir bütün olarak çalışmasını izah etti. Bu

açıdan Gökalp'in ifadesi, Osmanlı toplumunda ara kurumların güdüklüğünü gösteriyordu.

Şerif Mardin, Orta Amerika gibi fethedilmiş ülkelerde izlenen farklı kültür cepheleri arasındaki sürekli çelişkilerin, dünyanın fetih görmemiş köşelerinde de olduğunu ileri sürerken,¹¹ Osmanlı toplumunun iki gruba bölünmüş görünümünü “kısmen gerçeklere dayanan bir ideoloji olarak” yorumlar. Bu ideoloji Osmanlı toplumunun kısmen iki gruba bölünmüş olduğu savıydı ve yöneticilerin çıkarlarını destekliyor, onlara yönetilenlerden ayrılmalarını sağlayan ayrıcalıklar taniyordu.¹² Bu ideoloji yaşadıkça “küçük” ve “büyük” kültür ayrımının da altı çizilmiş oldu.

“Özetle, Osmanlı İmparatorluğu, XIX. yüzyılın başında kültür bakımından “küçük” ve “büyük” geleneklerin bütünleşmedikleri durumdaydı. Aynı zamanda İmparatorluk, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran “âyanlık inkılâbı”, “pazar inkılâbı” ve “sanayi inkılâbı” gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştı. “Âyanlık inkılâbı” ... eşraf birliklerinin hakimiyetidir. Fransız ihtilalini bunlar başlatmıştır. “Pazar inkılâbı” modern devletin Batı'da ülke genişliğinde pazarlar yaratma çabasıdır. “Sanayi inkılâbı” ise, makine kullanma ile başlayan fakat en önemli sonuçları toplumsal olan bir evredir. Sanayileşme, asıl, sanayi inkılâbından önce mevcut insan kümeleşmesini değiştirdiği için önemlidir.”¹³

Tanzimat bazı yapısal değişiklikler getirmiş, köklü bir değişim yaratmadığı halde alafranga yaşam biçimi bazı aydınların ve bürokratların yaşamına biçimsel olarak girmişti. Tanzimat süresince “küçük” kültür ve tutucu Osmanlı devlet adamları, ülkülerinin değişmemesi sonucunda tüketim tarzında alafranga yaşam biçimini yadırgadılar. Bu dönemde Batı'dan gelen etkilerle geleneksel değerler arasındaki çelişki, ilk Türk romanlarında, Doğu-Batı gelenekleri arasında sıkışarak yozlaşmış, Batı taklitçisi “alafranga züppe” tipi olarak ortaya çıktı. Bu tipin ilk örneğini Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey ile yarattı.

“Batı taklitçiliği” Tanzimat döneminden günümüze kadar gelen Doğu-Batı ikilemini sürekli belirginleştiren bir sorun olmuştur. Bu mesele, İmparatorluğun temel politik yapısının yönetenler ve yönetilenler olarak



**Servet-i Fünun Dergisi'nde resimler olarak yayınlanan
 Araba Sevdası'ndan bir sahne... Roman kahramanı Bihruz Bey
 faytonuyla köprüden geçiyor.**

ikiye bölünmüş olduğu varsayımına dayanıyor-
 du. Cumhuriyet dönemi-
 ne kadar, pazar güçleri
 Batı'da olduğu gibi
 özerkliğe, kuvvet temeli-
 ne ve meşrutiye kavu-
 şamadılar. Osmanlı İm-
 paratorluğu'nda, Ba-
 tı'daki gibi "medeni top-
 lum" (civil society) tanı-
 mına uygun ve organik
 bağlarla toplum katları-
 nı bütünleyen toplum
 yapısı oluşmamıştı, bu-
 nun yerine, dini örgüt-
 lerle bağlantılı ve üzerin-

de devletin etki yaptığı cemaatçi yapı vardı. Birey bir yandan devletin, öte yandan toplumun geleneklerine göre yaşamayı öğreniyor, bunların her iki-
 sinin de otoriter ve mutlakiyetçi olması, kültür farklılıkları arasında yumu-
 şatıcı geçişler bulmayı güçleştiriyordu. "Küçük" ve "büyük" gelenekler bü-
 tünleşmedikleri gibi, üst kesitlerde Batı'ya açılanlar için, Doğu ile Batı kül-
 türleri de bütünleşemiyordu. Şerif Mardin, Osmanlı toplumunun kültür
 profilini şöyle çiziyor:

"...Gazi Sisteminin ortadan kalkması ve bürokratlaşmasının sonucunda iki tip
 yaşantı billürleşti. Biri Sultanın ve Sarayın etrafında toplananların hayatı, diğeri
 de "çevre"nin hayatı. Burada "çevre" kelimesi aşiret kalıntılarını, köylülerini ve
 hatta İstanbul'daki alt sınıfları bile kapsayacak genişlikte kullanılmıştır. Bu ikili
 grubun en bellibaşlı özelliği, birinin vergi toplayıcılarından, diğeri de vergi
 ödeyicilerinden meydana gelmesidir. Bu temel iktisadi fark nedeniyle, metropol-
 le çevrenin kültürü birbirlerinden ayrı olarak belirginleşti. Bir yanda Saray'ın ve
 yönetici seçkinlerin kültürü, öte yanda "çevre"nin, yani kitlenin kültürü.

(...)

Böylece Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu. Bağlantı kurumlarından biri tekkelerdi. İkinci de, üst tabaka çocuklarının kültürel hayata halk edebiyatının yaygınlaşmış hikâyelerini okuyarak girmeliyordu.”¹⁴

19. yüzyılın ilk başlarının en belirgin özelliği, Ahmet Mithat Efendi gibi kişilerin halk edebiyatı ile divan edebiyatını birleştirmeye çalışmasıdır. Fakat zamanla otodidaktın ortadan kalkması ve Batı’dan etkilenmiş eğitim kurumlarının gelişmesi ile “küçük” ve “büyük” kültür arasındaki uçurum genişledi. Edebiyatta Ahmet Mithat Efendi gibi yazarların resim dünyasındaki karşılığını, birinci kuşak ya da primitifler diye bilinen ressamların oluşturduğu söylenebilir. Bu ressamlar, bilincinde olmadan, halkın ve üst sınıfların paylaştığı tasavvuf ruhunu Batı üslubu ile birleştirmeye çalıştılar. Primitifler, minyatürde, halk resimlerinde ve dini resimlerde görülen fantastik üsluptan, daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşamalarıdır. Bu sanatçılara göre, Batı’dan yağlıboya tekniği alınabilir ve fotoğraftan yararlanarak doğa taklit edilebilirdi, oysa resimde ifade edilen kozmos tümüyle geleneksel ahlak anlayışını yansıtmaktaydı.

Batı eğitimi yapan kurumlar geliştikçe bu durum da değişmeye başladı. Önceleri, askeri okullarda perspektif ve gölge bilgisi Müslüman hocalar tarafından öğretilirken, sanat eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulduğu 1873’ten 1914’lere kadar, Valeri ve Oskan Efendi gibi Batı kültüründen gelen kişilerin elinde kalmıştı. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin iyi öğrencileri Avrupa’ya eğitime gönderilirken, Batı etkisi giderek artan bir hızla resim sanatına girdi. 1914’de Yeniler grubu Avrupa eğitimi görmemiş ilk kuşaktı.

Edebiyat dünyası gibi resim dünyası da Batıcılığı, aralıklarla fakat sürekli olarak kinamıştır. Örneğin, Osman Hamdi Bey, “dekadan”, “empresyonistler”, “Osmanlı sultanının koruduğu ressamlar” sınıfından sayılarak aşağılanmıştır. Bir zamanlar insan kitlelerini biçimsiz ve ilkel bulan yazar Yakup Kadri bile, İstiklâl Savaşı başladığında, bu suçlamaların etkisiyle tutumunu değiştirmiştir. Savaş, Batıcıların, halka karşı olanların durumunu sarsmıştır. Bu değişikliğe, Batı’yı düşman olarak görme gereği yol açmıştır.

Ayrıca, toplumsal ve askeri seferberlik bir kez daha halka başvurmaya gerektirmiş ve daha sonra Cumhuriyet Halk Partisi'ne dönüşecek olan İttihat ve Terakkiciler, taşra (çevre) kökenli ilk yönetici kadroyu oluşturmuşlardır.

Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Batı tipi Cumhuriyetçilerin resmi ideolojisi halkçılıktı. Ancak devlet, halkçı ve halktan yana görünmekle birlikte, 1950'de çok partili dönemin başlamasına kadar, aslında Batıcı idi. Yöneticiler toplumun gelişmesi ve modernleşmesi yolunda uğraş vermekten kaçınmadılar. Amaçları organik toplum yaratmaktı. Örneğin, İttihat ve Terakki'nin çok önemli çabaları oldu. Sanayiye teşvik için kanun çıkarttılar, eğitimde atılımlar yaptılar, 1914'te kapitülasyonları kaldırdılar. Kurtuluş Savaşı dönemi, amacı bir Türk kapitalist sınıfı geliştirmek, Türkleri iktisadi etkinliklere sokmak, şirketler, bankalar, kooperatifler örgütlemek olan "İktisadi Türkçülüğün" yeşerip serpildiği bir dönem oldu. İttihat ve Terakki, örgüt olarak tarihe karıştıktan sonra da, Milli Mücadele'nin kadrolarını oluşturdu ve zaman içinde Cumhuriyet Halk Partisi'ne dönüştü. İdris Küçükömer "...1908 Meşrutiyeti ile İttihat ve Terakki Cemiyeti İmparatorluğa hakim olmuştu. Devlet cemiyetin eline geçmişti. Fakat Osmanlı Devleti'ni ele geçirmek toplumu ele geçirmek değildi"¹⁵ diyerek Osmanlı bürokrasisinin, toplumla arasında organik bir bağ olmadığına işaret ediyor. Hürriyetler verildiğinde halk her zaman bürokratin karşısında muhalefet oluyordu. Hürriyetçilik adına yapılan politika, ittihatçıların azınlık olabileceğini gösterdi ve onlar, bünyelerine uygun olan daha merkeziyetçi, halktan giderek tümüyle kopmaya yol açacak bir despotizm yolunu seçtiler. O günkü koşullar içinde bu kaçınılmazdı. Ekonomik yetersizlik ve bağımlılık, savaşa girme zorunluluğu bu durumu zorunlu kılmıştı. Bu dönemin romanlarında çürüyen, yozlaşan İstanbul'un yozlaşmış insanları anlatıldı. Mithat Cemal Kuntay *Üç İstanbul*'da, özgürlük söylevlerine karşın süregelen sefaletin, çöküşü hızlandığını yazar.

1923'te kurulan Cumhuriyet Devleti, feodal nitelikli Osmanlı devlet yapısını tasfiye etti ve burjuva düzenin gelişmesi için önemli adımlar atıldı. Atatürk'e göre, "Bizim halkımız menfaatleri yekdiğerinden ayrılan sınıflar halinde değil, bilakis mevcudiyetleri ve mesailerinin toplamı yekdiğerine

lazım olan sınıflardan ibarettir.” Bu görüş halkçılık fikrinin temelini oluşturuyor, sınıf mücadelesini önlemeyi amaçlıyordu. Halkçılık ideolojisinin hız kazandığı 1930’lu yıllarda Yakup Kadri aydınları suçladı. (*Yaban*, 1932) “Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışardan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula adeta sinai, adeta kimyevi bir şey halini almışım” diyerek Türk aydınını “kendi toprağından sökülmiş bir aykırı, bir acayip nebat”a benzetti. Köylülerden “onlar” diye söz ederek “onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim?” Türk aydını ile Türk köylüsü arasında bir uçurum vardı. Niçin? “Türk köylüsünün ruhu, durgun ve derin bir sudur. Bunun dibinde ne var? Yalçın bir kaya mı, bir balçık yığını mı, bir yumuşak kum tabakası mı? Keşfetmek mümkün değildir.”¹⁶

Bu yıllarda “küçük” kültür ile “büyük” kültürü bağlayıcı ara kurumlar devlet eliyle oluşturuluyordu. “Büyük kültür” artık yönetici sınıfın kültürü olan laik, cumhuriyetçi, milliyetçi halkçılık ideolojisiydi. 1930’larda memleketin her tarafında açılan halkevleri ve halkodalarının amacı, resmi ideolojiyi halka benimsetmekti. Kemalizmin kültür politikası, Ziya Gökalp düşüncesinin temelinde yatan millet, ümmet, medeniyet öğelerini, millet ve medeniyet olarak iki noktaya indirdikten sonra, Gökalp’in “hars mil-lidir, medeniyet beynelmileldir” prensibini benimseyerek uyguladı. Yani, Avrupa medeniyetinden teknoloji alınacaktı, ama Türk’ün ruhu korunacaktı. Bu ilke, sanatta içeriği ve biçimi, birbirinden ayrılması mümkün olan iki unsur gibi gördü. Örneğin, memleket türkülerine Batılı senfonik müzik yapısı uygulanıyordu.

Halifelîğin kaldırılması ile başlayan “İnkılâp Devri” (1924-1928), Kemalist reformların hızla gerçekleştirildiği bir dönem oldu. Batı’dan birçok kurumlar olduğu gibi aktarıldı. Öğretimde Birlik Kanunu çıkartıldı, medreseler, tekkeler, zaviyeler kapatıldı. Şer’iye Mahkemeleri kaldırılarak adalet birliğinin kurulması amaçlandı. Şapka Kanunu çıktı. İsviçre Medeni Kanunu, Latin harfleri, yeni takvim ve laik bir anayasa kabul edildi. Bu dönemde “inkılâplar bitti” diye düşünenleri Niyazi Berkes şöyle eleştiriyor:

“Kemalizmin talihsizliği, devrimciliğin, henüz geri yapısı değişmemiş bir topluma, daha ileri bir uygarlığın getirdiği zihniyeti, yazı, kıyafet, takvim, kanun gibi araç veya sonuç niteliğinde olan şeyler yoluyla yerleştirme olarak anlaşılması, arkadan gelen kuşaklara da böyle tanıtılması oldu. Atatürk’ün asıl başardığı iş, toplumsal değişmelerin yapılması için gerekli olan yeni bir yönü ve ortamı açmak olmuştur. Bu yöne döndükten sonra, toplumsal değişmeleri gerçekleştirecek reformlar, memleketin düşünürleri, iktisatçıları ve halkın Meclise yolladığı temsilcileri tarafından plan ve kanunlarla başlatılacaktı. Halbuki bunların bir haylisi, çok geçmeden “inkılâp bitti” konusu üzerinde ciddi ciddi tartışmaya bile başladılar.”¹⁷

Bu konuda Bülent Ecevit de şöyle diyor: “Aslında Türk halkı, Cumhuriyet döneminde yapılan devrimlere karşı değildi, fakat o devrimlerden yana da değildi. Türk halkı ancak, o devrimlere ilgisizdi ve ilgisiz olmakta, kendi açısından haklı idi.”¹⁸

1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ve çok partili döneme geçiş, eşraf-tüccar ikilisinin yönetime kayıtsız şartsız sahip olması demek oldu. Belirtildiği gibi, Cumhuriyet Halk Partisi halkçılığına rağmen Batıcıydı, yani inkılâpları savunmuştu. Halkın gözünde Batılılaşma ile özdeşleşen bu parti, alt kademelerin pervasızca giriştiği dinsel muhalefetle karşı karşıya kaldı. “DP hareketi, aslında parti kavramını kat be kat aşan bir isyan niteliğindedir. Yoksulluğa, baskı rejimine, yabancılaşmış iktidara, tepeden bakılmaya ve bütün bunların nedeni olarak değerlendirilen Batılılaşmanın görüntüsüne karşı...”¹⁹ DP “küçük kültürün” dini tepkilerini dikkatlice yürüttü. Ne var ki “servet” ve “tüketim”e karşı sürdürdüğü geleneksel eleştiri de 1950’den sonra değişecekti. DP kadrolarının eşraf kanadı, devletin desteği ile ağalıktan kapitalistliğe geçmenin kapısını aralayacak, üretim tekniğini ilerletmeye çalışacak, tarımda makineleşme hızlanacak, tefecilik ve kente göç başlayacaktır. Tüm bu faktörler, Türk toplumunun yapısında önemli değişimleri başlatacaktır. Sanatta da, 1940’ların ortalarından sonra “köy” ve “köylü” konu olarak ağırlık kazanacaktır.

“Köy gerçekliğine yaklaşan yazarlarımız genel tema olarak hep “sefalet”i işlemleridir. 1950-1953 yıllarının köylüler üzerindeki etkileri görmezden gelin-

miştir. O yıllarda Türk toplumunun allak bullak oluşunu gözler önüne serecek bilimsel araştırmalar pek yoktu. Bilimsel sosyalizmin yandaşlarının büyük çoğunluğu hapisteydiler. Edebiyatçılarımız değişen köy gerçekliğini doğru olarak yansıtabilseydiler belki de bilim adamlarımıza, politikacılara ışık tutacaklardı. Olmadı. Köy ve köylü hakkındaki ön yargılar, gerçekliğin yerini aldı, gerçeklik diye sunuldu.”²⁰

1941’de kurulan Yeniler grubu, Avrupa’da eğitime gitmeyen ilk ressam grubu olarak resim tarihimizde “toplumsal gerçekçilik” hareketini başlattı. Bunlar dönemin yazar ve düşünürlerinin alkışlarını topladı. Grubu oluşturanlar bir süre sonra ilkelerinden saptıkları halde, Cumhuriyet Halk Partisi’nin yönlendirdiği İnkılâp Sergileri ve memleket gezileri sürdü. İnkılâp Sergilerinde gösterilen resimleri eleştiren Bedri Rahmi, sanatçıyı, resmini yaptığı köylüyü, kağınyı tanımamakla suçladı. Romanda olduğu gibi “idealize” edilen köylünün gözlemden gelmeyen görüntüsü günümüze dek sürdü. Kazanılan şey, aydın sanatçının Anadolu’ya zorla giderek onu tanımaya başlamasıydı. Memleket gezilerinde yapılan resimlerde, yeni olan konuya karşı duyulan ilgi ve zihinsel açıklık hissediliyordu. Buna rağmen, 1950’lerde henüz Anadolu insanı tanınmamış ve tanıtılmamıştı.

Osmanlı döneminde “küçük” ve “büyük” kültürü bağlayan ara kurumlar, tekkeler, halk edebiyatı ve masallardı; Cumhuriyet döneminde ise halkçılık ve milliyetçilik ideolojisi, toplum katlarını birleştirici bir taban oluşturmak amacı ile tepeden inme uygulandı. Temel yapıda ekonomik ve sosyolojik bir değişme olmadığı, vatandaşlık ve millet kavramlarının halk tarafından tam olarak benimsenmediği, siyasi hakların yaygınlık kazanıp kök salmadığı bu ortamda, Kemalist devrimler biçimsel olarak uygulandığı halde, ahlak ve kültür yapısı yavaş da olsa bir devrim içindeydi. Bu durum sanatta biçim ve içeriğin birbirinden kopuk olarak düşünülmesini pekiştiriyordu. Ziya Gökalp ve izinde gidenler, modern Türkiye’de kültürel sentezin biçiminin Batı’ya, içeriğinin yerli kaynaklara dayanarak oluşacağı savındaydılar. Batı’dan top tüfek, teknoloji alındığı gibi, senfoniler, kübik biçimler, empresyonist görüntüler de alınabilirdi; önemli olan Türk halkının fiziğine, ruhuna, melodisine ve Anadolu toprağının rengine ve topografyasına bağlı

kalmaktı. Böyle olunca sanatta konu ya da içerik, “milli kültür” sloganı bağlamında görülmemiş boyutlarda ağırlık kazandı. Toplumun yapısında “organik” bütünlük olmaması, sanatın temel elemanları arasında bütünleşme sağlanmasını olanaksızlaştırdı. Türk ressamı, köylünün ve köyün görüntüsünü konstrüktivist ve kübist formlar içine yerleştirmekle yetindi. 1950’ye gelindiğinde geleneksel biçimlerden, minyatürden, kilimlerden, Eti sanatından ilham almaya çalıştılar. Oysa aynı yıllarda toplumsal yapı gerçekten eski kalıpları çatlatmaya başlamıştı. Bu durumda geleneğe dönmek, oldukça kısır bir döngüyü başlatacaktı.

Türk kültürü bağlamında özgün bir sanat kuramı olabilir mi sorusu, daha önce belirttiğim gibi, Doğan Kuban’ın ciddiyetle üzerinde durduğu bir sorudur. Görüldüğü gibi Kuban, özgün bir kurama duyulan gereksinimi toplumun yapısal, kültürel ve tarihi özelliklerinden gelen farklılıklara bağlar. Batılı kuramların ana özelliklerinden biri olan organik toplum varsayımına değinerek, bu durumda o toplumlarda seyirci/eleştirmen ve sanatçı arasında asgari ortaklığın olması nedeniyle iletişim kurma olanaklarına işaret eder. Oysa “nitelsiz” diye tanımladığı, özel bilgilenmeden yoksun olan bir seyircinin, Nazmi Ziya’nın empresyonist manzarası ile ya da kübik bir natürmort ile ilişki kurması düşünülebilir mi? Fransa’ya gidip falancanın atölyesinde çalışarak yeni havalarla yurda dönen bir ressam, etkileyeceği seyirciyi hemen nereden bulacaktır?

“Gerçekten eğer ben ‘impresyonist’ bir ressamı beğeniyorsam, bunun iki nedeni var: ya bu resmin doğduğu koşulları ve o resmi bilgilenme yolu ile öğreniyorum; başka bir deyimle o kültürün ortamına giriyorum, ya da ‘impressionist’ tablonun günlük yaşantımda ya da kültürel kişiliğimde uyandırdığı bir yankıdan ötürü, ona karşı, olumlu da olabilecek bir ilgi duyuyorum. Eğer bu ikisi de yoksa, tablo karşısında, ancak bilinmeyen bir nesne karşısındakine benzer bir tepki olabilir. Besbelli kültürler, çoktan, ortak birtakım değerlere ve bilgilere ulaştıkları için dünyanın her köşesinde üretilen yapıtların herkeste bazı duyarlılıklar ünlemesi doğaldır. Bunun, sanat yapıtının en kolay anlaşılan boyutu olan içerik düzeyinde –genellikle– kaldığını daha önce belirtmiştim.”²¹

İletişimin yaygın olduğu toplumlarda da sanatın özgün ve yenilikçi yanı seyircinin algılamasını zorlaştırabilir. Sanat özel bir duyarlılık işidir, özellikle çağdaş sanat, özel duyarlıklılı ve bilgilenmiş bir kesime seslenir. Niteliksiz bir Amerikalı seyirci Mondrian'ı bilgilenmeden anlayabilir mi?

Batılı kuramcılar sanat yapıtının zor kavrandığını bilerek, eleştiri kuramını yapıt ile seyirci/eleştirmen arasındaki ilişki ve iletişim üzerinde temellendirmeye çalışırlar. Dolayısıyla, Doğan Kuban'ın vurguladığı bu olgu Türkiye'ye özgü bir sorun değildir, evrenseldir. Temel sorun, farklı kültür- lere ait insanların sanat eserini bilgilenme yoluyla algılamaları durumunda bile kültürel sembollerin tüm çağrışımlarını anlamayabilmeleridir. Çağrışım, seyircinin otobiyografisindeki özel ve ulusal anıların tümüne seslenir. Max Raphael'in sözlerini anımsarsak; "Mekânda derinlik yaratmak özde- ki derinliği yansıtmaktır..." Bu nedenle, Batı'da eğitim gören bir Türk sanatçı, kübizmi biçimsel yönüyle kavrayabilir ama ontolojik ve epistemolo- jik boyutlarıyla ne kadar anlar? Kübik tarzda bir resmi, bu konuda bilgi- lenmemiş bir seyirci derinine anlayabilir mi? Bu ikili çıkmaz Türkiye'nin özelliğidir, çünkü Türk sanatçısı, Batılı karşıtı ile eşdeğer bir ortamda bilgi- lenmediği gibi, kendi seyircisi de onunla ortak bilgilenme olanağına sahip değildir. Eseri tam olarak anlamak isteyen seyirci, Batı kültürünü en az o sanatçı kadar anlamak zorundadır ki, Türkiye'de bunu sağlamak neredey- se imkansızdır.

Bu durumda, Doğan Kuban "içerik" faktörüne çok büyük ağırlık vermiştir. Ziya Gökalp'ten günümüze, aynı tip çözümlemenin Kuban'ın yaklaşımına da temel oluşturduğu inancındayım: Batı'dan teknik ve mede- niyet (biçimleri) ithal edilebilir ama yerel hars (konu, ruh, duyarlılık) korun- malıdır. Kuban'a göre, "Eğer bizde üretilen bir sanata bizim olan bir kuram ile bakmak, değerlendirmek olanağı ortaya çıkarsa, içerik kavramını bizim kültürel koşullarımız, kuramın amacı ve daha başka kavramlarla ilişkiler içinde de tanımlamaya çalışmak gerekecek ve karşımıza şöyle sorular çıkac- cak: Sanat toplumsal bir amaca dönükse, Batılı bir sanat geleneği olmayan bir toplumda gözlemci bundan nasıl etkilenir?"²² Venturi'nin kuramı, Ku- ban'ın dizdiği tüm verileri hesaba katmaktadır: Bir sanat yapıtını doğru de-

ğerlendirmek için, sanatçının otobiyografisini, psikolojik yapısını, devrinin estetik anlayışını, tarihsel koşulları, kendi düşüncelerini tanımak gerekir. Eleştiri tarihi yazarı için de aynı yöntem geçerlidir, sanatçıları yeniden ele almaktan başka, onları değerlendiren eleştirmenleri de aynı yöntemle incelemek gerekir.

Kuban, “içerik” ile birlikte “seyirciye” de özel ağırlık veren bir tanımlama yaparak, sanat olgusu sanat yapıtı demek değildir diyor; bu olgunun çemberini toplum-sanatçı-ürün-gözlemci şeklinde kurarak sanat olgusunu yapıt yerine seyircide noktalandırıyor. Burada Max Raphael’in seyirciye verdiği önemi anımsayabiliriz.

Doğan Kuban, Batılı kuramların Türk kültürüne ters düştüğünü anlatırken, bunların insanı nesneleştirerek soyutladığının altını çiziyor. Bu yaklaşım bütünüyle onaylanabilir mi?

“Dünya tarihinin bu aşamasında Batı kültürünü egemen yapan özellik, kanımca, onun bütün evrelerinde görülen, nesneye dönük gerçekliktir. Batı düşüncesinin kökeninde nesne ve olguya insandan daha çok değer verme eğilimi var, daha da ileri giderek, Batı kültürü insanı da nesne olarak gören bir aşamada kalmıştır, demeğe kadar varıyorum!

(...)

Batı kültüründe insana evrensel ve soyut boyutlar getirerek, onu nesneleştirmek özgül bir niteliktir.

Nesneye dönük kültür yapısı sanat kuramlarını da kendi doğrultusunda oluşturmuştur. Batılı sanat kuramının çeşitli evrelerinde, ister yapıtın biçimsel özü ya da sanatçının kişiliği, isterse toplumsal içerik ve sanatçının amacı üzerine kurulmuş olsun nesneye dönük gerçek kaygısı –değişik yoğunluklarda da olsa– değişmeyen bir eğilim olarak saptanabilir.”²³

Rönesans’ın amacı doğayı, insanı tanımak ve fethetmek, doğanın kurallarını öğrenerek onu taklit etmektir. Rönesans’ta sanatçı, diğer bütün nesneler gibi insana bilimsel gözle baktı. Kuşkusuz Masaccio, Leonardo, Raphael gibi dev sanatçılar doğayı taklit etmekle yetinmeyerek, onu yorum ve soyutlama kaynağı olarak kullandılar, sanata manevi anlam kattılar. Fakat diğer birçok sanatçı için Kuban’ın yargısı geçerli olduğu gibi, bunların

doğayı taklit etmekten öteye gidemedikleri söylenebilir. Klasik, manyerist, Barok dönemlerde sanatı, doğayı taklit etmekle sınırlayan estetik anlayış Descartes'ta özlü ifadesini bulmuştu. Descartes için, aklın özelliği bilinç, maddenin özelliği boşluk içinde varolmaktı. Aklın görevi doğayı en iyi şekilde anlamak ve ondan yararlanmaktı.

Rönesans'ta başlayan Avrupa gerçekçiliğinin amacı, 19. yüzyıla kadar türlü üsluplar geliştirerek, doğayı ve insanı zekânın bulacağı yeni bir düzende içinde fethetmekti. İpşiroğlu ve Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*'nda 20. yüzyılda da Batı resminin bu öğütten uzaklaşmadığına işaret ediyorlar:

"...türlü tarihsel nedenlerle hızlanan devrimci yenilik düşkünü sanat akımları, özellikle resimde gelenekleri ve değer ölçülerini altüst eder gibi oldu. Gibi oldu diyoruz, çünkü 20. yüzyıl, bütün şaşırtıcı yeniliklerine rağmen, Avrupa resminin amacını değil, belki yalnızca yollarını değiştiriyordu. Bu yüzyılın başında, birbiri ardında gürültü koparan fauvizm, kübizm, sürrealizm, fütürizm gibi çıgırlar, aslında Rönesans geleneğini değil, onun kabuklaşmış yanı olan akademizmi yıkıyor, onu yeniden yorumluyor, her biri eskiden yer yer belirmiş bir eğilimi son kertesine, mantıklı sonuçlarına götürüyor, hep aynı gerçekçi yöne doğru yeni yollar arıyorlardı.

...bu yeniliklerin ortak yanı, tabiattan, daha doğrusu üç boyutlu tabiattan kaçmak, görüleni göstermekten vazgeçmekti. (...) Bir şeye benzetmek başlı başına bir sanat değeri olmaktan çıkıyordu... Yeni Avrupa resmi tabiattan kaçarken gerçekçi olmaktan çıkmıyordu. Tablo hiç bir şeye benzemediği zaman bile dünya gerçeğiyle yoğrulmuş bir insan bilincinin, belli bir bireyci düşüncesinin anlatımı olarak kalıyordu. Manzaranın, portrenin yerini, ressamın kendi iç gerçeği alıyordu. Aslında Rönesans'tan bu yana Avrupa sanatının amacı, yalnız dış tabiatı bir ayna tutmak, iyi gören bir göz olmak değil, tabiatı benzetme yoluyla da olsa, yüreği, düşüncesi ve dünya görüşüyle insanı anlatmaktı. Eski ustalar tabiat karşısında kendilerini ne kadar silmiş olsalar da, biz onların eserlerinde, benzettikleri şey kadar, bazen ondan da çok kendilerini, dünyaya bakan bir tek insanı görüyoruz. Natüralizmi aşırılığa götüren 19. yüzyılın sonunda, göz ve ışık konusunda fizikçilerle yarışa giren bazı impressionistlerin eserlerinde, hatta fotoğrafta bile insanın büsbütün aradan çekildiği ileri sürülemez. Kaldı ki bu gözcü ressamlar, tabiatın geçici bir anını, bir impression'u yakalayayım derken... kendilerini çıplak tayf renklerine karışan en taze insan duyuları karşısında buldular.... dışarıya bakarken bile içlerindeki görmeğe başladılar."²⁴

Yukarıda kısaca özetlenen Avrupa sanatının öyküsü insanı ve doğayı tanımanın ve bilgilenmenin serüvenidir. Kuramsal çalışmalar da bilgilenme çabasını desteklediler. Kuramcıların amacı her zaman seyirciyi/eleştirmeni bilgilendirmek olmuştur. Sanat ister sanat için, ister toplum için yapılsın, her iki durumda da iletişim söz konusudur. Başka bir deyişle, seyircisi olmayan sanattan söz edilebilir mi? Bir ölçüde, ontolojik açıdan olabilir yanıtı verilebilir. Yani, görülmeyen nesneler görülmedikleri için yok sayılamazlar. Çünkü varoluşun kaynakları gözlemin ötesine gider. Seyircisiz de olsa sanat vardır ve anlaşılması gerekir denebilir. Batı etkisinde yapılan Türk sanatına bu açıdan bakılabilir. Yani, kitle kültürü ya da yaygın olan “küçük” kültür, sanatçıyı etkileyen Batı kültüründen çok farklı olduğu ve sanatın iletişim gücünün olağanüstü güdükleştiği durumda bile, Batı etkisinde yapılmış bir sanat birikimi vardır Türkiye’de. Bu birikim primitiflerden başlayarak günümüze kadar gelen sanat tarihi olgusudur. Bu sanatın öyküsü, taklitçilik nitelemesiyle özetlenemez. Batıdan alınan teknik bilgi ve biçimler sanatçıyı, Batı’da olduğu gibi nesnel gerçekliği tanımaya götürdü kuşkusuz. Ne ki, Batı bunu kendi tarihsel ve toplumsal evrimi içinde doğal olarak yaparken, Türk kültürüne bu tavır dışarıdan geldi. Biçim ve teknik öğrenelim derken “gerçeklik”le karşı karşıya kaldı sanatçı. Sezer Tansuğ’un “hesaplaşma” diye tanımladığı durum budur. Hesaplaşmanın özünde, biçimin hiçbir zaman içerikten ayrılmayacağı saklıdır. Özü unutan biçim, içi boş bir kabuğa benzer. Bu nedenle, minyatürden sonra ve Batılılaşma sürecinde yapılan resim sanatının öyküsü, iki farklı ontolojinin ve epistemolojinin aynı mekânda karşılaşmasıyla ortaya çıkan çelişkinin öyküsüdür. Türkiye’de eleştiri tarihi bu sorunsalı incelemek zorundadır.

Bu durumda Kuban’ın önerdiği gibi yeni bir kuram arayışına girilebilir mi? “Özgün bir kuram” Türk kültürünün epistemolojik-ontolojik yapısına temellendirilebilir mi? Bu doğrultuda, Türk kültürünün temelindeki dini değerlerin sanata tanıdığı işleve bakmak gerekecektir:

“...Hâdislere ve İslâm geleneklerine göre suret yapanlar Allah'a şirk koşanlar demektir. Bunlar kıyamet gününde yaptıklarına can vermeye mecbur olacak-

lar, fakat bunu da yapamayacakları için ağır cezalara çarptırılacaklardır. Halbuki Kuran'da da suret yasağına dair bir işaret dahi yoktur. Suretlerin resmedilmemesini yasak eden hükmün kökü nelere dayanabilir? Bunun sebeplerinden biri belki de en kuvvetlisi, Müslüman halkın putperestliğe karşı olan temayülünün önüne geçmek endişesidir. Çünkü zamanla Hıristiyanlığın İsa ve Meryem'i tanımlaştırması, sonunda bunların taştan yapılmış heykellerine tapması, putperestliğe yaklaşmak şeklinde tefsir ediliyordu. Bundan başka bir takım dini efsaneler de işe karışıyordu. Bunlardan biri resmin bulunduğu yere melâikenin girmemesi idi.

Tasvirlerle ibadet etmemek, yani sanatı dine vasıta kılmamak, şekilsiz, suretsiz bir tanrıya ibadet fikrini kuvvetlendirdiği gibi maddi olmayan bir alemin varlığına ve onu düşünmeye de vesile oluyordu.

(...)

Nakış bir derece affedilse de kullarının kendisini (Allah'ı) tasvir etmesi günahların en büyüğü sayılırdı. (...) Çünkü tasvir, cisimlerin hassasında olduğu cihetle, Cenabı Hak, şekillerden bir şekil değildi. Zira şekil kemiyet, keyfiyet, miktar, renk, hudut ve nihayetin ihatasıyla meydana gelir. Bu ise Tanrı hakkında mümkün olmayan bir haldir. Sonra Tanrı, zaman ve mekân ile çevrelenmiş değildir.

Kendisi şekil ve suretten uzak olduğu gibi bütün şekil ve suretler de kendisinden doğardı. Bununla beraber, görülmeyen, cisim ve cihet olmayan hürilerin, meleklerin, lâtif ruhların tasvirinden o derece çekinilmemiştir.

(...)

Bununla beraber yıllarca şekil sanatı ihtiyacı ile bu yasak çarpışmış ve bu yüzden türlü anlayış mahsulü eserler meydana gelmiş ve çeşitli tefsir yollarına gidilmiştir. Gene bu sebeptendir ki İslam eserleri içinde insan başlı kuşlar, yarı bitki yarı hayvan birçok şekiller de görülmektedir. Şeklin aslına benzeme-yişi, gınahtan sıyrılmak için bulunan kaçamaklı yollardır. Bunlara bilhassa halılarda ve kumaşlarda pek çok rastlanmaktadır. İnsan başlı Anka kuşu, çiçek başlı kartal vesaire gibi.”²⁵

“Ne kadar uzun bir süredir Batı toplumu ve kültürünün insana çok değer verdiğini söylemişiz, söylemişler. Belki insana değer vermenin ne anlama geldiğini yeniden düşünmemiz gerek”²⁶ diyen Kuban'ın “özgün bir kura-m gerekir” savının ardında, Türk/İslâm kültürünün insana farklı yaklaştığı inancı var. Altı çizilen bu gerçeğin önemi, bu kültürün, insanı ve doğayı nesnel nitelikleriyle tanımak ihtiyacından çok, insana ve nesneye nasıl bak-

tığı sorusunu ortaya koymasídır. İslâm sanatının suret ile ilişkisinde, nesnel ve gerçekçi betimlemeye yer vermediği açıktır. Oysa İslâm kültürünün bütünüyle dünyaya ve nesneye karşı olduğu da söylenemez. I. Goldziher, tasavvuf “teoride olsun, tatbikatta olsun hemen hiçbir zaman net ve homojen bir sistem görünümünü vermemiştir.”²⁷ diyor.

Sabri F. Ülgener *Zihniyet ve Din İslâm, Tasavvuf ve Çözölme Devri İktisat Ablâkı* adlı çalışmasında, Agâh Sırrı Levend ve Şerif Mardin’in belirttikleri gibi, toplumda küçük ve büyük kültür geleneklerini bağlayıcı ara kurum fonksiyonu görmüş olan tasavvuf ve tarikatlarda yaygın bir kümeleme ve kutuplaşma olduğunu, tek bir inanç ve uygulama çizgisinden söz edilemeyeceğini gösteriyor.

“Bir ucu sünni merkezlerden İslâmi tradisyonu az çok muhafaza eden tarikatlardan başlayıp öbür uçta köy ve kasabalara kadar yaygın bir satıh üzerinde İslâmi unsurla İslam öncesi düşünce ve inançların karma bütününi veren tarikatlar!

...Dış görünüyü (ayın, kıyafet vs. farklarını) bir kenara bırakarak olup bitene altta ve derindeki yüzü ile bakınca, temelde iki görüşün başından beri biri öbürüne ters düşerek yol aldığı gözden kaçmayacaktır. Kavga esasında çok yönlü ve çok taraflıdır. Dünyayı, bir bakıma, eşya ve madde tarafıyla reddedenlerle sadece ilgi tarafını mahkum edenlerin kavgası! Bir başka açıdan: Çile ve Mihnet tarafını göğüsleyenlerle sade nefsanî haz ve tatmin tarafına yanaşanların mücadelesi! Ve nihayet: Kudret ve iradeyi Tanrı’nındır diye sahibine bırakıp olup bitene seyirci kalanlarla karşı uçta “madem Tanrı emanettir, o halde emanete hakkı verilmelidir” diyerek boş oturmaya mahkum edenlerin çelişkileri! Zıt kutuplar arasında birinden öbürüne gide gele yolunu ve yönünü tayin etmenin uzun, meşakkatli sürecini bizzat büyük sülâhlerde, o arada Mevlâna’da açık çizgileri ile görebiliyoruz.

(...)

...Mevlâna’nın (daha birçokları gibi) tercihi yine de cehd ve irade tarafındadır denebilir. Başlangıcını saf ve öz haliyle İslâm’da gördüğümüz “dünya” anlayışı onlarda da eksiksizce devam eder; inkar edilecek olan sadece ilgi tarafıdır (kibir, gurur, azamet ve gösterişi)! O tarafa gereken dikkati gösterdikten sonra madde ve eşya ile dıştan doğru ilişki kurmanın sakıncası yoktur. En açık örneklerini yine Mevlâna’da bulabileceğiz.

Dünya Tanrı’dan gaafil olmadan başka ne ki! Kumaş, altın, gümüş evlad ve ayal... Hiçbiri dünya değıl bunların.

Ve daha açık olarak: “Geminin içinde su geminin helaki demek! Ama dışındaki su geminin yüzmesi için şart!”

“Dünya” da öyle: Dışımızda kaldığı sürece yaşamamız için şart; fakat içimize girmeye görsün... “sebebi felâket”imiz! İnkârı gereken “dünya”, kısaca, elle tutulamayan soyut bir alakadan ibaret olarak iç varlığınıza hapsedilmiştir. “Vücut” (dünya yerine aynı manada olarak onu da koyabiliriz) “ruhun cisme bitişmesinden sonra ortaya çıkan benlik halidir” diyor Bursalı İsmail Hakkı. “Ortadan kaldırılması gereken de bu vücuttur, yoksa vücudu harici değil. Bilakis vücudu hariciyi sözü edilen vücut ortadan kaldırılınca kadar muhafaza lazımdır.” (İsmail Hakkı, *Ruh-el Mesnevi*, Cilt II, s.280 ve sonra.)²⁸

Özgün bir sanat kuramının eleştiri, sanat tarihi ve estetik alanları ilişkilendirmesi gerektiğinden, sistematik bir estetik düşüncenin var olması gerekir. İslâm kültürü resim sanatına eğlence ve süsleme ile sınırlı bir işlev tanıdığından, sanatın hayatla ilişkisi güdük kalmıştır. Cumhuriyet rejimi resme toplumsal işlev yüklediği zaman, sanat düşüncesi Doğu-Batı zihniyetlerinin çatıştığı bir platform olmuş, bütünleyici bir estetik sisteme dönüşmemiştir. Bu dönemde en sistematik düşünce, Tanzimat’tan beri en gelişmiş düşünce sistemi olan “milliyetçilik” düşüncesi idi. Milliyetçilik fikirleri hiçbir zaman felsefi boyut kazanmadığı gibi, milliyetçi sanat düşüncesi de estetik sisteme dönüşemedi. Günümüze kadar sanat fikirlerinin birincil özelliği, zihniyet çatışması tartışmasından öteye gidememesidir. Bu çatışmanın önemi Türk kültüründe su götürmez bir ağırlık taşıdığından, plastik kültürümüzün özelliklerini incelerken, mukayeseli bir yöntem uygulamanın uygun olacağı kanısındayım. Minyatürden sonra gelişen resim sanatının Batı’dan aldığı teknik, biçim, kompozisyon, mekân ve yapı öğelerini kendi bünyesinde nasıl yoğurduğunu saptamak için, Batı kültürünün özellikleri ile sanatçının kendi kültür özelliklerini incelemek gerekiyor. Venturi’nin eleştiri kuramı da böyle bir yaklaşımı önermektedir. Ayrıca, Doğan Kuban’ın Batı kuramcılarından farklı olarak özel bir yer ve değer verdiği “içerik” ya da “konu”, Türk sanatçısına özgü duyarlılığın ve özelliklerin anlaşılmasına yardım ettiği ölçüde eleştiride önemli bir yer alır. En azından figür, manzara ve soyut konuların sanatçı için taşıdığı anlamı değerlendirmek ve incelemek açısından “konu”yu da kuramsal araştırmanın önemli bir ögesi olarak ele almak gerekir.

Türk resmini ve eleştirisini incelerken, araştırılması kaçınılmaz olan zihniyet olgusunu kavramak için toplumsal ortamı tanımanın gerekliliği belirtilmişti. Bu durumda, eleştiri tarihi ve estetik kadar sosyolojik inceleme de önem kazanmaktadır. Toplumsal ortamı tanımak için kullanılan yöntemlerden biri, sosyal tarihçiler gibi romanları kaynak olarak kullanmaktır. İkinci bölümde zihniyet ve kültür incelemesi, Osmanlı sisteminden Cumhuriyet'e geçiş sürecinde toplumsal yaşantıyı ve değerleri en iyi yansıtan dönemin romanlarına dayanarak yapılacaktır.

NOTLAR

- 1 Lionelli Venturi, *History of Art Criticism*, Translated from Italian by Charles Marriott, E. O. Dutton, New York, 1964, (First Edition, 1936). s.20.
- 2 L. Venturi, a.g.e., s.20-22, Croce'den çeviriyi Venturi yapmıştır.
- 3 L. Venturi, a.g.e., s.23.
- 4 L. Venturi, a.g.e., s.30-36.
- 5 L. Venturi, a.g.e., s.10.
- 6 Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I", *Köken*, 1 Nisan 1974, s.3.
- 7 Max Raphael, *The Demands of Art, Selected Essays Articles- The Look of Things* kitabından, John Berger, Penguin Books, Middlesex, England, 1972, s.207. (Çeviriyi yapan yazar)
- 8 "Küçük Kültür"le kastedilen, daha homojen bir yapı içeren sosyal sınıf, etnik grup gibi kültür halkalarıdır.
- 9 Sezer Tansuğ, *Şenliknâme Düzeni: Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme*, İstanbul: De Yayınları, 1961, s.1-2.
- 10 Ziya Gökalp, "Halk Medeniyeti", *Halka Doğru*, I, (1329, No:14), s.107.
- 11 Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar*, Peter Benedict, Erol Tümtürkün, Fatma Mansur, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, İstanbul, 1978, Çağlayan Matbaası, s.412.
- 12 Şerif Mardin, a.g.e., s.414-416.
- 13 Şerif Mardin, a.g.e., s.415.
- 14 Şerif Mardin, a.g.e., s.434.
- 15 İdris Küçükömer, *Düzenin Yabancılaşması*, Ahmet Sarı Matbaası, İstanbul, 1969, s.85.
- 16 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, Baskiya Hazırlayan: Atilla Özkırımlı, Birikim Yayınları, İstanbul, 1977.
- 17 Niyazi Berkes, *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz?*, Ankara, Vatan Gazetecilik Matbaacılık T.A.Ş., 1964.
- 18 Bülent Ecevit, *Atatürk ve Devrimcilik* (3.Baskı), Tekin Yayınevi, 1972.
- 19 İsmail Cem, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi* (6.Baskı), Cem Yayınları, İstanbul, 1977, s.74.
- 20 Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, s.226-227.
- 21 Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler III", *Köken*, Haziran 1974, s.4.
- 22 Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II", *Köken*, Mayıs 1974, s.4.
- 23 Doğan Kuban, "Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I", *Köken*, 1 Nisan 1974, s.3.
- 24 Mahzar Şevket İpşiroğlu, *Sabahattin Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 521, İstanbul, 1972, s.2-3.
- 25 Malik Akse, "Eski Kitaplarda Resim", *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, Yeni Seri Sayı 122, 16 Ekim 1946, Cilt II, s.7-9.
- 26 Doğan Kuban, a.g.e., s.3.
- 27 I. Goldziher, *Vorlesungen über den Islam*, Heidelberg 1910, s.15; Tıpkı Çeviri, Sabri F. Ülgener, *Zihniyet ve Din-İslâm, Tasavvufu ve Çözümle Devri Ahlakı*; Der Yayınları, İstanbul, 1981, s.78.
- 28 Sabri F.Ülgener, *Zihniyet ve Din-İslâm; Tasavvuf ve Çözümle İktisat Ahlakı*, Der Yayınları, İstanbul 1981, s.79-80.

II GERÇEKÇİLİK VE ZİHNİYET

1901 yılında Osman Hamdi *Mihrab* tablosunu yaptı. *Mihrab* (Resim 2), dimdik oturan, ayaklarında kutsal kitaplar serili cazibeli bir kadının tam boy portresiydi. Türk kültürü için olabildiğince radikal, baş kaldırıcı bir tavidı bu. *Mihrab*'dan yirmi yıl önce ve Namık Kemal'in İntibah romanından beş yıl sonra yapılan 1880 tarihli *Rahle Önünde Kız* (Resim 1) tablosu da daha az radikal değildi. Her iki resimde de Osman Hamdi insanı birey olarak öne çıkarıyor, gerçekçi dünya görüşünü savunarak, geleneksel örf ve âdetlere son vermekte kararlı görünüyordu.

Türk resminde ciddi Batılılaşma hareketi, doğayı bilimsel (gözlemci) yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin Batı üslubunda yağlıboya resimde denenmesi ile başlar. Önceleri fotoğraftan yararlanarak doğayı taklit etmeye çalışan ressamalar, 1910'lardan sonra izlenimciliğe gireceklerdir.



Resim 1. Osman Hamdi, *Rahle Önünde Kız*, 1880, tuval üzerine yağlıboya.

1906 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür resminde canlı model kullanılmamıştır.¹ İslâm inanç ve âdetlerinin sureti kınadığı bir ortamda ilk gerçekçiler figürden çok doğa resmini tercih etmişlerdi. Doğa resminde bile gerçek gözlemciliğin rahatça uygulanması, toplumsal koşulların siyasi ortamı yumuşatmasını bekleyecekti. Sureti ve doğayı taklit eden gerçekçiliğe karşı sert ve kesin bir tavır besleyen ortamda, Osman Hamdi Bey'in *Rahle Önüde Kız* ve *Mihrab* tabloları, plastik özellikleri kadar temsil ettikleri zihniyet açısından da büyük önem taşıyan eserlerdir.

Batı'da ortaçağ skolastisizminden Rönesans'ta hümanist felsefeye geçişin anlamı, ontolojik (varlık bilimi) açıdan öznel bireyciliğin, epistemolojik (bilgi kuramı) açıdan akılcı, nesnel, bilimsel gerçekçiliğin başlamasıdır. Hristiyanlığın tek tanrılı okulcu felsefesinin gücünü yitirerek, hümanist felsefeyle antikçağın çok tanrılı masallarını birleştiren bir kültürün benzeri Osmanlı tarihinde yoktur. Avrupa'da bilimsel ve teknolojik gelişmeler içinde değişmeye başlayan yeni insan, doğayı ve insanı tanımaya çalıştığı 'Aydınlanma dönemi'ne Rönesans'ta girdi. Giotto'dan Picasso'ya kadar sanatçı, insan figürünün önce anatomik yapısını ve dış görüntüsünü, sonra ruhsal durumunu ve bilinçaltını incelemeye koyuldu. Doğayı görme biçiminde, doğa, sahne olmaktan başlayıp, insanın ruhsal dünyasını yansıtan bir simge olmaya kadar uzanan geniş bir yelpaze oluşturdu. Avrupa'da insanın birey olarak önem kazanması, plastik sanatlarda figürün yeni üslup ve yöntemlerle ele alınmasını gerektirdi. Bu durum, toplumsal yapının ve inanç sistemlerinin geçirdiği evrelere sıkı sıkıya bağlıydı.

Feodalizmin çökmesi, keşifler, sanayileşme ve dini reformlar, davranış biçimlerinin, inançların ve kültür kavramlarının evrilerek değişmesini sağladı. Toplumsal yaşamda sanat, düşünce ve ahlak sistemleri, siyasal, ekonomik, toplumsal yapı ve din ile sürekli etkileşim içindedir. Bu unsurlar arasında etkileşimin yönünü ve süresini kesin olarak saptamak mümkün olmakla beraber, kültür antropologları ve sosyal tarihçilerin çoğu, unsurlar arasındaki etkileşimin çoğunlukla eşzamanlı olduğu kanısındadır.²

Türkiye'de çok sık kullanılan 'Avrupa kültürü' kavramı, tek bir Avrupa kültürünün olduğunu düşündürebilir. Avrupa kültürü en azından Do-

ğu, Batı, Kuzey, Güney, Protestan, Katolik gibi önemli farklılıklar gösteren kategorilere ayrılır.³ Buna rağmen Türk/İslâm medeniyetinin Batı etkisine açılışında Avrupa kültürü, tek bir üniteymiş gibi düşünülebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun önce teknik alanda kabul ettiği Batı etkisi, Meşrutiyet döneminde siyasi rejim biçimlerini etkilemiş ve Cumhuriyet döneminde siyasi ve hukuki sistemlerin tanımının kökünden Batılılaşmasına bir hazırlık oluşturmuştur. Atatürk devrimleri ise bu etkinin tüm kültür alanlarına yayılmasını amaçladı. Yani, siyasi, hukuki ve kültürel kavramları ile Batı etkisi, İslâm/Türk toplumuna devlet tarafından eklektik bir sistem içinde sunuldu. Tanzimattan bu yana Batılılaşmaya karşı çıkanlar için 'Batı', gavurlaşmak ve maddiyatçılık anlamına gelirken; Batılılaşmayı savunanlar için Batı, tek bir 'Batı' olarak, insan hak ve özgürlüklerini savunan, insanı tanımaya çalışan Aydınlanma döneminin medeniyeti olarak görüldü ve Batı'ya açılan Türkleri yeni ve bireyci bir konuma zorladı.

Batı'nın İslâm kültürüne yaklaşımında tek bir İslâm kültürü varsayımına karşın, bazı tarihçiler Türk/İslâm kültürünün Arap ve İran kültüründen farklı olduğunu vurgulayarak, hem milli kültür özelliklerini belirlemeye, hem de Türk sanatına insan imgesinin ve gerçekçiliğin girmesine olanak sağlayan özellikleri tanımlamaya çalışırlar. Örneğin; sanat yazarlarımızın pek çoğu duvara yapışık olmayan ve her açıdan bakılabilir figürlü heykelin Türklere yabancı olmadığını, bunun örneklerinin Konya İnce Minareli Medrese'de ve bazı Selçuklu eserlerinde görüldüğünü yazarlar. Türk minyatürünün İran ve Hint minyatürlerinden ayrıldığı noktaları belirtirken, Türklerin güncel yaşama dönük olduklarını, sade bir gerçekçiliği sevdiklerini, sünnet düşünceleri, savaş sahneleri vb. toplumsal olaylara duydukları ilgiyi vurgularlar. Oysa minyatür sanatı, insana bolca yer verdiği halde, Adnan Çoker'in belirttiği gibi, bilimsel ve araştırmacı bir tavır sergilemez. Çoker, dinsel amaçlarla her açıdan bakılabilir soyut ve dekoratif mezar taşlarını yontan kişilerin "profesyonel mezar heykeltıraşı değil, profesyonel taş işçisi" olduklarına da işaret ederek, "Dinsel yapı süslemeleri, mezar taşları ve sütun başlıklarındaki koşulların ağır değişimi biçimsel görülüyorsa da, el işçiliğini gerektiren bu işler taş işçisinin sıfatını değiştirmiyordu"⁴ demektedir.

Duvara yapışık olmayan ve her açıdan bakılabilir figürlü heykel bir iki Selçuk figürü dışında pek yoktur denilebilir. 19. yüzyılda İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirtip Sultanahmet Meydanı'na koydurduğu heykel eleştiriler sonunda kaldırıldıktan sonra, 1871'e kadar (Sultan Abdülaziz'in at üstünde kendi heykelini yaptırdığı yıl) Osmanlı toplumunda heykel görülmemiştir. Gerek süslemeler ve mezar taşları, gerekse minyatürlerde, belli kurallar içinde çalışan sanatçılar, skolastik ve dinsel baskının egemenliği altındaki kişiliklerini silmek zorundaydılar. Yalnız bu açıdan, Osmanlı sanatçıları ortaçağ Hristiyan dünyasında aynı baskılar altında çalışan sanatçılara benzerler.

Bu çok sınırlı benzerlik dışında, Türkiye'de plastik sanatların gelişimi Batı'dakinden farklı bir yol izlemiştir. Türklerin hak ve özgürlüklerine kavuşmaları, bu kavramları benimsemeleri ve kendi benliklerini tanımaları, toplumsal yapının evrimiyle olmadı. Örneğin, İmparatorluğun teokrasiden

klasik anayasal düzene geçişi, toplum katmanlarından gelen baskı ile değil, küçük bir elit grubun kendi içinde çatışması sonucu gerçekleşmişti. Dünya nimetlerine sırt çeviren Müs-

lüman Osmanlı toplumunda, 'ilahi yargıya' karşı bireyin özgürlüğünün ve insanın öneminin vurgulanması, tepeden inme yöntemlerle olacaktı. Bu durumda ortaya çıkan paradoks, Türkiye'de modernleşme ve ilerichilik fikrini savunan grupların her zaman otokratik olmaya zorlanmış olmasıdır; çünkü toplum modernleşmeye karşı ilgisizdi.

Bu ortamda gerçekçilik serüvenine giren ressamlar için sorun çok karmaşıktı.



Abdülaziz'in 1871'de C. F. Fuller adlı heykeltıraşa yaptırdığı ve Beylerbeyi Sarayı'na koydurduğu kendi heykeli. Padişahın tahttan indirilmesiyle heykel Topkapı Sarayı'na yerleştirildi; son yıllarda tekrar Beylerbeyi Sarayı'ndaki ilk yerine götürüldü.

Hangi zihniyetin temsilcileriydiler? Toplumla ilişkileri neydi? Hangi seyirciye nasıl ulaşacaklardı?

Tanzimat'ta Zihniyet Çatışması: Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa

Batılı resim öğelerinin kesin olarak Türk resmine girişini sağlayan ressamların başında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gösterilebilir. Osman Hamdi, yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıtan ve figür resminde özlü örnekler veren bir ressamdır. Şeker Ahmet Paşa ise, ilk kuşak manzara ressamları arasında 'gerçekçi' üslupta özgün resimler yapan bir sanatçıdır. Avrupa'da aynı hocanın eğitiminden geçtikten sonra, her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, Batılılaşma sürecinde iki ayrı yolu başlatmışlardır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, ilk müzeci ve ilk arkeolog olarak da milli hazineleri sahiplenecek bilince sahip bir kişidir. Şeker Ahmet Paşa, resmini duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık İmparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim sergisini düzenleyen sanatçıdır. Fakat resim tarihi açısından önemli olan, her iki sanatçının da Türk resminin Batı ile hesaplaşmasında çok ciddi ve özlü örnekler vermiş olmalarıdır. Yaşadıkları toplumsal ve siyasi ortamı ve düşünce yapısını anlamadan, Avrupa gerçekçiliği ile Türk resminin karşılaşmasını doğru değerlendirmek olanağı yoktur. Bu konuya açıklık getirecek olan ilk romanlara kısaca bakmak gerekir. Bu romanların ortaya çıkışı, Türk resminde gerçekçiliğin başladığı Tanzimat dönemine rastlar.

Namık Kemal

Osmanlı yazınında insanı birey olarak tanıma çabaları ilk kez Ahmet Mithat Efendi (*Felâatun Bey ve Rakım Efendi*, 1876) ve Namık Kemal'de (*İntibah*, 1875?-1876?) görülür. Osman Hamdi'nin *Rahle Önünde Kız* (1880) tablosundan beş yıl önce, Namık Kemal *İntibah*'ta (*Uyanış*) benliği gerçekçi biçimde betimlemeyi denemişti.⁵ Güzin Dino'ya göre, "Romanın baş kahramanı Ali Bey, dış görünüşünden çok ruhsal oluşumunun evreleri ile tanıtılır. Türk

yazınında o güne dek var olan erdemli ya da ahlaksız (yani sadece iyi ya da kötü) kişilerin yanına, benliğinin oluşumu içinde bir tip katılmıştır. Ali Bey'in hemen başlangıçta, ahlaksal nitelikleriyle tanıtılması, dış görünüşünün betimlenmemesi, yazarın özellikle ruhsal bir dram anlatmak istediğini belirtir.”⁶ Güzin Dino, Namık Kemal'in getirdiği yeniliği bu çerçevede tanımlar. Yazar, kadın kahraman Meypeyker'i de onun dünyasına ışık tutarak anlatır: “Meypeyker'le Türk yazınında ilk olarak kendine özgü huylarıyla, sosyal durumuyla ve duygularının açıklanmasıyla bir kadın tipi ortaya çıkmıştır.”⁷

“Namık Kemal, kişinin ruhsal durumunu betimlerken içinde bulunduğu çevreyi de betimler. Fransız romantik ve pre-romantiklerinin etkisindeki doğa, romantik hatta melodramatik bir doğadır. Yazarın amacı kişinin iç durumunu doğada yansıtmaktır. Kahramanlar Batı romantizminde gördüğümüz bunalmış çeşidini, ruhsal belirsizliği, giz sonsuzluğunu, evreni anlama endişesini yansıtmaz.”⁸

Namık Kemal, kişiyi çevresinden ayırarak ona bireysellik kazandırmak ister. Örneğin, Ali Bey her nöbet değiştirdiğinde yalnızlığına gömülür, “hiçliğin karşısında birey kendi kendisiyle baş başa bırakılmıştır.”⁹

İntibah, kişiyi benliği ve duygularıyla tanımak ve tanıtmak isteyen bir dünya görüşünün ürünüydü. Ne ki, Namık Kemal'in 19. yüzyıl gerçekliğine tam olarak vakıf olduğu söylenemez. O ve Ahmet Mithat gibi kişiler, Batı'dan gelen ampirik pozitivist bilgi kuramı ile kendi kültürel yapılarını biçimlendiren apriori idealizm arasında kalmışlardı. Bu durum, yarım yamalak bir Batılılaşma programının Osmanlı yaşamında yarattığı ikilemin devamı ve sonucuydu. Bu nedenle Namık Kemal'in yapıtı biçim ve içerik bütünlüğüne ulaşamamıştı. Ali Bey'in çevresiyle çift yönlü bir ilişkisi vardır. Sevgiliyle bülbül ötüşlerini dinleyerek bahçede gezisinin anlatımı bir açıdan ilkel bir romantizmin çizgilerini taşıırken, öbür yandan divan ozanlarının yapmacıklıklarından da uzak değildir.

“Namık Kemal'de kahramanın duyguları doğanın şu ya da bu anlarıyla rastlaşıyorsa, bu, sadece doğa ile insan ilişkilerini geleneksel kutsallıktan kur-

taran açıklamayı anlatma kaygısından. Bu ancak, kişinin dramını doğa boşluğu ve çevresel perspektif içine yerleştirme çabası şeklinde yorumlanabilir. Aynı zamanda, çevre betimlemesi Namık Kemal'de Doğulu lirik özellikler de taşır.¹⁰ Doğa, yer (bahçe, ev, oda vb.) ve kişi betimlemelerini Türk yazınına N. Kemal getirmiştir. Tanzimat yazarları arasında bu betimlemeleri deneyen tek o değildi. Onun özelliği, geleneksel istiareleri ele alarak bunlardan gerçek imgeler yaratmak istemiş olmasıdır; şöyle ki, eski istiareleri kendi alanlarında yeni olmak istemiş ve böylece zamanının bütün özelliklerini taşıyan, silik, özen-tili, ya da zevksiz de olsa eskinin damgasından kurtulamayan, ama düzyazıya yeni boyutlar kazandıran bir geçiş üslubu oluşmuştur.”¹¹

Namık Kemal'in klasik ve evrensel boyutlara uzanan arayışları, onu epistemolojik çelişkilere düşürdü. Örneğin; genel kabul görmüş bir doğru olan 'sevgi evrenselidir' düşüncesi ile başladıktan sonra, bu doğruyu örnekleyen olaylarda hiçbir zaman geleneksel kuralların sınırını aşmadı. Ne insanların davranışlarını tanımlayan genel kurallar ne de bireysel davranışlar, geniş çerçeve içinde somutlaşamadılar. 'İyi insan', eski yazında olduğu gibi, kötü bir iş yapamaz, 'kötü insan' da iyi olamaz. Mehpeyker düşkün bir kadın olduğu halde, davranışsal olarak roman boyunca Ali Bey'i sever, ona bağlı kalır. Ali Bey onu sevdiği halde, en beklenmedik yerlerde yazarın sesi tepeden inercesine geleneksel ahlak kurallarını uygulayarak Mehpeyker'i yerer. Mehpeyker 'kötü' tipi temsil eden 'kötü' insan kılığına sokulur. Oysa o, hiçbir hareketiyle aşağılanmayı hak etmemiştir. Roman kahramanlarının duygusal evrimlerini akılcı kurallar içinde geliştiren Namık Kemal, ampirik (deneye dayanan) düşünce sistemini yeterince benimsemediği için, geleneksel apriori idealist düşünce yapısından kurtulamaz. Kahramanları betimlerken kullandığı gerçekçi üslubu, romanın yazarı olarak kendisi savunamaz. Namık Kemal için, mistik gelenekten, kanunların temelini oluşturan fıkıh ve şeriattan kaynaklanan soyut bir idealizm ve bununla beslenen ahlak sistemi, nesnel gerçekten daha önemlidir.

Namık Kemal'deki epistemolojik çelişki, Türkiye'de Batılılaşma hareketinin yarattığı Doğu-Batı çarpışmasının sanatçıda ve eserde görülen etkisinin bir örneğidir. Yüzyıllarca İslâm zihniyetinin egemen olduğu bir ülkede bu zihniyetten uzaklaşmak, toplumun yerleşik değerlerden, gelenekler-

den ve yaşayış biçimlerinden uzaklaşması demekti. Kültürdeki bu kırılma ve değer karmaşasından, Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gibi dev kişilikler bile kendilerini soyutlayamamışlardır. Batı kavramlarını resim dilinde kullanmaya başlayan sanatçılar, Doğulu (geleneksel) zihniyetin etkisindeydiler. Türk resminin ve eleştirisinin öyküsü, bu çelişkinin içerik ve biçim olarak resme nasıl yansıdığının ve arayışların serüvenidir.

Geleneksel zihniyet nedir? Bundan böyle ‘mutlak metin’ olarak ifade edeceğim bu zihniyet, desteğini Halife Sultan’ın sınırsız ‘dini ve dünyevi’ gücünden alan bir dünya görüşünün kavramlarını oluşturan bir sistemdir. Mutlak metni oluşturan inançlar, Kuran öğretisi, tümdengelimci (deductive) Aristo mantığının üstünlüğü, mistik geleneğin (tasavvuf) ve fıkhıtan kaynaklanan somut bir idealizmdir. Bu zihniyet, deneysel pozitivizmin tam tersine ‘aprioristik’tir.

Osman Hamdi

Namık Kemal’den iki yıl sonra 1842’de dünyaya gelen Osman Hamdi’nin, *İntibah* ile Türk romanına giren gerçekçilik denemelerinden daha kesin ve atılgımcı bir gerçekçiliği figür resmine getirdiği söylenebilir. 1880 tarihli *Rahle Önünde Kız* (Resim 1) her anlamda radikal bir atılımdı. O güne dek hiçbir Türk ressamı, insan figürünü böylesine açık seçik ve baskın bir imge olarak sergilememişti. Mühendishane, Tıbbiye, Harbiyeli ressamlar ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyyid gibi sanatçılar natürmort ve peyzajla yetinmişler, figüre bilimsel ve araştırmacı bir gözle bakmamışlardı. Şeker Ahmet Paşa *Orman* (Resim 36) ve *Karaca* (Resim 37) tablolarında, Süleyman Seyyid *Mesire Yerinde Kadımlar*’daki (Resim 55) figür denemelerinde başarılı olamamışlardı.¹² Şeker Ahmet Paşa’nın doğa resimlerinde ve Süleyman Seyyid’in natürmortlarında (Resim 7) izlenen keskin bir gözlemciliğe karşın, figürden kaçınmaları, İslâm geleneğinde sureti günah sayan inancın yarattığı çekingenliğe bağlanabilir. Çekingenlik göstermeyen Osman Hamdi’de ise figür, resmin en baskın öğesidir. *Rahle Önünde Kız*, geleneksel inançlara, örf ve âdetlere meydan okuyan bir yapıttı. Osman Hamdi ve çağdaşlarının yaşadığı

dönemde halk hikayeleri ve masallarda övgü ifadesi olarak kullanılan ‘iffet’, ‘saflık’, ‘paklık’ gibi sıfatlar, toplumda gücünü henüz yitirmemiş değerlerdi. Öykülerde, saf olmayan ‘iffetsiz’ler her zaman kadın olurdu. Namık Kemal ve çağdaşları bu değerlerden kopamadılar. Mehpeyker, Hançerli Hanım geleneğini, Ali Bey ‘saflığın’ temsilcisi Süleyman geleneğini (*Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesî*’nden) temsil ediyordu. Böyle bir ortamda Osman Hamdi, rahle önünde kutsal kitabı bir kadına okutuyordu. Osman Hamdi, Namık Kemal’in Mehpeyker karakterinde düştüğü çelişkiye düşmüyor, rahledeki kadını yüceltmek konusunda kararlı görünüyordu. Pozitivizmin deneye dayanan dünya görüşünden tümüyle vazgeçemeyen Namık Kemal, davranışın yönlendirdiği gerçekler apriori ahlak sistemine ters düştüğü zaman ikinciye seçmek zorunluluğunu hissederek, mantığına rağmen gerçekçiliğin karşısında tavır almıştı. Nitekim *Renan Müdafaaamesi*’nde (1881) kendi tezini Ernest Renan’ın kutsal kitaplara getirdiği pozitivist yoruma karşı savunmuştu. Kuran’ın tartışma kaldırmayan kesin bir “doğru” olduğunu ve bilimsel yöntemlerle sınanamayacağı fikrini benimseyerek, aslında mutlak metne bağlı kalan ideolojiyi ve bilgi kuramını savunmuş oluyordu.¹³

Osman Hamdi, Namık Kemal’in yenik düştüğü geleneksel zihniyeti konu ve üslup olarak tartışmaya açtı. Figürün anıtsal boyutları başlı başına bir meydan okuyuştu. 18. yüzyılda Levni, ışık, gölge ve modle ile hacimlendirdiği figürü resmin tüm yüzeyine yayarak büyüttüğü halde, figür resminin fiziksel ağırlık, yerçekimi, perspektif ve figür-çevre ilişkisi gibi temel sorunlarını ele almamıştı. Mistik geleneğin olağanüstü, doğadışı ve büyülü dünya anlayışının sınırlarını aşamayan Levni’den sonra Osman Hamdi, figürü 20. yüzyıl gerçekçiliğine yakın bir ayrıntı tutkusu içinde incelemeye girişti. Fotoğraftan büyüterek tuvale geçirdiği figürü, süpergerçekçi üslupla, derinin kırışıklığı, tenin dokusu, adalenin sertliğini göstererek işledi. Tüm resimlerinde, tahtanın oymasını, sedefin kakmasını, satenin hışırtısını, bakkının saçtığı kuru sıcak ışığı seyirciye hissettirmek için özen gösterdi. Figürde oranları tutturmayı ve anatomik ayrıntıyı resmetmeyi başarabildiği gibi, çevrenin mimari görünümüne de çizgisel perspektif kurallarını başarıyla uygulayabiliyordu. Hamdi, geleneğin gücünü koruduğu bu dönemde, poziti-

vizm ve gerçekçilik ideolojisini benimseyen çok az isim arasında bulunan Beşir Fuat'ın ampirik bilgi kuramlarının tek savunucusu olarak bilinir. Beşir Fuat, 1887'de bileklerini keserek intihar ederken, ölümü vücudunda hissedişini not almış, deneysel metin alanında ilk adımı atmıştı. Sanatta, Sanayi-i Nefise'nin ilk hocaları Salvator Valeri, Yervant Oskan ve Warnia Zarzecki natüralist-akademik çizgide çalışırken, Osman Hamdi'nin benimsediği fotografik gerçekçilik, üslup olarak kendisi dışında hiçbir ressamın yapıtına girmemi. Onun resimde uyguladığı bu yöntem, Beşir Fuat'ın yazına getirdiği nesnellikle paralellik gösteriyor, ortak bir dünya görüşünü sergiliyordu.

Namık Kemal'i izleyen yıllarda, romanda gerçekçiliği deneyen yazarlar, gelenek ile Batı gerçekçiliği arasında sıkışıp kaldılar. Ahmet Mithat

Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem örneklerinde görüldüğü gibi, tutarlı olarak katı gerçekçiliği savunmadılar, iki yüzlü olmayan bir zihniyet benimsemediler. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın başkahramanı Bihruz Bey'i Ahmet Hamdi Tanpınar şöyle anlatır:

"...Kendisini ve benzerlerini doğuran değerler buhranında farkında olmadan yapıştığı tek tahta parçası arabasıdır. Romanın bütün kahramanlarını, bütün devri gibi hep onun Çamlıca yollarında dolu dizgin dönen tekerleklerinin arasında görürüz.

Kitapta her şey moda, yani geçicidir. Kitap sahifeler boyunca, gerçekten yerleşmiş ve kökleriyle yaşayan âdeti beyhude yere arar. Bihruz Bey'in etrafa bakışında bile bir geçicilik vardır.

Bihruz Bey o kadar az mevcut bir insandır ki, bu arabanın elinden çıkmasına bile üzülmez. O, küçük devri gibi mirasye-



Halk resmine bir örnek olarak, *Hançerli Hanım Hikâyesi* taşbaskısından bir sayfa.

di borçlarının hesapları içinde gark olmuş, tıpkı devri gibi, yeni mal satarak temin edeceği muvazenenin peşindedir.

Kitapta iki Çamlıca tasviri vardır:

Bunlardan biri Bihruz Bey'in yeni aldığı arabanın hevesiyle, aşk ümitleriyle gördüğü Çamlıca'dır. İkincisi ise, beyhude beklenen sevgilinin yokluğu arasından ve bütün insicamsız yerli hayat realitesiyle görünür. Bu iki bakış arasındaki fark bir nevi şiir ve hayat farkıdır. Ve şüphesiz ki bu iki tasvirden sonuncusu, "İntibah"tan sonra atılmış büyük adımlardan biridir.

Kitapta, insanların adeta bir gölge gibi ve sadece dışardan yaşamaları, yalnız sahip oldukları şeylerle var olmaları, kendilerini ispirito alevi gibi satıhta tüketmeleri... bizi içtimai tenkidle karşılaştırır."¹⁴

Recaizade Mahmut Ekrem romana getirdiği şiirsel olmayan üslupla, belki devrinin en gerçekçi toplumsal eleştirisini yapmıştı, fakat çağdaşı Ahmet Mithat Efendi gibi o da, Bihruz Bey tipini maddeye düşkünlüğü ve tüketim tutkusundan dolayı yermeyi seçti. Her iki yazarın da Namık Kemal gibi Doğu-Batı kültür çatışması içinde kaldıkları açıktır. Bu durumda Osman Hamdi'nin, çağdaşları gibi insanı bir nesne gibi gördüğü söylenebilir mi? Nurullah Berk, 1943 yılında onu "kapalı çarşıdaki antikacı dükkanlarının binbir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını" levhalarında canlandırarak 'şark resmi' yapan (oryantalist) 'zehirlenmiş'¹⁵ bir sanatçı diyerek eleştirmişti. Osman Hamdi'nin nesne tutkusu, onu yozlaşan kültürün



Yervant Oskan (1855-1914).



Salvatore Valeri (1856-1946).

temsilcisi ‘Bihruz Bey’e mi benzetiyordu? Bihruz Bey, Tanzimat döneminde halifenin gücünü yitirmesiyle mutlak metnin temelini sarsılması sonucunda aşırı Batılılaşmaya yenik düşmüş bir roman kahramanıydı. Her iki kültürden de nasibini alamamış, tüketimci Batı kültürünün yüzeysel taklitçisi ‘alafranga züppe’ modelinin bir prototipiydi. Bu çalkantılı ortamda, pozitivistimi önemseyen fakat onu kabul edemeyen Namık Kemal, vatan aşkıyla kavrulan yeni bir Osmanlı olarak tarihe geçti. Osman Hamdi’nin yeri ne olabilirdi?

Figürün anıtsallığı, ayrıntı tutkusu, fotografik gerçekçi üslubu, Osman Hamdi’nin maddeye duyduğu sevgiden utanmak şöyle dursun, onu ısrarla ve inatla sahiplendiğini gösteriyordu. Bihruz Bey’in dünya görüşündeki bulanık geçiciliğe, gizli kaderciliğe karşı kesinlik ve güven duygusu yaratmak istiyor, figürü (insanı) kendine güvenen, dik duran, ayağı yere basan, düşünen insan olarak görüyor, akılcılığı savunuyordu. İmgenin büyüklüğü ve görünümlünün keskinliği ile sanatçı âdeta, Bihruz Bey gibilere bilimselliği benimsemesini, nesneye ve insana dikkatle bakmasını ve önemsemesini öneriyordu. Osman Hamdi’nin resimlerinde çok görülen İslâmîk simgeler ve sahneler, camiler ve Kur’an okuyan adamlar, ezik bir temsiliyetçiliği ifade etmezler. Figürün mimari çevreye oranla egemen durumu, dik, güvenli ve gururlu duruşu, el ve kol hareketlerindeki güdümlülük, yüz ifadesi ve jestlerle anlatımın tü-

münde, Kur’an okuyan ya da dinleyen insanların, Tanrı’nın kulluğunda dünya ile ahiretin anlamını arayan tipler olmaması, Kur’an’ı tartışan, inceleyen, düşünen insanlar olduğu görülür. Teslimiyetçi dünya görüşüyle, akılcı, tartışmacı ve araştırmacı görüş çarpışmakta ve sanatçı mutlak metne meydan okumaktadır sanki. Kur’an okuyan figürün sergilediği tartışmacı tavırdan, mutlak metnin ve geleneksel ahlakın sorgulanmasının seyirciye de önerildiği çıkarılabilir.

Bu tavır 1901 tarihli *Mihrab*’da kesinlik kazanır. Mihrapta oturan güzel bir ka-



Joseph Warnia Zarzecki (1850-1924).

dının ayaklarını çevreleyen kitaplar acaba kutsal kitap mıdır? Resim bu soruya açıklık getiremediği halde, Osman Hamdi'nin mesajı artık açıktır: Geleneksel inancın karşısında, belki de yanında, dünyevi güzellikleri de sevmek. Resimdeki kadın Mehpeyker'e benzemez; saygın, güvenli, vakurdur. Genellikle, oryantalizmin temsilcisi olarak görülen Osman Hamdi'yi Batılı oryantalistlerden ayıran birçok unsur vardır kanımca. Batılıların sıkça kullandığı şehvet, dehşet, çarşı, pazar gibi görüntülere Osman Hamdi'nin resminde rastlanmaz. Ingres'in (*Türk Hamamı*, 1862), John Frederick Lewis'in (*Gizli Sohbet*, 1873) ve Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy'un (*Beyaz Esir*, 1888) tablolarında kadın bir seks simgesidir. Osman Hamdi'nin kadınları dava kadınıdır; kadına saygınlığını ve haklarını bağışlayan davanın temsilcisidir. Bu dönemde ilerici, reformcu düşünürlerin hemen hepsi kadın haklarını gündeme getirirken, Osman Hamdi bu reformist ruhu çağdaşlarıyla paylaşıyordu.

Nurullah Berk, Osman Hamdi'yi oryantalizm yapmakla şöyle suçluyordu:

"...Osman Hamdi Bey'de Gêrôme'un tesirleri aşikârdır. Kapalı çarşıdaki antikacı dükkanlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tezyinat ve silahlarını levhalarında canlandırarak 'Şark Resmi' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanat-kârlar (Şeker Ahmet Paşa ve Zekâi Paşalar kastediliyor) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle, temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır."¹⁶

"Osman Hamdi tablolarında Garb'ın oryantalist ressamlarının ve bilhassa Gêrôme'un tesiri altında kalmıştır. Renkleri, her zaman tam bir ahenk göstermese bile taze ve parlaktır. Eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha 'şarklı' göstererek büyük tablolarında canlandırmıştır."¹⁷

John Frederick Lewis, *Private Conversation (Gizli Sohbet)*
1873, ahşap üzerine yağlıboya, 30.5x20.5 cm.
The Whitworth Art Gallery, Manchester.





Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Bain Turc* (Türk Hamamı) 1862, ahşap üzerine yağlıboya, çapı 108 cm. Louvre, Paris.



1940'larda Ahmet Muhip Dıranas da Osman Hamdi'yi 'dekadan' bulmuştu, "Hamdi Bey resme mevzuu ve insanı getirmiş olmakla beraber, dekadanlığına rağmen, bu devreye tekamül merhalesinde, bir yeni ve sağlam unsur katmış olmak merhalesine maliktir."¹⁸ Berk'ten ve Dıranas'tan önce, 1911 yıllarında Osman Hamdi'yi Adolphe Thalasso şöyle anlatır:

"Kanaatimce, Doğu'nun dekoru hiçbir yerde Hamdi Bey'in eserlerindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir. İşte bence onun tarzının özelliği de buradadır. O, detaylar yığını tuvallerinin her birini bir sanat ve hayat şiiri haline getirir ki, onlarda en ufak teferruat, tabloya adını veren esas kişi kadar incelikle belirlenmiş ve işlenmiştir. Etüdlerindeki tiplerin sadece Müslüman değil Türk olmasında itinalı olduğu gibi, kostüm, dekor ve döşemenin de Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey'de her şey Doğu Türkiye'si'nden ilhamını almıştır. Sanatçı, konularına Türkiye'ye özgü iç dekorlar havası verip onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun, böyle bir estetikten ilhamını alan tuvaleri tamamen Türk-türler ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibası verirler."¹⁹

Osman Hamdi'yi 'oryantalist' olmakla suçlayanların, yüzeysel bir benzerliğin ötesine geçemediklerini düşünüyorum. Meseleye Osman Hamdi'nin İstanbullu bir aristokrat olduğu hatırlanarak bakılırsa,

Jean Jules Antoine Lecomte du Nouy, *L'Esclave Blanche* (Beyaz Esir), 1888, tuval üzerine yağlıboya, 183x149.5 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes.

oryantalist imgelerin, onun özel yaşamı ve içinde bulunduğu tarihsel koşullarla farklı bir bütünleşme oluşturabileceği düşünülebilir. Sanatçı, İstanbul'da bir süre hukuk öğrenciliği yapmış,²⁰ Paris'te on iki yıl yaşamıştı. Her Tanzimat aydını gibi o da kendini Batılılaşma sancıları içinde bulmuştu. Batı kültürünü pek çoklarından daha iyi anlama imkânına sahip olan bu sanatçı, figür resmine ussal bir sav aktarıyor ve bunu bir Tanzimat reformcusu olarak ortaya koyuyordu. Çevresinde var olan camileri, mimariyi ve dekoru, kendi evindeki eşyayı ve dekoratif nesneleri resminde görüntülemesi doğaldı. Gérôme ve benzerleri, cami, şalvar, çarşı imgeleriyle, Avrupa kolonilerindeki yaşamı kendi açılarından tasvir etmeye çalışmışlardı. Osman Hamdi kendi yaşamından aldığı parçaları, inandığı davaya alet ederek resmediyordu. Osman Hamdi'nin yaşamı boyunca gerçekleştirdiği işlerin toplamı, bu yorumun doğru olabileceğine işaret etmektedir. Batılı oryantalistlerle arasındaki benzerliğin, belli nesnelerin kullanımından öteye geçmediğini düşünüyorum.

Osman Hamdi'ye yöneltilen 'oryantalist' suçlamasının ardında, onun nesneye ve nesnel güzelliğe değer vermesi, onları yüceltmesi vardı. Dünya nimetlerine önem vermeyen bir zihniyet, doğal olarak bu tavrı kınayacaktı. Adolph Thalasso'nun 1911'lerde milli gurur simgeleri olarak yorumladığı kültür nesnelerinin 1940'larda yerilmesi, milli kültür simgelerinin geleneksel alanda arandığını kanıtıyor, maddenin çağdaş ve özgün bir duyarlılıkla nasıl yorumlanması gerektiği sorununa hâlâ bir çözüm getirilemediğini gösteriyordu. Nesneyi ve nesnel güzelliği yadsıyan geleneğe karşı bir tepkiydi Osman Hamdi. Genel olarak 1940'larda bu tavır yumuşarken, 1950'lerde milli duyarlılığı minyatürde arayacak olan Nurullah Berk'in fazlasıyla biçimsel kaldığına işaret etmek gerekir. Dıranas 1940'ta Türk Resmi'nde bir 'hümanizma' diye adlandırdığı gerçekçi çizgiyi savunurken ve Hamdi Bey'in gerçekçiliğini 'dekadan' bulurken, nesnel ve katı gerçekçiliğin Türk ruhunda ve kültüründe yaşayan bir değer olmadığını ifade ediyordu. Bu anlamda Osman Hamdi'nin özgün bir kültür temsilcisi olmadığı düşünülebilirdi, fakat bir dava adamı, bir Tanzimat reformcusu olduğu kesindir. Osman Hamdi'nin reformist kişiliğinden dolayı, devrinin Courbet gibi büyük sanatçılara ilgi duymadığı için Gérôme'u kendine örnek seçmiş olduğu da

söylenebilir. Onun ussal bir mesaj verdiği figüre yaklaşımından bellidir.

Kompozisyonlarındaki figürlerin pek çoğu, hatta üç figürlü bir resimde bile, figürlerin hemen hepsi kendisidir. Bundan, değişik karakterlerin psikolojileri ve insanın iç dünyasının sanatçıyı pek fazla ilgilendirmedeği çıkarılabilir. Gérôme gibi insana dıştan bakar ve figürü tiyatro dekoruna benzeyen bir kurgu içine yerleştirir. Oysa Courbet, soluyan bir dünyayı simgeliyor, tabiatçılığı kırmaya, biçimleri bozmaya çalışıyordu. Gérôme'un figürleri şık bir dekor içinde donup kalan, akademik görüntünün ötesinde var olmayan yaratıklardı. Bu üslubun illüstratif nitelikleri Osman Hamdi'yi rahatsız etmediği gibi, onun figürleri de çoğu zaman poz verdirilmiş donuk kişilerdir, hareketlerinde çoğu zaman enerji hissedilmez.²¹ Ünlü *Kaplumbağa Terbiyecisi* bu (Resim 4) tarzı aşan, hareket anını çok duyarlı yakalayan bir resimdir.

İlk Türk romanının 1950'ye kadar sürmüş olan tipik özellikleri resimde de görülebilir. Doğu-Batı ikilemiyle hesaplaşan sanatçı, resimde figürü, romanda kahramanı kendi tezlerine araç olarak kullanır. Namık Kemal'in ruhsal dramları anlatmak için gösterdiği çaba Osman Hamdi'nin resminde görülmez. Bilimselliği, pozitivizmi çelişkisiz bir şekilde savunan Osman Hamdi, insanın gerçek dramını kavramak konusunda Namık Kemal'in gerisinde olduğu halde, insanı öne çıkaran akılcı epistemolojiyi savunarak bir paradoks yaratmıştır. Bu onun kendi varlığında barınan epistemolojik-ontolojik paradoksların ipuçlarını taşır. Bu durum resmin mekân kurgusunda da izlenebilir.

Resimde Mekân Sorunu: Osman Hamdi

"Resimde mekân yaratmak yalnız, derinlik yanılsaması yaratmak değil, aynı zamanda (dünyadaki koordinatlara uygun olarak) zihinsel koordinatların derinliğine sızabilmek demektir. Mekânda derinlik yaratmak özdeki derinliği yansıtmaktır, yoksa anlamsız bir görüntüden, bir yanılsamadan başka bir şey yaratmış olmayız."²²

Max Raphael'in sözlerinden anlaşıldığı gibi, resimde mekân kurgusu epistemolojik-ontolojik yapıyı, yani zihniyeti yansıtır. Osman Hamdi'yi

oryantalistlerden ayıran, konu ve amaç farklılıklarının yanı sıra, mekân kurgusundaki ayrılıklardı.

Rönesans'ın erken dönemlerinde mekân, sabit bir gözün algıladığı tek yönlü bir perspektif kuralına dayanarak kurulur, sabit nesneler ufuk çizgisine uygun biçimde yerlerini alırlardı. Temelde bu model, hümanist dünya görüşü ile ortaçağ anlayışını birleştiren bir inanca dayanıyordu. Yani, insan Tanrı ile eş duruma gelmişti, ama ikisi de sabit noktalardan evrene bakmaya devam ediyorlardı. İnsan çevresindeki doğayı her yönden izleyebiliyordu, yeter ki taklit etme yeteneği olsun. Kopernik'in yarattığı devrim ve Protestanlıkla gelen yeni inançlar Rönesans'ın mekân kurgusunu yıktı. Yerine, modern felsefenin temelindeki 'öznellik' (subjectivity) kavramının tohumlarını taşıyan 'yaratıcılık' geldi. Bundan böyle sanatçı, doğayı keşfetmeyecek, dehasıyla yaratacaktı. Artık sanatın gücü taklitten değil, iradeden geliyor, sanat bilimsel platformdan ahlak platformuna kayıyordu.

Michelangelo'dan Fransız Devrimi'ne kadar geçen süre içinde, doğa bir tiyatro sahnesi gibi resme giriyor, sanatçı aslında düzensiz olan doğayı kendisi düzenliyordu. 20. yüzyılda, irade gücüyle inşa edilen bu düzen, gerçek kargaşa karşısında bir çözüm olarak kabul edilemeyecekti.

Osman Hamdi mekân kurgusunu Paris'te, hocası Gérôme'dan öğrenmişti. 19. yüzyıl ressamı olan Gérôme'un mekân kurgusu, yüksek Rönesans anlayışından farklı değildi. Bu kuşağın romanlarında görülen ve 16. ve 17. yüzyıl pikaresk roman atmosferine benzeyen kurguda devinimi yaratan şey, sınırları belli bir alanda ve tek yönde ilerleyen bir zaman duygusu içinde çevreden koparak bireyselliğini kazanmaya çalışan figüranların sınırlı hareketleriydi. Gérôme, chiaroscuro ve tonlarla figürü saran boşluğu, çevresindeki havayı başarıyla gerçekleştiriyordu. Çizgisel perspektifle mimariyi resimde çok iyi canlan-



Jean Léon Gérôme, *Le Bain Maure (Fas Hamamı)*,
1870, tuval üzerine yağlıboya, 51x41 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

dıran Osman Hamdi'nin, figürü eti, canı, ağırlığı ile yaratabildiği halde, boşluktaki havayı figürün çevresinde her zaman başarıyla döndürdüğü söylene-
mez. Kapalı konturlar, kapalı form ve geçişlerdeki modülasyonların yetersiz-
liği, figürün zaman zaman resim yüzeyinde yapışıp kalmasına neden oldu.
Bu problem sanatçının yeteneksizliği veya bilgisizliği ile izah edilemez. Os-
man Hamdi'nin bu sorunu *Kaplumbağa Terbiyecisi*'nde (Resim 4) olduğu
gibi kusursuz çözümlediği birçok resmi vardır. Fakat, *Mimozalı Kadın* (Re-
sim 6), *İftardan Sonra* (Resim 3), *Rahle Önünde Kız* (Resim 1) gibi yapıtlar-
da, iki boyutlu görüntülerin üç boyutlu derinlik yanılsamasını yer yer kesti-
ği görülür. *Rahle Önünde Kız* tablosunda, ön plandaki rahle ile arkasındaki
çinili duvarın suyu aynı planda görülür. Duvarla rahle arasında bir yerde
oturan kızın seyirciye yakın cephesi, ön planda duran rahlenin örtüsü ile bir-
leşerek yassı bir düzey oluşturur. *Mimozalı Kadın*'da figürlerin çevresi, İftar-
dan Sonra'da sağda duran kadın ile arkasındaki plan, *Cami Kapısı Önünde*
Konuşan Hocalar'da (Resim 5) en önde oturan figür ile arkadaki duvar ara-
sındaki boşluk, nefessizdir ve hissedilmez, figür arka plana yapışmış hissi ya-
ratır. Oysa başka birçok tabloda, örneğin *Kaplumbağa Terbiyecisi* ve *Cami*
Kapısı Önünde Konuşan Hocalar tablosunun büyük bir bölümünde, ışık bir
boşluk içinde sessizce dolaşarak duyarlı bir derinlik ve atmosfer yaratır. Os-
man Hamdi perspektif çizgisi ve ışıkla klasik mekân anlayışını uygularken,
yukarıda belirtilen tablolarda olduğu gibi, fonun öne çıkmasıyla oluşmuş çe-
lişkili bir durum da vardır. Bu yapıtları Gérôme'dan ayıran en önemli özel-
lik, kompozisyon şemalarının özgünlüğüdür. "Ön plandaki nesnelerle arka
plandakilerin çoğu kez resim çerçevesine paralel olarak dizilmesi, neredeyse
üst üste bindirilerek tuval yüzeyinin iki boyutluluğunun korunması Osman
Hamdi'nin fotogerçekçiler gibi sık kullandığı bir düzenleme şekli. (...) Res-
min fonunu öne çıkartıp tuval yüzeyinin her milimetrekaresine eşit özen gös-
tererek çağdaş bir kavramı, resim düzleminin bütünselliği (overall pattern)
kavramını da günümüzden çok önce benimsemiş oluyor." ²³

Nur Koçak'ın altını çizdiği bu özellikler Osman Hamdi ile modern
mekân kurgusu arasındaki benzerliğe işaret etmekle birlikte, Gérôme'dan

çok daha modern olan Courbet'ye itibar etmeyen Osman Hamdi'nin, emperyonizmin önderliğini yapmayı amaçlamadığını gösterir. Bu karışık durumun ancak zihinsel bir çelişkiyi gösterdiği söylenebilir. Hamdi'nin mutlakiyetçi tavrı onu süpergerçekçiliğe ve anıtsal figüre yönlendirdiği halde, mekân kurgusunda görülen iki boyut/üç boyut çekişmesi, Tanzimat'ta başlayan ve yıllarca sürecek olan kültür ikileminin bir ifadesi olarak görülebilir. Osman Hamdi, minyatür sanatının özellikleri olan istifçiliği, resim yüzeyinin her tarafını eşit ağırlıkta kullanmayı ve renk alanlarını kontur çizgileri ile kapatmayı sürdürüyor, hacimli figürleri ve derinliği olan ışıklı dekorları, iki boyutluluk yaratan öğeler ile üst üste ve yan yana kullanıyordu.

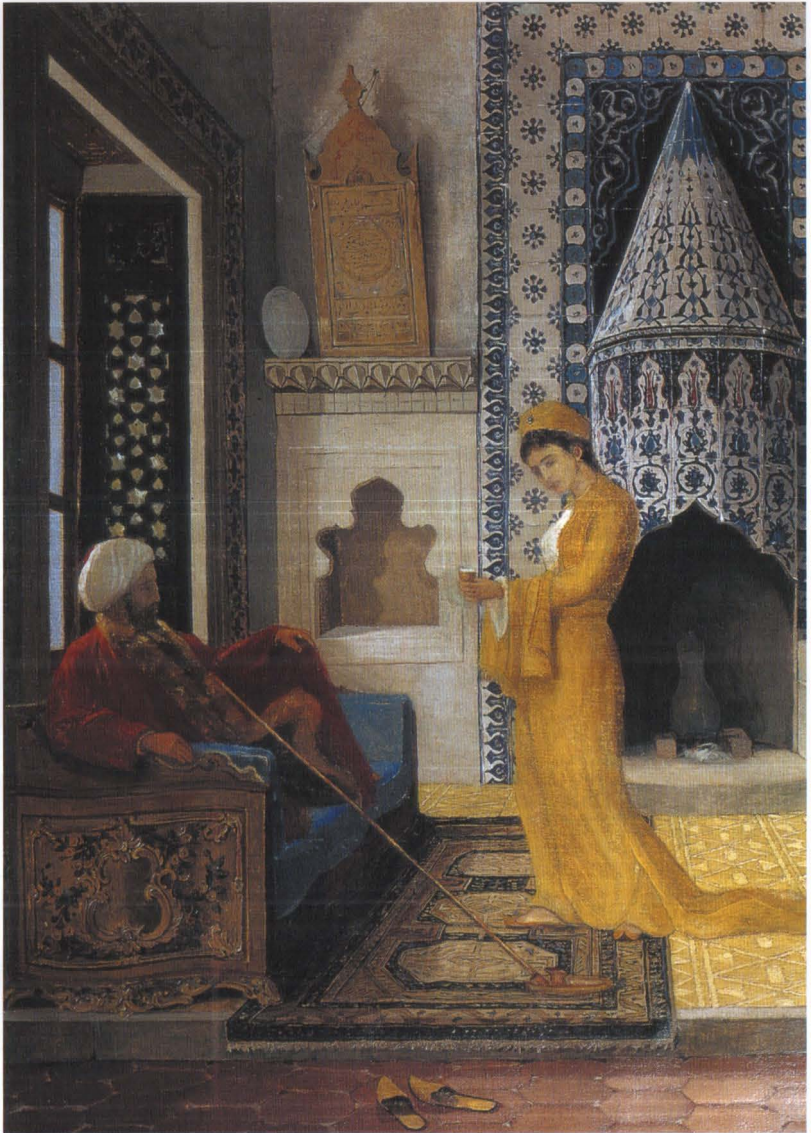
Hacimli, anıtsal figürün sonraki yıllarda ısrarla kullanılmasının, Batılılaşma döneminde 'ilericiliği' benimseyen Türk aydınlarının başvurduğu mutlakiyetçi tavrı yansıttığını düşünüyorum. Bu tavır Cumhuriyet döneminde, halkçılık ideolojisinin baskısı altında pek çok kez yinelenecekti. Devlet ve yazarlar 'milli kültür' davası adına sanatçıya yüklediklerinde, zorlama, tepeden inme çözümler aranacaktı. Osman Hamdi'nin Türk resminde figüre yüklediği ideolojik anlam gibi, 1930'ların ortasından sonra, köy ve köylü konuları da ideolojik olarak resme girecekti. Konu dışında plastik sorunlara kendini adanmış olan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi gibi sanatçılar, Türk resmine bilinçli ve zorlamalı olarak gelenekçilik getirmeyi deneyeceklerdi.

Temsili figüratif resmin en önemli sorunsalı olan figür-çevre ilişkisi, Osman Hamdi'de görüldüğü gibi, üç boyutlu ve iki boyutlu mekânların eşzamanlı görülmesi şeklinde epistemolojik ve ontolojik bir çelişki olarak Türk resminde uzun yıllar kalacaktır. Bütünlüğe ulaşan figür resminde sanatçılar mekân kurgusunu olduğu gibi Batı'dan aktarmıştır. Örneğin; Süleyman Seyyid'in natürmortları (*Resim 7*), Osman Hamdi'nin portreleri, [*Kaplumbağa Terbiyecisi (Resim 4)*, *Türbedar* gibi kompozisyonlar], Şehzade Abdülmecid'in portreleri [*Recaizade Ekrem*, *Abdülhak Hamit (Resim 21)*], Halil Paşa'nın portreleri (*Madam X*) ve peyzajları [*Peyzaj (Resim 16)*], Feyhan Duran'ın portreleri [*Güzin Hanım*; *Nü (Resim 8)*; *Abbas Halim Paşa'nın Kızı Prenses Kerime Hanım (Resim 9)*], İbrahim Çallı'nın portreleri

[*Lütfiye İzzet*; *Tefli Kadın* (Resim 11); *Çıplak* (Resim 10); *Giyinen Çıplak* (Resim 12)], Avni Lifij'in tüm portreleri [*Purolu Otoportre* (Resim 22); *Fevzi Çakmak* (Resim 17)], Şeref Akdik'in portreleri [*Kedili Kadın* (Resim 14); *Köpekli Kadın* (Resim 13); *Kamil Akdik*] vb. Çok figürlü kompozisyonlarda da durum aynıdır. Örneğin; İbrahim Çallı [*Topçu Mevzi Alırken*], Hikmet Onat [*Siperde Mektup* (Resim 18)], Avni Lifij [*Alegori, Savaş* (Resim 15)], Halil Dikmen [*İstiklâl Harbinde Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar*] vb.



Resim 2. Osman Hamdi, *Mihrab*. 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm. Özel koleksiyon.



Resim 3. Osman Hamdi, *İftardan Sonra*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm.

Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



Resim 4. Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi*.
1906, tuval üzerine yağlıboya, 223x117 cm. Pera Müzesi.



Resim 5. Osman Hamdi, *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*. Tuval üzerine yağlıboya, 140x105 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 6. Osman Hamdi, *Mimozalı Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 136x97,5 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 7. Süleyman Seyyid, *Natürmort*. Tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm.

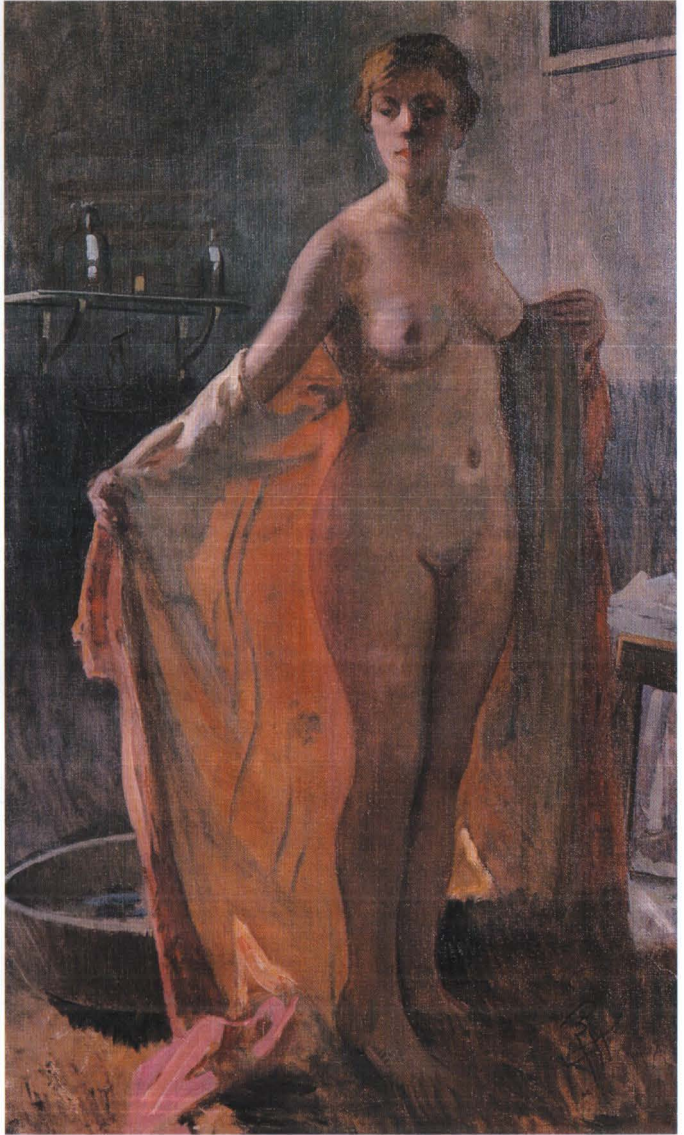


Resim 8. Feyhaman Duran, *Nü.* Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.

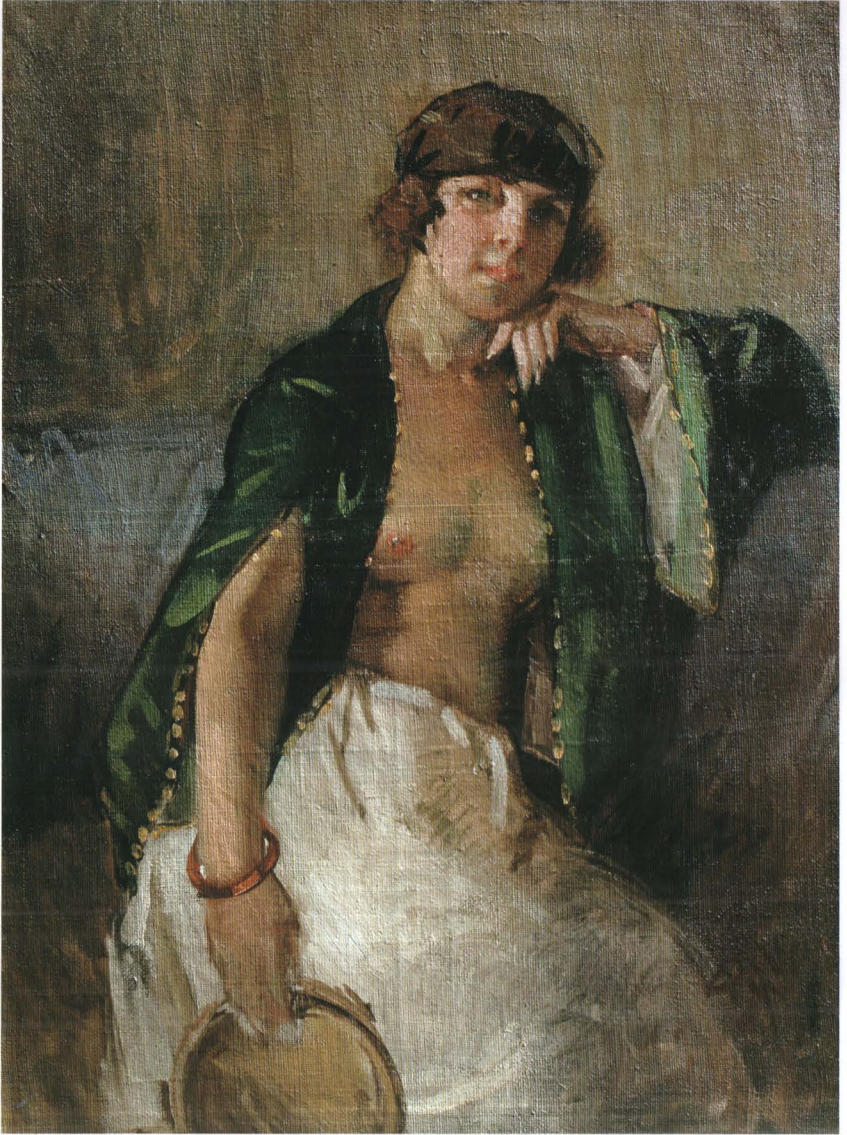
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 9. Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın Kızı Prenses Kerime Hanım*. 1915, tuval üzerine yağlıboya, 73.5x61.5 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

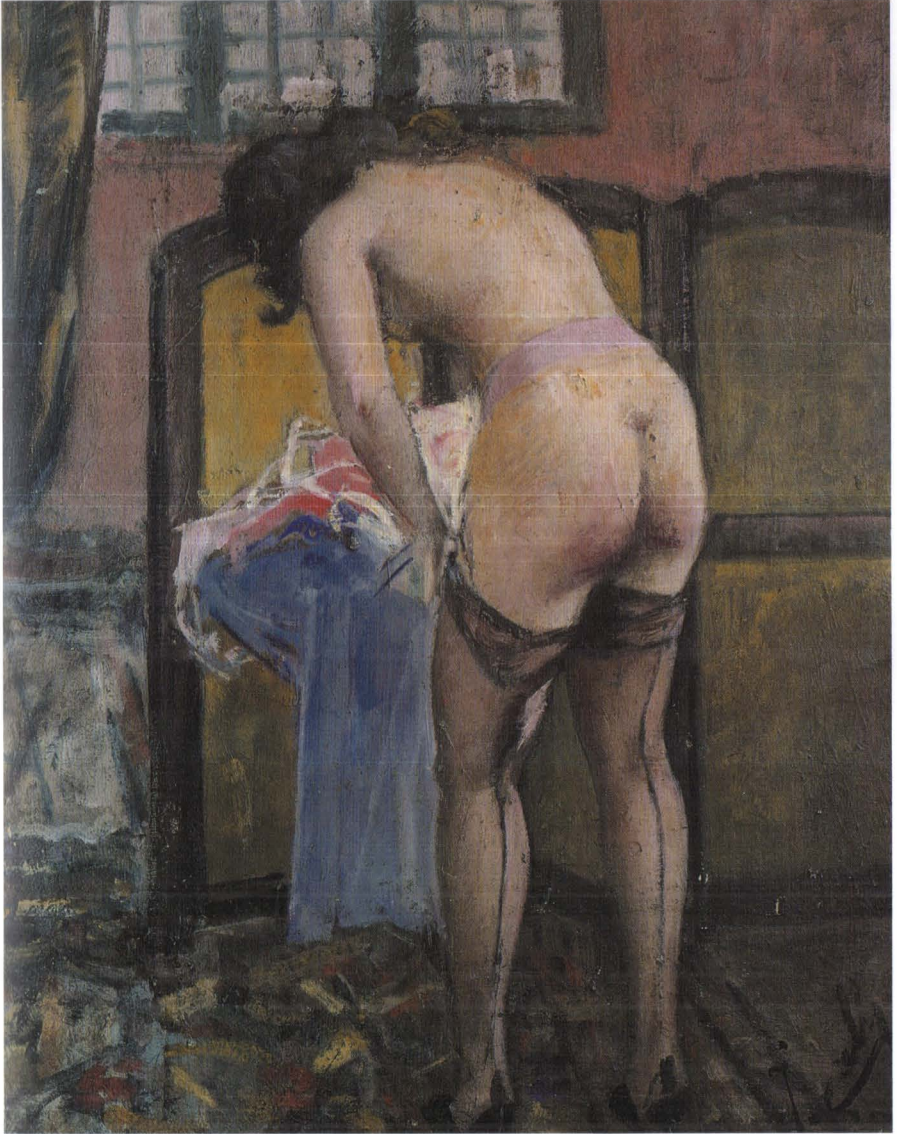


Resim 10. İbrahim Çallı, *Çıplak*. Tuval üzerine yağlıboya, 161x91.5 cm.



Resim 11. İbrahim Çallı, *Tefli Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm.

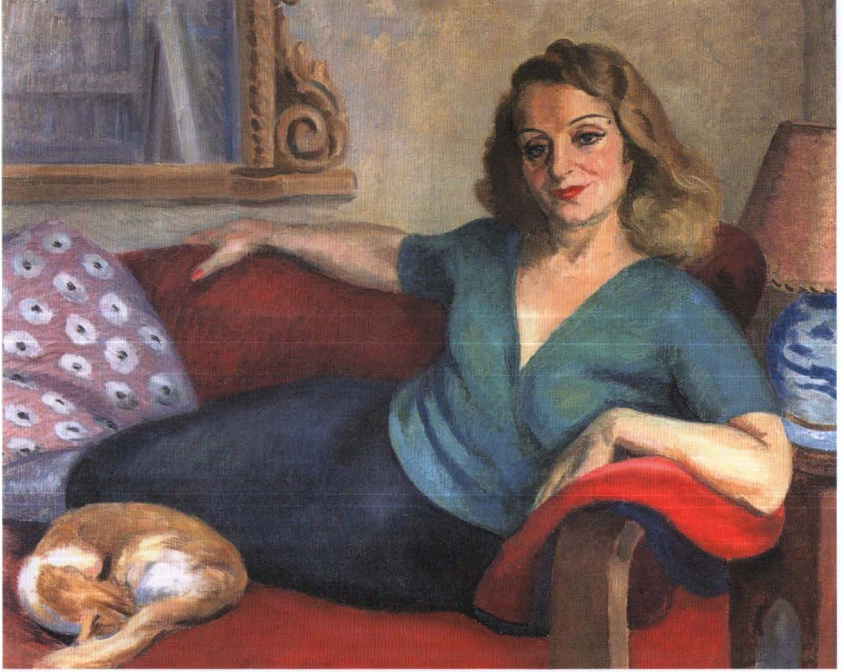
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 12. İbrahim Çallı, *Giyinen Çıplak*. Duralit üzerine yağlıboya, 44x35 cm. Özel koleksiyon.



Resim 13. Şeref Akdik, *Köpekli Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 130.5x75 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 14. Şeref Akdik, *Kedili Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.



Resim 15. Avni Liğj, *Alegori, Savaş*. 1917, tuval üzerine yağlıboya, 160x200 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 16. Halil Paşa, *Peyzaj*. Tuval üzerine yağlıboya, 38x61 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 17. Avni Lifi, *Fevzi Çakmak*. 1923, tuval üzerine yağlıboya, 166x131 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 18. Hikmet Onat, *Siperde Mektup*. 1915, tuval üzerine yağlıboya, 141x120 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

NOTLAR

- 1 Dr. Bedi N.Şehsuvaroğlu, *Ressam Ali Sami Boyar*, I. Akgün Matbaası, İstanbul, s.72.
- 2 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.
- 3 Bu konuyu M. Ş. İpşiroğlu, S. Eyüboğlu gündeme getirmiştir. M. Ş. İpşiroğlu, S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, a.g.e., s.1.
- 4 Adnan Çoker, *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*, Mimar Sinan Üniversitesi, 1983 yayını, "Toplu Sergiler", s.16-17.
- 5 Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul, 1965, s.25 ve sonrası: Namık Kemal'i "romantik", Ahmet Mithat'ı "gerçekçi", "halkçı" olarak tanımladı. Güzin Dino *Türk Romanının Doğuşu*'nda *İntibah* "roman türünün ilk belirtilerinin bir toplamı niteliği taşıır" (s.13) kanısına vardığı için bu yapıtı ilk gerçekçi roman olarak kabul ediyor.
- 6 Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul, Cem Yayınevi, (derleyen-yazar), 1978, s.75-77.
- 7 Güzin Dino, a.g.e., s.79, derleyen-yazar.
- 8 Güzin Dino, a.g.e., s.79, derleyen-yazar.
- 9 Güzin Dino, a.g.e., s.70.
- 10 Divan şiirinde klasik bahariyelerde doğa betimlemesi, örgensel, kavramsal ve simgesel bir görüntüyü açıklamadan arka arkaya sıralanır. Namık Kemal, metninde genel sıralama içinde toplu ve somut birkaç görüntüyü, uygun ve yeni uyumlu (ritmik) cümle kuruluşlarıyla çerçeveyerek betimleme çabasındadır. Kaside ve mesnevilerin başına koyulan bahariye ve sathiyeleri yenileyerek bu yerli geleneği kullanmak istemiştir. Namık Kemal. Bkz. Güzin Dino, a.g.e., s.145.
- 11 Güzin Dino, a.g.e., s.135-145, derleyen-yazar.
- 12 Şeker Ahmet Paşa'nın *Orman* tablosunda peyzaj son derece güçlüdür, fakat figür zayıf kalır. A. Çoker'in belirttiği gibi bu sav, Hüseyin Zekâî Paşa'nın Yıldız Sarayı bahçesinde bir köşkü konu alan yapıtındaki figürler için de geçerlidir. Bkz. *Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi*, a.g.e., s.12.
- 13 İale Parla, *The Absolute Text Without Its Author*, Uluslararası Mukayeseli Edebiyat Konferansı, New York University, Ağustos 1982. Bildiri olarak yayımlandı.
- 14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1976, (birinci baskı 1949), s.492-493, derleyen-yazar.
- 15 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, İstanbul, 1943, s.20.
- 16 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, a.g.e., s.20.
- 17 Nurullah Berk, a.g.e., s.23.
- 18 Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Hümanizma-Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar* 2, Mayıs 1940, s.137.
- 19 Adolphe Thalasso, *L'art Ottoman, Les Peintres de Turquie*, 1911?, s.1, Tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971, s.309.
- 20 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970, s.34-35.
- 21 Berna Moran, "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri", *Gösteri*, 4 Mart 1981.
- 22 Max Raphael, *The Demands of Art: John Berger, Selected Essays and Articles-The Look of Things*, England, Middlesex: Penguin Books, 1972, s.207. Çeviriyi yapan yazar.
- 23 Nur Koçak, "Foto-Gerçekçilik", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2/9, Ocak 1983, s.32.

III FİGÜRATİF RESİM

Gelenek, Dramatik Figür ve Portre

Osman Hamdi figürü dış çizgilerle betimledi. Amacı, insanın dramını iç dünyası ve ilişkileri ile tanıtmak yerine, inandığı tezi seyirciye iletmekti. Toplumsal sorunlara dönük tezli romanlarda da karakterler davaya hizmet eden araçtılar. İnsanın çelişkileriyle kompleks, dramatik bir varlık olarak tanımlanması Batı’da 19. yüzyılda başladıktan sonra romana üçüncü boyut girdi. Lukács, Roman Kuramı’nda üçüncü boyut faktörünü olabilirlik kavramına bağlar. Yalnızlık duygusuyla kıvranan yeni insanın ufukta umut aramasıyla, ‘olabilirlik’ faktörünün doğduğunu anlatır. Yalnızlık duygusuyla çarpınan insan seçenek arar. 19.yüzyıl romanı seçenekler üstüne kurulmuştur. Seçenek ‘olabilir’i içerir.

Romanın doğuşundan önceki yazın türlerinde, seçenek yerine gereklilik vardır. Karakterler önceden bilineni ve gerekli olanı yaparlar. Görüldüğü gibi, Namık Kemal’de ‘olabilir’ ile geleneksel kalıplar çatışır ve öykü geleneğin baskın çıkmasıyla sonuçlanır. Berna Moran’a göre Tanzimat’ta, henüz olmadık ile olasıyı iyice ayırt edemiyorlardı ve “kendilerince olabilir olan bir olay örgüsü tasarlayıp öykülemeye giriştiklerinde hayal güçleri belli kalıplara yöneltti onları.”¹ Aynı yazar, 1950’lere kadar tezli romanların toplumsal sorunların ve kültür ikileminin tartışıldığı yapıtlar olarak sürdüğünü ve bunlarda eski meddah ve âşık hikâyelerinin kalıplarının kullanıldığını; romancının, karakterleri kendi tezi doğrultusunda kukla gibi kullandığını yazmaktadır. Bu romanlarda, eski biçime yeni ve toplumsal bir içerik getirilmiştir.² 1950’lere kadar gerçek dramatik roman tipi sayıca çok azdır. Olduğu kadarında da, karaktere bireysellik kazandırmak isteyen yazar, insan psikolojisi hakkındaki bilgisine güvenir. Fakat, “kendi geçmiş edebiyatımızdan yararlanamayacakları için Batı romanını olduğu gibi örnek almışlardı. Bireye yönelirken kahramanlarını kendi tarihsel gerçeklerimizi düşünerek işlemek yerine Batı’daki örneklerine benzetmekten pek kurtulamadılar.”³

Osman Hamdi’nin uzak durduğu dramatik portre ve figürün örneği, yazın geleneğimizde olmadığı gibi, resim geleneğimizde de yoktur. Tersi-

ne, İslâm düşüncesi ve inançları, insanı, dramı olan, değişen ve arayan bir birey olarak görmeyi özellikle güçleştirmiştir. Malik Aksel'in İslâm halk sanatı araştırmaları bu konuyu aydınlatmaktadır:

"İslâm dini anlayışına göre 'Dünya fânî, Ahiret bakî'dir.' Tanrı'dan gayrisi batıldır, yokluktur. Değişene uymak ve tapmak İslâm geleneğine uymamaktır.

Hayallerimizi sınırlandıran resim ve heykelden ziyade, bunları alabildiğine serbest bırakan mücerred şekiller, insanı Tanrı düşüncesine daha ziyade yaklaştırırlar. Bu yüzden İslâm sanatçıları hayal ve fantezilerine tam bir hürriyet vermişler, insanı tabiat esirliğinden, maddenin ağırlığından korumuşlardır."⁴

"Hattatlar arasında harflerle kayıklar, ibrikler, camiler, hatta leylekler, aslanlar ve kutsal şahısların resmini yapanlar pek çoktur. Hele Bektaşîler, Hurufîler türlü remizler içinde Hazreti Ali'nin, Hacı Bektaşî Veli'nin, Balım Sultan'ın harflerle yapılmış resimlerini, senelerden beri, korka korka tekkelere koyarlar, bazen de Mevlevîler daha ileri giderek remizli yollardan sıyrılırlar, düpedüz Mevlanâ'nın Şems'in tablolarını görülecek yerlere yerleştirirlerdi ki, bu iki tarikat da Türklere mahsus tarikatlardı. Bazı din kitaplarında, hele Ahmediye, Muhammediye gibi eserlerde cansız eşyanın, hatta Cennetin, Cehennemin, Sırat Köprüsünün resimleri bulunmakla beraber canlılardan çekinilirdi.

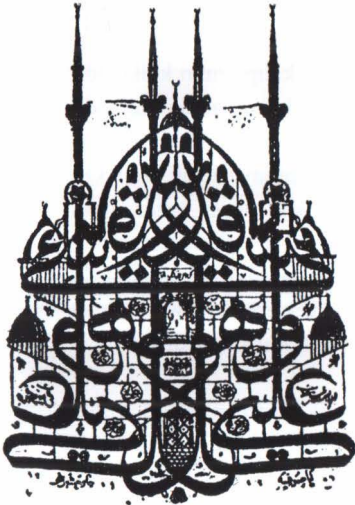
(...)

(...) Yalnız burada canlılar işaretler halindeydiler. Yahut tespih tanelerine benzerler, Müslümanlar beyaz halkalar, küfür ise kara yuvarlaklar halinde belirtilirler. Zaman zaman canlı şekil tasviri ihtiyacı, arada bir çıkış noktası aramış, Peygamber ve Eshabı, yüzleri duvaklı olarak gösterilmiştir. Burada çok defa kutsal şahısların başlarında yaparak seklinde bir fer bulunur, vücutlar sadece elbiseden ibaret kalırdı.

Dinî resimlerde, mukaddes şahıslar arasında mukaddes kadınlara kalem yürütülmezdi. Yalnız Fatma Anamızın eli, Hazret-i Ayşe'nin Yahudi dönünde giydiği kaftan, diye bazı resimler yapılmıştır ki bunların da yüzleri çizilmemiştir.

(...)

Müslümanlarda sadece din büyüklerinin yüzle-



Halk resmi, Ayasofya Camii. "Ve hüve alâ kültî şeyin kadir" (Allah her şeye kadir) cümlesi dört minareli cami şeklinde yazılmış.

rinin görünmeleri değil insan vücutlarının da açılması günahı. Çünkü sade insanlardan değil cinlerden, perilerden, her türlü ervahtan da sakınmak gerekirdi. Hele Hıristiyanların çıplak Âdem ve Havva suretleri günahı başka bir saygısızlık ifade ederlerdi.

(...)

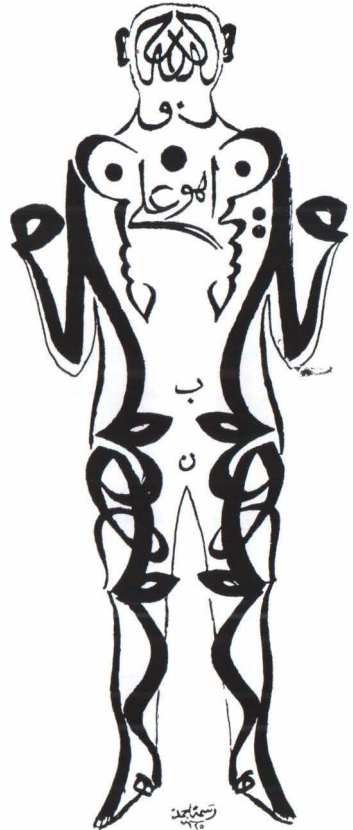
(...) Resim sanatında medrese ile tekke arasında anlayış farkı iki din arasındaki anlayış farkından büyüktür. Medrese ne kadar mücerred şekiller üzerinde durmuşsa, tekke de o kadar müsamahalı kalmış, hattâ bunlara kutsallık vermiştir.

Zaman zaman dinî bilginler arasında anlaşmazlık o dereceye varmıştır ki, bundan istifade eden Emevi halifelerinden Abdülmelik paralar üzerine kendi resmini dahi bastırmıştır. Çünkü, Kuhustani'ye göre insan başının tasviri günah sayılmamaktadır. Yahut, gölgesi olmayan suretler günah değildir. Gölgesi olan şeylerin haram olması bunların timsal, yani heykel manasına geldiğindedir.

Bazı fâkihlere göre suret iki manaya gelir: Biri elle tutulandır ki heykeller, kabartmalardır. Diğeri gözle görülendir ki, bu da nakışlar, şibihlerdir. Ahmet İbni Hambeli'ye göre duvarlar üzerindeki tasvirler, mekruh, halı, kilim, vesaire yere konanlar günah sayılmamaktadır.

Kastalâni adında bir âlim de daha şiddetli davranıyor, istisnalar üzerindeki hükümleri bile kabul etmiyor. Nitekim kız çocuklarının, terbiyevî dahi olsa, taş bebeklerle oynamalarını hoş görmüyor. Diğer taraftan şu neticeye varıyor; şöylece kestirip atıyor: Ruhî olmayanların tasviri mubahtır, ondan sonrakilerin ise günahıdır.

Bununla beraber, müsamaha gösteren



Halk resmi, *İnsan-ı Kâmil*. Suret yaratmanın Allah'a mahsus olduğuna inanılan İslâm dininde, harflerin insan suretine bürünerek sembolleştiği, benzerliğin yerini işaretlerin aldığı bir yazı-resim yaratılmıştır. (Başta çifte Allah; omuz hizasına Hasan, Hüseyin, Muhammed ve Ali; ayaklara doğru ise Fatma adları yerleştirilmiş).

âlimler çıkmıştır. Bunlardan Kara Çelebizade Aziz Efendi bu meseleyi şu şekilde düşünüyor:

‘Cahil halk ve mutaassıp kimseler için resim günahtır, fakat diğerleri için günah değildir’. Çünkü cahiller sanat eserini put veya suret diye görürler, bunun dışındakiler ise sanat eseri.

Müslüman sanatı türlü ayrılıklar göstermekle beraber bir noktada birleşir. Çünkü zihnî ve mücerred gerçeklerden hareket eden sanatkârlar, kendi gözleriyle etrafı görmeden çok uzaktırlar. Burada değişenden ziyade değişmeyenler göz önünde bulunur. Değişmeyenler zaman ve mekân dışında kalanlardır. Bu sebepten Müslüman sanatkâr eserini kurarken kendini ortadan kaldırır, şahsiyetini siler. Kâinatı bir evvelki üstadların gözleri ile görür. Tabiatla doğrudan doğruya ilgilenmez. Müslüman sanatındaki yazı, bir tezyin vasıtası olduğu kadar, kutsal bir nakıştır. Burada kaybolmuş insan vücutlarının bükümlemlerini görmek mümkündür.”⁵

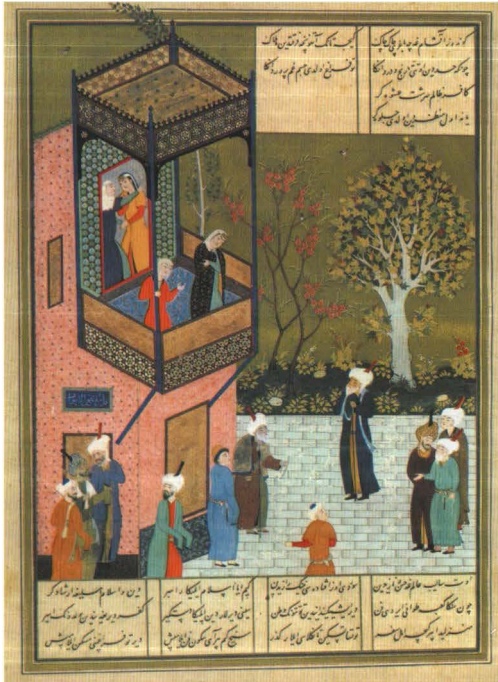
Osmanlı üst sınıflarının sanatı olan minyatürde pek çok figürlü resim vardır. Epistemolojik-ontolojik boyutta, tekkeler ve tasavvuf, halk ile üst sınıfları yaklaştıran en önemli kurumlar olduğundan, Malik Aksel’in de belirttiği gibi, Ortodoks İslâm’da suret yasağı nasıl yorumlanırsa yorumlansın, toplum katmanlarının tümünün paylaştığı ortak noktalar vardı. Bunlardan en önemlisi, değişmeyen gerçekler içinde kişiliğin ve insanın eridiği zamansız bir evren düşüncesi idi.

Malik Aksel, halk arasında dolaşan dini eserlerdeki resimlerden *Miratı Mahşer* adlı levhayı, İslâm inançlarını bir arada göstermesi bakımından önemsemektedir. Yazar, eski kitaplarda bulunan halk resimlerinin hayalimizi daralttığı ve resimlerin metinlere uymadığı kanısındadır. Örneğin *Miratı Mahşer*’deki *Livaülhamd* resmi, sancağı temsil eder. Bu öyle bir sancaktır ki, uzunluğu bin yıllık yoldur ve üç kanatlıdır. Oysa, resimlerin söylenen sınırsızlığı ifade etmekten uzak kaldığı görülür. Malik Aksel bu eserlerde birçok işaretlerin kullanıldığını, bunların canlı yaratıkları ifade etmediğini, gerçeğe ve doğaya uygunluğa önem verilmediğini belirtmekte, canlı yaratıklar dışında mimari biçimlerde de aynı ihmalin göze çarptığını vurgulamaktadır.⁶

Yüzyıllar boyunca kavimlerin örf ve âdetleri ve tasavvufi beslenen halk arasında kavramlar, belli simgeler, biçimsel kalıplar ve gerçekdışı bir

anlatım diliyle ifade edilirken, saray çevresi, bürokratlar, din büyükleri ve medresenin sanatı olan minyatür, kesin kurallara bağlıydı. Minyatürde geriye ve uzağa gittikçe ufalan derinlik yanılması yoktu; ön ve arka planlar üst üste istiflenerek düzenlenir, arka plan istiflemenin en üstüne yerleşir ve öne doğru çıkardı. Mekân iki boyutlu bir görünüm alır, resim yüzeyinin her tarafı eşit yoğunlukta işlenirdi. Işık, boşlukta dolaşan ve derinlik yaratan bir ışık değil, resmin tümünü içten aydınlatan bir ışıktı. Hareket, arabesk çizgilerin kapalı biçimleri çevrelemesiyle oluşur, yüzeyde kalırdı. Derinlik duygusu olmadığı için ise, zaman duygusu da tek yönlü değildi. Böylece, mekân ve zaman sonsuzluk hissi yaratırdı.

Resmin anlatımı bu şekilde sınırlandırılınca, Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun belirttiği gibi, toplumda sanatın ve sanatçının tezyinattan ve eğlence-den öte bir işlevi kalmıyordu.



“Dünya görüşünü ve düzenini dinin tayin ettiği bir devirde din dışı kalmak, suretçi ressamı asıl gerçek üzerinde durmaktan, yani devrinin en ciddi konusunu işlemekten alıkoymuyor ve onu hoş vakit geçirtmek veya faydalı dünya bilgileri vermekten başka gayeleri olmayan kitapların içinde bırakıyordu. Böyle olunca sanatta suret, düşüncüyü işe karıştırmayan, bu yüzden de içten içe gelişerek el ustalığında kalan bir renk ve çizgi oyunu olmaktan öteye geçemiyordu.”⁷

Ali Şir Nevai'nin bir eserinde yer alan ve Herat üslubunda yapılmış bu İran minyatürünün sanatçısının 15. yüzyılda yaşamış Şeyh Zade olduğu sanılmaktadır.

Türk resminin geleneksel biçimlerden kurtulması, 19. yüzyılda manzara resmi ile başlar. III. Selim'in başlattığı Batı'ya açılma hareketi, Tanzimat'ta aşırı Batılılaşmaya dönüştüğü zaman, Osmanlı saray çevreleri Batı'dan İstanbul'a gelen pek çok yağlı boya ressamı tanımıştı. Levantenlerin evlerini süsleyen perspektifli duvar resimleri (ki bunlar her zaman manzara-dır), giderek Müslüman esnaf sınıfının evlerine de girmeye başladı.⁸ Bu süreç, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa gibi manzara ressamlarının yetiştirmesini sağlayan önemli bir geçiş dönemidir. Figür resmi konusunda, II. Mahmut'un kendi portresini yaptırıp devlet dairelerine zorla ve törenle as-tırtması dışında, daha önce toplumla figürlü resim arasında önemli bir kar-şılaşmanın olduğu söylenemez. Biçimsel açıdan, özellikle Levni'nin büyük fi-gürlü bir iki çalışmada gördüğümüz türden, 18. yüzyıl minyatürüne giren ışık-gölge denemeleri, gerçekçi figür araştırmasına bir başlangıç bile kabul edilemez. Bu nedenle, Osman Hamdi'nin figür çalışmaları Türk resminde radikal bir atılımdı. Ne var ki, yukarıda açıklandığı gibi bunlar, dramatik ni-telikli, insanı içten kavrayan figürler olmadığı gibi, figürler arasında organik ilişkiler de yaratılmamıştı.

Figür ve Portre: 1900-1928

Türk resminde çizgisel perspektifin gelişmesi Osman Hamdi, Muallim Şevket, Ahmet Ziya Akbulut ve Şevket Dağ zincirinde sürdü. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, İsmail Hakkı Altınbezer (1871-1946), Tekezade Said (1870-1913), Ali Cemal (1881-1939), Sami Yetik (1878-1945), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), İzzet Bey (1880-1918), Mehmet Ruhi (1880-1931), İbrahim Çallı (1882-1960) ve Hikmet Onat (1881-1917) gibi öğrenciler Salvator Va-leri, Warnia Zarzecki ve Yervant Oskan'ın natüralist akademik eğitiminden geçtiler. Valeri "modelin psikanalizine kadar inen bir psikanalizci" idi.⁹ Öğ-renciler arasında bulunan Tekezade Said de [*İhtiyar Yahudi (Resim 20)*], "in-san psikolojisini portrelerinde yoğunlaştırmasını biliyordu."¹⁰ İbrahim Çal-lı, Hikmet Onat, Ruhi, Sami Bey ve Nazmi Ziya 1910'larda Avrupa'ya eği-time gönderilecekler, 1913-1914 yıllarında empresyonizmden etkilenmiş

olarak yurda döneceklerdi. Bu sanatçıların Sanayi-i Nefise Mektebi'nin etkisinde yaptıkları ilk çalışmalarla, Tekezade Said, İzzet Bey, Ali Cemal [Sarıklı İhtiyar (Resim 19)] ve İsmail Hakkı Altınbezer gibi diğer ressamların işleri arasında benzerlikler vardır: Portre tüm ayrıntıları ile natüralist üslupta işlenir; oranların doğruluğuna, gerçekle fotografik benzerlik kurulmasına, maddenin ağırlığının hissedilmesine özen gösterilir. Figürler arasında organik ilişki kurulmaz; ışık, figür ve çevresinde dolanarak boşlukları değerlendirmez. Bunun yerine, figür ve portre ön planda, sınırları kesin ve kapalı bir form oluşturur, eğer bir desteğe dayanıyorsa, o da başka bir kapalı formu tanımlar. Formlar çevre ve birbirleriyle organik bağlantılar (çizgi, ışık vb.) içinde kaynaşarak bütünleşmezler. Bu karakteristikler onları Osman Hamdi'ye bağlar; figüre dıştan yaklaşarak, 'pitoresk romanlarda'¹¹ olduğu gibi, kişinin dış görüntüsünü, yani maddesel gerçekliğini betimlerler; davranışlarına ve iç dünyalarına girmezler. Bu grubun asıl meselesi, ton, çizgi, madde



1910 yılında Maarif Nezareti tarafından açılan yarışmayı kazanarak Paris'e gönderilen İbrahim Çallı (soldan ikinci), Mehmet Ruhi Arel (soldan üçüncü) ve Hikmet Onat (soldan altıncı), 1912'de Paris sokaklarında.

ve perspektif bilgilerini kullanarak, beyaz kağıt üzerinde figüre hacim vermektir. Figür henüz, ressamın kendine özgü dramını yansıtmak için kullandığı bir araç değildir. Bu dönemde çıplak model bulamamaktan yakınan ressamların, kendilerinin de geleneksel ahlaktan koptukları söylenemez. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Bir Sür gün*'de (1937) II. Abdülhamit'in baskı yöntemine karşı savaşmak için Paris'e kaçan Jön Türklerin Batı kültürünü nasıl kavrayamadıklarını anlatırken, roman kahramanına "garp aleminin strüktürüne dair bir fikir ve malumat edinmiş olmasına ihtimal yoktur."¹² derir. Yüzeysel bir 'Batı' hayranlığı içindeki aydın, Paris'te 'Batı'yı şöyle görür:

"Fransızlar, sudan kaçan ve yıkanmayı sevmeyen milletlerin en başında geliyordu."¹³ "...korkunç bir egoizma..."¹⁴ "... küçücük para ve menfaat işlerinde öyle bir bayağılıkları, öyle bir pespayelikleri vardı ki, insanı insan olmaktan tiksindirir. Bunlar arasında mesela bir arkadaşın bir arkadaşına kahve ikram etmesi, cigara vermesi veyahut yolda giderken bir nakil vasıtasının parasını ödemek istemesi, hiç görülmemiş işitilmemiş hadiselerdendi."¹⁵

Bu dönemde figür resmi yapmanın ne kadar zor olduğunu Hikmet Onat anlatır:

"...o devirde resim çalışmanın ne zor bir iş olduğunu belirtmek gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştemal bağlamışlar. Böyle bir or-



Resim 19. Ali Cemal, *Sarıklı İhtiyar*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 40.5x32 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

tamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz bir takım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk.”¹⁶

Fotografik natüralist üslup, 1916’dan sonra küçük farklarla Güzel Sanatlar Birliği sergilerinde de varlığını sürdürdü. Nurullah Berk *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* adlı kitapta, “Türk resim sanatında ne klasik ne de akademik ressama rastlanabilir”¹⁷ diyor ve klasisizmi şöyle betimliyor: “Klasisizm belli bir estetiğe, bir dünya görüşüne veya kesin bir teknik sisteme dayanmaz. Eser, duyuş, görüş, yorum ve teknik açıdan zaman aşımına dayanacak elemanları bünyesinde toplamalıdır.”¹⁸ Klasik yapıta örnek olarak minyatürü gösteren Berk, minyatürün Batı resim geleneğine karşılık gelen bir örnek olmadığını ve Türk ressamlarının da, Raphael, Leonardo ve Ingres gibi Batı klasiklerinden yararlanmış olmamaları sebebiyle, ne klasik, ne de akademik sayılamayacaklarını söylüyor. Oysa, her üslubun öz niteliklerini içinde barındıran yapıtlar o üslubun klasiği olurlar. Kanımca ilk kuşak ressamlar, Osman Hamdi’nin temsil ettiği üslubu, başarıları, çelişkileri, epistemolojisiyle bilinçli veya bilinçsiz klasik olarak görmüşler ve o çizgiyi izlemişlerdir. Ressam Saip, Ayetullah Sümer, Mahmut Cuda gibi daha sonra gelen ressamların, değişen kültürel çevreye rağmen bu üsluba körü körüne bağlı kalmaları onları akademik yapmıştır.

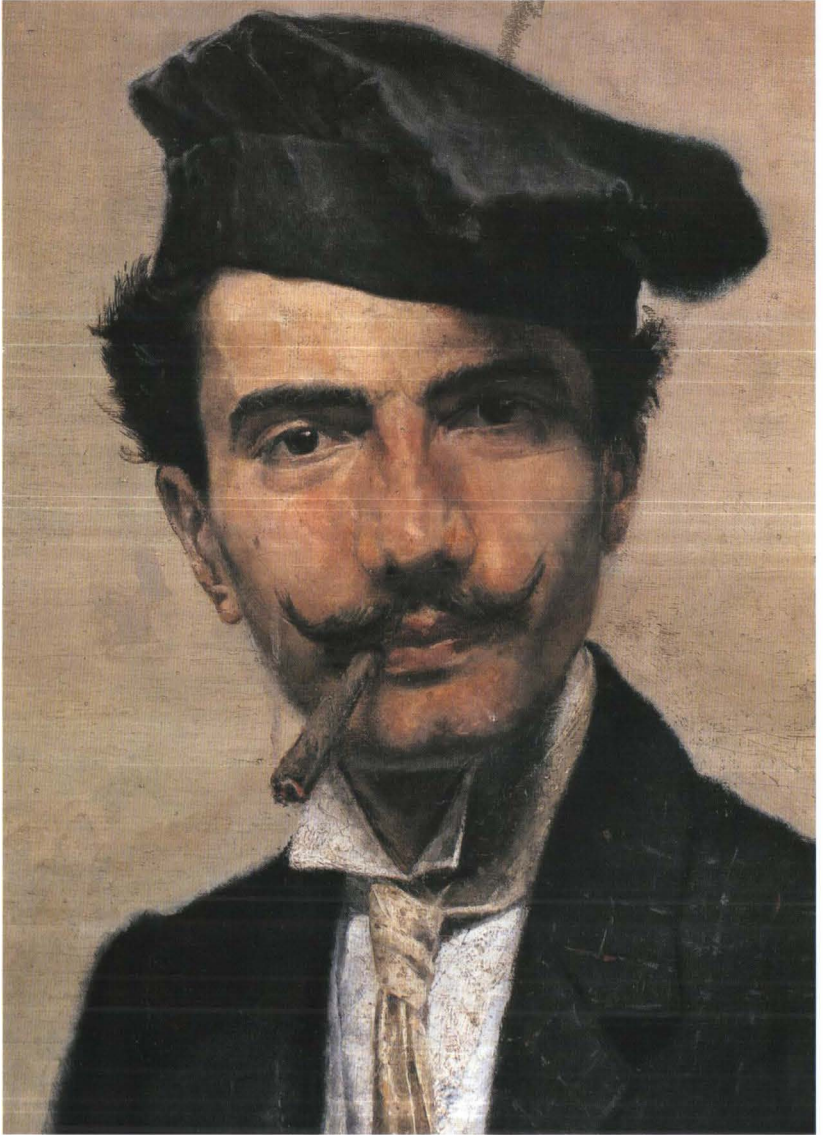
Gerçek anlamda dramatik figür ve portre, kişinin psiko-



Resim 20. Tekezade Said, *İhtiyar Yahudi*.
1903, tuval üzerine yağlıboya, 81.5x62.5 cm.
MSGSU İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 21. Şehzade Abdülmecit, *Abdülhak Hamit*. Tuval üzerine yağlıboya, 218x124,5 cm. Aşiyen Müzesi.



Resim 22. Avni Lifij, *Purlu Otoportre*. 1916, tuval üzerine yağlıboya, 41x30.5 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

lojisinin ve ilişkilerin tanımını gerektirirken, yazında olduğu gibi, Türk resim geleneğinde de henüz buna iyi bir örnek yoktu. Ancak Valeri ve Tekezade Said'in, sınırlı olarak da olsa, portreye psikolojik duyarlılık kattığını görmüştük. Bu durumda, dramatik figüre yönelen sanatçılar Batı örneklerini taklit etmekten kurtulamadılar. Biçim, mekân, düzenleme, ışık ve güzellik öğelerini olduğu gibi Batı'dan aldılar.

Bu tipin en başarılı örneklerinden bazıları Şehzade Abdülmecit'e aittir. Klasik Rönesans resminin plastik değerlerini taşıyan *Abdülhak Hamit*

portresi (Resim 21), seyirciyi, resme en alt köşeden zikzaklar çizen diyagonal hareket çizgisini izleterek sağ üst köşeye yönlendirir. Işık, çizgi ve hareket öğeleri, beden ve yüz gerilimleri ve jestlerle, resmin tümü senfonik bir bütünlük içindedir. Figürün dengesini sağlayan sağ bacak, arka plandaki heykel figürü ile eşleşerek, kompozisyonun dikey dengesini ve kurgunun temelini oluşturur. Bu iki ana dikeyi, masa ve sandalyenin ışık alan bacakları ikincil dikeyler olarak tamamlar. Işık, ritmik sıçramalarla dikey formların birbirini yankılamalarını sağlar. Sol ön plandan sağda en geri plana doğru ilerleyen ışık, resmin yapısındaki biçim düzenlemesine koşut olarak hava



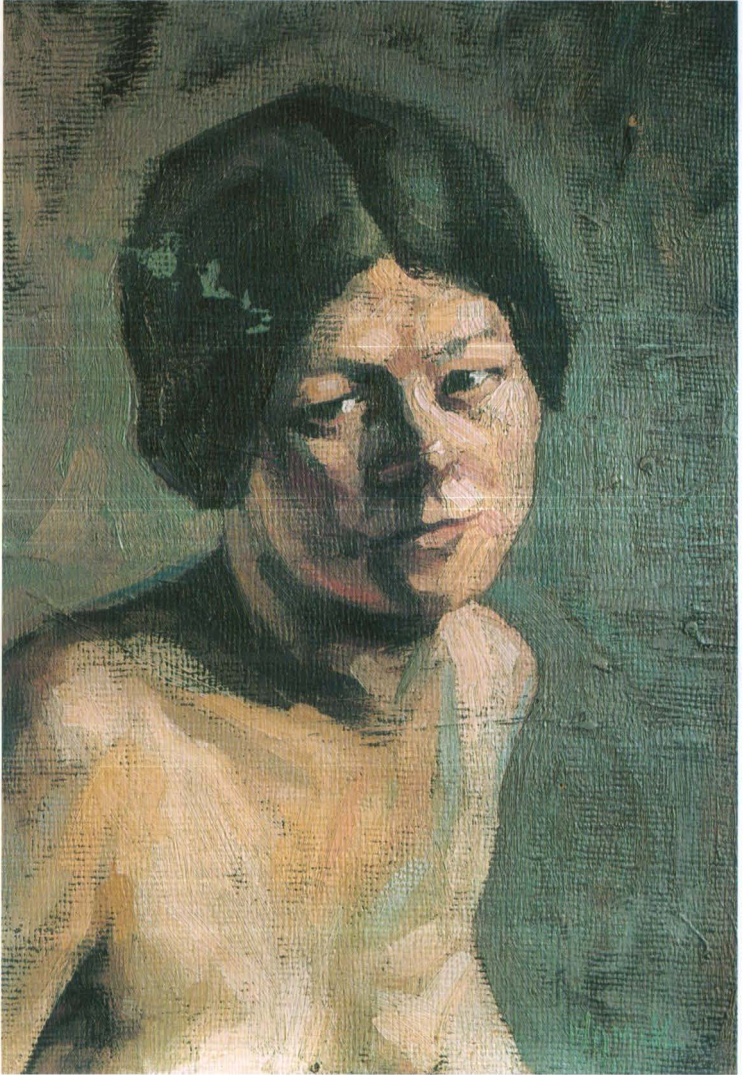
Resim 23. Hikmet Onat, *Erkek Model*. 1909, tuval üzerine yağlıboya, 72x45 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

boşluğu içinde dolanır ve resmin en vurgulu yerinde –yüzde ve gözlerde– noktalanır. Bu eserde gördüğümüz diyagonal hareket çizgisi, ritm zenginliği ve figürün boşluğa yedirilişi, Türk kültürünün epistemolojik yapısının o dönemde olanak veremeyeceği kadar bütünleyici bir çözüme ulaşmış, dinamik ve gerilimli, dolayısıyla yabancıdır. Portrenin yüzündeki kararlılık, yaşamında çelişki belirtileri olmayan bir adamın dinginliğini yankılar.

Halil Paşa'nın *Madam X portresi*, Avni Lifiç'in kendi portresi [*Purolu Otoportre* (Resim 22)], Feyhaman Duran'ın *Abbas Halim Paşa'nın Kızı Prenses Kerime Hanım* (Resim 9) ve Nü (Resim 8) çalışmaları, İbrahim Çalılı'nın serbest tuşlarla boyadığı *Lütfiye İzzet ve Tefli Kadın* (Resim 11) portreleri, Şeref Akdik'in *Köpekli Kadın* (Resim 13) ve Kâmil Akdik tabloları, Halil Dikmen'in *Kadın Portresi*, Hikmet Onat'ın *Erkek Model* (Resim 23) adlı çalışması, Hale Asaf'ın *Mavi Elbiseli Kadın* portresi (Resim 30), Türk



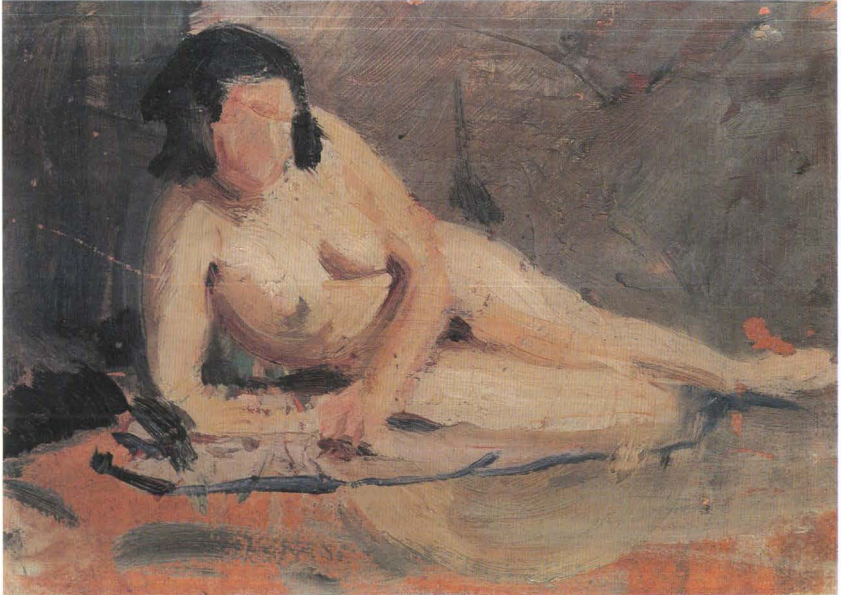
Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri ve hocaları, 1922'de Refet Paşa'nın ziyareti sırasında toplu halde.



Resim 24. Namık İsmail, *Boynu Bükük Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 49.5×34 cm.
Zeynep Rona Koleksiyonu.

resminin en başarılı plastik figür ve portre örnekleri arasındadır. Bu tablolardeki psikolojik ve kurgusal bütünlük, gerilimin yarattığı dramatik etkileme gücü, Batı'daki örnekleri aratmayacak düzeydedir. Daha önce belirttiğim gibi, sanatçılar biçim ve kurguyu Batı'dan taklit ettikleri gibi, seçtikleri tiplerin dış görünümünün de Batılı tiplere benzemesine özen gösteriyorlardı. Bu tiplerin şapkası, tayyörü, saç biçimi, tuvaleti, makyajı ve bohem havasıyla, Avrupalı yaşam görüntüsü yaratıyorlardı.

Bu eserlerin yapıldığı Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk on yılını kapsayan dönemde, Meşrutiyet ve Tanzimat'ta olduğu gibi, Türkiye'de düşünürler ve romancılar Batılılaşma sorunu ile cebelleşmeyi sürdürüyordu. Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Memduh Şevket Esendal eserlerinde, resimlere yansıyan bu 'alafranga' ve 'asri' hayat biçimini işliyorlar ve yeriyorlardı. Romanlardan da anlaşıldığı gibi, Kurtuluş Sa-



Resim 25. Namık İsmail, *Uzunmış Çıplak*. Tuval üzerine yağlıboya, 18x26 cm. Keskin Koleksiyonu.

yaşı yıllarında, aydın veya bürokrat kentli kesim içinde, geleneksel ahlak sistemi çökmeye yüz tutmuştu. Bunun yerini, paraya dayanan ‘asri’ yaşam biçimi almaktaydı. ‘Asri’ hayat, davetler, balolar, kızlara koca bulmalar, saçlarını kestiren, pantolon giyen, kocalarına ihanet eden kadınlar ve kumar demekti. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Hüküm Gecesi*’nde (1927), yeni yaşam biçimi ve İttihat ve Terakki’nin kitaplardan aldığı ‘hürriyet’ ve ‘meşrutiyet’ fikirleriyle halkın hiçbir ilgisi olmadığını yazıyordu. *Yaban*’da (1932), ‘asri’ hayat peşinde koşan yüzeysel Batılılaşmanın kurbanı aydınlarla, hızla çöken geleneksel ahlak sistemi arasındaki uçurumdan söz ediyor; halk ile aydını zıtlılaştırarak “Felaket bile bizi birleştiremedi” diyordu. Reşat Nuri Güntekin zıtlıklar arasında bir çözüm arıyordu. *Yeşil Gece*’de (1928) milliyetçilik önce bir çözüm yolu gibi göründü, *Yaprak Dökümü*’nde (1930) ‘hak’, ‘namus’, ‘vicdan’ gibi geleneksel değerleri savundu. Bu dönemde Reşat Nuri tipik bir çözümlemeye gitmişti. Geleneksel ahlakla (fazilet ve doğruluk) Batı’nın bilimi birleşebilirdi. Fazilet örneği olan roman kahramanı, “Arabî ve Farsîden başka İngilizce ve Fransızca da bilir” ve “çok malumatlı ve çalışkandır.”

Doğu-Batı değerlerinin zıtlaşması, 1922-1939 yılları arasında Peyami Safa’nın yazılarında en uç noktaya varır. Batılı tip; para, çıkar, haz gibi, yazara göre Batı uygarlığına özgü olan değerlerin savunucusudur. Doğulu tip ise Türk/İslâm uygarlığının manevi değerlerini taşır. Karşıtlık temelde madde ve ruh karşıtlığıdır. Batılı insan, beden, madde, zevk için yaşar, Doğulunun dünyası ruh ve kalbe bağlıdır. Ruh iyidir, madde kötü. Suç maddeye yönelmektir. Peyami Safa bu görüşü sunduğu halde eserlerinde yine tipik olan çelişkiden kurtulamaz. Erkekler, Batı terbiyesi ve kültürü almış kızları seçerler. Çelişkinin çözümü yine yüzeyseldir. Kızlar çevrelerinin yozlaşmış ahlak anlayışını paylaşmazlar. Yani Batılı gibi görünürler ama ahlakça Doğuludurlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1937-1938 yılları arasında denediği çözümlemeler de yüzeysel kaldı. ‘Yeni’ ile ‘eski’ ancak devletin resmi ideolojisi senteze girebildi. ‘Eski’, resmi ideolojinin içine katılmalıdır ama hâlâ bunun nasıl yapılacağı belli değildir.¹⁹

Görüldüğü gibi Tanzimat'ta başlayan, Meşrutiyet ve Kurtuluş Savaşı yıllarında süren Doğu-Batı, laik-İslâmîk, iyi-kötü, maddi-manevi, asri-geleneksel gibi kavramsal ikilemler 1940'lara kadar sürdü. Sentez arayışları yüzeysel ve biçimsel çözümlemelerden öteye gidemedi. Geleneksel bilgi kuramı ve dünya görüşü, organik bir devinim ve değişim sürecini başlatamadı. Reşat Nuri'nin 1946'da yazdığı *Miskinler Tekkesi*, hiçbir çözüm bulamamanın karamsarlığını belgeleyen en gerçekçi ve dolayısıyla en güçlü roman olarak 1950'lere kadar kaldı. Bu süre içinde, Ziya Gökalp'ten İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na uzanan bir düşün çizgisi üzerinde, Batı tekniği ve biçimleri ile milli özün bileşimi meselesi, sanat ve genel kültür çözümlemelerine temel oluşturdu. Biçim ile içerik arasındaki köprü böyle bir kavramsal çerçeve



Resim 26. Hikmet Onat, *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*. Tuval üzerine yağlıboya, 74x89 cm. İzmir Resim Heykel Müzesi.

içinde arandı. Gerçek bir biçim-içerik bütünlemesi için bu çerçeve yeterli değildi. Bu durumda, dramatik anlamlı, üç boyutlu, plastik bütünlüğü olan başarılı portre ve figür resimlerinin Batı formüllerini taklit etmesi doğaldı.

Başarılı örnekler veren ressamalar da çelişkili yapıtlarla tutarsızlık gösterdiler. Örneğin *Abdülhak Hamit (Resim 21)* portresinde başarılı olan Şehzade Abdülmecit'in, *Saraylı Hanım*'da, üç boyutlu ve perspektifli mekân içinde biçim istiflemesine kaydığı da görülür. Çallı, *Lütfiye İzzet ve Tefli Kadın (Resim 11)* gibi olgun yapıtlarına karşın, *Vicdan Moralı* portresinde üç boyutlu derinlik yanılsamasının yanında iki boyutlu istifleme öğeleri kullanmıştır. Örneğin figürün oturduğu divanın sol arka köşesi, geri planda olduğu halde öne çıkar; kadının arkasında duran yastıkların arasındaki mesafe hissedilmez, elbisenin sol kolu ile yanındaki yastık ve onun önünde duran divan şeridi istiflenmiş gibi üst üste yığılırlar. Hikmet Onat'ın *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*'ında (Resim 26), ön planda yerde oturan figür, geleneksel kontur çizgisi yerine, Türk empresyonistlerinde tipik olarak görülme-ye başlayan, renk kümelerinin kapalı bir form oluşturarak figürü çevresinden koparışını örnekler.



1923 senesi *Galatasaray Sergisi*'nden. Soldan sağa (arka sıra): Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Vecihi Bereketoğlu, bilinmeyen bir kişi, İdare Memuresi Nimet Remide Hanım; ön sıra: İbrahim Çallı, Bahriye Hanım, Güzin Duran, Ömer Adıl, Halil Paşa.

Bu yıllarda ilginç eserler veren bir sanatçı da Namık İsmail'dir. 1935'da ölen Namık İsmail çok sayıda figür ve portre resmi yapmıştır [*Boynu Bükük Kadın (Resim 24)*; *Uzanmış Çıplak (Resim 25)*]. Bunların en belirgin özelliği ana tema üzerinde ışığın odaklanmasıydı. Rembrandt gibi Batılı sanatçılar bu yöntemi kullanmışlardı. Rembrandt'ın amacı ışığı forma sızdırarak figürün ruhuna dalmaktı, oysa Namık İsmail dışavurumcu ve lekeci bir tavırla formun her yanını eş yoğunlukta aydınlatıyordu, amacı bireyin psikolojisini kavramak değil, ışığın yakıcı gücünü yakalayabilmektir. Karanlık boşlukta küçük bir alanı ışıdatarak ruhani bir duygu yaratıyordu. Namık İsmail, çağdaşları Nazmi Ziya, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı ile birlikte empresyonist olarak bilinir. Doğanın ışığını inceleyen Batı empresyonistlerinin amacı, duyular yoluyla, deneye dayanan bilimsel bir ışık sistemini renklerle kurmaktır. Oysa Namık İsmail, rengi kendi ruhunun denklemi olarak kullandı. Karanlık boşlukta kavrulan bir ışık tutamı, Avni Lifi'ın melankolik dünyasının esprisine daha yakındır. Bu melankoli, o yıllarda Türk aydınının içinde bulunduğu kültür bunalımının, ülkenin ekonomik ve ahlaksal çöküşünün ifadesiydi. Namık İsmail'in ışıkla yarattığı tinsel dünya, onu bir ölçüde Van Gogh, Rouault gibi sanatçılara da yaklaştırır. İsmail'in portre ve figürleri, nesnel ve psikolojik betimlemenin ötesinde, tasavvufi bir ruhaniliği hissettirirler.



Paul Cézanne, *Le garçon au gilet rouge (Kırmızı Yelekli Çocuk)*. 1889-1890, tuval üzerine yağlıboya, 79x64 cm. Foundation E. G. Bührle Collection, Zürih.

İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in Türk resmine biçimsel bir yenilik getirmemekle beraber, özgün bir renk ve ışık anlayışı yarattıkları söylenebilir. Çallı'nın parlak renkleri, yüz ve vücut ifadelerindeki tedirginlik, çekingenlik; Namık İsmail'de aynı tedirginlik ve çok öznel bir ışık kullanımı, Türk resminin özgün çözümleme arayışı içinde saygın aşamalar olarak görülebilir.

Bu yıllarda eleştiri yazıları çoğunlukla yapıtın duygusal içeriği üzerinde durmuştur. Biçimsel sorunlar açısından 'teknik maharet' ve 'renk parlaklığı' iki esas ölçüt olarak alınmış, başka hiçbir estetik sorun gündeme gelmemiştir. 1927 yılında Güzel Sanatlar Birliği'nin bir sergisini değerlendiren yazar Hasan Vacih, Namık İsmail için şöyle demişti:

"(...) kuvvetli bir vasıta olarak kullandığı parlak, muhteşem (titreşen) ve metin renklerine (teknik) maharetini karıştırarak canlı bir portre, sevdiği tabiatı vasi (büyük) idraki ile tahlil ederek âşık bir arzusun verdiği hassas bir ruh ile,



Fernand Léger, *Trois femmes (Üç Kadın)*. 1921, tuval üzerine yağlıboya, 183.5x251.5 cm.

Museum of Modern Art, New York.

renklerin bekâretini ihlal etmeden sıcak manzaralar ibda (yaratmak) etmekteki muvaffakiyeti sanatkârın yüksek kabiliyetine delildir.”²⁰

Aynı yazar Çallı için şunları söylemişti:

“Yunan Askeri Köylüleri Kurşuna Dizioy” tablosu iyi bir parçadır. (...) Kıymet ve kabiliyetine hayran kaldığımız ressamın bu seneki eseri malik olduğu kabiliyete göre çok hasis...”²¹

Ve Avni Lifij’i şöyle değerlendirmişti:

“Ressamın büyük meziyeti manzaralarında tezyini vasfı aramasıdır. Natürden bıkılmış, tabiatı dekoratif olarak ifade etmekte ressam Avni Bey herkesden evvel asrı sanat mefhumunu idrak etmiş bir artist demektir. (...)”

“Uryan” 18. yüzyılın Bochet, Fragonard devrinin à la Pompidor levhaları gibi şirin ve güzel.

“Nü” levhalarda vücudu beşerin üliyetini yaratabilmek bir sanatkâr için en büyük bir mazharriyet.”²²

1928’de Güzel Sanatlar Birliği’nin bir sergisi hakkında yazan F. Celalettin, Nazmi Ziya için “bütün eserleri mahirane ve muvaffaktır”²³ demekle yetinmişti. Bu tür eleştiriler devam etti. 1930’da T. Y. imzalı bir yazıda, “Feyhaman’ın portreleri, Nazmi Ziya’nın şairane manzaralarına ancak ‘gü-



Resim 27. Zeki Kocamemi, *Mekkâre Erleri*. 1935, tuval üzerine yağlıboya, 123.5x195.5 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 28. Zeki Kocamemi, *Oygur'ın Portresi*. 1935, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

zel’ diyebileceğiz, yalnız bu güzelliği fevkaladelilikle karıştırmamak şartı ile...”²⁴ deniyordu.

1929 yılından sonra Güzel Sanatlar Birliği sergilerinde yapıtlarını göstermeye devam eden bu sanatçılar giderek beğenilmemeye başladılar. 1927’de Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi Almanya’dan konstrüktivizm ve Cézanne etkileri ile dönmüşlerdi. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nde esen “modern” sanat havası, kuşkusuz Avni Lifij-Feyhaman Duran-İbrahim Çallı-Namık İsmail esprisinden farklıydı. Ama değerlendirme yazılarında artık “eski” diye bakılan bu gruba “konu” sorunu dışında hiçbir eleştiri getirilmedi. 1929’da serginin tümü “bir yıl öncekine nispetle daha çok kusurlu”²⁵ bulundu. 1930’da bu resimler için, Hikmet Bey “salapuryalı sahilleri”, Şevket Bey (Dağ) “eski çiçekleri” ile, “bu sergiye ressamlar on senelik mevzuları ile gelmişler”²⁶ dendi. Aynı yazar “Sanatkârlarımızın, ellerinden başka, düşüncelerini de kullanmaları lazımdır değil midir?”²⁷ diye soruyordu; sanki o güne dek Türk resminin hiçbir düşünsel meselesi olmamıştı.

Çallılar ve Feyhamanlar, 1935’lerde bir kez daha övüldü. 1935 yılında açılan ve Güzel Sanatlar Akademisi’nin genç üeleriyle birlikte yabancı sanatçıların da katıldığı 19. Güzel Sanatlar Birliği sergisini değerlendiren bir yazar, “Ayetullah Sümer’in (Uykusu), (Benli Kadını) ve bilhassa bir (Freski), Feyhaman’ın bir (Portresi), Hikmet Onat’ın (Peyzajı) birer şaheser addedilebilir” diyordu.²⁸

Ne var ki, eleştirinin kavramsal düzeyi değişmemişti:



Resim 29. Zeki Kocamemi, *Açık Yakalı Kadın*.
Kâğıt üzerine flüzen, 62x46 cm.

“Çallı'nın Okraynalı kadın portresi, renk ve oturuş itibarile iyi... Bunun altında yine Çallı'nın bir (Çıplak)ı var. Bu Nü'nün torsu güzel fakat bacaklarında form ve anatomi yok. (...) Portretist Feyhaman'ın (İsmail Hikmet) portresi iyi. Yalnız eller fena. (...) Ayetullah Sümer çok realist ve çok hudutlu ve finî çalı-şıyor.”²⁹ (Z. Foçalı)

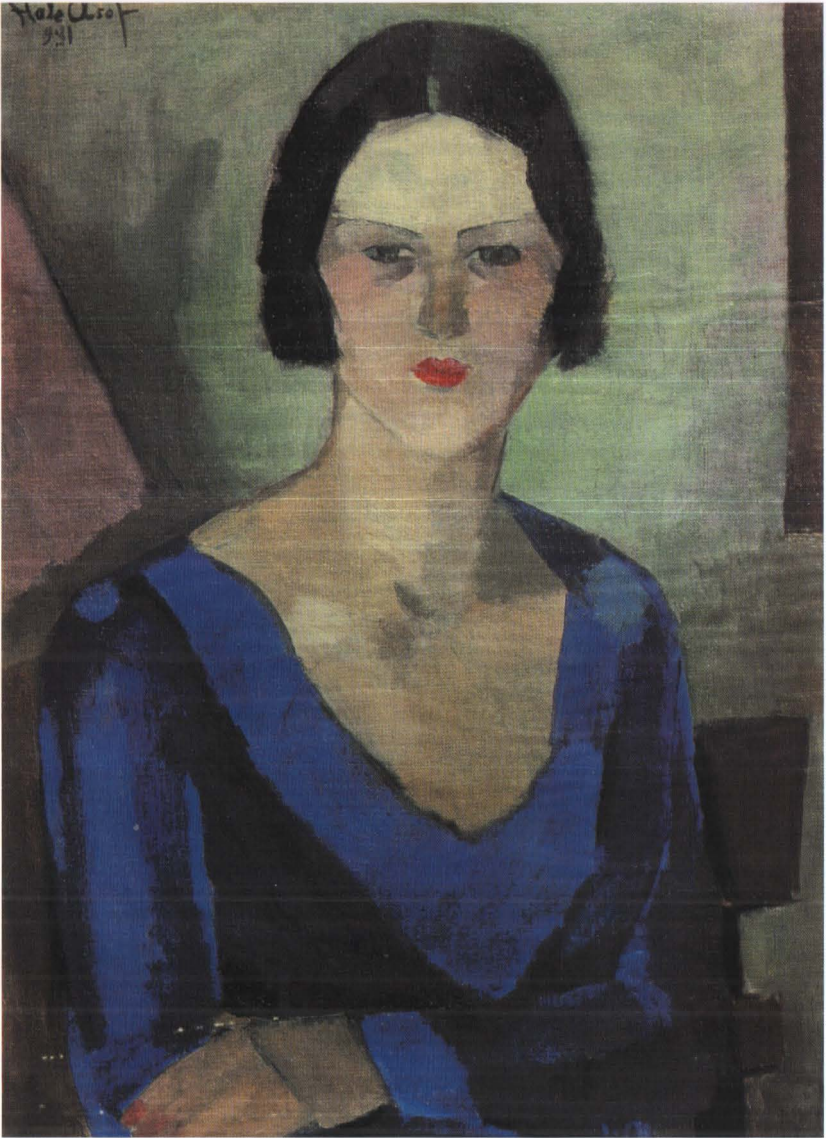
Konstrüktivizm ve Kübizm

Rönesans'ta figür-mekân ilişkisi, resmin baş sorunsalı olarak değişik aşamalardan geçmiş, mekân ve zaman kavramları Platon'dan Kant'a uzanan süreçte farklı şekilde yorumlanmıştı. Türkiye'de Osman Hamdi, Halil Paşa ve Abdülmecit gibi ressam, insanı ve nesneyi keşfetme yolunda Rönesans'ın perspektifli mekân kurgusunu ve “dramatik figür” yorumunu ele aldılar. Bu sanatçılar, kültür/zihniyet kargaşasını yaşarken Batı'yı biçimsel olarak taklit

ettiler. Geleneksel zihniyetin etkileri mekân kurgusunda iki boyut/üç boyut çelişkisi olarak tekrar tekrar görüldü. Türk ressamının, genel olarak figürü, özellikle de çıplak, portre ve kadın konusunu Batılı gözlüklerle gördüğü belliydi. Bu durumda sanatçı, kendine özgü tinsel bir duyarlılık yaratabildiği ölçüde kültürel kimliğini ifade edebiliyordu. Süleyman Seyyid'in natüremortlarındaki durgun dinginlik, Avni Lifij'in rüzgara karşı donup kalan ağaçlarındaki sessizlik, Namık İsmail'in karanlığı yaran yakıcı umut ışığı, Ayetullah Sümer'in boşlukta kalan figürleri, figür resminde en samimi anlardan bazılarıdır. Bu anlarda melankolik



Lwalo maskı (Kongo).



Resim 30. Hale Asaf, *Mavi Elbiseli Kadın*. 1931, tuval üzerine yağlıboya, 74x52 cm.

bir varoluş kadar tasavvufun “zamansızlık” felsefesinin de yankılandığı söylenebilir.

Cézanne’da ilk belirtileri görülen modern düşüncenin mekân ve zaman kavramları, 1930’larda Türkiye’de anlaşılamazdı. Durum böyleyken, 1927’de Hans Hoffman’ın etkisinde Almanya’dan dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi, ardından André Lhote ve Léger öğretisinden gelen Cemal Tollu [*Hatay’da Portakal Bahçesi* (Resim 32)] ile Nurullah Berk [*Ütü Yapan Kadın* (Resim 31)], Türk resmine konstrüktivizmin inşacılığını ve kübizmin biçim anlayışını getirmeye çalıştılar.

Modern sanat akımlarının babası Cézanne’ın arkasında, insan hak ve özgürlüklerin yaratıcısı Fransız Devrimi düşünürleri Rousseau ve Kant gibi filozoflar vardı. Çağdaş felsefe deneysel bilgilendirme yöntemini benimsiyor, mutlak doğruları reddediyor, gerçeğin tek bir perspektiften kavranamayacağını öneriyordu. 19. yüzyılın sonunda Avrupa’da yeni teknoloji, malzeme ve üretim biçimleri ile birlikte yeni bilgi kuramları, yeni bir dünya görüşü, modern bir zihniyet yarattı. Bu zihniyeti oluşturan bilim teorileri arasında, Faraday’ın elektromanyetik alan kuramında yer alan ‘alan’ kavramı; Max Planck’ın kuantum kuramındaki her oluşumun başka oluşumlara bağlı olarak türediği görüşü, Niels Bohr’un ‘birbirini bütünleme’ (complementarity) kuramındaki nitelikli faktörlerin birbirlerini bütünledikleri tezi vardı. Değişim/oluşum çok yönlü ve eşzamanlı anlatım kazanmıştı; ‘var olmak’ (presence) ve ‘var olmamak’ (absence) durumları arasında artık kesin bir sınır yoktu. Kübizm, yeni teknoloji ve bilgi kuramlarına koşut olarak Cézanne’ın resimde başlattığı zaman ve mekân anlayışını geliştiriyor, insanın dış dünya ile kurduğu yeni ilişkileri resim yüzeyine yansıtıyordu. ‘Süreç’, ‘oluşum’, ‘bağımlılık’ gibi soyut kavramlarla tanımlanan ilişkiler sistemini benimseyen kübizm, ‘ilişkiler’ ile uğraşan bir sanat olarak ortaya çıktı: bir olayın değişik yönleri arasındaki ilişkiler; nesne ve boşluk (çevre) arasındaki ilişkiler; resimsel imgenin tek anlılığı ve doğanın değişkenliği arasındaki ilişkiler. Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel çoğunlukla, yerel temalara konstrüktivist ve kübist metotları uyguladılar. Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel

olarak taklit ediyorlardı. Doğayı, silindir ve koni formları ile yorumlamak; modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak; dolu biçimleri parçalayarak boşluğa yeni boyutlar kazandırmak; nesneyi parçalayarak soyutlamak; planları, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek, sanatçıların paylaştığı yöntemlerdi. Bu sanatçılar bir süre sonra kübizmin yalınlığından uzaklaşacaklardı.

1935’lerde Kocamemi kübizm etkisinde olduğu halde, *Mekkâre Erleri* (ya da *Cephe Kolu*) (Resim 27) *Oygar’ın Portresi* (Resim 28) ve *Bereli Kadın*’da, düzenli bir dışavurumculuğa girişti. Nurullah Berk, Cemal Tolu ve Zeki Kocamemi, 1940 yılından sonra, mekânı parçalamadan kapalı biçimler kullanarak geleneksel düzenlemelere döndüler. Oysa, Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi’yi etkileyen Hoffman öğretisi, nesnenin görüntüsü yerine bir kavramı vurguluyor, devingen mekân içinde abartma, uzatma, bükme, eğme gibi yöntemlerle biçimi bozuyordu. 1940’lardan sonra sanatçıların geleneksel form anlayışına dönmelerine başlıca neden olarak, 1930’ların eleştiri ve yazın ortamı ile, devletçi yönetimin (CHP) anlatımcı ‘inkılap ideolojisi’ni yansıtan eserlere destek vermesi gösterilebilir.

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Avrupa’da eğitim gören ilk grup ressamlarla birleşerek 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurmuştu. Grubun tutarlı, ortak bir çizgisi yoktu. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi konstrüktivizm ve kübizmi kararlı bir şekilde uygularken, Cemal Tolu inşacı, Nurullah Berk ise kübist çalışan sanatçılardı.³⁰ Tolu’nun 1923 kuşağı,³¹ Nurullah Berk’in³² 1914 kuşağı diye tanımladığı grubun yenilikçi yanı; empresyonistlerden farklı palet kullanmaları, desen, form ve inşa kurallarını ön plana almalarıydı. Elif Naci 1938’de Müstakilleri değerlendirirken onlara çok önemli bir yer verdi:

“...1925 senesi Türk plastik sanatlarının rönesansı olmuştur. Bir gün Türk resminin mukadderatını çizen eller, fırçalarını cumhuriyetle beraber harekete geçirdiler. O zaman her biri Sanayi-i Nefise talebesi olarak çalışan bu çocuk-

ları 1923'te taze bir enerji ile cesaretlenmiş, eskilerin karşısında cephe almış olarak görüyoruz. İşte bizim sanat dünyamızda eski/yeni kavgası bu tarihten başlar.

(...)

... Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin açtığı sergilerde teşhir edilen resimler, bidayetle halkın zevkini akademizme uydurmuş tenkidin istiklale uğradılar. Modern sanatla klâsik sanatın köklerinin aynı kaynaktan geldiğine dikkat edemeyen miyoplar hazmedemedikleri bu yeni resim havasına yine hücum etmeye başladılar.

Resimde şiir arayan edebiyatçılardan mürekkep ve resme ait en küçük bir teknik bilgisi olmayan bu münekkitt ordusuna İmparatorluk devri ressamları da kalkan vazifesi görüyorlardı.”³³

Müstakillerin ve özellikle Kocamemi ve Çelebi'nin getirdiği yenilik, klasisizme dönmek gibi bir paradoks oluşturdu. Grup 1930'da düzenlediği üçüncü sergisinin katalogunda birliğin amacını şöyle belirtmişti:

“1- Muhitin sanata karşı lakaydisile mücadele etmek, 2- Harice, güzel sanatlarda Türk'ün kabiliyetini göstermek, 3- Memlekette, samimiyet ve say üzerine kurulmuş esaslı bir sanat çığırını açmak.”³⁴

Grup üyelerinden Şeref Akdik ve Mahmut Cuda realist, Hale Asaf ve Muhittin Sebati romantik işler üretiyorlardı. Uç noktayı temsil eden Kocamemi, Çelebi ve Berk'in önemsedikleri mesele ise, resme düşüncüyü katmaktı. Resim “şiişsel duyguların”, “hoşa giden konuların” ötesinde, usa seslenen ve ussal sorunları olan bir meseleydi. Bu sorunsalı kübizm açıkça belirtmişti. Afrika heykel ve maskalarının keskin geometrik planları, Picasso ve Braque'ın kübizmi yaratmasında en etkili kaynaklar olmuştur. Kübizmin klasisizme yakınlaşması, doğa görüntüsünün temelindeki geometriyi ve mekân dengesini resmin önemli meselesi yapmasındandı. Nitekim D Grubu'nun ilk sergisi (1933), bir sanat manifestosu niteliği taşıyordu ve Rönesans ustalarından kopyalarla doluydu. Modern sanatın, temelinde Holbein, Dürer, Leonardo da Vinci gibi ustaların olduğu klasisizmden kaynaklandığını savunuyorlardı. Nurullah Berk sergisinin amacını anlatırken, “D Gru-

bu'nun reddettiği klasisizm değil, akademizm, körü körüne tabiat taklitçiliği, kopyacılıydı. (...) Genç ressamlar bir yandan gelenekçi formülleri istememek, bir yandan da klasisizme bağlı bulunduklarını göstermekle çelişkiye düşmüş olmuyorlardı”³⁵ demişti. Bildirilerde epistemolojik, kavramsal meselelere değinilmedi. Elif Naci, eski-yeni kavgasının Türk resminde bu noktada başladığını söylerken, kübist ve konstrüktivistlerin geleneksel beğeniye karşı yapısal sorunlara ağırlık veren ussal kurguyu fazlasıyla benimsemiş olmalarını kastetmiş olabilirdi. Elif Naci, “eski” estetik “resimde şiir arayan edebiyatçılar” tarafından üretiliyor ve “resme ait en küçük bir teknik bilgisi olmayan bu münekkît ordusuna imparatorluk devri ressamı da kalkan vazifesi görüyorlardı” diyerek, duruma açıklık getiriyordu. Dönemin sanat yazarları da çoğunlukla bu görüşteydiler.

1929 “(Refik Bey’in) vücudu beşeri değiştirmek hususundaki meyli bence plastik bir anlayıştan ziyade bir inhimaki şairanedir. Ben kendi hesabına bu tarzın taraftarı değilim. Ben Refik Bey’in bir insan karakteri tesbit etmeye çalıştığı portresini tercih ederim.

(...)

Türkiye faal hayatının bütün tezahüratı, manzaralarının güzelliği, sahillerinin değişiklikleri, çiçekleri ve renklerle genç sanatkar için birer ilham menbaidir.”³⁶

1930 “Bir Venedik, bir Napoli var ki, ilk bakışta on yaşında acemi bir çocuk elinden çıkmış sanılır. Kendileri bunun gayet muvaffak bir eser olduğunu söylüyorlar... Ecnebi mecmualarından birinde sürrealist ressamlardan birinin bir tablosunu gördük ki bahçe parmaklığına benziyordu ve altında şu kelime yazılı idi: Viyolensel! İnsan ne kadar pencereye ve ne kadar ipe benziyorsa bu resim de o kadar mevzuunu andırıyordu. Edebiyatçılarımız içinde bu harikayı gösterenler yok değil, fakat henüz ressamlarımız bu kadar garabete yaklaşmıyorlar. Bununla beraber gözlerini bu gayeye dikmiş olanları sergide görüyoruz.”³⁷

Sanat hakkında yazarların birçoğunun modern sanatı anlamadığı, kübizmin kavramlarından haberi olmadığı açıktır. Ressam Ali Sami, “Türk inkılâbının beklediği sanat”ın modern sanat olmadığını vurgulayarak, şöyle demişti:

1933 “Sanat tarlamız ve sanat havamız saf ve bakirdir. Avrupa’da tefessuh etmiş bir sanatın inkılâp Türkiyesi’nde yeri yoktur. İnkılâp Türkiyesi yeni ve milli sanatını kendi duygusundan kendi ruhundan çıkaracaktır.”³⁸

“...Cézanne ve Gauguin gibiler vardır ki, bu ratelerin istidatlarının natanam olduğunu herkes bilir.”³⁹

Halil Paşa’nın modern sanat hakkındaki fikirleri de aynı bilgisizliği gösteriyordu (1937):

“Ben Paris’te iken (Manet) isminde bir ressam İmpresyonist resimler yapardı. Çizgisi zayıf olduğundan her şeyi renk ile göstermeye çalışırdı. Daha sonra bu tarz resimler büsbütün mübalağalı bir şekil aldı. Adeta bütün Paris’te moda oldu. Paris’te bir sergide mavi domuz sürülerini gösteren bir resim gördüm ki köylüler bile buna gülüyorlardı.”⁴⁰

Nazmi Ziya’nın, söz Picasso ve Matisse’e gelince, “Bırak şu cam-bazları” dediği de bilinir.⁴¹

Genç kuşaktan D Grubu üyesi Bedri Rahmi’nin Matisse, Picasso, Dufy ve Bonnard için söyledikleri, kavramsal ve felsefi parametrelerini ihmal ederek, sanatı geleneksel beğeni çerçevesinde değerlendirdiği izlenimini verir.

“Onlar resme tezyinî sanatların şu hususiyetini getirmişlerdir: Resim, her şeyden evvel, asılı bulunduğu duvarı süslemeye, bezemeye mahkumdur. Madem ki, bir halı veya kilim duvara asıldığı zaman duvarı şeneltiyor, süslüyor ve insana bir ferahlık veriyor, resim de her şeyden evvel, sadece göze bir rahatlık vermelidir.”⁴²

Bedri Rahmi’nin Zeki Kocamemi’yi de doğru değerlendirdiği söylenemez:

“Kocamemi eğer büyük parçaların zevkine vardığı kadar teferruatı da hor görmez, onların musikisini kavrar, resmin yalnız hacim endişesinden ibaret olmadığını bize yeni resimlerle gösterirse kendisinden haklı olarak çok mühim başarılar bekleyeceğiz.”⁴³

Bu yanlışlığı 38 yıl sonra Adnan Çoker gün ışığına çıkaracaktır:

“Önce ayrıntı ne olabilirdi? Bir tabloda gözü oyalayabilecek, hatta şaşırtıcı küçük parçalar, ya da bütünü zenginleştiren resimsel dille bütün içinde eritilmiş küçük tuşlar, noktalar, süsleyici öğeler vb. Kocamemi'nin sanatı, önce de belirtildiği gibi düşünsel bir kaynağa, bunun sonucu yapıyı belirleyen planlara dayanıyordu. Sanatçının herhangi bir düzenlemesinde –küçük tuşlar ya da dekoratif öğeler yerine– özenle bakılırsa, nesne planlarında en ayrıntılara kadar indiği kesinlikle gözlemlenebilir. Kaldı ki, çeşitli ayrıntı tipleri resimlerinde gözlenmiştir. Sergilenen küçük bir peyzajında (gravür) sağda bulunan evin penceresindeki iki kadın ya da bir kadın başını gösteren desenindeki kadının kirpikleri gibi.”⁴⁴



Henri Matisse, *Harmonie rouge* (Kırmızı Uyum). 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180x200 cm.
Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg.

Konstrüktivizm ve kübizmin özünü kavramadan yargılama adeti sürdü. Hamit Necdet'in 1934'de Kocamemi hakkında söyledikleri:

"Zeki'nin eserleri daha ziyade bir akıl işidir. Onu ayıran en mühim vasıf budur. Mesela şu Dufrennevari natürmort hiç te fena değil. Şu grinin içinde bir tılsım ve bir tecelli gibi enin diraperi ne sevimlidir. Bunun sağında iki soluk Matisse duruyor.

Eserleri içinde dikkate değer bir de araba var. Fakat bunda çizgi suistimal edilmiştir. (...) çizgi bu eserin üzerinde bir kurt gibi dolaşüyor ve sarı tonun ötesini berisini bir tırtıl gibi kemiriyor."⁴⁵

Zeki Kocamemi'nin ünlü tablosu *Mekkâre Erleri* (1935)⁴⁶ hakkındaki ressam Hamit Görele'nin söyledikleri:

"Zeki'nin Nakliye Kolu Modern telakkide bir tablodur. İlk bakışta kara görünmesi bir kusurdur. Modernizm, klâsik davasına karşın resmî, aynı zamandan karanlıktan kurtarmak isteyen bir reaksiyondur. Fakat şu atın desenine bakınız. Ne asilane baş döndürücü ve üzerindeki zabıtın ne yay gibi geriye kıvrılışı ve bakışı var. Hele arkadaki koyu yeşil katırın deseni, hareketi ve öndeki atın tonu ile yaptığı ile ahenk ne güzel. Katırı çeken askerin deseni de resimciler için seyre değer güzelliktir. Yalnız hava, keskin bir teneke gibi duruyor.

Yol çok parçalı... Fakat şu tepeden inen beyaz at ne güzel... Peri masallarındaki gibi esrarlı bir at o."⁴⁷

Aynı yazarın Ali Avni Çelebi hakkında düşündükleri:

"Gelgelelim Ali'nin bir numaralı natürmortuna: Ali'nin resim tiryakileri için kurduğu sofa gözümüz için tatlı bir ziyafet oldu. Örtünün üzerinde çok zevkli renkler var. Hele örtü kenarının aldığı ışık resme harikulade bir mana veriyor. Yalnız bu örtünün yukarısına düşen mavimtrak kirli bir ton var, bu ton sevimsiz... Örtünün bu güzel ışığı üzerinde bir kabus gibi duruyor. Sonra masanın sağındaki soba. Bu soba mı, dolab mı? Sinema sahnelerindeki dolaplar gibi iğreti duruyor. O kadar iğreti ki nerde ise sofranın üzerine devrilecek gibi. Rengini de beğenmedim. Fakat masa ve o nefis sofranın zevkine doyumluyor. Bir tabak siyah zeytin ile bir limon bir bekriyi nasıl çileden çıkarırsa resim tiryakilerini de sofranın zengin tonu üzerindeki bu zeytinin siyahlığı ve limonun acı sarılığı o kadar çıkarabilir..."⁴⁸

Bu yılların ciddi eleştirmeni Ahmet Muhip Dıranas da plastik sorunları tam olarak kavramış değildi. 1942’de Kocamemi’nin Atatürk’ün Cenaze Töreni (1939) tablosu hakkında, “Bu kompozisyonun asıl değerinin icra mükemmelliğinden ziyade manasından ve hamlesinden geldiğini ve tasavvur ettiğimiz hümanist resme bir başlangıç örnek olduğunu mecmuanın ikinci sayısında yazmıştık”⁴⁹ diyerek, yuvarlak sözlerden öteye geçememiştir.

1939-40’lara kadar Zeki Kocamemi, Hoffman’ın kübizm ve Cézanne temelli öğretisine bağlı kaldı. Resimlerinde plan, boşluk, yapı, modülasyon gibi öğeleri işledi. Peyzaj ve kompozisyonlarda geniş kapalı boşluklar, natürmort ve portrelerde dar kapalı boşluklar yaratıyordu. 1936’ya kadar boşluk, oyulum ve yüzeylerde üslubu sert olan Kocamemi, 1936’lardan sonra yumuşamış, ama hiçbir zaman bu sorunlara ilgisini bütünüyle kaybetmemiştir. 1932-33 tarihli *Açık Yakalı Kadın* (Resim 29) portresinden 1935’te *Mekkâre Erleri*’ne (Resim 27) geldiğinde üslupta uysallaşma görülür. 1939 tarihli *Atatürk’ün Cenaze Töreni* ise, üslubun daha da yumuşadığı, planların sertliğini kaybettiği bir dönemin başlangıcıdır. *Mekkâre Erleri*’nde, yumuşak planlarda kontrpuan sisteminin uygulanmasında ve yer yer



Hafız Divanı’ndan bir minyatür.
16. yüzyıl. Sanatçının Sultan Muhammed
olduğu sanılıyor.

dışavurumcu karakterinde, Hoffman'dan çok Cézanne etkisindedir. Cézanne'nin resimlerindeki yüzeysel titreşim, Hoffman'ın ünlü ilkesi –planlar arasında gerilimin zorlanması, ‘push and pull’ (itme ve çekme)– Batılı sanatçılarda görüldüğü kadar kesin, sert ve berrak değildir. 1935'ten 1940'a kadar, dolu ve kapalı formlarla açık ve soyut formlar arasında kararsızlık gösteren sanatçı, 1940'tan sonra klasik üsluba daha kararlı bir şekilde yönelmiştir.

Kocamemi hakkında örneklenen eleştirilerde, sanatçının resimsel özelliklerinin anlaşılmadığı açıktır. Örneğin; resmin yapısal sorunlarına fazlasıyla önem veren bu sanatçının işlerinde, romantik, lirik anlamlar üzerinde durarak, “Şu tepeden inen beyaz at ne güzel... Peri masallarındaki gibi esrarlı bir at o” diyerek övmek, inşacı konstrüktivizmin özündeki geometrik serin akılcılığı tümüyle kaçırmak demek oluyordu. Dolu nesneleri parçalayan, tüm resim yüzeyini planlara bölerek inşa eden bir üslubu, “yol parçalı” diye eleştirmek aynı kavrayış eksikliğini gösteriyordu. Bu yıllarda Kocamemi-Çelebi üslubuna yakınlaşan tek yazar Fuat İzer'dir:

“Ali Avni arkadaşı Zeki Kocamemi ile Türk Sanat tarihinde ilk esaslı hamleyi ve devrimi yaratan sanatkârlardan biridir. Ali'nin resimlerinde plastik tesir ve üç buutlu desenin üzerine birbirine kenetli iki buutluk boyası, şekil kontrastları, dinamik ve statik hareketlerin büyük bir vezinle edildigi görülür.”⁵⁰



Ressamların 1940'lar-da klâsik çizgiye yönlenmeleri toplumsal koşullara denk düştü. Bu dönemin Türkiye'si, Atatürk İnkılâplarını, laikliği, cumhuriyetçiliği ve milliyetçiliği halka benimsetmeye çalışan bir devlet-

Paul Klee, *Embrace (Kucaklayış)*. 1939, kâğıt üzerine pastel, suluboya ve yağlıboya, 34.1x21.1 cm. Collection Dr. Bernard Sprengel, Hanover.

tin yönetiminde, Doğu-Batı kültürleri arasında köklü bir çözüme varamayan bir toplumdur. Eski düşünce kalıplarının silinmediği bu ortamda, yeni bir ideoloji bilinçle yerleştirilmeye çalışılıyordu. Bu durumda, geleneksel örf ve ahlaki savunan, onun bozulmasının yarattığı çöküntü ve şaşkınlığı yaşayan ailelerin çocukları olan sanatçıların, modernizmi içselleştirmesi ve kararlılıkla savunması zordu. Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil gibi modern akımları benimseyen birkaç yazar da benzer kararsızlıkları zaman zaman gösterdiler, modern resmi yeterince kavramadan desteklediler. Örneğin Fikret Adil, D Grubu'nun ilk dönemde içinde bulunduğu ortamı şöyle anlatıyor: "(...) O esnada ortalığa bir kübik salgını yayılmıştı. Anlayan, anlamayan, her gördüğüne kübik diyor, bu sıfatı bazen takdir, ekseriya da tezyif için kullanıyordu. Takdir için kullananlar yenilik taraftarı, tezyif için kullananlar kendilerini hakiki!! ve klâsik sanat mensubu telakki ediyorlardı."⁵¹ Kemal Emin Bara'nın, klasisizme dönüşü överken, modern akımlardan ne anladığı şu satırlarda izlenebilir:



Pablo Picasso, *Nature morte sur fond vert* (Yeşil Zeminli Natürmort). 1914, tuval üzerine yağlıboya, 59.7x79.4 cm. Museum of Modern Art, New York.

"Kübizm, empresyonizm, fütürizm dalgaları arasına karışmış, bir tabloda ziyade bir muammayı andıran resimlerin tuvallerine acıyor, çıkıyordum. (...) Hele o bir gönye, bir şişe, bir iskambil, bir iri göz, daha bir sürü abur cuburdan mürekkep garip bir natürmortu andıran bir tuval üzerine karmaşık boyayarak tablo olduğuna inananlara hayret ederim. Resmin bir nevi tasavvufu demek olan bu sistemde estetik bir zevk bulanlara aşkolsun! Genç sanatkarlar Meissonier kadar idealist olmak istemiyorlar.

Corot gibi bir şair peyzajist olmağa taraftar değiller. (Alegori)de Rubens tarzını beğenmiyorlar; figürde anatomiye manasız buluyorlar. (...) Bu modern san'at ekollerini hüsnüyetle kabul etsek de, zaten revacı az olan san'at pazarında aç oturmak için güzel bir hünerdir."⁵²

Bu arada kübizmin soyut niteliklerini süslemeye yakın bularak, modern sanatın tezyini sanatları kucakladığını sevinçle vurgulayanlar da oldu. Modern sanatın tezyinata yönelişini, Türkiye'de beklenen sentezin temelini oluşturacak bir köprü olarak gördüler. Bedri Rahmi, Sabahattin Eyüboğlu ve Suut Kemal, Picasso, Léger, Matisse, Dufy ve Klee'yi tezyinat yapıtlarını için benimsiyor ve giderek, modern sanatın özünün geleneksel Türk resminde her zaman var olduğunun haberini veriyorlardı.

"Anlamadığım şey halkın yeni resmi daha kolay benimsememesidir. Tezyini kıymetlere dönmek halka, basit ve çıplak kuvvetlere dönmek demektir. İsmine bile mana koymamış olan "D" Grubu halka en iyi bildiği bir dille, musikinin diliyle hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın resmi sevmemesine imkan yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir.

Ah o Jakond'un tebessümü! Bize renk ve çizgilerle mana aramağı öğretti. Gülmez olaydı o manalı gülen kadın!"⁵³

"Sanatımız ister doğduğu Orta Asya'da, ister Osmanlıların veya Selçukluların yerleşmiş bulundukları mıntikalarda, ister Türklerin onuncu asırda İslâmlığı kabülünden evvel veya sonra tetkik olsun, daima aynı karakteri gösterir: Bu sanat tamamen mücerret ve hendesidir, bu sanat hiçbir şey hikaye etmez, insan ve tabiat tasvirlerine alaka göstermez. Veya onlara tamamen tezyini bir şekil verir. (...)

(...) Hiçbir millet Türk milleti kadar sanatı ruhunun ritmine uydurmamış, ruhunun hendesisini bu kadar kudretle ve yalnız sanat endişesile tecessüm et-

tirmemiştir.”⁵⁴

“Yeni resmin ideali temsili olmayan sanatlar arasına girmek, musiki ve mimari gibi güzelliği kendi içinde bulmak, heykel ve edebiyatla tamamen alakasını kesmektir. (...) Resmin tabiata benzeyen yahut mana ifade eden tarafı ikinci plana inmiştir. Hatta amaç benzemek ve anlam ifade etmemek olmuştur.

Yeni resim temsili kıymetlerden uzaklaştıkça tezyini sanatlardan uzaklaşmamıştır. Aralarındaki cezri fark ortadan kalkmıştır.

(...)

Resmin bu istikametini en kolaylıkla benimseyecek olan memleketlerden birisi de şüphesiz Türkiye olacaktır. Çünkü biz tezyîni kıymetlerin sırrını asırlarca araştırmış bir milletiz. (...)

İnsan vücudunu dekor içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Matisse’in yahut tabiatı tamamen zihni araştırmalarla stilize ederek mücerred bir sanat güzelliğine varan Picasso’nun bizde de daha az mukavemet görmesi icap eder. (...)”⁵⁵

Modern sanat hakkında üretilen fikirler, dönemin zihniyeti ile modernist kavramlar ve zihniyet arasındaki uçurumu açıkça ortaya koymaktadır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Cézanne’ı ve kübizmi hazırlayan bilimsel kuramları; ‘değişim’, ‘oluşum’, ‘süreç’ gibi sanatın içselleştirdiği kavramları anımsayalım: Nesneler ve olaylar arasında kesin ve belirgin sınırlar yoktur, tüm elemanlar her an yeni değişimler yaratabilen, sonsuza uzanan bir alanda, karşılıklı etkileşim içindedir ve etki alanları eşzamanlıdır; çok açılı, çok yönlü yöntemler, değişen doğa koşullarını izlemek için gereklidir; doğayı ve gerçekliği kavramakta rastlantı faktörü önemlidir; kesin doğrular yoktur, her doğrunun orantısal geçerliliği vardır. Ayrıca, kübizmi nesnel ve deneysel bilgilenmeyi öngören pozitivizmin beslediğini, bu üslubun empresyonizmden sonra çıktığını unutmayalım. Kübizm doğayı taklit etmediği halde, sanatçı hiçbir zaman kendisini doğadan ontolojik anlamda soyutlamamış, tersine, doğayla boy ölçüşebilecek kadar doğa kurallarına bağlı kalan zihinsel kurgular yaratmaya çalışmıştır.

Bu yıllarda Suut Kemal Yetkin’in, “Türk sanatı başlangıcından bugüne daima aynı karakteri gösterir” demesi, yazarın da oldukça mutlakiyet-

çi bir zihniyete sahip olduğuna işaret ediyordu. Hiçbir kültür olgusunun binlerce yıl ‘aynı karakteri’ gösterdiği iddia edilemeyeceği gibi, önemli olan, değişmeyen niteliklerin yanında değişenleri de görebilmektir. Kaldı ki, 1938 yılına kadar Türk resmi önemli aşamalardan geçmiş, doğayı gözlemci ve gerçekçi metotlarla incelemek ve tanımak için uzun bir uğraş vermişti. Türk sanatının kendine özgü karakteri olarak belirlenen ‘mücerret’ (soyut) ve ‘hendesî’ (geometrik) nitelikleri, modern sanatın soyut kompozisyonları ile eş tutulmamalıdır. Türklerin tezyini sanatları, özellikle minyatürün arabesk çizgisi, kurgusu ve renkleri, tasavvuf felsefesinin temsili olmayan doğa dışı tinsel duyarlılığının denklemi olabilir. Bu anlayışta zaman ve mekân kavramları, dünyevilikten ve maddeden soyutlanmış bir zamansızlığa bağlanabilir. Modern sanatın soyutlamalarındaki sonsuz mekân ve eşzamanlılık kavramları, geometrik, matematiksel, deneysel bilgi kuramlarından çıkan ve her anlamda dünyadan ve nesneden (maddeden) kaynaklanan bir soyutlamadır. 1945’te Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeki Kocamemi’nin resmindeki “zaman” duygusunu anlatırken ilginç bir saptama yapar; “Zeki, sanatının kilid noktası olan inşa fikrine yavaş yavaş zaman fikrini de katmış bulunuyor. Peyzajlarında saati yakalamanın endişesi var.”⁵⁶ Yazar “saati yakalamak” sözüyle ne kastetmiş olabilirdi? Kübizm, mekânı planlarla dilimleyerek, sürecin akışkan ritimlerinde zaman olgusunu yaratır. Empresyonizm, zamanı (saatlerin geçişini) ve ışığın değişkenliğinde saptamaya çalışır. Bu noktada Tanpınar’ın hangi “zaman” kavramını düşünerek klasisizme dönmüş olan Kocamemi’yi izlediği berraklık kazanıyor.

Malik Aksel, 1941 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde izlediği konuşmaları ve davranışları otuz gün süreyle belgelemişti. Ressamların kendi sanatları hakkındaki tartışmalarını, eleştirmenlerin, resim meraklılarının, seyircinin konuşmalarını, ertesi yıl isim vermeden öyküsel bir anlatışla okurlara sundu. Bu eser sanat ortamını belgelemek amacıyla yazılmış olduğu halde metinden Aksel’in bir belgesel yaratmaktan çok kendi görüşünü açıklamak için bu yola başvurmuş olduğu anlaşılıyor. Ciddi bir ressam ve İslâm kültürünü derinden bilen bir yazar olan Malik Aksel’in bu anı serisi, dönemin estetiğine, kavramlarına ve modernizmi desteklemeyenlerin düşüncelerine

lerine ışık tuttuğu için incelenmeye değer.

Aksel modern sanatın ve resmin ne olduğu sorusu üstünde duruyor. Ciddi ve oldukça nesnel tartışmalarla beraber, özellikle özentî gördüğü tavırları ressamların ağzından anlatıyor:

“(...) Şu halde jürinin bir resmi beğenmesi için resimde “perspektiv” (menazır) olmayacak, gölge ışık bulunmayacak, anatomi yanlış olacak, nisbetler yerli yerinde bulunmayacak.

(...)

Efendim, sanat iç alemi gösteriyormuş... Hangimizde bir iç alem var? Evet hakiki sanattan anlamayanlar için gene anlaşılmayan, köklü olmayan bir sanata sarılmak, onu müdafaa etmek, kendi ayıplarını örtmek bakımından lehlerine bir harekettir. Ama “efkârı umumiye” buna razı değilmiş. Resim müştere bir lisanmış. Bunlar kimin umurunda? Bu fikirler klâsik düşünceli adamların “hayide” sözleri imiş.”⁵⁷

Aksel’e göre modern resmin seyircisi mantıklıydı ve anlaşılabilir eser istiyordu:

“Ben resimden anlamam, mektepte resimden daima kırık not alırdım, fakat her şeyden evvel akıl ve mantık denen bir şey vardır. Herkesin anlayışıyla alay eder gibi insanı göz bir tarafta, kulak bir tarafta, kol bir tarafta teşhir etmek bence su götürmez bir acemiliktir. Halbuki ressam ne diyor: “Kendime bir “prose” (tarz) arıyorum.” Arıyorsan onu evinde ara. Ne diye daha tecrübe halinde karakoncolos şeklinde şeyleri resim diye ortaya koyuyorsun? Bir de sen anlamazsın. Bunu anlamak için senelerce Paris sergilerinde, Endepandan’larda gezmeliymiş diyorlar. Peki anlamaya nasıl imkan var? İşte bir adam resmi ki her organı bir tarafa fırlamış. Kendileri için resim yapıyorlarsa halka göstermesinler. Bizim de zevkimizi bozmasınlar.”⁵⁸

Hicvedilen modern ressam ‘decadant’, ‘asri’ bir tip mi?

“Tabiat, tertip ve tahlil kabiliyeti olmayanların rate bir metafizikasıdır. İnsan eliyle, insan gözü tabiatı taklitte daima imkansızlıklarla karşılaşır. Tabiat terkip değil, tahlil edilir. Evet, güneşi nasıl tasvir edebiliriz? Ona bakabilir miyiz ki (...)

Bakınız hanımefendi, şimdi siz de fütüristsiniz. Gözlüğünüzdeki torzoların,

refleleri tamamen dinamik bir empresyondadır. Ben burada kendimi baş aşağı biçimde seyrederek oluyorum. Bakınız şimdi yükseliyor, inceliyor, uzuyorum. Evet, fütürist, hatta sürrealistsiniz, hanımefendi; çünkü soruyor, düşünüyor, anlatıyor ve analitik bir sentezin metafizikası karşısındasınız. Evet, gâh sıvrılıyor, gâh yassılıyor, gâh bir yıldız, gâh bir keman yayı, gâh bir perave, gâh bir meşe yaprağı oluyorsunuz. Gözlerinizin maverasında hazırlanan absürt plastsite bütün vücudumuzu, simültane tezatların volümlerine götürüyor. Evet anekdotizm'den kurtulan sanat..."

Sonra kendisinden uzaklaşan seyirciyi arkadaşına şikayet etti:

"Monşer, dedi, burada 'kaprisiyö' kadınlar var! Rica etti, eserler hakkında kritikler yaptım. Sonra birdenbire kayboldu. Herhalde 'jantiy' bir hareket olmasa gerek. Hiç olmazsa orövuar demesi icabederdi.

-Ben seni bilirim, Monparnas'ta Kafe Artistik'te modellerin baldırlarına, ete bakan köpekler gibi bakardın. Muhakkak burada da öyle bir şey yapmışsındır.

-Parol donör...fütürizm hakkında izahat veriyordum. Sizi temin ederim."⁵⁹

Dönemin inkılâp ressamlığı davasının sözcülerinden İsmail Hakkı



Resim 31. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*. 1950, tuval üzerine yağlıboya, 60x92 cm.

MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Baltacıoğlu'na göre, yüzeysel Batılılaşmanın “gölgeli kişiliğini” taşıyan modern ressamın karşısında Malik Aksel ve Şeref Akdik gibi “toplumu ve zamanı anlayan” ressamlar vardı.⁶⁰ Baltacıoğlu'na göre, “Bizde resmin kadın, güneş, ay, lale üzerinde oyalandığı bir zamanda, bu genç artist (Malik Aksel) onun (resmin) sosyal evrimin en açık konuşan dili olduğunu iyice anlamış ve eserleriyle sosyal ar akımına âdeta kılavuzluk etmiştir.”⁶¹

Geleneksel zihniyeti savunmayanlardan Sabahattin Eyüboğlu, modern resimde “insan vücudu dekor içinde eriyerek minyatür resmine yaklaşıyor” derken, Osman Hamdi'den beri gerçekçiliğe yönelen tüm ressamların uğraşı olan figür-çevre, nesne-boşluk ilişkisinin farkındaydı. Eyüboğlu'nun işaret ettiği gibi, soyut değerlere yöneldikçe resim yüzeyi olgun bir bütünlük kazanmaya başladı. Kocamemi, Çelebi, Tollu ve Berk, 1930'lardaki portre, figür ve natürmort çalışmalarında, yapısal sorunlara ve özellikle de mekân kurgusuna öncelik tanıyarak bu konuya ağırlık verdiler. ‘Öykü’, ‘doğa öykünmeciliği’, ‘taklitçilik’ ve ‘şiiressellik’ üzerinde duran geleneksel estetiğin karşısında, resmin öz değerlerini vurguladılar. Kavramsal, zihinsel elemanların öncülüğünde, serinkanlı, incelemeci ve araştırmacı bir düşünce sisteminin benimsendiği bu dönem, resim tarihimizde epistemolojik bir aşama olarak görülebilir. Özgün bir felsefi içerik, bir dünya görüşü oluşturmadıkları halde, modernizmi üslup olarak uygulamadaki başarılarıyla resim diline bilim-



Resim 32. Cemal Tollu, *Hatay'da Portakal Bahçesi*. Tuval üzerine yağlıboya, 134x250 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

sellik getirdiler. 1940'lı yıllarda klâsik çizgiye döndükten sonra ulaştıkları kurgusal bütünlüğü, bu yılların başarılı üslup uygulamalarına borçlu sayılabilirler. Nurullah Berk, genel durumu benzer bir şekilde değerlendiriyordu: “1928 yılından beri Türk resmini çalkalayan müsbet ve menfi hareketleri gelecek bir Rönesans'ın müjdecisi olarak ele aldığımız için onlara tabiatile ehemmiyetli bir yer vermek mecburiyetindeyiz.”⁶² Ahmet Muhip Dıranas'ın, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde “hümanizmaya doğru girişin kıpırtılarını görüyorum”⁶³ demesi de aynı görüşü ifade ediyordu. Ayrıca geleneksel zihniyetin dışladığı portre, nü ve kadın konuları, konstrüktivist ve kü-

bist üslupta soyut, geometrik ve oldukça mekanik formlarla işlendiği için, bu alanlarda daha başarılı sonuçlar alındığı da söylenebilir. Bu eserler arasında dramatik özellikler yok denecek kadar azdır.

Gerçekçilik ve Millî Kültür İdeolojisi

1930'lu yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi'nin ‘millî kültür’ politikası, sanatçıları inkılâp konulu resimler yapmaya, yerel konuları işlemeye, ulusal kültür nitelikleri üzerinde düşünmeye zorlamıştı. Yazar ve ressamlar arasında bu yaklaşımı destekleyenler oldu. İlk kez, Avrupa'da eğitim görmeyen bir



Resim 33. Cemal Tollu, *Eti Fırtına Tanrısı*, 1955, kâğıt üzerine füzen, 185x114 cm.

genç kuşak 1941’de Yeniler Grubu’nu kurdu. Grubun özelliği hiç Avrupa etkisinde kalmadan kendi kaynaklarıyla sınırlanmış olmasıydı. Toplumcu-gerçekçi çizgiyi inatla savunan Yeniler, Tollu ve Kocamemi grubunu da etkilediler. 1940’ların başında resme “kolay anlaşılabilirlik” kazandırmak isteğiyle Tollu ve Kocamemi de gerçekçiliğe yöneldiler. 1941 yılında Şevket Rado “D Grubu ressamlarında yeni hamle: Klasiğe Dönüş” adlı yazısında “Genç ressamlar aşırı temayülleri, garabetleri bir tarafa bırakarak anlaşılır olmaya ehemmiyet veriyorlar”⁶⁴ diye duyururken, kübizmin önderlerinden Zeki Faik İzer ve diğerleri durumu şöyle değerlendirdiyordu:

“Biz ilk zamanlarda Avrupa’nın tesiri altında idik. Yaptığımız resimlerde daha ziyade bu tesirler hakim olmuştu. Ben sonra tekrar Avrupa’ya gittim ve klâsisizme dönmek lazım geldiği kanaatine vardım. Çünkü kübik resim halkı tatmin etmiyordu. Şahıslarımdaki el, ele benzemeli, hasılı eşya eşyaya benzemeli idi. Evvelce rengi bir tarafa bırakarak daha ziyade ışık ve gölgeye ehemmiyet veriyor, zikzaklı kompozisyonlar yapıyordum. Şimdi kompozisyonlarımda sükunet ve resanete, renge ehemmiyet veriyorum.”⁶⁵

Nurullah Berk:

“Ben bundan beş altı sene evvel kübist araştırmalar yapıyordum. Kübizm beni son derece alakadar ediyordu. Üzerimdeki tesiri bir müddet devam etti. Sonra yavaş yavaş mücerred araştırmaları bırakarak ananeye sadık resimler yapmaya başladım. Kübizmden çok istifade ettiğimi de söylemeliyim. Fakat şimdi eserlerimde klâsik endişeler hakimdir. Bir plan ve şekil içinde muayyen bir mevzuu anlatmak, sanat eserini beşerileştirmek. Bu sergide gördüğünüz “dikiş diken kadın” üzerinde çok çalıştım. Klâsik endişelerim bunda görülüyor sanırım.”⁶⁶

Cemal Tollu:

“İnşası kuvvetli, fakat daha beşeri bir resme varmak istiyorum. Bende şimdi kompozisyon ve şekil endişesi hakim. Evvelce sade inşaaya ehemmiyet verdiğim için resmimin halkı ürküten bir tarafı vardı.”⁶⁷

Peyami Safa, D Grubu'nun kübizmden klasisizme dönüşünü toplumsal koşullara bir yanıt olarak değerlendiriyor ve sağlıklı buluyordu:

“Geçen dünya harbinden sonra... ‘D’ Grubu san’atkârlarından çoğu oradan (Fransa’dan) buraya bir sistem huzursuzluğu, arama şehveti ve istihale humması getirdiler. Leonardo ile Picasso arasında beş asrın salıncağına binmiş gibi en geniş tekamül ve rücu kavisini çizerek bir geri ve bir ileri sallanan bu huzursuzluklar, daima plastik san’atkârlarımızın milli bir merhalesinden ziyade kendi tekamülünün spesifik buhranlarını yaşıyan Avrupa’nın ve Fransa’nın ideal şaşkınlığından gelen çırpınışlarını aksettiriyorlardı.

Böyle olduğu için ilk “D” grubu sergileri Lhote’ların, Matisse’lerin, Picasso’ların işareti altında, Fransız avangardına imrenen eserler verdi. Aralarında henüz itidali temsil eden bir Cemal Tollu ve tam manasile klâsik muvazeneyi temsil eden bir Sabri Berkel yoktu. (...) “D” Grubu hamlesinde samimiydi. Bunun en büyük ispatı, imkansızlıkların duvarına çarpınca, onun, sistem sofuluğu ile çiğ bir yenilikte ısrar etmemesi, kendisini yalnız geleceğin meçhul imkanların değil, geçmişin ilhamları arasında da aramaktan çekinmemesidir. Buna rücu denmez, yahut kelimelerin dar manalarına kurban olmamak için denebilir ki, bu, geçmişle gelecek arasında canlı tertiplere varan ileri bir rücdür.”⁶⁸

Sanatçılar gerçekçilik eğilimini, “beşeri resme varmak” arzusu (Cemal Tollu, Nurullah Berk), “eşyayı tanımak” ihtiyacı (Bedri Rahmi Eyüboğlu), “halkı tatmin etmek” gereksinimi (Zeki Faik, Nurullah Berk ve diğerleri), “resmin inşasını gizlemek” arzusu (Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu), “mahalli havayı ve rengi aramak” isteği (Elif Naci) gibi nedenlere bağladılar. Yeni eğilim, plastik ve felsefi sorunlarla ilgilenmiyor, toplumla bağ kurmanın yollarını arıyordu. Belki bu dar anlamda resim “beşerleşiyordu” denilebilir. Sanat yazarlarının da plastik alanda söyleyecekleri sınırlıydı:

“Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu arkadaşlarını bu muvazeneye doğru çekmekte hayırlı tesirlerin sahibi olmuşlardır.”⁶⁹ (Peyami Safa)

“Nurullah Berk yeni ve tatlı bir renk telakkisi içinde hayırlı rüyalar görüyor. Dekoratif cazibesile beraber dekor kıymetlerini, kat kat aşan bir müşahade gerçekliğine hiç de bayağı olmayan bir romantik şiir havası, hem de ne güzel, ne güzel karışmış...”⁷⁰ (Peyami Safa)

“Zeki Kocamemi çok ağırbaşlı. Resimlerinde daima duyguyu gizliyor.”⁷¹ (Eşref Üren)

“Nurullah Berk’in tesadüfe yer vermeyen, her şeyi geometrik bir nizama bağlayan endişesi onu plastik bir olgunluğa götürmüş bulunuyor.”⁷² (Cemal Bingöl)

“Refik Epikman sadeliği ve ritmiyle endişesi olan tek ressam olarak önde geliyor.”⁷³ (Cemal Bingöl)

“Cemal Tollu: Daima konstrüktif.”⁷⁴ (Eşref Üren)

“Nurullah Berk: Az ve öz yapıyor, pir yapıyor.”⁷⁵ (Eşref Üren)

Milli ideolojinin baskısı altında, Nurullah Berk *Hamile ve Küpçü* (1948) gibi resimlerde kübizmi hat sanatıyla birleştirerek sentez aramaya başladı. 1950 tarihli *Ütü Yapan Kadın*’da (Resim 31), yerel motifleri akıcı arabesk çizgilerle kübizmin yassıltığı boşluk içinde işleyerek, hacim endişesini ikinci plana itti. Berk, zaman içinde paralel planlı yüzeyler ve modle endişesinden, çizgisel motif saptama disiplinine yöneldi. Biçimlerin sınırlarını belirleyen ve kontur işlevi gören kesin çizgileri arabesk hareket çizgisine dönüştürdü. Batılı tavrını, doğayı yakından izleyerek desenlerinde sürdürdü. Kübizmin inşacılığı ile izlenimci deseni birbirine yedirerek resim yüzeyinin bütünlüğünü sağladı. “Ulusal kimlikli” bu eserlerin bir özelliği de, en hareketli resimlerde bile hareketsizliği, durgunluğu hissettirmesiydi. 1950’lerde Cemal Tollu da, Eti alçak kabartmalarından esinlenen kalın konturlu biçim uyarlamalarında benzer çözümlere gitmişti [*Eti Fırtına Tanrısı* (Resim 33)].

1940’larda gerçekçiliği denedikten sonra, Berk’in hat ve minyatürü, Tollu’nun Eti biçimlerini resme tepeden inercesine soktuğu söylenebilir. Berk, bu sırada Paris’e gittiğinde hocası Lhote’un eski Mısır sanatı ve minyatür ile ilgilendiğini, Klee’nin Arap yazılarını incelediğini, Matisse’in minyatürden yararlandığını görmüş, çağdaş bir sanat biçimi için Doğu sanatının da geçerli olabileceğini öğrenmişti. Türk modernistleri, kübizm ve konstrüktivizmde olduğu gibi, bir kez daha dışardan etkilenecek, Doğu sanatına yö-

neldiler. Bu dönemin en başarılı yapıtlarından biri, Nurullah Berk'in 1950 tarihli *Ütü Yapan Kadın*'dır (Resim 31).

Bu yıllarda toplumun ekonomik ve sosyal yapısı hızla değişiyor, sanayileşme, köyden kente göç, çok partili düzen, özgürleşme ve değişim görülüyordu. Devrim ideolojisini besleyen otoriter zihniyet sarsılıyor; ahlaki değerler, durağan, edilgen, mutlakiyetçi toplum psikolojisi aynı hızda değişmediği halde, toplumda hareket ve değişim hissediliyordu. Ütü Yapan Kadın bu ikilemi başarıyla yansıtan bir örnektir. Kompozisyonda, güçlü bir diyagonal form sol üst köşeden aşağıya doğru yırtarcasına inerek dikey kurguya müdahale eder. Diyagonal hareket, resimde en büyük form olan kadın figürünün sol kolundan bileğine doğru inerek, yatay duran elde sonuçlanır. Diyagonalin başlattığı devinim, resmin sağ bölümündeki motiflerin iç dinamiğinde neşeli bir devingenliğe, oynaşmaya dönüşür. Bu hareketli ve heyecanlı atmosferde, ütü yapan kadın sol eliyle ütüyü bastırır. Ütü resmin ortasında, en alta ve en öndeki plana yerleştirilmiştir. Sağdan sola, soldan sağa hareket eden diyagonal çizgilerin tümü ütüde sonlanır. Ütü ve kulpuna sarılan el, resimde fiziksel ağırlığı en fazla hissedilen formlardır. Göz, resmi tam ortadan ikiye bölen bu formdan figürün yüzüne sıçrar. Yüzün ifadesi durgun ve dalgındır. Düşüncelerdeki durgunluk, ütünün ve onu tutan elin hareket-siz kararlılığını ve ağırlığını yankılar. Gözlerin bulunduğu plandan arkaya doğru uzanan derinlik çizgisi üstünde, çok gerilerde olduğu izlenimi veren bir ikinci köylü kadının başı vardır. O da, durağan, statik bir formdur. Bu iki baş, iki düşünce, birbirlerini yankırlar. Sanatçı, çevredeki devinime durağanlık katmamakta kararlıdır. Formlar ritmik sıçramalarla diyalog içindedir. Bu devinim içinde figür tümüyle durgundur.

Berk, stilize ettiği doğa izlenimli desen ile arabesk çizgiyi; üst üste istiflediği iki boyutlu biçimler ile perspektifli derinlik yanılmasını; hareket ile durağanlığı; düş dünyasının doğa dışı uçuculuğu ile nesnel gerçeğin kunt, dolgun biçimlerini mükemmel bir kurgu içinde örmüştür. Figür resminde özgün bir kompozisyon olarak önemli yeri olan bu yapıttan başka başarılı örnekler verdiği halde, Berk daha sonra fazlasıyla motifçiliğe kaydı, resmin ana sorunsalından uzaklaşan dekoratif yapıtlar üretti.

D Grubu'nda hem Batı'yı izleyen, hem de özgün, milli biçimler arayan diğer sanatçılar Bedri Rahmi, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cevat Dereli, Eren Eyüboğlu ve Turgut Zaim; Matisse, Dufy, Bonnard, Klee, Van Gogh, Rouault gibi sanatçılardan etkilendiler. Bedri Rahmi, gelecek kuşakları deneyciliği ile etkiledi. Turgut Zaim biçim ve içerik konusunda gelenekle köprü kurmaya çalışırken, kendine özgü, geriye dönük bir üslup geliştirerek çok büyük ilgi ve övgü topladı.

Turgut Zaim Olayı

Batılılaşma olgusuna karşın ve onunla birlikte, özgünlük, samimiyet, köklere dönme, Doğu zihniyetini koruma gibi çeşitli kültürel değerlerin Tanzimat'tan beri tartışıldığı ve çözümler arandığı bir ortamda, Turgut Zaim'in tavrı ve sanatı kendisine yaşarken çok özel bir yer kazandırmıştı. Batı'yı ve Doğu'yu kopyalamadan, her iki kültürün karışımını, içgüdüleriyle dışlaştırarak kendine özgü bir üslup yarattı denilebilir. En azından Zaim'i değerlendirenlerin paylaştıkları görüş buydu. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Çallı atölyesinde eğitildikten sonra kendi hesabına Paris'e giden Zaim, orada gördüğü sanata ve eğitim olanaklarına ilgi duymayarak geri döndü. Genç sanatçı mesleğinin daha çok başındayken kişiliğini önemseyerek, etkilerden uzak durmayı seçmişti.

Turgut Zaim'in kendine has tutumu, sanatının özgünlüğü, orijinalliği seyirciyi tatmin ettiği gibi, Nurullah Berk gibi modernizme bulaşmış bir sanatçıdan bile övgü almıştı. 1937 yılında Nurullah Berk Turgut Zaim'i hoşgörülle karşılıyor, ölçülü sözlerle övüyordu: "kendi hamuru ile yoğrulmak hassası var"; "safliktan korkmuyor"; "etkiden uzak"; "grafizme ve üslupçuluğa giden her sanat, daima tabiatın şekillerinden ilham almaz, hayatiyetine, hakikatin membaından kuvvet vermezse, 'maniérisme' yani 'bellenmişliğe' düşmek tehlikesi gösterir."⁷⁶ Turgut Zaim'i ikinci kez değerlendirdiğinde (50 Yılım Türk Resmi ve Heykeli, 1973) övgüler kesinlik kazandı:

"Avrupa'nın kişiliğine hiçbir katkıda bulunmayacağını Paris'e gelince sezmişti. 'Halı Dokuyan Kızlar', 'Orta Oyunu', 'Yeni Cami Kemerli', 'Güvercinler'



Resim 34. Turgut Zaim, *Ortaoyunu*. Tuval üzerine yağlıboya 85x100 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

gençlik eserleriydi, ama Turgut'un kişiliği, tekniği, havası o resimlerde açıkça beliriyordu. Turgut, kanımızca, 'yerellik', 'yerellik', 'bölgesellik' gibi etkilere göre çalışmıyordu. Bu kavramları prensip kabul edip sanatını onlara göre ayarlamıyordu. Kişiliğinin asıl ilginç yönü, yerli tema motif ve konuları içgüdüünün etkisiyle işlenmiş olmasıydı. 'Tamamen kendine mahsus bir tarzı olan bu sanatkar eski minyatürlerden ilham almıştır' derken Celal Esat Arseven yanlış bir yargıda bulunmuyor. Turgut Zaim'in tekniği minyatür tekniğinden uzaktır, ışıklı, gölgeli, planlı, derinliklidir, nesneler yuvarlatılmıştır. Bir geometrik üsluplaştırma yoktur. (...) Toplumumuzun, yaşayış biçimimizin, geleneklerimizin, tarihimizin, resmimiz üzerindeki izlerini bulup gösterenler olacaktır. Kanımızca gösterenlerden biri ve birincisi, Turgut Zaim olmuştur. Teorik bir zorlama, entelektüel bir tasarlayıştan uzak olan eserleri, Türk resminde, yüzde yüz bir buluş olarak yaşayacaktır."⁷⁷

Turgut Zaim'i eleştirmenler de büyük övgüyle karşıladılar:

Eşref Üren:

"Turgut Zaim "Buğday" adlı kompozisyonunda burnumuza toprakla karışık tahıl kokusu geliyor. Bu ressamımız, renklerini bozkırın asil ahengine sokmasını bilmiştir."⁷⁸

"Turgut Zaim bilhassa kompozisyonlarında istifçiliğiyle kendini sevdirmesini, beğendirmesini pek bilir. Onu Türk resminin bir folklorcusu olarak görüyoruz. Bu ressamlarımız, içli ve dekoratif renkleriyle tabiatla hayalini denkleştirmektedir."⁷⁹

"Turgut Zaim ... o toprağın ressamıdır."⁸⁰

Cemal Bingöl:

"Turgut Zaim... minyatür anlayışını pentüre tatbik ederek orijinal bir tarz bulmuş olan "Orta Oyunu" kolayca yapılabilecek bir kompozisyon değildir."⁸¹

Geleneklerin önemini her fırsatta vurgulayan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun sanatçılara "Kendine Dön!" çağrısına eşlik eden Ahmet Muhip Dıranas:

“Şimdi Türk medeniyetini bu eski Türk medeniyetinde aramak sevgisindeyiz; yeni sanatımızı eski sanatlarımızın temelleri üstünde yükseltmeği düşünüyoruz.

(...)

Bizce milli sanat fikri, sanatkâr için bir ilham ve kültür meselesidir. (...) Herhalde Türk sanatkârının, tarihimizi, mazimizi, toprağımızı ve bu toprak üzerindeki eserlerimizle halkımızı benliğinde hissetmesi, vereceği eserler namına bir borçtur.”⁸²

Övgülere rağmen Zaim’in eserleri aranan çözümü getirebildi mi? Berk’in işaret ettiği gibi, Zaim’in resimleri minyatür değildi [*Ortaoyunu (Resim 34)*]. Hem ıslıklı, gölgeli, planlı derinlikler ve hacimli nesneler; hem de istifçilik ve aşırı stilizasyon vardı. Çevreyle bütünleşmeyen figürler genellikle karton tipler gibi resmin yüzeyine yapışıp kalıyordu. ‘İçtenliği’, epistemolojik çelişkilerini olduğu gibi göstermesindendi. Bu çelişki Batılılaşma döneminde Türk resminin özünde olduğundan yeni bir durum olduğu söylenebilir. Belki Zaim’in özelliği ‘bilinçli bir bilinçsizlik’ dir. Aslında Zaim ne Türk insanının dramını, ne de toplumsal gerçekleri yakalamıştı. Tepsinde yemek yiyen, testi taşıyan, davul çalan köylü tipler, turist gözüyle Anadolu’yu sergilemenin ötesine gidebildi mi? Gerçek sanat, yüzeysel illüstrasyonlar yerine zihinsel ve tinsel gerçekleri ortaya koyan sanattır. Yerel motiflerin sembolik anlamlarına girmeden biçimleri basitçe istiflemek, Batı kopyacılığı kadar Türk resmine derinlik kazandırmayan eylemlerdir. Bu tavır Türk resminin plastik gelişiminde geriye gidiştir. 1930’lara kadar sanatçı, Batı’dan gelen etkilerin yabancılığına rağmen, üç boyutlu, gözlemci gerçekçiliğe geçebilmek için çetin bir savaş verdi. 1930’larda kübist ve konstruktivist akımlar yine çok yabancıydı topluma. Zaim’in minyatür şemalarından esinlenmesi, istifçi düzenlemeden yararlanması yararlı olabilirdi, oysa doğa ve insan betimlemelerinde gözlemden uzak ve tutarsız tavır, Türk resmine kökleri ortaçağ zihniyetine giden bir üslupçuluk getirdi. Nurullah Berk “üslupçuluğa giden sanat... hayatîyetine hakikatın menbaından kuvvet vermezse “maniérisme’e yani “bellenmişliğe” düşmek tehlikesini gösterir” derken, Zaim’in düştüğü yanlışlığı can noktasından yakalamıştı. Bu açıdan, Turgut

Zaim'in epistemolojik düzeyde bilinçsizliği, ontolojik düzeyde Türk aydınının yıllarca çalışarak kabuğunu çatlatmak için uğraştığı geleneksel, kalıpcı dünya görüşünü sergilediği söylenebilir.

1940-50 arasındaki on yıl, milli kültür ideolojisinin yükselişte olduğu, sanatçı ve aydınları etkilediği bir dönem oldu. Bu bağlamda Turgut Zaim'in yerel kültüre ve Anadolu temasına eğilimi başarısının önemli bir nedeni olarak izah edilebilir. Daha ilginç olanı Nurullah Berk'in içine düştüğü paradokstur. 1950'lerde ciddi sentez araştırmaları yapan Berk "teorik bir zorlama, entelektüel tasarlayıştan uzak" gördüğü için 1973'te Zaim'i göklerle çıkarmıştır. Bu tavrıyla Berk, Türk aydınının Tanzimat'tan beri süren yazgısını yaşıyordu: "Ahmet Cemal'i sempati ile sunanlar hiçbir zaman bağışlanmadı." Yakup Kadri'nin halktan yana olmak adına kendi benliğine ters düşen çabalara girdiği anımsanmalı. Hat ve minyatürü 1948-49 yıllarında incelemeye başlayan Berk'in karşısında Zaim'in, daha 1933'lerde "yerelleşmek" idealini benimsemiş olması cesaret işiydi. Bu cesaret, Berk'te hayranlık uyandırdı kuşkusuz. Ne var ki, Zaim'in seçtiği yol daha önceleri de düşünülmüş, örneğin Avni Lifi "ben bizim minyatürlerin iptidailiğini gidermek, fakat Avrupa'nın koyduğu şekle de sokmamak istiyorum" demişti.⁸³ Dolayısıyla, bu yaklaşım bir alternatif olarak epeydir ortalıktaydı. Ayrıca o yıllarda ontolojik-epistemolojik bağlamda kübizm ne kadar yabancıysa, bozkır yaşamı ve minyatür dünyası da Çallı'nın eğittiği kentli Zaim'e herhalde o kadar uzaktı. İki farklı örnek olarak, her iki sanatçı da, bilinçli bir kararlılıkla kimliğini arayan bir kültürün ürünüydüler, devrim çocuklarıydılar.

Bu yıllarda Batıcı ve milliyetçi birçok yazar ve sanatçı, toplumu ve kültürü tanımamakla suçlanmıştı. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail ile bir sohbetinde, *Kadro* dergisinde yazan Burhan Asaf'ın, "bizde sanatçı hayatın tümüyle dışında kalmıştır"⁸⁴ dediğini özellikle belirtmiştir. Burhan Asaf, ressam ve heykeltıraşların bu konuda edebiyatçılardan geri olduğunu iddia ediyor, "neden ressamlar tarih, inkılâp ve memleket konularını işlemesinler; ölü nesneler yerine diri davaları ve manzaraları sergilerler inşallah" diyordu.⁸⁵ Peyami Safa, *Tasviri Efkar*'da durumu şöyle özetlemişti:

“Yalnız tiyatro değil, resmimizi, musikimiz, şiirimiz ve heykelimiz de “millî ve beynelmîl” kutuplar arasında kolan vurmaktadır. Birine doğru yaklaştığı nispette artan bir şekilde ötekine doğru koşuyor. Büyük bir kavis çizen bu tereddüt sallantısı, ruhu iki alem arasında en az yüz yıldan beri çalkalanmaya devam eden memleketin geçirdiği inkılâp krizinin en farık alametlerinden biridir. Nerede millî, nerede beynelmîl olacağımızı hala anlamış değiliz. (...) Teknik ve ruh, fincan ve süt kadar birbirinden ayrı şeyler olsaydı, Avrupa fincanının içinde Türk ineğinden sağılmış süt içmek kadar sade bir hareketle, beynelmîl bir zarfın içine millî bir muhteva koymak mümkün olurdu. (...) Eğer sanatkârın millî olabilmesi, sanatkâr olabilmesi kadar zorsa, bundan da anlaşılabilir ki Türk olmayan sanatkâr değildir; çünkü, her şey bir yana, o daha kendi kendisi olmamıştı.”⁸⁶

1940’larda millî kültür konusu Cumhuriyet Halk Partisi’nin sanat politikası içinde kızıştı. Örneğin; A. Refik Halid Karay pasta aleyhine bir fıkra yazmış, *Yeni Adam* dergisinin sahibi ve başyazarı İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu isyana sevinmiş, “çünkü” demişti, “pastaya karşı kuş lokumunun, acı badem kurabiyesinin milliyet ve asaletini müdafaa eden *Yeni Adam*’dır.”⁸⁷ Peyami Safa da *Tasviri Efka*’da pastaya karşı gelerek, “Doğrudur: kahrolsun pasta, yaşasın çörek! Yaşasın acıbadem kurabiyesi ve kuş lokumu” diye yazmıştı.⁸⁸ 1942’de aynı yazar, “Tiyatroda millî, ortaoyunu ve Karagöz’dür, musikide Hüseyini peşrevi veya Kozanoğlu türküsüdür, resimde şalvardır, mimaride çini ve kubbedir, dansta zeybek oyunudur, şiirde Karacaoğlu’dır, romanda Memiş’in Kezban’a vurulmasıdır”⁸⁹ diyor, İsmail Hakkı Baltacıoğlu da sanatçının kendine dönmesini salık veriyor,⁹⁰ “Biz Türkler resimde sürrealizm’in uyanık rüya anlayışının yaratıcısıyız. (...) Sülüs, celi, talik, divanî celisi, yazılarımız meydandadır.”⁹¹ diyordu. Baltacıoğlu’na göre Picasso ve Cézanne insan güzelliğini, ‘elif’, ‘vav’, ‘ayın’ yoluyla anlatmışlardır. Baltacıoğlu, çevresinde bu anlayışı savunan pek çok ressamı da toplamıştı. Zühtü Müridoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Mahmut Cuda, Turgut Zaim, Abidin Dino ve diğerleri dergide yazıyor ve kapak düzenliyorlardı.

Kültür tarihimiz bu noktada ilginç paradokslar ve tutarsızlıklar içindedir. Nurullah Berk 1943’de *Türkiye’de Resim* kitabında Osman Hamdi’yi, “kapalı çarşı antikacı dükkanlarının binbir eşyasını, kumaşını, tezyi-

nat ve silahlarını levhalarında canlandırarak”, “eski Türk hayatı sahnelerini, olduklarından daha “şarklı” gösteriyor” diyerek suçlar; fakat resme şalvar, testi, davul ve kaval dolduran Turgut Zaim’i eleştirmez. Türk insanının dramını göstermemekle yargılanan Osman Hamdi’den 40-50 yıl sonra, toplumu köylü tiplmesiyle canlandıran Turgut Zaim’i över. Devir değişmiştir, halkçılık modası etrafı sarmıştır. Bu durumda, Nurullah Berk gibi kübizmden yola çıkanlar kendilerini suçlu hissedebilirler. Unutmamak gerekir ki, Berk’in yaşamı boyunca araştırmalarında gösterdiği inat, direnç ve süreklilik, davasından vazgeçmeyerek meseleyi en uç noktasına kadar zorlayışındaki tutarlılık, samimiyyetin kendisidir. Onun içtenliği, çalışmanın bilincinden ve yoğunluğundan gelen bir samimiyyetti ve özgün örneklerle sonuçlanmıştır.

1950’ye gelindiğinde figür resminde, Batı’dan tıpatıp aktarma çözümler dışında, mekân kurgusunda ikinci ve üçüncü boyutların eş zamanlılığından kaynaklanan çelişkinin temel problem olarak kaldığı görülür. Bu çelişki, kültürün her katında olan zihniyet karşıtlıklarının resme yansımasıdır ve Türk resminin özgün karakteristiği olarak görülebilir. Figür resminde, *Ütü Yapan Kadın* (Resim 31) gibi tek tük örnekler dışında, özgün bir biçim ve içerik bütünlüğü çok zor görülür, fakat özgün duyarlılık gösteren yapıtlar vardır. Çallı’nın portrelerinde, Feyhaman Duran’ın portre ve nülerinde dokunaklı bir çekingenlik ve uçuculuk; Namık İsmail’de nesneyi yadsıyan, seyirciyi madde dışı bir dünyaya kaydıran ışıık; Avni Lifij’de kendine özgü ‘ümitsiz bir aşkın’ melankolisi gibi duygular, parlak renklerin yerel niteliklerini koruması gibi özellikler, özgün duyarlılığın profil çizgileri olarak görülebilir. Türk insanının kendi kültürüyle koşullanmış bir duyarlılıktır bu; çekingenliği, ruhaniliği, uçuculuğu, kendine has melankolisi, dış dünyayı fazla önemsememesi, bireyselleşmemesi, figürü çevresinden, çevreyi figürden başkalaştıramaması. Bu özellikler Türk sanatçısının soyut resimde daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Nesne ve nesneler arası ilişki konu olmadığı zaman, ‘eski’ ile ‘yeni’yi bağdaştırmak mümkün olabilir. Aksi halde, Türkiye’de resmin klasik anlamda içerik ve biçim bütünlüğüne, özgünlüğe, orijinalliğe ulaşması için toplumun dönüşümü beklenmektedir.

NOTLAR

- 1 Berna Moran, "Âşık Hikâyeleri", Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız, *Çağdaş Eleştiri*, Ocak 1983, yıl 2, s.41.
- 2 Berna Moran, "Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanlarının Bazı Özellikleri", *Gösteri*, 4 Mart 1981, s.63-65.
- 3 Berna Moran, a.g.e., s.65. Bu tip romana en güzel örnek Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sudur.
- 4 Malik Akse, "İnsansız Sanatlar", *Türk Düşüncesi*, sayı 26, 1 Ocak 1956, c.5, s.75-77.
- 5 Malik Akse, "Suretten Resme", *Türk Düşüncesi*, sayı 18, 15 Mart 1956, c.5, s.204-206.
- 6 Malik Akse, "Eski Kitaplarda Resim", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri sayı 122, 16 Ekim 1946, c.II, s.7.
- 7 Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s.14.
- 8 Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.
- 9 Adnan Çoker, a.g.y., s.30.
- 10 Adnan Çoker, a.g.y., s.36.
- 11 Pikaresk roman, 16. ve 17. yüzyılı karakterize eden bir roman türüdür. Tipleri "özel birey"in ilk biçimini temsil eder. Bkz. Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981, s.7-11.
- 12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, Birikim Yayınları, 3. baskı, s.139.
- 13 A.g.e., s.168.
- 14 A.g.e., s.136.
- 15 A.g.e., s.137.
- 16 Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, "a.g.e.", s.18.
- 17 Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, "a.g.e.", s.102.
- 18 A.g.e., s.100.
- 19 Romanlardan alıntılar ve özetlemeler Fethi Naci'den yararlanarak yapılmıştır. Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, "a.g.e."
- 20 Hasan Vecihi, "Ankara'da Dördüncü Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 31, 30 Haziran 1927, c.II, s.9-13.
- 21 A.g.e.
- 22 A.g.e.
- 23 F. Celalettin, "Galatasaray Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 90, 7 Ağustos 1928, c.IV, s.14.
- 24 T. Y., "Ankara'da İki Resim Sergisi", *Türk Yurdu*, Temmuz 1930, sayı 31, c.5, s.38-42.
- 25 (İmzasız), *Hayat*, c.VI, 1929, s.11-12.
- 26 T. Y., "Ankara'da İki Resim Sergisi", a.g.e.
- 27 A.g.e.
- 28 A. D., "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1935, İstanbul, s.234-235.
- 29 Z. Foçalı, "Galatasaray'da Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1936, İstanbul, s.204-206.
- 30 Cumhuriyet hükümetinin resim eğitimi için 1923-1924 yıllarında Avrupa'ya gönderdiği ilk öğrenciler 1927-28 yılında yurda döndüler.
- 31 Cemal Tollu, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmi", *Yaşayan Sanat*, Birinci Yıl, Ağustos 1949, sayı 8, s.121.
- 32 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, "a.g.y.", s.36.
- 33 Elif Naci, "1923'ten 1928'e kadar Türkiye'de Plastik Sanat", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 69, İkinci Teşrin 1938, c.XII, s.246-246.
- 34 *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1930*, 3. *Sergi Kataloğu*, Sergi haberi 28 Mayıs 1928 tarihli *Vatan* gazetesinde yayınlandı. Katılan sanatçılar: Muhittin Sebati, Hale Asaf, Cevat Dereli, Nurullah Cemal Berk, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamehi), Mahmut Cemalettin (Cuda), Şeref Kamil (Akdik), Refik Fazıl (Epikman).
- 35 Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resmi ve Heykeli*, "a.g.y.", s.52.
- 36 Gabriel, "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Hayat*, sayı 129, Ankara, 16 Mayıs 1929, c.V, s.487-488.
- 37 T. Y., "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Türk Yurdu*, sayı 31, Temmuz 1930, c.V, s.42.
- 38 Ressam Ali Sami, "Türk İnkılabının Beklediği Sanat", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 10, İkinci Teşrin 1933, c.II, s.305.
- 39 A.g.y., s.303.
- 40 "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar*, Temmuz 1937, Birinci Yıl, sayı 7, s.6.
- 41 Bedri Rahmi, "Nazmi Ziya", *Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından*, İstanbul, 1973, s.20.
- 42 B. R. Eyüboğlu, "Türk Kiliççileri", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri sayı 17, c.II, 1 Haziran 1942, s.11.
- 43 B. R. Eyüboğlu, "Resim Sergisi Münasebetiyle: Zeki Kocamehi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri sayı 7, 1 İkinci Kânun, 1942, c.I, s.14.

- 44 Adnan Çoker, *Zeki Kocamemi*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi 1979 yayını, "Toplu Sergiler 5" Kataloğu, s.4.
- 45 Hamit Necdet, "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*, 5.2.1943.
- 46 Bu yapıt İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi 1979 yayını "Toplu Sergiler" 5, Zeki Kocamemi kataloğunda "Mekkâre Erleri" adını taşır; Hamit Görele'nin yazısında aynı yapıt "Çephe Kolu ve Nakliye Kolu" adları ile geçmektedir.
- 47 Ressam Hamit Görele, "Turan Barında Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1936, İstanbul, s.89.
- 48 A.g.y., s.89.
- 49 Ahmet Muhip Dıranas, "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Güzel Sanatlar Dergisi*, sayı 4, 1942, s.17.
- 50 Fuat İzer, "İzmir Resim Sergisi", *Yeni Adam*, no.226, 27 Nisan 1939, s.11.
- 51 Fikret Adil, "D Grubu Onbeş Yaşında", *Tanin*, 13 Ekim 1947.
- 52 Kemal Emin Bara, "D Grubunun Sergisinde", (Yayınlandığı gazete saptanamadı).
- 53 Sabahattin Eyüboğlu, "D Grubunun Sergisinden Çıkarken", *Tan*, 26.7.1935.
- 54 Suut Kemal Yetkin, "Öz Sanat Telakkisi ve Türk Sanatının Mahiyeti", *Ar*, Birinci Kânun 1938, sene 2, sayı 24, s.3.
- 55 Sabahattin Eyüboğlu, *Ar*, Mayıs 1938, sene 2, sayı 5, s.3-5.
- 56 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Sanatkâr Zeki Kocamemi'ye Dair", *Cumhuriyet*, 28 Aralık 1945.
- 57 Malik Aksel, "Resim Sergisinde Otuz Gün", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 8, 16 İkinci Kanun 1942, c.1, s.10.
- 58 Malik Aksel, "Resim Sergisinde Otuz Gün", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 9, 1 Şubat 1942, s.9.
- 59 Malik Aksel, "Resim Sergisinde Otuz Gün", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 9, 1 Şubat 1942, s.10-11.
- 60 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Bir İnkılap Ressamı", *Yeni Adam*, No.161, 28 İkinci Kanun 1937, s.10-11, 17.
- 61 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Malik Aksel", *Yeni Adam*, No.205, 2. Birinci Kanun 1937, s.3.
- 62 Nurullah Berk, a.g.e., s.37.
- 63 Ahmet Muhip Dıranas, "Resimde Hümanizma, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Güzel Sanatlar*, 2 Mayıs 1940, sayı 2, s.131-137.
- 64 Şevket Rado, "D Grubu Ressamlarında Yeni Hamle: Klasîge Dönüş", *Akşam*, 27 Ocak 1941.
- 65 Kemal Emin Bara, "D Grubu Sergisinde" (Yayınlandığı gazete saptanamadı, LA)
- 66 A.g.y.
- 67 Kemal Emin Bara, a.g.e.
- 68 Peyami Safa, "D Grubu Sergisi", *Tasvirî Efkâr*, 5 Şubat 1943.
- 69 Peyami Safa, a.g.e.
- 70 Peyami Safa, a.g.e.
- 71 Eşref Üren, "Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, III. seri, sayı 1, Ocak 1947, cilt 1, s.27.
- 72 Cemal Bingöl, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 14, Şubat 1948, cilt 2, s.34.
- 73 Cemal Bingöl, a.g.e., s.34.
- 74 Eşref Üren, "On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, seri III, Mayıs 1950, c.IV, s.7.
- 75 Eşref Üren, a.g.e., s.7.
- 76 Nurullah Berk, "Resim ve Heykel Müzesi", III, *Ar*, Haziran 1938, sene 2, sayı 6, s.15.
- 77 Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, a.g.y., s.74.
- 78 Eşref Üren, "Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 30, 16 Birinci Kanun 1942, s.14.
- 79 Eşref Üren, "İki Sergi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 24, 16 Eylül 1942, c.II, s.9.
- 80 Eşref Üren, "Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, III. seri, sayı I, Ocak 1947, c.I, s.28.
- 81 Cemal Bingöl, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 14, Şubat 1948, c.2, s.35.
- 82 Ahmet Muhip Dıranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri sayı 4, 16 İkincişrin 1941, c.1, s.20.
- 83 İmzasız, "Ressamlar Diyorlar ki", *Dergah*, No.34, 5 Eylül 1338, (19 Eylül 1922), c.III, s.147.
- 84 Burhan Asaf, "Sanatın Salamurası Karşısında", (Ankara Resim Sergisi Münasebetiyle), *Kadro* 17, Mayıs 1933, s.49.
- 85 Burhan Asaf, a.g.e., s.49.

- 86 Peyami Safa, "Kendimize Dönelim", *Yeni Adam*, sayı 364, 18 İlk Kânun, 1941, s.11.
- 87 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Milliyetçiliğim", *Yeni Adam*, sayı 384, 7 Mayıs 1942, s.2.
- 88 Peyami Safa, "Pastaya İsyan Edenler", *Tasviri Efkar*, İlk Kânun 1941.
- 89 Peyami Safa, "Sanatta Türke Doğru", *Tasviri Efkar*, Mayıs 1942, derleyen-yazar.
- 90 İ. H. Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, sayı 386, 21 Mayıs 1942, s.5.
- 91 İ. H. Baltacıoğlu, "Milliyetçiliğim", *Yeni Adam*, sayı 384, 7 Mayıs 1942, s.2.

IV
MANZARA RESMÎ

Meşrutiyet Öncesi ve Şeker Ahmet Paşa

“Müslüman birliği içinde resme en az yer veren, buna karşın her deseni değerlendiren Türk sanatkarları belenilmiş bir üslup ortaya çıkarmışlardır. Laleler, karanfiller, güller adeta taşlaşmışlar, gelenek ve görenek dışına çıkamıyorlardı. Sanatta ne varsa üsluplara bürünüyor, birleşiyor, beraberleşiyordu.

Manzara görülenlerden ziyade masallardan, rüyalardan kurulmuş bir örgüdür. Teferruat ve tekrarlara önem verilen sanatta, sabit ve tahammülü, disiplini ifade eden çizgiler arasında serbest insana varmak kolay bir iş oluyordu.”¹

Malik Aksel peyzaj resmini anlatmaya devam ediyor:

“(Minyatürde) gölgeyi göremeyen, uzaklığı, yakınlığı seçemeyen ressam, bu küçücük resimde saray bahçelerini, içi dışı belli olan billur köşkleri, renge renk kıyafetlerini, düğünleri, geçitleri, sünnet düğünlerini, cambazlıkları, han, hamam, bedesten, daha neleri görmemiştir. (...)”

Sultan Abdülmecit döneminde manzara başladı. Memleketi Avrupa gözüyle görmeye gayret ediyorduk. (...) Türk çinisinde olduğu gibi, Türk resminde de mavi ve yeşil renkler hakimdi. Ressamlar Türk hayatını sade manzaralarda görüyorlardı. Kobalt mavisi bir gök yüzü altında boğazın sularını, yalıları, konakları, yelkenleri, fıstık ağaçlarını kayıkhaneleri, çitlenbik, mürver, unnap ağaçlarıyla çevrilmiş aşı boyalı tekneleri, mescitleri, namazgahları, bostan kuyuları, çardaklı kır kahveleri, ... tarihi, şairane tarafları ele aldılar. Sakin, bulutsuz, mavi bir gök yüzü altında dalgasız denizler, rüzgarsız havalar içinde her şey bir yazı gibi açık ve berrak göze çarpardı.

Bu manzaralara ‘tabiatı sakine’ denirdi. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek ‘fikirden’ kaydıyla kompozisyonlar meydana getirilirdi. Resimlerde duygulu bir kibarlık ve asalet, sükunet ön planda yer alır. (...)”

Bu dönem ressamların hepsi mevki sahibi, makam sahibi yüksek rütbeli padişah mensubu şahsiyetlerdi. (...) Resimlerin çoğu saraya hediye edilirdi. Açıkta, kalabalık yerlerde, çarşı pazarda resim yapmak hoş karşılanmazdı. Sık sık sergiler açılmazdı. Resim para ile çoğunlukla satılmazdı.

Harbiye mektebinde resim dersi olduğu halde doğrudan doğruya tabiat karşısında ders yapılmıyordu. (...) Ressam Şevket Dağ’ın Ayasofya’da resim yapması için özel izin çıkmıştı. (...) Resimler mağazalarda teşhir edilmezdi. Bu durum I. Dünya Savaşı’na kadar sürdü.”²

Halka resim göstermek amacıyla ilk ciddi sergiyi, 27 Nisan 1873'te Sultanahmet'teki Sanat Okulu'nun bir salonunda Ali Ahmet (Şeker Ahmet Paşa) açtı. *La Turquie* gazetesi, "Bu serginin baş organizatörü olup bütün ihtimamını sergiye hasretmiş bulunan ve bu vesile ile kendisine takdir borçlu olduğumuz Ahmet Efendi, şahsiyetiyle mütenasip on beş tablo göstermişti ki, bunlardan birkaçı cidden çok güzel tuvaler"³ diyerek sergiyi övgüyle karşıladı.

Cézanne'dan iki yaş küçük olan ve aynı yılda öldüğü sanılan Şeker Ahmet Paşa⁴ 1864'te Paris'e gittiği zaman Osman Hamdi gibi Gérôme ve Boulanger'nin öğrencisi olduğu halde, Courbet ve Barbizon Okulu'ndan etkilendi. O dönemde Cézanne Güney Fransa'da yaşıyordu. Degas, Monet, Manet, Pissarro, Sisley gibi empresyonist ressamalar en olgun yapıtlarını sergiliyorlardı. Şeker Ahmet'in bu yıllarda yaptığı *Orman* tablosunda (Resim 36) Gérôme'dan hiç etkilenmediği, fakat yarattığı mistik atmosfer ile, hiç tanımadığı Cézanne'a oldukça yaklaştığı görülür.

Cézanne'ın resimde yaptığı devrimi, Descartes, pozitivizm, yeni teknoloji, bilim kuramları ve empresyonizm hazırlamıştı. Cézanne'dan önce Corot, derinlik yanılsamasına yeni bir boyut getirmişti. Corot, uzakla yakını aynı anda görüp hissetmenin mümkün olduğunu keşfetti ve resimde bu duyguyu yaratan denklemi buldu. Corot'nun olgun dönem resimlerinde, yakın ve uzak eşzamanlı olarak algılanabilir. Cézanne, Corot'nun izinden giderek, ömür boyu duyularla algılanan gerçekliğe (reality) en doğru ve en yakın görüntüyü sağlamak için çalıştı. Sonuçta, görme olgusunu süreç ve ritim denklemi üzerine kuran öz ve arı bir sanat yarattı. Doğayı, bilineni hesaba katmadan yalnız görülene dayanarak izlediğimizde, göz tek başına bizi yanıltabilir. Arka ve uzak planlar olduğundan daha büyük, ölçülebilen gerçek uzaklık ise olduğundan daha kısa ve yakın görünebilir. Cézanne'ın uzun yıllara dayanan gözlemleri, resimde bilimsel algılama serüveni olarak tanımlanır. Sonuç olarak, gerçeklik (reality), retinanın kaydettiklerinin kopyası, tüm yanılsamaların vesikası olarak yorumlandı. Cézanne'ın olgun yapıtlarında, uzak mesafeleri betimleyen planların öne doğru basınç



Resim 35. Ressam İbrahim, *Ihlamur Kasrı*. Tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

yaptığı, derinliğin giderek yassıldığı ve daraldığı görülür. Özellikle geç dönem resimlerinde, titreşen planlar yüzeye yayılarak tinsel bir atmosfer oluştururlar.

Ahmet Ali, 23 yaşında Paris'e gittiğinde Delacroix (1798-1863) öleli bir yıl olmuştu. Courbet'nin (1819-1877), Corot'nun (1796-1875), Daumier'in (1879-1880) en parlak devirleriydi. O dönemde avangardı temsil eden empresyonizmi kavraması olanak dışı olan genç sanatçı, 19. yüzyılın henüz hayatta olan daha gerçekçi ve anlatımcı ustalarına yakınlık duydu. *Orman* (Resim 36) ve *Karaca'da* (Resim 37) Courbet'nin etkileri, renkler, tonalite ve boyanın sürülüş biçiminde kendini belirgin olarak gösterir. Şeker Ahmet Paşa'nın üstün nitelikli Orman peyzajı ilk bakışta Rousseau ve Courbet'yi anımsatan tipik bir empresyonizm öncesi Avrupa peyzajına benzediği halde, resmin perspektifinde klasik kuralları bozan bir tuhafılık hissedilir. Sağ üst köşede en geri plandaki ağacın gövdesi, ön planda duran odun-

cu ve eşeğe göre fazla büyük, yaprakları ise, en yakın plandaki ağacın yapraklarıyla aynı boyutta görünür. Geri plandaki ışık ağacı aydınlatarak öne doğru yaklaştırırken, önlerde duran iki ağaç eğilerek izleyiciden uzaklaşırlar. Daha ilginç, derinliği, yani üçüncü boyutu yapan yolun, köprüden sağ üst köşeye doğru diyagonal olarak uzanırken, ikinci boyutta, yani resmin yüzeyinde kalmasıdır. Resimde alışılmış olan derinlik ve mekân duygusu altüst edilmiş, geri planlar öne ve yüzeye doğru gelirken, öndeki imgeler geriye ve derinliğe doğru itilmiştirler. Cemal Tollu bu durumu şöyle anlatır:

“(Orman)da birinci planda görülen odun yüklü eşek ile ardındaki köylü, resimde perspektif isteyenler için çevresine göre küçük nispettedir. Fakat bunu iltizami bir deformasyon olarak kabul edebiliriz. Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler, ağaçların ihtişamını ve ormanın sükunetini daha çok ifadelendirmektedir. Vakıa ne Şeker Ahmet Paşa’da, ne de o devrin diğer ressamlarında düşünülerek, istenerek yapılmış deformasyonlara, stilizasyonlara, yer değiştirmelere rastlanmaz. Şeker Ahmet Paşa neslinde (ise); objektif olma-



Paul Cézanne, *Montagne Ste. Victoire (Ste. Victoire Dağı)*. 1900-1906, tuval üzerine yağlıboya, 60x72 cm. Kunstmuseum, Basel.

yan, hem tabiata uygun, hem de resim kurallarına uygun bulduğumuz için beğendiğimiz taraflar, bu tabloları yapan ressamın samimiyetlerinden, duygulu oluşlarından ileri geliyor. Bu eserleri natüralizmin adiliğinden kurtaran, sanat planı içine alan bu meziyetleridir. Bu türlü bir anlayış sanatçıyı her zaman selâmete ulaştırabilir.”⁵

Orman tablosunda perspektif yanlışlığı gibi duran bu durum, bilgisizlik ve beceri noksanlığına bağlanamaz. Cemal Tollu’nun açıkladığı gibi, bilinçli bir deformasyon da sayılamaz. 1967’de Tollu’nun, 1980’de John Berger’in⁶ belirttikleri gibi, Şeker Ahmet Paşa ormanı gerçekçi bir dille yorumlamak istiyordu. Anlattığı ‘gerçek’ topografik bir betimleme değil, içine girildiğinde tüm görkemiyle insanı saran ormanın sessizliği ve ihtişamı içinde bir varoluş durumuydu. Perspektif yanlışlığı, sanatçının duygu ve duygularının karşılığını ifade etmeye yardım etmiş gibi görünüyor. Cézanne gözün,



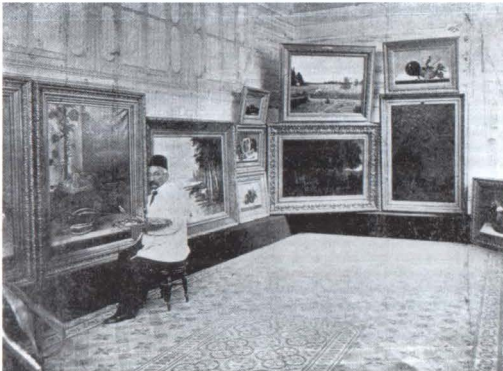
Resim 36. Şeker Ahmet Paşa, *Orman*. Tuval üzerine yağlıboya, 140x180 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Şeker Ahmet ruhun algıladıklarını yansıtmaya çalıştılar. Her ikisi de, yaşama ve doğaya varoluşsal bir yorum getirdiler. Onları yaklaştıran ortak bir epistemoloji değil, evreni duyumsayışlarındaki mistisizimdi.

Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi'nin yaşadığı yıllarda, roman yazarları “henüz olmadık ile olasıyı iyice ayırt edemiyorlardı. Kendilerince ‘olabilir olan’ bir vakayı tasarlayıp öykülemeye giriştiklerinde hayal güçleri belli kalıplara yöneltti onları” (Berna Moran). Üçüncü boyut, yani ‘olabilirlik’ faktörü, mutlak metne bağlı kalan roman epistemolojisine henüz girmemişti. Şeker Ahmet Paşa (1841-1906), Hüseyin Zekâî Paşa (1860- 1919), İsmail Hakkı (1863-1926), Diyarbakırlı Tahsin (1875-1935) gibi manzara ressamaları, bu felsefi parametreleri roman yazarlarıyla paylaşıyordu.

Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye’de yetişen asker ressamlar, doğa görüntüleriyle ilgili perspektif ve gölge dersleri almışlardır. Harbiye Mektebi’nde eğitilen ve daha sonra Gérôme ve Boulanger ile Paris’te çalışan Şeker Ahmet Paşa’nın perspektif bilgisine sahip olduğunu kanıtlayan peyzajları vardır. Fakat *Orman* (Resim 36) tablosunda ve diğer bazı peyzaj ve natürmortlarındaki mekân kurgusunda görülen tutarsızlıklar bize, sanatçının perspektif bilgisine sahip olmasına rağmen, bu tutarsızlıkların zihniyet çelişkisinden kaynaklandığını düşündürür. Şeker Ahmet, çevresinde süren ideolojik tartışmaya katılmadığı için, çağdaşı Osman Hamdi Bey’in önemseydiği davyayla ilgisi yoktur, fakat Batılılaşma sancıları, vicdanen sahiplendiği dünya görüşünün ağır bastığı bir çerçevede biçimlenmiştir. Şeker Ahmet’in benim-

seydiği zihniyetin bir ucunda tasavvuf, öbür ucunda ise düşünce ve ahlâk sistemini belirleyen fıkıh ve şeriat vardı. Orman resmini yapan sanatçı Courbet’yi kendine örnek seçtiği halde, samimiyeti, inançlarını doğrudan ifade etmesini mümkün kılmış-



Şeker Ahmet Paşa, İstanbul Mercan’daki evinde bir atölye kurarak çalışmalarını burada sürdürür, ayrıca meraklılara resim dersleri verir.



Resim 37. Şeker Ahmet Paşa, *Karaca*. 1886-87, tuval üzerine yağlıboya, 136.5x101 cm. Özel koleksiyon.

tır. Courbet için orman öncelikle içinde olayların yer aldığı bir sahnedir, dolayısıyla Orman tablosunun Courbet'yi anımsatması yüzeyseldir.

Şeker Ahmet Paşa, Türk resminin önemli karakteristiği, içten gelen tinsel, mistik ifade biçimlerinin babası sayılabilir. Onun geleneğe bağlılığı, eserlerinde hissedilen ruhanilikte görülebilir. Bazı yapıtlarında ruhsal aydınlanmayı simgeleyen ışık, içten dışa doğru yayılır. Şeker Ahmet'in bu özelliği üzerinde duran Sami Yetik "...onu devrin riya ve iftira havası içinde insanî hasletlerini muhafaza ederek yaşayan temiz bir san'at aşığı olarak buldum" der.⁷ Nurullah Berk, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Ze-kâî'yi, "gelip geçici kıymetlere ehemmiyet vermedikleri ve samimiliği her şeyden üstün tutukları için onları Avrupa sanatı ölçüsünde olmasa bile bizim ölçümüzde 'klasik' olarak kabul edebiliriz"⁸ şeklinde değerlendirmiştir. Yine Sami Yetik, "Onun iyi bir nam kazanabilmek için devrin nüfuzuna kapılarak mağrur olmamak, hemcinsine birer kıymet vererek kibirsizce görüşmek ve iltifat etmek prensibini itiyat haline getirebilmiş bir ressam"⁹ olduğunu vurgular. Şeker Ahmet'e yöneltilen övgüler geleneksel ahlâkı ve dünya görüşünü onaylıyor, geçici dünyada maddi nimetlerin tadına kanmamak, öl-çülü ve alçakgönüllü olmak gibi değerleri ima ediyordu.



Resim 38. Şeker Ahmet Paşa, *Karpuz Dilimli ve Üzümlü Natürmort*.

Tuval üzerine yağlıboya, 74x102.5 cm. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Cemal Tollu, Şeker Ahmet'in kuşağını bir önceki kuşağa bağlar:

“...bu nesli daha evvelkilerle birlikte (birinci devre) incelemek de mümkündür ve belki de daha doğru olur. Realist bir görüşün en iyi örneklerini veren bu nesil; tabiat sevgisi, sanat heyecanı ve saf bir ruh haleti ile aleladedikten kurtulmuştur, bir tabiat kopyacısı olmaktan çok öteye gidebilmiştir; seyircilerine hakiki bir sanat zevkini tattırmışlardır.”¹⁰

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa ve Hamdi Bey'in ilk ressamlarla bugünküler arasında köprü oluşturduğunu söyledikten sonra, “Şeker Ahmet Paşa üzerinde en çok durulacak mühim bir şahsiyettir. Bu zat uzun seneler Paris'te kalmasına rağmen bize oradan en ufak bir müze kokusu getirmemiştir. (...) Bundan 40-50 sene evvel Paris'te resim tahsil eden bir kimsenin daha ziyade şark işlerine bağlı kalması üzerinde durulacak bir hususiyettir”¹¹ diyerek, sanatçının “primitifler” diye bilinen bir önceki kuşakla bağlantılarını bir kere daha vurgulamıştır.

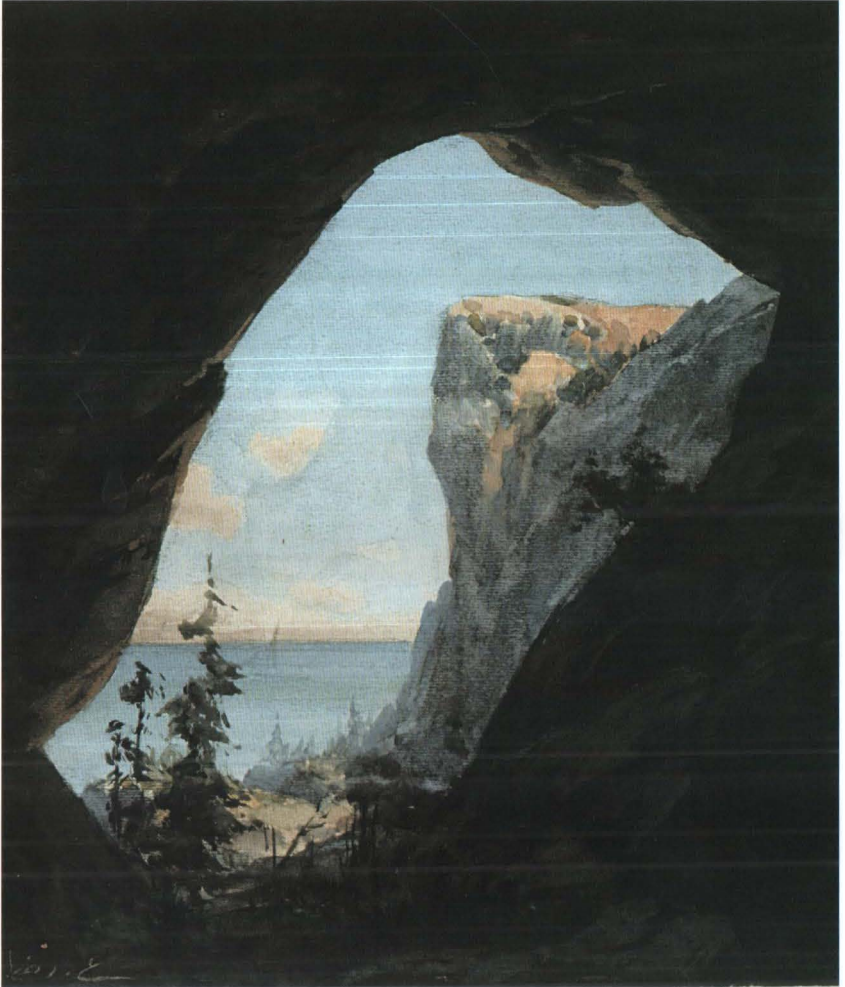
Türk primitifleri diye bilinen ilk kuşak ressamları [*Iblamur Kasrı* (Resim 35); *Bağdat Köşkü* (Resim 39); *Tophane Çeşmesi* (Resim 62)], insan-



Resim 39. Sanatçısı bilinmiyor, *Bağdat Köşkü*. Tuval üzerine yağlıboya, 58,5x91 cm.

MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

sız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüya âlemini birlikte yaratan bu sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler. Bunları minyatüre yaklaştıran pek çok öge vardır. Örneğin nesnenin çeşitli hareketlerini se-



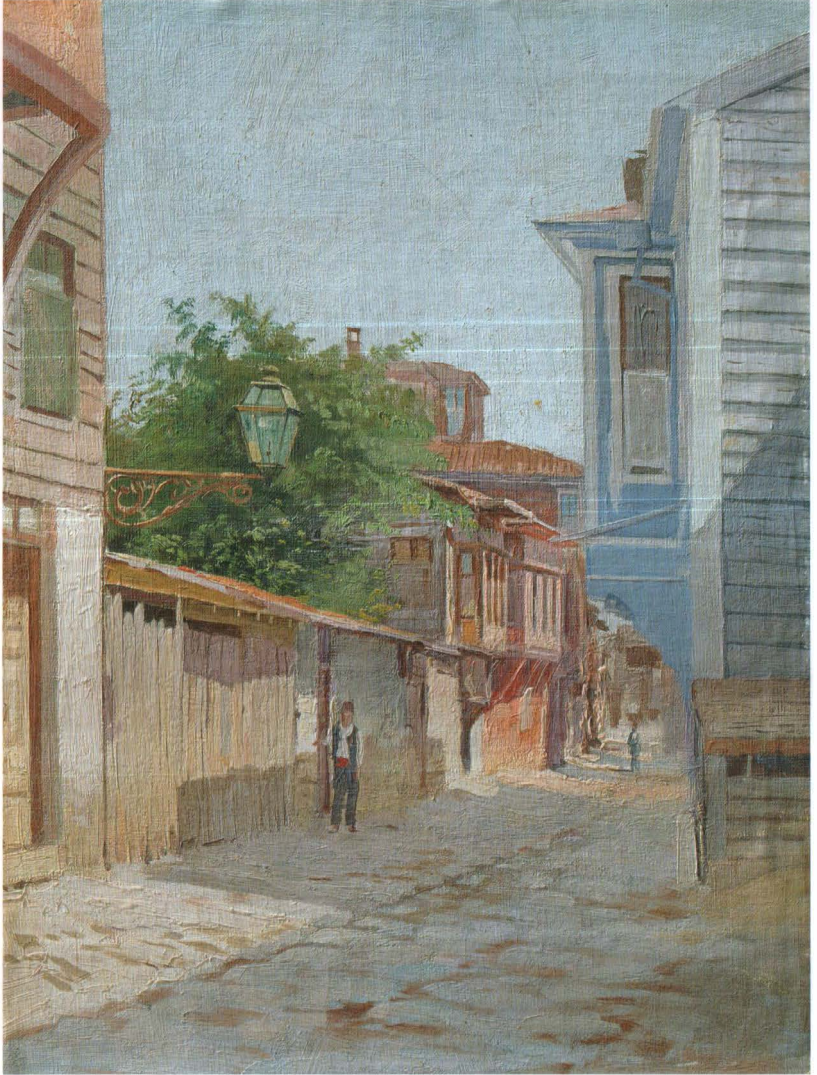
Resim 40. Hoca Ali Rıza, *Kayalar*. Kâğıt üzerine suluboya, 18,5x15 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

zerek onlardan değişik ahenkler elde etmek yerine, daha çok Doğu minyatürü özelliği olan, sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmini tercih etmişlerdir. Bu nedenle her şey olduğu yere çivilenir; evler, ağaçlar, kuşlar, hiçbir şey kılmamak, yer değiştirmek niyetinde değildir. Tablolarda insan figürünün bulunmaması veya bulunduğu yerlerde çok zayıf kalması, bu kuşağın özelliklerindendir. Işığı gölgenin dramatik etkisine almadan, içten doğan ve tüm resim yüzeyini eşit yoğunlukta saran bir ışık olarak kullanılmışlar, durgun bir ruh dünyası yaratmışlardır. Resimlerin pek çoğu fotoğraftan yapıldığı halde, gerçekçi bir mekân kurgusundan ve doğru bir perspektif anlayışından genelde yoksundur. Bunları gerçekçi resmin öncüsü yapan unsur, ilk Türk romanlarında olduğu gibi, minyatür ve halk resminin fantastik, do-



Resim 41. Hoca Ali Rıza, *Sahilde Çardak*. Tuval üzerine yağlıboya, 22,5x26 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 42. Hoca Ali Rıza, *Fenerli Sokak*. Tuval üzerine yağlıboya, 42x32 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

ğa dışı içeriğinden ve mekân anlayışından bir ölçüde kurtulmuş olmalarıdır. Aynı zamanda, bu sanatçılar doğayı fotoğraftan izleyerek taklit etmeye çalışırken, kendi ruhsal durumlarını da resimlemişlerdi. Gözlemi çok daha gerçekçi ve doğru olmasına karşın Şeker Ahmet Paşa'yı bu gruba yaklaştırmamanın nedeni, onlarla paylaştığı dinginlik ve ruh halidir.

Osman Hamdi'nin resimlerindeki çelişiklere benzeyen plastik tutarsızlıklara Şeker Ahmet'in yapıtlarında da rastlanır. Özellikle natürmortlarda, naif dedirtecek kadar iki boyutlu şemalar görülebilir. Örneğin, *Karpuz Dilimli ve Üzümlü Natürmort*'ta (Resim 38) arka plandaki armut, önde duran karpuzun üstünde istiflenmiş gibi durur. Sepetteki meyvelerin arasında boşluk yok gibidir. Bu durum, Osman Hamdi'nin figürlü kompozisyonlarında yer yer görülen sorunun aynısıdır: Nesneyi betimleyen kontur çizgisi formu kapatır, renk formun içinde yerelliğini korur, çevreyle form arasındaki bağlantı, ışık ya da çizgi yoluyla kurulamamıştır.

Türk resminde karakteristik bir problem olan figür-çevre ilişkisinin, Şeker Ahmet Paşa'nın Orman tablosunda ilginç bir çözümlemeye ulaştığını gördük. Orman'ın özelliği, içerik ve biçim olarak özgün olmasıdır. Klasik anlayışa göre perspektif yanlışlığı sayılabilecek unsurlar bu resimde, onun dünya görüşünün emrinde senfonik bir uyum sağlamışlardır. Devriler gibi duran, uzaklaştıkça yaklaşan ağaçların altındaki küçük yaratık, insan, muhteşem evrenin gizemiyle ufalmış, sarmalanmış, Yaradan'ın yüceliğini sorgulamadan, sessizce kabullenmiştir.

Orman tablosunun başarısı, Türk resminde “konu”nun taşıdığı önemi gündeme getiriyor. Tasavvuf felsefesi ve geleneksel ahlâğa büyük ölçüde bağlı olan bir sanatçı için, figür (insan) yerine doğaya yaklaşmanın daha kolay olacağı düşünülebilir. Şeker Ahmet, natürmortlarında nesnenin tadını hissettirmedeği gibi, kendi ruhunu da yaşatamamıştır. Çoğu kez lokal olarak kullanılan renkler ve nefessiz tıkanık formlar, çevreyle bütünleşemeden, yüzeyde kalmıştır. Nesneye yaklaşırken duyduğu huzursuzluk *Karaca* (Resim 37) tablosunda bir kez daha kendini gösterir. Burada, çevresiyle uyum sağlayamayan hayvan, doğanın içinde bir dekor gibi kalmıştır.

Meşrutiyet Döneminde Resmi Etkileyen Unsurlar

Şeker Ahmet Paşa'dan 1914 kuşağına kadar geçen Meşrutiyet devrinde, pek çok ressam manzara resmi yaptı. Bunların hepsini incelemek bu çalışmanın sınırlarını aşar. Özet olarak, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini yaşayan ressamlar arasında, Halil Paşa (1857-1939) ve Hoca Ali Rıza'nın (1864-1944) fırçalarıyla, Ahmet Ziya Akbulut (1866-1938) ve Şevket Dağ'ın da (1876-1944) hoca olarak özellikle etkin oldukları söylenebilir.

1914'te Avrupa'dan dönen Çallı İbrahim, Nazmi Ziya, Hikmet Onat gibi genç sanatçılar yeni üsluplarla yeni kavramları örneklerken, bir grup ressam da, hiç Avrupa eğitimi görmemiş olan (Harbiye Mektepli) Hoca Ali Rıza'nın etkisinde çalışıyordu.

Sami Yetik, Hoca Ali Rıza'nın sanatını şöyle anlatır:



Resim 43. Halil Paşa, *Çengelköy'de Sabah*. Tuval üzerine yağlıboya, 51.5x72 cm.

“Resimde ekol arayanlar (Hanri Züber)in renklerini, fırçada maharet isteyenler (Hans)ın darbelerini, tabloda tafsilat arzu edenler (Harpinyi)nin eserlerini, manzarada ankadrman merakına düşenler (Koro)nun levhalarını tetkik edecek olurlarsa ona belki bir isim bulabilirler. (...) İyi dikkat edilirse hocanın fırçası tabiatın uzaklaştıkça hayal sehaveti fazlaşmış, tafsilata girişmiş ve daha açık bir tabirle içinde taştan ve kaynayan kudreti adeta israf etmiştir. Fakat tabiatın karşısında geçirdiği saatler fırçasını tamamen ona vererek serbest ve sadık bir tercüman kalmıştır.”¹²

Nurullah Berk, Hoca Ali Rıza için “Türk resminde bir nevi Corot olarak telakki edilebilir”¹³ demiş, neden olarak da sanatçının çalışmalarındaki titizliği ve safiyeti göstermiştir. Ali Rıza’nın ışık ve gölgeyi kitle olarak kullanması dışında Corot’ya benzeyen bir yanı yoktur. Corot, gölgeleri vurulamadan, yeni bir derinlik yanılsamasıyla, empresyonizmin öncülüğünü yapmıştı. Hoca Ali Rıza ise geleneksel perspektifli mekân anlayışına her zaman bağlı kalmıştır. Hoca Ali Rıza [*Kayalar* (Resim 40), *Sabilde Çardak* (Re-



Resim 44. Hikmet Onat, *Manzara*. 1940, tuval üzerine yağlıboya.

sim 41), *Fenerli Sokak* (Resim 42), *Ağaçlar Arasında* (Resim 54)] ve Halil Paşa [*Çengelköy'de Sabah* (Resim 43), *Kayık İskelesi* (Resim 53)], ışık ve gölgeyi resimde vurgu öğeleri olarak kullanmaları, ayrıntıya Corot'ya kıyasla daha fazla girmeleri, şiirsel ve dramatik bir duyarlılık yaratmaları nedeniyle, romantik ve pitoresk okullara daha yakındırlar.

Hoca Ali Rıza'nın Türk resmine en büyük katkısı, resmi sokakta yapmayı ve doğayı açık havada izlemeyi öğretmesidir. Bu konuda Halil Paşa ile birlikte Türkiye'de empresyonizme öncülük etmişlerdir.¹⁴ Osman Hamdi ve Ömer Adil gibi ışığı boşlukta hareketlendirebilen birkaç Türk sanatçısı dışında, Sanayi-i Nefise'de yetişen ressamlar 1940'lara kadar figürü modülasyonla hacimlendirirken, Hoca Ali Rıza ışığı resmin yüzeyinde dağıtmaya çalışıyor, temiz ve parlak renkler kullanıyordu. En başarılı sonuçlar (örneğin *Kayalar* (Resim 40)), büyük formların, kütesel gölgenin egemenliğini koruduğu resimlerdir. Hoca Ali Rıza, olağan konuları, ahşap evleri, dar



Resim 45. Hikmet Onat, *İstanbul'da Balıkçı Tekneleri*. Tuval üzerine yağlı boya, 52x72 cm.

sokakları, İstanbul'un ışığını, denizini seçerek, konu açısından da empresyonistlere öncülük etmiştir.

Halil Paşa yaşamı süresinde üç ayrı üslupta çalıştı. Harbiye Mektebi'ni bitirdikten sonra Fransa'da Gérôme ile sekiz yıl çalışan sanatçı, başlangıçta akademik gerçekçiliği seçmişti. Madame X'in portresi bu dönemin başarılı klasik bir örneğidir. Daha sonra Manet'in etkisinde en iyi portrelerini yaptı (örneğin eşinin portresi). 1899'dan 1910'lara kadar güçlü yapıtlar veren Halil Paşa, daha sonra bir düşüş gösterdi. Bu dönemde empresyonizmin etkisinde, parlak renkli ışıklı manzaralar da denedi. Bunlardan *Çengelköy'de Sabah* (Resim 43) düşüşü gösteren bir tablodur.

Tophane Nazırı Ferik Selim Paşa'nın oğlu olan Halil Paşa'nın değişik üslupları denediği, fakat Tanzimat zihniyetinden kurtulamadığını düşünüyorum. "...on beş sene evvel Paris'e gidişimde berbat bir hale girdiğini, zayıf boyalar, çizgisiz renkler ve zayıf desenler gördüm. Bunlar hep (Manet)'nin tesiriyle olmuştu."¹⁵ diyen Halil Paşa, Fransa'da kaldığı yıllarda ve daha sonra, Manet, Renoir, Cézanne gibi büyük ustaları değerlendirememiştir. Fakat en güzel eserlerinden bazıları, beğenmediği Manet'nin etkisinde kaldığını da gösterir.

Yukarıda birçok defa belirtildiği gibi, Türk resminde Batı modellerini kopya eden ressamalar, kendi ontolojik ve epistemolojik çelişkilerinden uzaklaşabildikleri ölçüde, plastik değerler açısından daha başarılı örnekler verdiler. Bu durumda sanatçı 'kendisi' ile 'eser' arasına mesafe koymak zorundadır. Aksi halde duyduğunun değil, öğrendiğinin resmini yapmaya itilmiş olur. Bununla birlikte, figür resminde görüldüğü gibi, yapısal ve kavramsal çelişkilere rağmen, özgün duyarlıkların resme egemen olduğu da bir gerçektir. Türk ressamının manzara resmini daha uzun süre yapmış olması ve manzarada konunun 'insan'ı içermemesi, bu alanda tutarlı ve bütünlüğü olan daha güçlü yapıtların ortaya çıkmasına olanak vermiştir. "Empresyonist" adıyla anılan sanatçılar bu alanda güzel örnekler verdiler. Ne var ki, Batı'dan gelen her akım gibi empresyonizm de, Türk sanatçısının kavramsal dağarcığı ve varoluş biçimiyle, bağlı olduğu kültürün tinsel ve ussal yapısından koparılmış olarak kaynaşabilmiştir.



John Constable, *The Stour Valley with the Church of Dedham (Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi)*. 1814, tuval üzerine yağlıboya, 55.5x77.8 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Empresyonizm, 1870-1880 yılları arasında Paris'te doruk noktasına vardı. Türkiye'ye ise, 1910'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Avrupa'ya gönderdiği ilk öğrenci grubunun dönüşü ile geldi. Sanatçılar 1913-14 yıllarında savaş nedeniyle yurda döndüler. Onlar Paris'te iken Cézanne iyice biliniyordu; Picasso ve Braque kübizmi başlatmışlardı; Matisse, Van Gogh, Rouault gibi sanatçılar, Doğu ve Afrika sanatlarına ilgi duyuyorlardı. Sanayi-i Nefise

se'de natüralist akademik Valeri'nin öğretisinden geçen Hikmet Onat, Çallı, Nazmi Ziya gibi öğrencilerin, Paris'te modern sanatın en yaşlısı olan empresyonizme bile ilgi duymaları önemlidir. Ne var ki o yıllarda, Hoca Ali Rıza doğayı çok yeni bir tavırla izliyordu. Örneğin, Nazmi Ziya bu hocadan ilk derslerini almış, iyi öğretinin doğadan geleceğine inanmıştı. O yılların Türkiye'si'nde, 'milliyet' ve 'hürriyet' gibi laik kavramlar, Kurtuluş Savaşı'nın heyecanı içinde, geleneksel ve dini değerlerin yanında güç kazanıyor; alternatif bir ideoloji olarak, siyasi dayanağını yitiren geleneksel epistemolojinin yerini alıyordu. Devletin laiklik ideolojisine rağmen, Çallı, Nazmi Ziya ve Hikmet Onat, empresyonizmin ahlâk yapısını ve dünya görüşünü benimsemeyeceklerdi. Ali Sami Boyar bu duruma işaret ederek, "Biz Paris'ten (Empresyonizm) diye bir san'atı getirmedik. Bizim nesil vatanı, klâsik ve Akademik resim sanatını getirdi veya getirmeye çalıştı"¹⁶ demişti. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'nın kişisel özellikleri dışında, sanatçıların hemen hepsi, empresyonizmden başka, 18. yüzyılın pitoresk ve natüralist üsluplarından, romantizmden ve Corot'yu etkileyen neoklasisizmden etkilenmişlerdi.

Rönesans'ta, Giotto, Piero della Francesca ve Tiziano gibi ressam-

lar için manzara, figürü göstermek için bir fon, bir çevre işlevi görmüştü. 19. yüzyıla gelinceye kadar manzara resmi diğer resim türleri (örneğin tarihsel resim vb.) arasında, sadece bir türdü. 19. yüzyılda, bir tür olmaktan ziyade sanatçı için bir ideale dönüştü, yani sanatçının “ruh haleti”nin ifadesi oldu. 17. yüzyılda Hollanda’da ise, portre nitelikleri kazanarak, doğanın topografik karakterini anlatmayı amaçladı. Bu yaklaşım natüralist akımın doğmasında etken oldu. Natüralizm kişisel yorumu ve duyarlılığı en aza indiren bir üsluptu. Onu izleyen 18. yüzyılda, özellikle İngiltere’de, ‘pitoresk’ adı verilen bir üslup belirdi. 1774 yılında İngiliz Price pitoreskin özelliklerini şöyle tanımladı: “Doğadaki karmaşanın, kaba bulguların, sürekli farklılık gösteren biçim, renk, ışık ve gölgenin resme olduğu gibi yansımaları.”¹⁷ Bu, görkemli duygular yaratan anıtsal resmin kutsanmasına karşı bir tepkiydi. Pitoresk fikri, 19. yüzyıl boyunca manzara resmini çok etkilemiştir. Bunun en güzel örneklerini İngiliz ressam John Constable (1776-1837) ver-



Resim 46. Nazmi Ziya, *Gökusu*. 1909, tuval üzerine yağlıboya, 43x61 cm. Özel koleksiyon.

di. Bu üslup doğayı sevgi ve alçakgönüllülükle kucaklamayı öneriyor, sanatçıdan, kişiliğini ikinci plana bırakmasını bekliyordu. Pitoresk resim felsefesinde doğada her şey eş değerde güzel buluyordu. Resmi sanat yapan şey, sanatçının doğayı kendi açısından görmüş olmasıydı. Bir başka deyişle, hiçbir şey kendi içinde çirkin ya da güzel değildi; güzellik sanata özgü bir nitelikti. Gölgeyi, ışığı, perspektifi yaratan sanattı. Constable'ın resimlerinde de, ağaç, su ve gökyüzünün portresi yerine, ışık ve gölgenin yarattığı engin derinliği buluruz.



Natüralist eğitimden geçen ressamların pitoresk resme yönelmeleri doğaldı. Örneğin, hocası Ali Rıza'ya hayran olan Nazmi Ziya'nın, 1909'da yaptığı *Göksu* tablosu (Resim 46) Constable'la birçok benzerlikler gösterir. 1906'da hocası Valeri'nin etkisinde (ama daha serbest tuşlarla) yaptığı belli olan natüralist portreden, 1909'da *Göksu*'ya geçmesi, sanatçının doğal bir gelişim çizgisini izlediğini gösterir.

Türk resminde, 18. yüzyılın sonunda popüler olan romantik akımın etkisine de sık sık rastlanır. Romantizmin özelliği, lirik ve fırtınalı duygularla tarihsel içeriği birleştirmesidir. 1916'dan sonra, Hoca Ali Rıza'nın üslubunu sürdüren pek çok ressam, pitoresk-natüra-

Claude Monet, *Meule, soleil couchant* (Saman Yığını, Günbatımı). 1891, tuval üzerine yağlıboya, 73.3x92.6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Claude Monet, *Meule, effet de neige, le matin* (Saman Yığını, Kar Etkisi, Sabah). 1891, tuval üzerine yağlıboya, 65.5x92.5 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Claude Monet, *Meules, fin de l'été, effet du matin* (Saman Yığınları, Yaz Sonu, Sabah Etkisi). 1891, tuval üzerine yağlıboya, 60x100 cm. Musée d'Orsay, Paris.

list çizgiyi romantik şiirselliklerle harmanlayarak, Güzel Sanatlar Sergileri'nde varlık gösterdiler. Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Avni Lifij gibi sanatçılar da romantizmin güçlü etkisinden uzak kalamamışlardı.

Empresyonizmin Türk Resminde Anlamı

1870-1880 yıllarında doruğa ulaşan empresyonizm, büyük Batı geleneğine karşı güçlü bir tepkiydi ve etkisi modern sanatın her alanında hissedildi. Bu akımın öncüleri Renoir, Monet ve Pissarro gerçekçi ressamlardı. Amaçları, sürekli hareket eden ışığın su üstüne yansımaları resmetmekti. Suda dalgalanan ışığın, koyu tonlar kullanmadan, saf renklerin karşıtlığı ile görüntülenebileceğini düşünüyorlardı. Böylece, renk kuramına aldırmaksızın ışık, hareket ve hacim yaratmaya koyuldular. İmgeyi chiaroscuro ve soyut form kullanmadan, sadece ışık yansıması olarak biçimlendirdiler. Doğayı tek bir elemanla, yalnızca ışıkla yorumladılar. Sonuç olarak, ışık gerçekliğin parçası olmaktan çıkarak bir üslup ilkesine dönüştü ve empresyonizm doğdu. Empresyonistler gerçekliği, duylarda izlenim bırakan bir görüntü olarak tanımladılar ve duysal algılamayı notlayarak saptamaya çalıştılar. Örneğin, *Saman Yığını* serisinde Monet aynı manzaranın günün saatlerine göre değişen ışığının retinadaki etkilerini izlemiştir. Raphael ve Rembrandt gibi Rönesans ustalarının birincil amacı, nesnenin görüntüsünü tanımlamaktır. Raphael için 'ideal', mükemmel güzellikte fiziki görüntüydü. Rembrandt 'ideal'i manevi güzellikte buldu. Her ikisi için de, 'ideal'in duylarla bir ilgisi yoktu. Empresyonistler için nesnel ve tinsel ideal yalnız duyların, yani gözün algıladığı bir gerçeklik olabilirdi. Mükemmelliğin ve güzelliğin, duysal algılamasının en doğru aktarımında olduğuna inanıyorlardı. Bu tavır, realizme ve onun nesnellığe verdiği aşırı öneme karşı bir tepkiydi; kişisel duyumu, kişinin gözlem gücünün önemini vurguluyordu. Ne var ki, nesnellığe karşı atılan bu adım, ussal olmayan ve algılamaya dayanan bir ideal adına atılmıştı. Bu duruş, Descartes, pozitivizm ve deneysel bilimsellikten kaynaklanabilirdi ancak; doğal olarak, romantizmin şiirselliğini ve duygusallığını da reddedecekti.

Empresyonistler temsili resme son verdikleri gibi, denge ve perspektif kurallarını da yıktılar. Renk parçalarından oluşan yeni bir form anlayışı oluşturdular. Hemen belirtmek gerekir ki, ne denli radikal olursa olsun, Batı sanat tarihinde empresyonizmin biçim betimlemesinin bağlantı noktaları vardır. Raphael ve Michelangelo gibi sanatçılar chiaroscuro kullanmışlar ve plastik forma bağlı kalmışlar; fakat Tiziano, Rembrandt ve 19. yüzyılda da Goya, plastik forma karşı, renk tonlarının bileşiminden oluşan formu yaratmışlardı. Empresyonist teknikte ölçü, biçimin renk parçalarından oluşması, çizgi kullanılmamasıydı. Aksi halde form ve renk kayboluyordu. Rengin parçalara bölünmesi geleneksel “mekân” ve “hareket” kavramlarına yeni yorumlar getirdi. 15. yüzyılda Floransa okulu, “mekân”ı içinde figürün betimlendiği bir boşluk olarak kullanmıştı, 16. yüzyılda ise Venedik okulu ve Leonardo, çizgisel perspektife hava perspektifini ekleyerek, boşluğu atmosfere dönüştürdü. Renk tonlarıyla atmosferde derinlik (üçüncü boyut) duygusu yaratılıyordu. Empresyonizm, atmosferi renk parçacıklarının titreşimine boğdu. Sonuç olarak, üçüncü boyut yassıldı, daraldı; resim yüzeyi ve yüzeydeki boya önem kazandı. Resimde ‘hareket’ tüm yüzeyi kapsayan renk parçacıkları arasındaki gerilimin yarattığı yaygın bir titreşim duygusuna dönüştü. Empresyonizmin temelinde, yaşamın, Tanrısız bir dünyada bir enerji sisteminden başka bir şey olmadığı görüşü yatıyordu.

1914’te Nazmi Ziya, Çallı ve Hikmet Onat’ın bu görüşü paylaşmaları düşünülemezdi. Cemal Tollu “Bu neslin ne empresyonizmi, ne de klasik adını verdikleri akademizmi iyi anlamış oldukları söylenemez” demiştir.¹⁸ Tollu’ya göre bu sanatçıların köklü bir sanat getirdikleri de söylenemezdi. Ona göre bu kuşağın ressamı, “akademik eğitim görmüş ve empresyonizmin fena tarafını örtük olarak almışlardı. Yine Batı’dan gelen yeni bir anlayış biçimi getiriyorlardı ve Meşrutiyet devrinin özelliğini bunda aramalıdır.”¹⁹ Konulara çeşitlilik getirdikleri gibi “renk ve fırça özgürlüğü” de getirdiklerini söyleyen Tollu, “Eskilerde sevdiğimiz, ibadet eder gibi, saygı ve telkinle resim yapma ananesini bozduğundan dolayı, Türk resmine zararlı olacak bir çığır açmış gibi telakki etmek mümkün ise de, yeni imkanları bu

sarsıntıya borçluyuz.”²⁰ diyordu. Nurullah Berk “orta devir sanatkârları” adını verdiği bu ressamları şöyle anlatıyor:

“Çallı İbrahim ve arkadaşları memlekete yeni bir resim mefhumu getirmişlerdir. Onların bizde oynadıkları rol Empresyonistlerin Garp sanatındaki rollerine muadil sayılabilir. (...) Zekâî, Şeker Ahmet Paşaların ve diğer ilk devre sanatkârlarının ananevi işçiliğinin, akademik paletinin yerine, dağılmış, Empresyonist diyebileceğim normlar, havanın ihtizazlarına karşı hassas, temiz ve parlak bir renk görüşü getirdiler. Bu itibarla bugünkü sanatımızı onlar hazırladılar.”²¹

Sami Yetik 1916’da açılan ilk Galatasaray Sergisi’ni şöyle değerlendirdi:

“Sergi hayatı umumiyesi ile nazar ruba bir park tanzimatı gösteriyor... Züvâr gayri ihtiyari bir sekr-i san’ata mest ve sapt ediyordu. Garp tekniğinden feyiz ve cesaret alan Türk fırçaları ne güzel eserler meydana getirmişlerdi. İtalyan sanatının gözleri yoran fotoğraflı desenleri (Türkiye’deki hocaları kastediyor sanırız), lis renkleri yerine tabiatı selis ve manidar hatlarıyla söyleten bir vuzuhu ifade, eşyanın ziya yağmuru altındaki ihtizazını fırça darbeleriyle gösteren bir tufanı elvan, çerçevelerin hudutları içinde her biri bir alemin ufuk mahkum anı hayatını ve zabt ve tesir eden yüzlerce şiirler vardı.”²²

Cemal Tollu, empresyonizmin teknik yönünü uygulayan pek çok sanatçının, bu tekniğin çekiciliğine kapılıp zayıfladığını vurguladı.

“Bu sanat anlayışı Türkiye için yepyeni bir yol, kuvvetli bir adımdı. Fakat sağlam bir form arayışı yerine kullanılan (heyecanlı fırça darbeleri), bazen eşyanın lokal rengini unutturan (bir tufanı elvan), tabiatın değişmeyen, ebedi olan hayatı yerine (ufule mahkum an-ı hayatını) zabt ve tesbite çalışmak hususunda pek çok ileri gidilmişti. Nazari olarak güzel olan bu görüş ve düşünüş, onu kabul eden sanatkârın hassasiyet derecesine, bilgisine ve şuuruna göre çok iyi neticeler verdiği halde bazı sanatkârların elinde alelade bir sistem olmuştu. Giderek formsuzluğa, renksizliğe, inşai ve hendesi kıymetlerin yokluğuna, itibari ve formuler olan herşeye karşı kaymaya başlamıştı. Bu düşünce ve eğilimler Meşrutiyet devrini temsil ettiği gibi Cumhuriyet devrinde önemli unsurları sayılan pek çok ressam arasında yer almıştı.”²³

Tollu'nun belirttiği gibi, empresyonist yöntemi Türk sanatçıları tam olarak kavrayamadılar; biçim betimlemesinde zaman zaman geleneksel desene başvurdular, lokal renkler kullandılar. Akımın esasındaki teknik ve bilimsel özellikleri kaçırmışlardı. Buna rağmen, empresyonizmi taklit eden Türk sanatçısının doğaya karşı ilgi duymaya başlamış olması önemlidir. Saf renkler kullanmakta, koyu tonlarla gölge yapmaktan kaçınmakta, rengi parçalamaya çalışmakta, chiaroscuro kullanmamaya özen göstermekte ısrar eden Türk empresyonistleri için bu çabanın en radikal ve yenilikçi yönü, onlara kendi duyularını izleme uyarısını getirmesidir. Anılarında “manzara, görülenlerden ziyade, masallardan, rüyalardan kurulmuş bir örgüdür” görüşünü saklayan Türk sanatçıları, sonuç ne olursa olsun, açık hava ya çıkmış, canlı modelin kendisini gözlemlemiş ve incelemişlerdir. Fakat hiçbir zaman, güzelliği duyuların sınırladığı gerçeklikle denkleştirememişler, gerçekçiliği tümüyle reddedememişler, romantik ve lirik duygulardan kurtulamamışlar, hayatı bir enerji sistemi olarak görememişlerdir. Bu nedenlerle de, Batı empresyonizmini doruk noktasına taşıyan özellikleri benimseyemediler. Ama, bir Pissarro kadar doğayı sevebildiler, bir Constable kadar alçakgönüllü oldular. Bu deneyin onlara kazandırdığı diğer bir şey de, Constable ve Corot'nun seyirciye göstermedikleri özel çalışmaları ile başlayan ve empresyonizmde gelişen bir kavram olarak, eserin bitirilmeden ('finis' olmadan) 'tamam' olabilmesi fikrini benimsemeleridir. Bu, Türk ressamı için radikal bir tavidir. Resim bir laboratuvar çalışması gibi sergilenecek, sanatçının düşünce ve duygu serüvenini göstermesine olanak tanınması, geleneksel kalıplarla şartlandırılmış bir seyirci için ontolojik bir devrimdi. Bu şekilde, yıllarca resmine imza atmadan çalışmış olan sarıatçı, yalnız doğayı izlemekle kalmıyor, çok kişisel ve özel olan bireysel duyumlarını imzalıyordu.

Bu açıdan bakıldığında Nurullah Berk'in yargısının ne kadar doğru olduğu açıklık kazanıyor: “Onların (Çallı İbrahim ve arkadaşları) bizde oynadıkları rol, Empresyonistlerin garp sanatındaki rollerine muadil sayılabilir” demişti.

Türkiye’de Empresyonizm Üzerine Eleştiri Yazıları

Güzel Sanatlar Birliği Sergilerinde eserlerini gösteren sanatçılar, 1948-49 yıllarına kadar ciddi bir değerlendirmeye tabi tutulmadılar. O yıllara kadar bu konudaki tek önemli araştırmayı yapan ve 1938’de Nazmi Ziya üzerine yazan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1902’den 1937’ye kadar 35 yıl içinde yüzlerce resim sergileyen bu sanatçının, “iştirak ettiği sergilerin hiçbirinde kendini tatmin edecek ciddi bir tenkid ile karşılaşmamış”²⁴ olduğunun altını çizdi.

Sanatçının aldığı eleştirilerden bazı örnekler şunlardır:

“Sabah Alayı’nda Watteau, Sonbahar’da Corot, Karadeniz’de Monet gibi üstatlardan eklektik bir stil oluşturarak ince duygusu ile sanatını yoğurmuş, renkte tonları yumuşatışı sağlam bir tekniğe sahip olduğuna delil. Sanatın fırça ile değil his ile ifade edilebileceğini eserleri ile vazihen isbat eden Nazmi Bey ince bir şahsiyettir.”²⁵ (Hasan Vecih, 1937)

“Bütün eserleri mahirane ve muvaffaktır.”²⁶ (F. Celalettin, 1928)

“Nazmi Ziya B’nin şairane manzaralarına ancak “güzel” diyebileceğiz; yalnız bu güzelliği fevkalâdelikle karıştırmamak şartı ile.”²⁷ (T. Y, 1930)

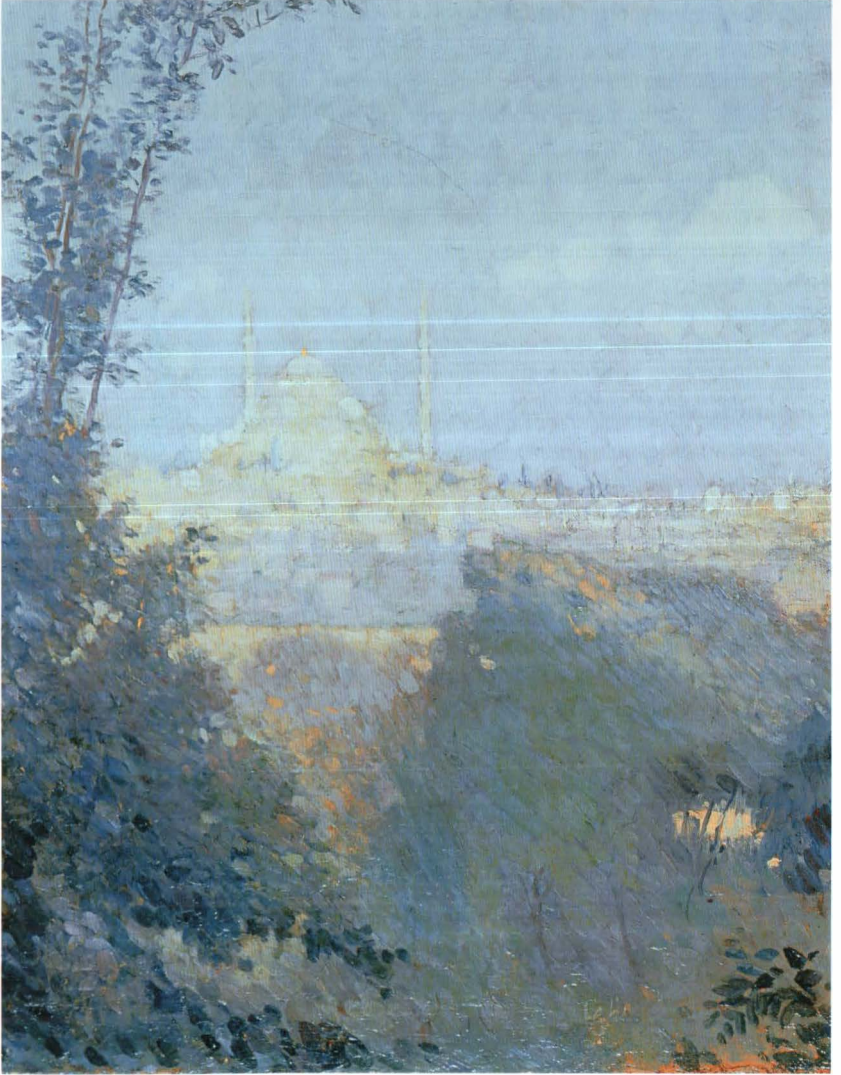
“Nazmi Ziya’nın Sonbahar peyzajı garbi bir kozmos içinde güzel bir eserdir. 18. asır ortasından başlayan klasizm ve romantik ceryanlardan kopup gelmiş ve Realism devrinde de bir müddet yaşayıp bize ulaşmış hatıra güya... Renk perspektifi ve ekspresyonu, yumuşak pasajlı gamlarda umumi ahenkte az aksayarak iyi kullanılmıştır. Beşik sükûneti ile mavi grubun uzaklaşan sesliliği melankolik bir entervaldir.”²⁸ (Nurettin Ergüven, 1937)

“Lakin bence hemen bütün resimlerinde, en küçük poşadlarda dahi muvaffak olduğu şey onların kompozisyonu, yani Frenklerin (mis en page) dedikleri tanzim kabiliyeti ve görüş bilgisidir.”²⁹ (Melek Celal, 1937)

Bedri Rahmi Eyüboğlu:

“Fakat güneş Nazmi Ziya’nın resimlerinde eşyanın rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu halinde çöker. (...) Nazmi Ziya’nın





Resim 47. Nazmi Ziya, *Camili Manzara*. Tuval zerine yağlıboya, 77x61 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

resimlerindeki güneş impressioniste'lerin çok mühim bir mesele olarak ele aldıkları ve pointiliste'lerin didik didik ettikleri güneş değildi.

Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş hiçbir zaman bir mesele halinde çökmemişti.

Onun resimlerindeki güneş sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçini müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneşi, İstanbul'un insafsız güneşi!"³⁰

diyerek çok önemli bir farkı vurguluyordu.

Bedri Rahmi'nin, Türk empresyonistlerinin önemli ismi Nazmi Ziya ile Batı empresyonistleri arasındaki farka açıklık getiren bu görüşüne, Ar dergisinden, Nurullah Berk olduğunu sandığımız bir eleştirmen, 1937 yılında aynen katılıyordu:



Resim 48. Nazmi Ziya, Boğaziçi Küçüksu'dan. Muşamba üzerine yağlıboya, 43x61 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

“Nazmi Ziya, onun sanatını bir tek cümle ile hülasa edilebiliriz. ‘Güneş, ziya ve tabiat aşkı’. Mensup olduğu Empresyonist mektebinin tarz ve tekniğine uygun bir işçilik ile Nazmi Ziya, hep güneşi, güneşin ihtizazlarını, güneşin eşyalara vurduğu bir şua-i resmetmeğe çalıştı. Bunda muvaffak olduğu zamanlar –ki bu zamanlar pek çoktur– içlerinde havanın cereyan ettiği, güneşin ısıldığı, tabiatın yaşadığı eserler yarattı. Nazmi Ziya, manzara ressamlığının bir ‘romantik’idir. Tabiata karşı olan sevgisi, kuru olan bir taklitçiliğin dışına çıkarak, bazı eserlerinde ‘lyrik’ bir mahiyet alabilmektedir.”³¹

Görülüyor ki, Nazmi Ziya için doğa bir enerji sistemi değil, güneşin yarattığı lirik duygularla dolu bir olguydu: “Nazmi Ziya’nın ekseriya güneş tesirlerine kapılmasının sebeplerini onun tabiat karşısında ilk intibasına mümkün olduğu kadar sadık kalmak isteğinde aramalıdır.”³² Nazmi Ziya’nın tavrındaki ayrıntıyı önemsemeyiş, onu Corot’ya ve Pissarro’ya yaklaştırıyordu. Geç dönem empresyonistlerinden farklı olan Pissarro, ışık-



Resim 49. Nazmi Ziya, *Paris'te Sen Nehri Kenarı*. 1915, tuval üzerine yağlıboya, 27x19 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

gölge karşıtlıklarından yararlanmayı sürdürmüş, perspektifli mekân kullanmıştır. Pissarro'da hareket henüz renk titreşimine dönüşmemiştir. Nazmi Ziya, *Sonbahar* (1919), *Şubat* (1920), *Camili Manzara* (Resim 47) gibi resimlerde, gölgenin kullanımında ve mekân kurgusunda Pissarro'yu ve Corot'yu andırır. Işık ve gölgeyi vurguladığı ölçüde romantik akıma da yaklaşmıştır. *Eski İstanbul'da Kavşak* (Resim 50), *Boğaziçi Küçükusu'dan* (Resim 48), *Han İçi* (1928) gibi resimlerinde, gerçekçi ve lirik eğilimler gösteren sanatçı, 1915 tarihli *Paris'te Sen Nehri Kenarı* (Resim 49) ve 1925 tarihli *Kurbağalı Dere* tablolarında, rengi parçalayarak titreşimler yaratan, derinliği daraltan, ritmik motiflerden yararlanan tavrı ile daha bilimsel metotlar kul-



Resim 50. Nazmi Ziya, *Eski İstanbul'da Kavşak*. Tuval üzerine yağlıboya, 60x70 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

lanmıştır. Gerçekçi romantizm ile empresyonizm arasında gidip gelir. Dönemin “milli mücadele şuuru” bu ressamı kararsızlığa sürüklemiş olabilir. O yıllarda Hikmet Onat *Siperde Mektup*, Ruhi Türk *Ordusunun İstanbul’a Girişi* (1931), Sami Yetik *Kağın ve Savaş*, Çallı İbrahim *Topçu Mevzi Alırken* (1917), Şeref Akdik *Harf İnkılabı* (1930), Namık İsmail *Ankara* (1925) gibi gerçekçi resimlerde kahramanlık ve savaş konularını işlerken, Nazmi Ziya şöyle der:

“Ben de, Harbi Umumiye, daha doğrusu mütarekeye kadar san’atı yalnız san’at için yapanların taraftarı idim. Yalnız san’atkârlar tarafından tadılan ve halk üzerinde hiçbir tesir yapmıyan bu telakkiyi değiştirmeseydim belki ben de modernlerin peşinden gidecektim.”³³



Resim 51. Mahmut Cuda, *Trabzon'dan*. Tuval üzerine yağlıboya, 50x65 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

1932'den sonra Ankara'da açılan İnkılâp Sergileri'ne Harf İnkılâbı, Eski ve Yeni İstanbul, Bahar Şarkısı gibi konularla katılan sanatçı, artık herkesin anlayabileceği bir üslup kullanmaya özen gösterdi. Şaşırtıcı olan 1933'lerden sonra yayılan halkçılık ideolojisi ve yazında ortaya çıkan "Kendine dön", "Halka bak!" çağrılarına direnerek, *Adada Çamlar* (1935), *Lan-ga Bostanı* (1937) gibi modern, soyuta yakın eserler yapmış olmasıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu 1937 yılında sanatçıyı değerlendirirken şöyle demişti:

"Hiçbir tesir altında kalmamayı hocalarına vaadeden Nazmi Ziya 1900'den sonra içerisinde en özlü sanat ceryanlarının fıkır fıkır kaynadığı Paris'e, yanma



Resim 52. Ali Avni Çelebi, *Arapkir*. Tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

tehlikesini düşünmeyerek elini uzatabilseydi, belki orada kendisinin en mükemmel benliğine rastlayacaktı. (...) meselâ, Corot'yu veya Renoir'ı takip etse idi, o bugün Türk resminde büyük bir yer almakla kalmayacak, belki de dünya resminin malı olacaktı. (...) Koca Cézanne da tabiattan başka hoca yoktur! diye barbar bağırıyor ve kendisine kazara "Üstad!" denildiği zaman küplere biniyordu. Fakat aynı Cézanne tabiat karşısında Descartes'in hendeseşi, Poussin'in vesvesesi, Greco'nun deformasyonları ile hiç de yalnız kalmıyordu."³⁴

O yıllarda kendisiyle hesaplaşan bir sanatçı, Şişli'deki atölyede "Harp Resimleri" yapılırken ve Yakup Kadri, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanları ortalıktayken, Corot veya Renoir'ın arkasından rahatlıkla gidebilir miydi? Bedri Rahmi, Matisse, Dufy, Klee'nin izini sürerek tatmin olmayarak, Nazmi Ziya'dan iki kuşak sonra bile kimliğini geleneksel tezyinatta aramaya koyulacak; 1943'te Lido yüzme havuzu için yaptığı duvar panolarından söz ederken, "Gerçi birkaç neslin fırcasından süzölmüş, sadeliğin en son sınırlarına ermiş nakışlar arasında dağlar kadar fark var. Biz onlar kadar sade ve pürüzsüz olamıyoruz."³⁵ diye hayıflanarak, geleneği yanına almaya çalışacaktı. Oysa Nazmi Ziya, 'alafranga züppe'nin, 'asri' kentlinin en azgın eleştirilere uğradığı, Cumhuriyet devletinin henüz güç ve güven kazanmadığı 1920 ve 30'larda bile geleneğe dönmedi. Böylesine bir kültür çalkantısı içinde, o ve kuşağı için belki en namuslu davranış biçimi, her türlü koşullanmadan arınarak çıplak gözle doğaya sığınmaktı. Tümüyle arınmak mümkün olmasa da, İstanbul'un denizini, tepelerini, ağaçlarını, ahşap evlerini, yalılarını, sandallarını, kır kahvelerini, güneşini ve renklerini, yani kendisi için en anlamlı ve en sevdiği şeylerin resmini yaparak; sanatçı olabildiğince 'kendisi' kalabilirdi. Bu sevgi kimi zaman Nazmi Ziya'nın güneşinde, kimi zaman da Hikmet Onat'ın Boğaz sularında dalgalandırdığı ışıklarda [*Manzara (Resim 44)*, *İstanbul'da Balıkçı Tekneleri (Resim 45)*] en güzel ifadesini buldu.

1947'de Fikret Adil D Grubu'nun önemini belirtirken, "1928'de Müstakiller 'memlekete hakiki resim telakkisini' getirmeye çalışıyordu ve o tarihe gelene kadar, Türk resim alemi bir tekevvün (oluş) hercümerci (karışması) geçiriyordu"³⁶ diyerek, Meşrutiyet kuşağının resim tarihimizde oynadığı rolün hakkını yemişti. Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin, Türk resmine

inşacı, yapıcı, akılcı, araştırmacı değerler getirdiği kuşkusuzdur. Fakat, Türkiye’de ressamların doğayla ilişkisinin Batılılaşma ile başladığı anımsanırsa, Osman Hamdi ve Şehzade Abdülmecit’in portrelerinden sonra en duyarlı portreleri Meşrutiyet kuşağından Çallı ve Feyhaman Duran’ın yaptıkları söylenebilir. Kocamemi ve Çelebi’nin inşacı figürlerinde, Çallı ve Duran’ın ruha seslenen insancılığını bulmak zordur. İnsanı izleyerek, gözleyerek ve duyarak tanıyan ilk kuşak, Çallı ve arkadaşlarıdır. Bu birikim olmadan Tolular, Kocamemiler, Bedri Rahmiler, Çelebiler, 1940’larda ‘memleket manzaraları’nı başarabilirler miydi? Bu manzaralar, bilgiyle sevginin buluştuğu, gözle fırçanın birleştiği resimlerdi ve Hoca Ali Rıza’dan Léopold Lévy’e kadar her katkının izini taşırlar. [Mahmut Cuda, *Trabzon’dan* (Resim 51); Ali Avni Çelebi, *Arapkir* (Resim 52); Hamit Görele, *Peyzaj* (Resim 56); Süleyman Seyyid, *Köy Evi* (Resim 57); Avni Lifij, *Kar Manzarası* (Resim 58); Feyhaman Duran, *Kotrular* (Resim 59); Hale Asaf, *Bursa’dan* (Resim 60); Bedri Rahmi, *Peyzaj* (Resim 61)]



Resim 53. Halil Paşa, *Kayık İskelesi*. Mukavva üzerine yağlıboya, 25.5x37 cm.
MSGÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 54. Hoca Ali Rıza, *Ağaçlar Arasında*. Kâğıt üzerinde suluboya, 24.5x38 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 55. Süleyman Seyyid *Mesire Yerinde Kadınlar*. Tuval üzerine yağlıboya, 61.5x137.5 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 56. Hamit Görele, *Peyzaj*. Mukavva üzerine yağlıboya, 49x60 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

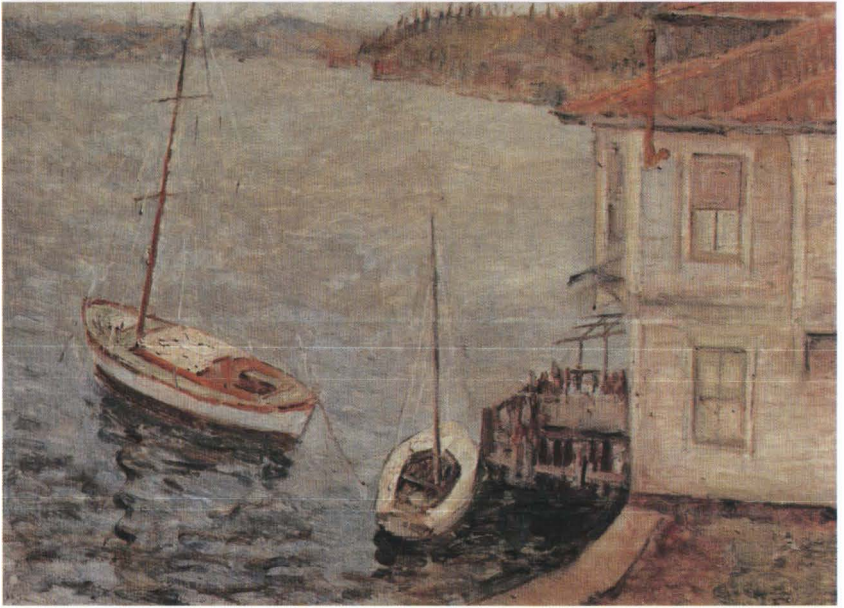


Resim 57. Süleyman Seyyid, *Köy Evi*. Tuval üzerine yağlıboya, 43.5x61 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 58. Avni Lifij, *Kar Manzarası*. Tuval üzerine yağlıboya, 36.5x48 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 59. Feyhaman Duran, *Kotralar*. Duralit üzerine yağlıboya, 72x88 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 60. Hale Asaf, *Bursa'dan*. Tuval üzerine yağlıboya, 47x64 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.



Resim 61. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Peyzaj*, Tuval üzerine yağlıboya, 49x63 cm.
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

NOTLAR

- 1 Malik Aksel, "Suretten Resme", *Türk Düşüncesi*, sayı 18, 15 Mart 1956, c.V, s.206.
- 2 Malik Aksel, "Bir Devir ve Türk Peyzajı", *Türk Dili*, c.IV, 1 Ağustos 1955, sayı 47, s.686-687, Derleyen-yazar.
- 3 *La Turquie*, 29 April 1873, tıpkı çeviri: Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971, s.339. Bu gazetede yazıların çoğu Fransızca yayınlanırdı. Yazarların çoğu Batı'dandı.
- 4 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde Hüseyin Haşim, Şeker Ahmet Paşa'nın ölüm yılını 5 Mayıs 1906 (1322) olarak vermiştir. Sami Yetik ise sanatçının 1907'de öldüğünü yazıyor. Bkz. Sami Yetik, *Ressamlarımız*, Marifet Basımevi, İstanbul, 1940, s.82.
- 5 Cemal Tollu, *Şeker Ahmet Paşa*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1967, s.6-7.
- 6 John Berger, *About Looking*, "Şeker Ahmet and the Forest", Londra, 1980, s.79-86.
- 7 Sami Yetik, *a.g.e.*, s.78.
- 8 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, İstanbul, 1943, s.20.
- 9 Sami Yetik, *a.g.y.*, s.78.
- 10 Cemal Tollu, *Şeker Ahmed Paşa, a.g.e.*, s.2.
- 11 B. R. Eyüboğlu, "Adsız Sanatçılarımız", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri c.V, 16 İkinci Teşrin 1943, sayı 52, s.7.
- 12 Sami Yetik, *Ressamlarımız*, "a.g.e.", s.113.
- 13 Nurullah Berk, "Resim ve Heykel Müzesi", *Ar*, Nisan 1938, sayı 4, sene 2, s.12.
- 14 Halil Paşa 1888'de Fransa'dan döndüğünde Harbiye Mektebi'nde Osman Nuri Paşa fotoğraftan ders vermeyi sürdürüyor, açık havada doğayı izlemeye karşı çıkıyordu.
- 15 "General Halil'in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi", *Ar*, Temmuz 1937, birinci yıl, sayı 7, s.6.
- 16 Dr. Bedii N. Şehsuvaroğlu, *Ressam Ali Sami Boyar*, I. Akgün Matbaası, İstanbul, 1959, s.73. 1910'da Çallı, Lifij, Boyar, Ruhi, 1911'de Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Paris'te Cormon atölyesinde çalıştılar.
- 17 Lionelli Venturi, *Painting and Painters*, New York, 1946, s.140, çeviriyi yapan yazar.
- 18 Cemal Tollu, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmi", *Yaşayan Sanat*, birinci yıl, Ağustos 1949, sayı 8, s.121.
- 19 Cemal Tollu, *a.g.e.*, s.121.
- 20 Cemal Tollu, *a.g.e.*, s.121.
- 21 Nurullah Berk, "Resim ve Heykel Müzesi", *Ar*, Mayıs 1938, sayı 5, s.13.
- 22 Cemal Tollu, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmi", *a.g.e.*, s.126.
- 23 Cemal Tollu, *a.g.e.*, s.126.
- 24 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya, a.g.e.*, s.22.
- 25 Hasan Vecih, "Ankara'da Dördüncü Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 31, 30 Haziran 1927, cilt II, s.11.
- 26 F. Celalettin, "Galatasaray Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 90, 7 Ağustos 1928, c.IV, s.14.
- 27 T. Y, "Ankara'da Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 31, Temmuz 1990, cilt 5, s.5.
- 28 Ressam Nurettin Ergüven, "Ankara'da Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1937, İstanbul, s.150.
- 29 Melek Celâl, "Ressam Nazmi Ziya", *Arkitekt*, 1937, İstanbul, s.257.
- 30 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya, a.g.e.*, s.13-14.
- 31 *Ar* Dergisi Eleştirmeni, "Güzel Sanatlar Akademisinde Sergiler", *Ar*, Ağustos- Eylül, 1937, No. 8-9, Birinci Yıl, s.5.
- 32 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya, a.g.e.*, s.20.
- 33 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya, a.g.e.*, s.20.
- 34 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya, a.g.e.*, s.32-33.
- 35 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yapı ve Resim" *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 49, 1 Birinci Teşrin 1943, cilt 5, s.9.
- 36 Fikret Adil, "D Grubu On Beş Yaşında", *Tanin*, 13 Ekim 1947.

V

TÜRK RESMİNİN ELEŞTİRİSİ
(1880-1950)

Eleştirinin Genel Durumu

Sanat olgusu sanatçı-yapıt-toplum-gözlemci/eleştirmen'den oluşan bir sistemdir. Venturi'ye göre sanatı sanat olarak anlamanın yolu sanat eleştirisinden geçer.¹ Ortaçağ Avrupası'nda eleştiri, teoloji ve felsefeye bağlı kalmıştı. İnsan merkezi bir önem kazanınca, eleştiri de disiplin olarak bağımsızlığını kazandı. Osmanlı'da ise, siyaset ve tarihe odaklanan tek tür eleştiri görülür.

"Kâtip Çelebi ve Koçu Bey'in risaleleriyle başlayan ve onyedinci ve onsekizinci yüzyıl boyunca sürdükten sonra ondokuzuncu yüzyılda Sadık Rifat Paşa'nın Islâhı Ahval-i Devleti Aliye'si ile kapanan tüm layihalar ve mütalaanamlar böyledir. Bunlar da mevcut tarih anlayışını aşamadılar ve Batı'yı tam tanımadıklarından yüzeysel bazı teşhislerle fikirler yürüttüler ve siyasî çöküşün ardında yatan iktisadî çözülüşü bulamadılar.

Bugünkü anlayışımıza oldukça yakın eleştirinin bizde ilk görünüşü, Namık Kemal'den sonra, yani Batılılaşma hareketinden sonradır. Eleştirmen olarak Namık Kemal, romancı, tiyatrocu, gazeteci Namık Kemal'in aynıdır. Bu yazarın büyük tarafı, hayat ve edebiyatı birbirinden ayırmaması ve önerilerini her ikisi için beraber yapmasıydı. Zayıf tarafı ise, her ikisini de tam olarak ve yaşadığı devrin isteği gibi tanımaması idi. Namık Kemal'in iyi bir roman ve tiyatro yazarı olmasını engelleyen nedenler onun iyi bir eleştirmen olmasını da engellemişti. Hayatın sezisi kendisinde yoktu.

Türk eleştirisinin ikinci aşaması Beşir Fuat'ın eserleridir. Onunla edebiyatımıza müsbet ilimlerin verimleri girer.

Beşir Fuat'ın Volter ve Victor Hugo adlı eserleri, hayat ve insanla sanat arasındaki denge ve ilişkiyi ciddiyetle araştırarak deneyler olmaları nedeniyle önemlidir."²

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın belirttiği gibi bizde 'tenkit' her zaman sözlü olarak kalmış ve teknik sorunların ötesine geçememiştir. Sözlü eleştiri dışında, yazılı tenkit, ananın önemli değer yargılarını taşıyan ve hemen her eserde karşımıza çıkan fikirlerden, kısa ve kesin cümlelerden oluşurdu.³

Plastik sanatlar eleştirisinde durum çok farklı değildi. Eleştiri yazarlar sanatla yaşam arasında ilişki kurmuyor, yalnız geleneksel güzellik kavramları ve teknik sorunlarla ilgileniyorlardı. 1950 yılına kadar Türki-

ye’de sanat eleştirisinin genel durumunu Vahdet Gültekin ve Peyami Safa gibi yazarlar şöyle değerlendirirler:

“Tenkidin bir şeyi kötülemek, bir adamı batırmak işi olduğu sanı bizim halk arasında yerleşmiştir. Bu tenkit, edebiyat ve sanat içindeki tenkit değildir, kınama anlamına gelen bayağı ‘tenkit’ kelimesidir. Sanattaki tenkidi bu halk dilindeki tenkitten ayırt edememek için, ancak insanın kültür ve sanat bilgisi olmaması ister. Bizde tenkit kişisel tehdit ve söğüşme tenkidine dönüşür.”⁴ (Vahdet Gültekin)

“Tenkit için ‘kıskançlık ilimi’ diyen Brunetiére yalnız kendi memleketinde haklı olabilirdi... bizde sadece kıskançlıktır.”⁵ (Peyami Safa)

“... Ar şunu katıyetle iddia edebilir ki, bizde sanat münekkidi yoktur. Bundan dolayıdır ki, fırçayı kullandıkları kadar kalemi kullanmayı öğrenmek mecburîyetinde kalmış olan bir kısım sanatkârlarımız, sanat hayatımızın muharrirleri olarak kendilerini tanıttılar...”⁶ (Ar Dergisi)

1937’de Ar dergisi “*Plastik Sanatlar ve Türkiye*” konulu bir anket düzenlemişti. Verilen yanıtların bir kısmında, Türkiye’de gerçek anlamda eleştirinin neden var olmadığına değiniliyor ve bu durumun bir süre daha böyle devam edeceği hakkında görüş bildiriliyordu. Aşağıda, bu konuda fikir birliği içinde olan kimi yazarların söylediklerinden bazı örnekler verilmektedir:

Reşad Nuri Darago:

“... Güzel sanatlar meselesi henüz sanatkârla püblük arasında değil, şimdilik yalnız sanatkâra inhisar eden bir meseledir. Bugünkü ressam ve heykeltci nesli, öteki sahalarda da olduğu gibi, bir “pionnier” nesli olmakla iktifa etmelidir.

Sanatkârı yetiştiren, besleyen, çalıştıran, maddi ve manevî gıdasını veren püblük bizde heykelcilik ve resim için daha mevcut değildir (fakat yavaş yavaş da vücut buluyor). Binaenaleyh bugünkü ressamla heykeltci ister istemez böyle bir unsurun yardımından vazgeçecektir. Ancak, buna mukabil, kendisine düşen yüksek bir vazife var ki, o da püblüğü yaratmak ve yetiştirmektir (unutmal ki, muhit sanatkârlar çıkarmaya başlamadan evvel sanatkârlar, sanatkâr çıkaran muhiti yaparlar).”⁷

Hasan Ali Yücel:

“Bizde plastik sanat, henüz geniş manası ile tekevvün etmiş değildir ki, onda buhran tasavvur edilebilir.”

“Edebiyat yenileşmesi daha eski olduğu halde, onda da ortak olgular ve değerlerin saptanmasında ana esaslar henüz ortaya konmamıştır.”

“Bizim gördüğümüz vaziyet ve hal, tıpkı doğurma anında bir kadının çektiği ağrılar ve yaptığı hareketlere benzetilebilir.

Bu kıymet ve ölçütleri bize itiraz götürmez şekilde empoze edebilecek yegane kudret büyük sanat otoriteleri olacaktır. Bu otoriteler, sözle değil, eserle bu işi yapabileceklerdir. Aranızda muhtelif ekollere mensup grupların mücadele halinde bulunuşu, bence bir yenilik eskilik davasından ziyade, henüz sanat adamlarımız içinde kendi otoritesini bulunduğu muhitte kabul ettirebilmiş vaziyette olanların bulunmasından ileri geliyor. Eski sayılanlar arasında yukarda arz ettiğim şekilde bir büyük artist çıkırsa idi, usulünü ve üslûbunu istediğiniz kadar beğenmeyin, o size kendini zorla kabul ve tasdik ettirirdi. Meselâ, Hamdi Bey, “D” grubundan sonra bir “Z” grubu da olsa idi, o da takdir etmeğe mecbur kalacaktı sanırım.

Hayatta müteaddit cephelerinden temas ederek yetişmiş ve muhtevası zengin eserler vermiş sanatkârlarımız ortaya çıkınca, sanat diğer bütün kültür mevzuları gibi yarının münevverlerini bugün içinde yetiştiren müesseselerimize ister istemez girecektir. O zaman sanatkârı anlayacak, kendisi sanatkâr olmasa bile bir sanat eserinin nasıl ölçülebileceğini bilecek bir muhit hasıl olacaktır.

Bugünkü sanatkârlarımız sanat tarihimizin onlara en çok sıkıntı verecek bir devrinde yaşıyorlar. Bu sıkıntının ve güçlüğü en çetin saiki, kendi kendilerini yetiştirmek ve yaratmak mecburiyetinde oluşlarıdır. Ne otoritesi, ne muhiti henüz teşekkül etmemiş olan plastik sanat alemimizde, en büyük mevkii kazanacaklar kendi kendilerinin talebesi ve kendi kendilerinin üstadı olmayı bilenler olacaktır.”⁸

Burhan Belge'nin bu konuda fikirleri çok farklı değildi:

“Plastik sanatlar, Türkiye’de yepyeni bir sahadır. Yeni Türk insanının gözü, ne sanatı yaratan sanatkar, ne de sanat meraklısı olarak henüz terbiyesini ve tradisyonunu alamamıştır. Mevcut kriz başka memleketlerde olduğu gibi bir dönüm noktası hastalığı değil, bir kuruluş davası sıkıntısıdır.

Türkiye’de resim galerileri yoktur, Türkiye’nin on ilâ on beş asırdan beri yetişegelen resim ve heykel ustaları yoktur. Türkiye’de halk resim sergisi de-

diğimiz şeyi henüz yeni beğenmektedir. Plastik sanatları öğreten Türk akademisi henüz üç nesillik bir verim kaydetmektedir.

Eserde memleketin toprağını, havasını, renklerini, yani maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olursa, bu sanatın anlaşılması ve sevilmemesi için sebep yoktur.”⁹

1939 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç’ın memleketimizde hiç olmayan fikri eleştiriyi ve ‘essai’ türünü başlattığını, “gündelik hayat ile fikrin arasında bizde olmayan o çok lüzumlu köprüyü”¹⁰ kurduğunu belirtti. Edebiyatta, sınırlar dahilinde modern anlamda eleştiriyi ilk deneyen Namık Kemal’di. Kat edilen yıllarda bu alanda belli bir deneyim kazanılmıştı. 1948’de Nurullah Ataç eleştiride “evrensellik” ve sezgi gibi kavramların önemini tartışıyor,¹¹ sanatçının eleştiriyi umursamaz tavırlarından yakınıyordu.¹² Oysa *Ar* dergisi anketinde, plastik sanatlar ortamının henüz hazır olmadığından şikayetçiydiler. Yanıtlarda, sanatçının ve seyircinin plastik sanatlar geleneği ile henüz donanımlı olmadığı vurgulanıyor, seyircinin var olabilmesi için, önce sanatçının olması gerektiği savunuluyordu. Bu durumda eleştirinin de ancak sanatçı yetiştikten sonra oluşacağı iddia edildi. 1949’da ressam Malik Aksel eleştiri konusunda yakınmaya devam etti:

“Bizde bilhassa anlaşılmayan bir nokta varsa o da Yesari’lere, Yunus Emre’lere, İtrî’lere, alaturka saz semailerine hayran olan bazı yazarların, edebiyattan ziyade resimde aşırı ve züppe fikirlerin ve eserlerin bedava propaganda-cısı oluşlarıdır.

(...)

(...) Hattâ bunlar daha ileri giderek hiçbir bilgi hiçbir tecrübeye dayanmayan ve sırf bu husustaki yetersizliklerinden almış oldukları kuvvetle B... en büyük ressamdır... gibi üstün hükümlerle dolu yazılar bile yazmaya kalkışmışlardır. Fakat bu sözler, bu hükümler neye dayanıyor, kökleri nelerdir? Bunları bir türlü açıklamazlar. Bunlar resimleri bir sanatçı gözünden ziyade bir edebiyatçı gözüyle görmeye başlayınca, türlü teşbihler, benzetmelerle resimleri anlatmaya koyulurlar. (...) Asıl garibi, reproduksiyonlardan alınan bu resimlerin bazen bir cami, bazen bir heybe motifi, hattâ bazen bir merkep ilavesiyle millî oluşu idi. Bunları propaganda kitaplarında millî mahsul diye takdim edenler, acaba bu resimlerin hangi reproduksiyonlardan alındıklarını biliyorlar mı?”¹³

Malik Aksel'in bu sözleri, Elif Naci'nin sekiz yıl önce: "Resimde şiir arayan edebiyatçılardan mürekkep ve resme ait en küçük bir teknik bilgisi olmayan bu münekkitt ordusuna, İmparatorluk devri ressamı da kalkan vazifesi görüyorlardı"¹⁴ diyen sesini yankılıyordu.

Ülkü dergisinin eleştiri yazarı Nahid Sırrı yazarları savundu:

"(...) resmin bütün bahislerini bizzat resim yapmadan kavramak kabul olduğu gibi, mesela Louvre'daki veya Roma müzelerindeki şaheserleri görmüş ve zevk sahibi bir adam, boya terkibi gibi maddî ve işin ameli, cuisine tarafına girmeden de pekala resim münekkidi ve resim tarihi alimi olabilir. Hatta bunlar bizzat resim için daha bîtaraf ve serbest düşünüp konuşabilirler de."¹⁵

Birçoğunun görüşüne göre, resmin seyircisinin ve eleştirmeninin olmaması sanat ortamını kısır yapmıştı. Usta ve gerçek sanatçı doğduğu zaman durumun değişeceğine inanıyorlardı. Hasan Ali Yücel'e göre böyle bir sanatçı, gereken değerleri ve ölçütleri getirecek, sanatı ve eleştiriyi egemen kılacaktı. Burhan Belge, gerçek sanatçıyı "eserde memleketin toprağını, havasını, renklerini yani maddesini ve duygularını, âdetlerini ve folklorunu, yani insanını" verecek olan bir sanatçı olarak tanımladı. Böyle bir eserin seyircisi de eleştirmeni de olabilirdi.

"Tenkit" hakkındaki metinler Batılılaşma projesinin sancılarını yansıtıyor, tek yönlü, tekdüze bir gelişim ve oluşum anlayışını sergileyerek modern kavramlardan yararlanmıyor, önce 'sanatçının' var olacağını, 'kültür' ve 'sanat eleştirmeninin' bunun ardından geleceğini öneren bir denklem üzerinden yürüyordu. Bu yaklaşım problemin özünü doğru teşhis etmiyordu. Türkiye'de sanatçı, toplum ve kültür vardı. Problem, kültür devriminin yarattığı çelişkilerle dolu, devingen ve değişken olan toplumun yaşadığı parçalanmaydı. Sanatçılar gerçeğin parçasıydılar. Bir yanda kopamadıkları geleneksel zihniyet, öbür yanda öğrendikleri Batı kültürünün biçimleri ve kavramları arasında, biçimle anlamı bütünleme savaşı veriyorlardı. Eleştiriden beklenen şey bu çelişkinin sanata ve sanatçıya nasıl yansıdığını saptamak, sanatçı, eser ve toplum arasındaki dinamikleri ve etkileşimi incelemek olmaydı. Esin Dal'ın 1914-1923 yılları arası plastik sanatlar eleştirisi hakkında-

ki incelemesine göre, “Geçmişte Batı sanatının gelişimi içinde ortaya çıkmış olan akımlar Türkiye’de hep çağının gerisinde kalınarak izlenirken, bir sanat eleştirisinde ölçüt sayılan sanat eleştirisi ve estetik bilgisi; çağının koşulları, eleştirilen yapıtın sanatçısının özelliklerine ve özellikle o sanat dalının kendi iç gelişimine nesnel bir duyarlılıkla yaklaşmayı gerektiren eleştirel bir bakış açısı, sanatçılarda olmadığı gibi eleştirmenlerde de yoktur.”¹⁶ Plastik sanatlar eleştirisi iki şekilde çağın bilincinden yoksundu: Birinci olarak, 1940’lara kadar geçen süreci tanımlayan toplumsal dinamiklerin bilincinde değildi, ikinci olarak ise, Batı’dan gelen etkilerin temelindeki zihniyeti (bilgi kuramı ve varlıkbilimi) yeterince tanıımıyordu.

20. Yüzyılda Eleştirinin İşlevi ve Türkiye’de Durum

Yirminci yüzyılda eleştiri, sanat tarihi ve estetik bilgi arasında köprü işlevi gördü. Venturi, çok eski iki düşünür olan Lucian ve Kallistratos’un sözlerini, “Sanat eseri, göz zevkinin ötesinde, yargısının nedenlerini saptayabilen ve savunabilen seyirciyi gerektirir”¹⁷ diye yineleyerek, seyircinin sanat eserini doğru algılayabilmesi için bilgili olması gerektiğini savunur. Venturi’nin tezindeki sava göre, sanatı toplum içinde yaşayan, düşünen ve hisseden insanlar (sanatçılar) yarattığı için, eseri anlamak sanat düşüncesini anlamayı öngörür. Toplumun doğal üyesi olan her kişinin otomatik olarak sanatı doğru değerlendirmesi beklenemez; estetik ve sanat tarihi alanlarında bilgili olması gerekir. Daha sonra 1950’lerde Clement Greenberg bu tezi açıkça savunarak, modern sanatı ancak bilgilendirilmiş Batılı bir elitin doğru algılayabileceğini ısrarla vurguladı. Böylece Venturi, eleştiriye tarih ve estetik alanında köprü görevi vererek, etkileşim dinamiklerinin bir haritasını çıkarttı. Türkiye’de eleştiri yazınıncı incelerken, Venturi’nin tezini bir ölçüt olarak kullanacağız. Bu temel üzerinde, köprünün bir ayağı olan estetik düşünceyi anlamadan, eleştiri metinlerini de doğru değerlendiremeyiz.

İncelediğimiz dönemde, “Cumhuriyet”, siyasi temsiliyet, kimlik, eşitlik gibi Batı’dan aktarılmış kavramlar ve kopyalanmış biçimler geleneksel zihniyet ve beğeni ile çatışırken; Batılılaşmayı kesin olarak isteyenler ve-

ya onu tamamen reddedenler veya arada kalanlarla, toplum yeni bir dönüşüm içine girdi. Bu devingen ortamda sanatı değerlendirenler, yeni ve eski kavramlar arasındaki çatışmanın hesabını vermek zorundaydılar. 1930'lu ve 40'lı yıllarda sanat ve eleştiri yazını, "milli sanat" kavramı etrafında bir he-saplaşmayı başlatmış olmakla birlikte, sistematik estetik düşüncenin oluş-ması için gereken adımları atamadı; "milli estetik"in kaçınılmaz gerekliliği-ni vurgulayan ideolojik bir söylem düzeyinde kaldı.

Türkiye'de, İslâm estetiği dışında Batılılaşma sürecindeki sanat dü-şüncesinin zayıf kalması iki temel nedene bağlanabilir. Birincisi, İslâm kültü-ründe sanata tezyinat değeri dışında bir varoluş ve dünya görüşünü temsil eden bir işlev verilmemiş olmasıdır. İkinci nedense, Batılılaşma çerçevesinde ithal edilen biçimlerin, toplum yapısında temellendirilmemesi, yerli kültüre mekanik ve tepeden inme uygulanmasıdır. Cumhuriyet dönemine kadar si-yasi alanda yapıldığı gibi, sanat eleştirisi Batı kültürünün düşünsel kaynak-larını tartışabilir, bunlarla hesaplaşabilirdi. Pozitivizm ve materyalizm üzeri-ne tartışma düşünce tarihimizde Tanzimat'tan beri sürdüğü ve bunları İslâm düşüncesiyle uzlaştırma olanakları arandığı halde, bu türden bir tartışma sa-nat yazılarında çok zayıf ve yüzeysel kaldı.

Düşüncesel plandaki bu çabalar, uzun süre toplumu hiçbir şekilde etkilememişti. İkinci Meşrutiyet'ten sonra yoğunlaşan siyasi olaylar, İmpara-torluğun çökmesi ve Kurtuluş Savaşı, hiç olmazsa kentliler için, güncel yaşa-mı oldukça etkiledi. Bu nedenle, İkinci Meşrutiyet'ten sonra ve özellikle de Mütareke yıllarında, siyasi düşünce ile eylem birleşebiliyor, düşünce bir öl-çüye kadar da olsa yaşamı etkileme gücü kazanabiliyordu. Plastik sanatlar-da ise düşünce, özellikle Cumhuriyetin ilk on yılından sonra canlandı. Can-lı, üçboyutlu ve doğayı taklit eden Batı anlamında sanat dini açıdan günah sayıldığından, bu yapıtlara eşlik edecek estetik düşüncenin oluşması için, ya Batı'da olduğu gibi bir dini düşüncede reformunu, ya da değer yargılarını de-ğiştirecek güçte bir toplumsal sarsıntıyı beklemek gerekecekti. Toplum yapı-sında değişim gerçekleşmediği zaman, radikal ideolojiler toplumda devrim etkisi yaratabilirler. Nitekim, Cumhuriyetle birlikte gelen Kemalist ideoloji, Türk toplumunun birçok kurumunu değiştiren bir devrim ideolojisi oldu. Bir

devrimin estetik düşüncesi, en kötü düzeyde demagoji olabilir; en iyi düzeyde ise, gelenek ve geçmişle bir hesaplaşma anlamı içerebilir ve yeni dünya görüşünü, yaşantıdan kaynaklanan bir deneySELLİĞE bağlamaya çalışır. Türkiye’de milli ideoloji, bu tür tartışmalara temel oluşturdu. 19. yüzyılın ortalarında yapılmaya başlanan Batı tarzında resim, Cumhuriyet’in zorladığı laik ortamda ilk kez toplumsal bir işlev kazanmaya başlayacak ve zaman içinde eleştiriyi, canlı ve güncel değerler sorunsalına yönelmeye zorlayacaktı.

Düşünce tarihimizde, İslâm düşüncesi ile Batı felsefeleri arasındaki uzlaşma arayışı pek başarılı olamadı. Bunun başlıca nedeni, örneğin Garpçılar ve İslâmcılar gibi farklı cereyanların, birbirleriyle çatışmak dışında olumlu bir diyaloga girememeleriydi. Düşünürler için öncelikli sorun, düşünsel ve felsefi bir zemin üzerinden hareket etmek değil, “vatanı kurtarmaktı”. Bu nedenle, İslâmcı, Garpçı ve Türkçü düşünürler, siyasi rejim biçimlerine yönelik düşünceler üretmişler, felsefi bir sistem kurmak için uğraşmamışlardı. İslâm estetiği dışında Batı etkisinde yapılan plastik sanatları kapsayan bir estetik düşüncenin gelişmemiş olmasını, genel olarak spekülâtif felsefenin yokluğundan soyutlayamayız. Hilmi Ziya Ülken’e göre “Beşerî felsefe karşısında bir Türk felsefesi yoktur. Fakat bir Türk tefekkürü vardır.”¹⁸ Şerif Mardin, Osmanlılarda dini düşünce dışındaki felsefenin kısır kaldığını birçok yazarın ifade ettiğine işaret ettikten sonra, bunun nedenlerini ve sonuçlarını şöyle anlatıyor:

“(…) Çok yaygın bir kaniya göre, Osmanlı İmparatorluğu’nda felsefeyi ulema gemlemiştir. Fakat felsefesizlik, aslında, Osmanlı devlet yapısına ve işlevlerine, bürokratik dünya görüşüne, İngiliz deyiimiyle, ‘bir eldiven gibi’ uyan bir özellik değil miydi? Ortaya çıkan sorunları ‘devletin çıkarı’ açısından değerlendirmek de, ulemanın baskısı kadar felsefeyi mahkum eden bir unsur da olmamış mıdır? Bu sorunun cevabının ‘evet’ olduğundan şüphe yoktur. Öyleyse, birden çok felsefesizlik kökeni olduğuna göre, felsefeyi boğan gerçek suçluyu aramak da anlamsız oluyor. Ne var ki Osmanlı toplumunun, Batı’da belirli bir tarihte ortaya çıkan spekülâtif tarzdaki düşünceye yer vermemekle birlikte, belki Batı’daki kadar etkin fakat konulara bambaşka bir açıdan bakan bir düşünce sistemine sahip olduğu da güvence ile sürülebilir.

Bu düşüncenin belirgin özelliklerinden biri, kısa vadeli geçerli çözüm yol-

ları aramasıdır. Bu özellik, etkinliğini bugün de devam ettirmektedir. Halkımız bundan farklı değildir. ‘İşe yarayan adam’, pratik hal çareleri öneren kişidir. Böylece, Türkiye’de ‘felsefesizlik’, çağdaş zamanlarda yalınkat bir pragmatizm şeklinde gelişmiştir.”¹⁹

Şerif Mardin Jön Türklerin siyasi düşüncesinin sistematik felsefeye dönememesine bir neden olarak, “entrika, karşılıklı itham ve dedikodu” havasının ağır basmasına işaret etmektedir. Fuad Köprülü bu tavrın eleştiri dilinde karakteristik bir nitelik olduğunu anlatır:

“Bizde, san’at sahasında olduğu gibi ilim sahasında da hakikî manasıyla tenkid yoktur. Meydana çıkan herhangi bir eser, herhangi bir tetkik hakkında yazılan şeyler, eserden ziyade müellifin şahsına aittir: Müellifi ya yedi kat gökün üstüne çıkarırız, yahut yedi kat yerin dibine indiririz. Yani, tenkid namına yazdığımız şey, hakikatte ya bir takriz yahut bir hiciv’dir. Tanzimat’tan evvel ve sonra edebiyatımızda pek makbûl olan bu iki nevi, yani Orta zaman zihniyetinin bu iki iptidâî mahsûlü, aramızda hâlâ kıymetini kaybetmemiştir. San’at tenkidi namına yazılan yazılar gibi, ilim tenkidi unvanı altındaki mahsuller de hâlâ, bundan başka birşey değildir.

(...)

Bizim ilim âlemimizde, hatta en geniş ve en yeni fikirli geçinmek isteyenlerimiz bile... en objektif tenkidlere karşı derhal sinirlenirler, asabî müdafaalara kalkarlar; en objektif meselenin münakaşası, derhal şahsî bir söğüşme mahiyetini alır.”²⁰

Plastik sanatlar eleştirisinin genel çizgileri ‘hiciv’ ve ‘takriz’ karakterini koruduğu halde, sanatın anlamı, işlevi ve güzellik gibi estetik kavramlara, 1930’lara kadar seyrek de olsa değinildi. Cumhuriyet’ten önceki sanat yazını, Batı estetiğini ve onu taklit eden yerel sanatın temelindeki çelişkileri incelemedi. Bu dönemde duyulmaya başlanan ‘ulusal kültür’ kavramı Cumhuriyet’in ilanından sonra sanat yazınında daha da ağırlık kazanarak, eleştiriye ve sanata yönlendirecek etkinliğe ulaştı. Aynı sıralarda, Batı sanatını ve kavramlarını tanıtan yazılar da görülmeye başlandı.

NOTLAR

- 1 Lionelli Venturi'nin bu fikri ilk kez 1940 yılında yayınlandı. Sanatı toplumsal, tarihsel ve özel koşullar çerçevesinde değerlendirmenin gereğine inanıyordu. Venturi'nin eleştiri kuramı çağdaş eleştiri anlayışına radikal bir tavır getirmiş kapsamlı bir kuram olma özelliğini günümüze dek korumuştur.
- 2 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bizde Tenkit", *Ülkü Millî Dergisi*, yeni seri c.5, 1 Birinci Teşrin 1943, s.2-3 (derleyen-yazar).
- 3 A.g.e., s.2.
- 4 Vahdet Gültekin, "Münekkit Çekişmesi", *Yeni Adam*, No.80, 11 Temmuz 1935, s.12.
- 5 A.g.e., s.12.
- 6 "Ar'a Dair Bir İki Not", *Ar*, Sene 1, Son Kânun 1937, sayı 1, s.6.
- 7 Anket, "Plastik Sanatkârlar ve Türkiye", cevabı veren Reşad Nuri Darago, *Ar*, Sene 1, Son Kânun 1937, sayı 1, s.4.
- 8 Anket, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", cevabı veren Hasan Âli Yücel, *Ar*, birinci yıl, Şubat 1937, sayı 2, s.2-3, derleyen-yazar.
- 9 Anket, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", cevabı veren Burhan Belge, *Ar*, Birinci Yıl, Haziran 1937, sayı 6, s.12, derleyen-yazar.
- 10 "Edebiyat Anketi", cevap veren Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeni Adam*, No.236, 6 Temmuz 1939, s.4.
- 11 Nurullah Ataç, "Eleştirme Üzerine", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 18, Haziran 1948, cilt 2, s.2-4.
- 12 "Edebiyat Anketi", Cevap Veren Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeni Adam*, No.236, 6 Temmuz 1939, s.4.
- 13 Malik Aksel, "Sanat ve Tenkitçi", *Ülkü Millî Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 115, 1 Temmuz 1946, c.10, s.7-8, derleyen-yazar.
- 14 Elif Naci, "1923'ten 1928'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 69, İkinci Teşrin 1938, c.XV, s.246.
- 15 Nahid Sırrı, "Resim Şuûnu Vesilesiyle: Bir Okuyucunun Notları", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 89, Temmuz 1949, c.XVI, s.473.
- 16 Esin Dal, "1914-23 Türkiye'sinde Plastik Sanatlar Eleştirisi", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, *Beşeri Bilimler Dergisi*, özel sayı Ankara, 1980, s.115-116.
- 17 Lionelli Venturi, *History of Art Criticism*, Translated from Italian by Charles Mariotti, New revised edition, New York, E. P. Dutton, 1964, s.9, çeviriyi yapan yazar.
- 18 Hilmi Ziya, "Felsefe ve Ulusal Tefekkür", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 23, İkinci Kânun 1935, c.4, s.342.
- 19 Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri, 1875-1908* (ikinci basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- 20 M. Fuad Köprülü, "İlim ve Tenkid", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 79, Eylül 1939, c.XIV, s.11-12. Derleyen-yazar.

VI
CUMHURİYET ÖNCESİ
SANAT DÜŞÜNCESİ

Eleştiri ve Ölçütleri: 1876-1923

İslâm dünyası resim ve heykel sanatına tezyinat kapsamı dışında bir yer vermediği için, Osmanlı devrindeki ilk resim sergilerinde resim ve heykel, nakış ve başka zanaat ürünleri ile birlikte sergilenirdi. Örneğin, 20 Şubat 1863’de İstanbul’da *Sergi-i Osmanî* adıyla açılan bir sergide tarım ürünleri, sanayi ürünleri, kuyumculuk işleri ve saraya ait bazı hazine eşyaları olduğu gibi, “*Sanayi-i Nefise*” köşesinde güzel yazılı levhalar, ciltler, gümüş ve talik yazılar, kitap, risaleler ve resimler vardı. Sergi hakkında yazılar genellikle törenler ve ziyaretlerin haberini verir, sergilenen eşyaları anlatırdı. Örneğin bir sergi haberinde Arif Bey isminde birinin *Peyk-i Zafer* adlı bir kalyon, Refik Bey adında bir başkasının çiçekli bir sürahi resmini sergi komisyonuna teslim ettikleri bildirilmişti.¹ 1872’de Harbiye Mektebi’nde açılan bir resim sergisi, *Basiret* ve *Ruznâme-i Ceride-i Havadis* gazetelerinde yine yalnız haber niteliğinde verilmişti. 1874’te ressam Guillemet tarafından düzenlenen ve resim akademisi öğrencilerinin yapıtlarından oluşan bir serginin (1876) *La Turquie* gazetesinde aldığı eleştiri, uzun yıllar sergi eleştirilerini temsil edecek olan tipik bir yazı örneğidir. Burada yazar “hoş” resimlerin başarılı tekniğinden söz eder:

“Hoca tarafından verilmiş bilgi ve ilkelerin mükemmelliği, yağlıboya tablolarla ve henüz üç yıl kadar öğrenimleri olan öğrenciler tarafından yapılan cazip pastellerde olduğu gibi yedinci öğrenim ayını bitirmemiş öğrencilerin kurşun kalem basit resimlerinde de kendini göstermektedir.”²

Resmin konusu anlatıldıktan sonra, renk, kompozisyon ve perspektifin mükemmel olduğuna işaret edilir.

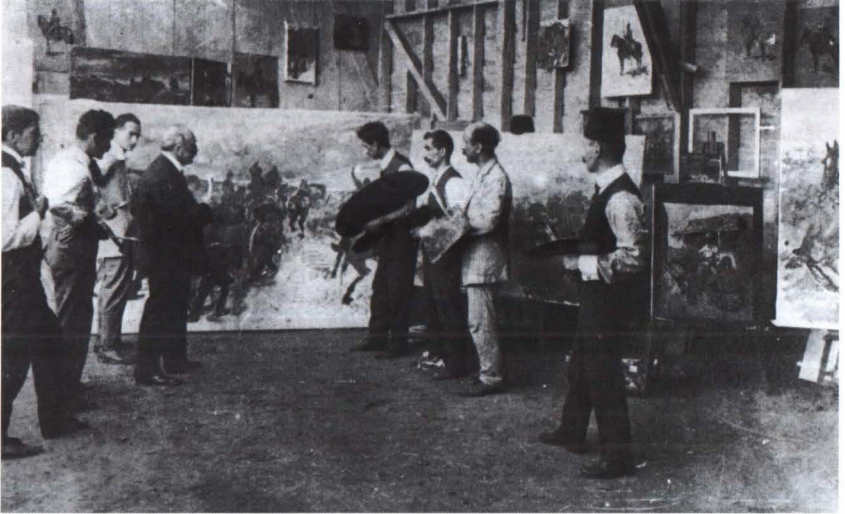
Halka resim göstermek amacını güden gerçek anlamda ilk sergiyi 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa düzenledi. 1 Temmuz 1875’te ise ikinci bir sergi daha düzenledi. Yirmi beş yabancı uyruklu, beş Türk ressamın yer aldığı bu sergiyi tanıtan bir yazı, Türkiye’de yayınlanan ilk ciddi eleştiri metniydi. Metinde eserler tanıtıldıktan sonra, bunların güzel veya kusurlu bulunan taraflarını belirten satırlara da rastlanıyordu.

Bu yıllarda bu tür yazıları profesyonel eleştirmen olmayan sanatsever azınlıklar yazardı. Yazar sanatçıları şu şekilde inceliyordu:

Ahmet Bedri (Şeker Ahmet Paşa), Muharebe (Masson'un bir tablosundan kopya): "Gönderilen kopyalar hakkındaki fikirlerimizi ifade etmek için fırsattan faydalanalım. Bir sanatçının kendi tuvalini kompoze etme dışında, hoşuna giden bir konuyu işlemesini tamamen tabii buluyoruz. Fakat öyle durumlarda bize öyle geliyor ki, üzerine teşhir edenin adı ve sunulan konunun yazıldığı kartonda, bu konunun şu veya bu sanatçıdan alınmış olduğunun da zikredilmesi gerekir."

Hamdi Bey: "Dikkatle bakılmaya değer üç tablo göndermiş. Bir kadın başı, güzel renkte, epeyce ustalıkla nakledilmiş ve kudretli etkiye haiz bir etüd. Her köşesinde güneşli bir manzara bulunan Bağdat'tan görünüm. Bu iki tuval iyi kompoze edilmiş ve iyi boyanmış; çok iyi bir yollama. Söylemiş olduğumuz gibi kadın başı çok güzel ve onunla birlikte bulunan iki manzara da gayet sağlamca boyanmış."

Nuri Bey: "Üç tane denize ait resim. Bunlardan biri grimsi ve donuk bir tonda, diğer ikisi ise tamamen değişik bir tarzda işlenmiş."³



1. Dünya Savaşı yıllarında Türk cephelelerinden savaş sahneleri tasvir etmek üzere Enver Paşa tarafından kurulan atölyede, Şehzade Abdülmecit, Avni Lifij, Namık İsmail, Ali Cemal, M. Ruhi Arel, Sami Yetik, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat.

Elifba Kulübü'nün (*Club de A.B.C.*) 1880 ve 1881 yıllarında düzenlenen sergilerin değerlendirmelerini Müslüman yazarlar yapmaya başladı. 1881 sergisi hakkında Abdullah Kâmil'in seri olarak çıkan dört ayrı yazısından alınan örnekler, yazarın kullandığı değer ölçütlerini gösterir:

Abdullah Kâmil Osman Hamdi'nin *Zeybekler* tablosu ile ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar:

"... ocak başında oturup tavlâ oynayan iki zeybek ile bir de çubuğunu içerek bunların oyunlarını seyreden diğer bir zeybek... Bunlardan oyunu kazanan hasmına nazar-ı mağruriyetle bakmakta ve hasmı ise pek muzdarip görünmektedir. Oyunu gaib ettiğini elbette tasdik etmektedir.

Zeybeklerin resimleri hakikaten gayet güzel bir küçük eser-i âli olup bunun hiç bir noksanı görülmemekle ve belki musavvirinin zekây-ı âlisinin ziyadeliğine delil olmaktadır.

170 numro ile murakkam olan bir levha ile Hamdi Beyefendi bir camiin dahilini bize irâe ediyor ki bunun tezyinat-i nefisesini ve dahilinde hüküm süren sükûnet ve sâfiyeti tersimde müşarileyhin fevkalâde mahareti vardır.

(...)

Buna müşabih olan 171 numaralı diğer bir levhada mavi fağfuri ile müzeyyen mihraba arkasını verip ayakta olduğu halde sarı elbiseli diğer zatın Kur'an tilâvet etmekte olduğu resim olunmuştur.

Bu iki küçük resim nefaset ve letafet ve sadeliği cihetile en mükemmel resimlerden mahdud olabilmek üzere bilâ mubalağa hükm olunur."

Kirkor Efendi ile ilgili olarak şunları söyler:

"Bu resmin gayet san'atla örülmüş olan boya ve zemininde bir hassa-i câzibe vardır. Hey'et-i terkibiye ve mecmuası itibarile resmin sadeliği ve letafeti pek medhe muhtaçtır..."

Ahmet Ali Bey hakkında şunları söyler:

"... bu iştiha verici resimlerin manzarası pek nefistir. Hele renkleri nazar-ı dikkati celbedecek kadar müessir olup bunların suret-i tersimi gayet müdekikane yapılmış ve taramalar nazara letafet bahş edecek bir maharetle yapılmıştır."

Seyyid Efendi ile ilgili olaraksa şöyle der:

“Sergiye bir manzara-i tabiiye irae etmekte olan natamam bir levha göndermişlerdir. Bu levhada ilk baharda neşvünemaya başlayan ağaçların terütaze bir yeşillikle yapraklanması ve berrak ve şeffaf olarak sular ile taze çimenlerin manzarası irae olunmuş ve suret-i tersimindeki maharet ve metanet...”⁴

Bir eleştiriye yanıt olarak çıkan ilk yazı ise, Osmanlı gazetesinde yayınlanmıştı. Süleyman imzası ile çıkan ve Abdullah Kâmil’in eleştirisine yanıt olan bu karşı değerlendirme “Osmanlı gazetesi başmuharriri Abdullah Kâmil Beyfendiye” diye başlayan, mektup üslubunda yazılmış bir yazıydı. Süleyman Bey, sanatçıyı aşırı derecede öven bir yazının sanatçıya yardımcı olmayacağı gibi, halk arasında da yazara karşı güvensizlik yaratacağını belirttiikten sonra şöyle diyordu:

“İfrat derecede medh ve sitayiş ettiğiniz ressamın meharetlerini meydana koymak için bunların eserlerini kendi kaleminiz ile tasvir edeceğinize mukabil numunesini bervechi âti arz edeceğim vechile bu san’atkârların eserlerindeki noksanı meydana koyup onları tashih-i âsârlarına davet etmeli idiniz.

(...)

Sanki bizde pek mükemmel resim üstadları varmış gibi bir takım enfes âsârdan bahsederseniz, buna halk ile beraber bir takım erbab-ı sanayi nasıl inanabilsin?

Mösyö Hayette’in... Delaroche’lar ve Horace Vernet’lerin derecelerine vardığını kime inandırmak istiyorsunuz?

Bizim, sevgili Osmanlılarımızdan Hamdi Beyefendi’leri ve Köçeoğlu Kırkor Efendi’leri üstad-ı kâmil makamına kaim edip de bize karşı müdahene etmekten ihtiraz etmiyor musunuz? Hele Mösyö Preziosi’yi suluboya san’atında üstadların üstadı tesmiye edişinize ve meşhur Bonnington derecesine isal etmenize ne diyelim! Galiba siz Bonnington’un suluboya asarından hiç birini görmemişsiniz?

(...)

Hamdi Bey’in yağlıboya resminde pek bir san’atkâr olduğunu iş’ar ve müşarileyhi beyaz zeminler tasvirinde kah meşhur Chardin’e ve kah daha büyük resamlara ve Ceneviz Mektebi san’atkarlarına teşbih etmekte ısrar ediyorsunuz. Niçin Hamdi Beyefendinin yeni bir Paul Véronèse olduğunu söylemiyor sunuz?...

Bunun doğrusu Hamdi Bey'in bir güzel ressam olmalarıdır. Müşarileyhin bir büyük ressam olmaları için kendilerine müdahene etmeyip bil'akis hatalarını meydana koymalıdır.

222 numarolu levhada bir taze Osmanlı kızı musavverdir. Bu kızın giydiği entari sarı renkte olup kızın bir dizi mavi kumaş ile mestur bir sedir üzerinde olduğu ve çıplak ve nazik olan bir ayağında döşeme tahtasının üzerindeki ka-liçaya bastığı halde...

Bu eser latif ve hakikaten bir hiss-i âli ile tasvir olunup kızın tasviri ve o nazik el ve ayakları pek güzel tersim olunmuştur.

(...)

Abdullah Kâmil Bey'in iltizam ettiği ifrat takdiri terk ederek bu resmin sa-hibi olan Hamdi Bey'e, gördüğüm bazı hataları anlatacağım. (...) Ressam ol-duğunuz halde bir resimde bulunması lazım gelen başlıca şeyler renkteki te-levvün ve şaşaa ve manzaradaki kuvve-i cazibe değil midir?

Halbuki sergide bulunan altı parça levhalarınızın hiç birinde bu hassalar mevcut olmayıp yalnız sarı ve mai renkten maada bir renk göremiyorum.

Abdullah Kâmil Bey bir resmin hey'etini şayan-ı hayret bir suretle tanzim ve tertib ettiğinizi size temin ediyor. Altı kıt'a resimden iki kıt'a türbe resim-lerindeki mailer pek güzel yapılmış olup ancak suret-i tertipteki maharetleri ol-masa biri beyaz ve diğeri esmer renkte boyanmış olan sem'adar resimlerinden başka nazara çarpacak bir elvan yoktur. Türk hanesi resmi için sûret-i tertip cihetile hiçbir diyeceğim yoktur.

Zeybekler ile çiçek kabini taşımakta olan genç kız resmini bertaraf edelim.

Zeybekler oldukça güzel ve nâfi bir suretle tertip olunmuştur. Fakat baş-muharrir Abdullah Kâmil Bey'in ifrat takdir ve müdahenesi ile beraber bu res-min başlıca noktasını o da görmüş idi.

Hele resimdeki gaz sandığı biraz münasebetsiz düşmüştür.

(...)

İşte muharrir efendi sanayi-i nefise sergisi hakkında tetkikata bu yolda gi-rişilmek icap eder zannediyorum..."⁵

1900 yılına kadar eleştiride ölçüt olarak "letafet ve nefaset", teknik mükemmellik, aslına benzemek, renkte zenginlik ve parlaklık, manzaranın çe-kici ve hoş olması gibi özelliklerin dikkate alındığı görülür. 1900'den 1916'da ilki yapılan Galatasaray Sergilerine kadar, sergi etkinlikleri eskisine oranla da-ha sıklaşmış olduğu halde, her yıl düzenli olarak sergi açılması, ancak 1916 yı-lından itibaren açılan Güzel Sanatlar Birliği Sergileriyle başlayacaktır.⁶ Sanayi-

i Nefise Mektebi'nin eğitim için Paris'e gönderdiği ilk öğrenci kafilesi savaş nedeniyle 1913-1914 yıllarında yurda döndükten sonra, çalışmalarını 1916'da Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilediler. 1908 yılında kurulmuş olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, 1919'da adını *Türk Ressamlar Cemiyeti*'ne çevirmişti. Paris'ten dönen sanatçılar bu kuruluşa katıldılar. Bu cemiyet 1919, 1920, 1921, 1922 ve 1923 yıllarında toplam beş sergi açtı.⁷ Kuruluş 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da da *Güzel Sanatlar Birliği* adlarını aldı ve 1916-1945 yılları arasında her yıl Galatasaray Lisesi'nde bir sergi açtı.

1923 yılına kadar eleştiri dili ve ölçütleri pek farklılık göstermedi ve çoğunlukla sergi haberi niteliğini taşıdı. Sergi açılmadan önce duyuru amaçlı yazılarda yapıtlardan övgüyle söz ediliyor, sergi açıldıktan sonra da yine tümüyle olumlu yazılar yazılıyordu. Zaman zaman kısmen olumsuz eleştiriler yapılsa da, yapıtlar hakkında olumsuz değerlendirmelere çok ender rastlanıyordu.⁸ 1915-1923 yılları arasında plastik sanatlar eleştirisini inceleyen Esin Dal, bu süre içinde eleştiride yaygın kullanımı olan sözcük gruplarını belirledi: "Tercih ettiğim, daha kemalli, kısmen muvaffak olmuş, fena değil, kuvvetli, güzel, iyi, maharetli, disiplini yok, yarım eser, çok usta, beğeniyorum, portrede kuvvetli, iyi bulmuyorum, eserlerindeki tesiri beğenmiyorum, çok renksiz, tercih ettiklerim parça parça değil, renkli buluyorum, dekoratif buluyorum, bu nedenle çok ağır, çok yeknesak, çok kuru."⁹ Karşılığı ve kapsamı belli olmayan bu tür eleştirinin örnekleri Dergâh dergisinin "İstanbul'un Onbeş Günü" adlı sanat sütununda görülmüyordu. Ressamlar

Cemiyeti'nin Çemberlitaş'ta açtığı bir sergi bu sütunda şöyle değerlendirilmişti:



Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1909 yılında M. Ruhi Arel'in öncülüğünde kuruldu. Kuruluş toplantılarına, daha sonra Türk resim tarihinde önemli birer yer tutacak olan Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut gibi ressamlar katıldı. Cemiyet daha sonra yandaki amblemle bir de gazete çıkardı.

“(…) Sami Bey’in ‘Aydın Önlerinde’ unvanlı lavhası göze çarpıyor. Bu lavha viran bir köyün harabeleri üstünde vatan müdafaasını gösteriyor. Gerek Sami Bey gerekse İbrahim Bey, Türk ruhunun en hassas taraflarında fırtınalar koparan böyle mevzuları canlandırdıkları için pekçok tebrik ve takdire şayandılar.

Bu lavha geri plandaki şahısların biraz hareketsizliği ve sol tarafın sağ tarafa nisbetle hissedilen boşluğu gibi bir iki ufak tefek kusuru ihtiva etmekle beraber serginin en güzel eserlerinden biridir.

Fakat bu sergide Sami Bey’in en çok muvaffak olduğu eser köylerini perişan bir surette terke mecbur edilen muhacirleri tasvir eden tablosudur. Bu tablo karşısında vatan acısı yüreklerde derin derin canlanıyor.

Çallı İbrahim Bey’in ‘İzmir’de Yunan Mezalimi’ unvanlı tablosunda mevzuu sanatkar fırçasıyla çok canlı olarak tesbit etmiş, yine İbrahim Bey’in ‘Mevleviler’ unvanlı iki tablosu bu serginin dikkate şayan eserlerindendir. Bunlar Avrupa’da son zamanlarda revaç bulan yeni bir tarz-ı tersimin bizde ilk numuneleridir.

(…)

‘Askerler’, ‘İstirahat’, ‘Beyaz Elbiseli Kadın’ unvanlı başlıca üç güzel eserin sahibi olan Hikmet Bey bilhassa renk intihabındaki muvaffakiyetiyle temayüz ediyor.”¹⁰

İmzasız olan bu yazıda iki ana ölçüt kullanılmıştı: Konu (konunun şiirsel ve dokunaklı şekilde işlenmesi) ve renk (rengin güzel ve dengeli kullanılması). Bu ölçütler bu yıllarda olduğu gibi, uzun süre merkezi önemini koruyacaktı.

1922 yılında Der-gâh’ın ressamlarla yaptığı bir söyleşide Namık İsmail, resim eleştirisinin zayıflığını eleştirmenlerin teknik bilgidensiz olmalarına bağlamıştı. Örneğin; Ahmet Haşim’in iyi bir şair ol-



1913 senesinde İbrahim Çallı
ve Hikmet Onat.

duğunu ama iyi bir eleştirmen olmadığını, resmi iyi anlamak için tekniğini anlamak gerektiğini söylüyor ve ekliyordu: “Belki tekniğe dokunmayan bir münekkid olabilir. Lakin o zaman sanatın etrafında, yalnız bediat, tarih bahislerinde dolaşmalıydı.”¹¹ Bu açıdan Şekip Bey’i (Mustafa Şekip Tunç) beğeniyordu. Teknik bilgiden yoksun eleştiri yazarları Namık İsmail’in önerdiği yolda giderek edebi konular üzerinde yoğunlaştılar.

“Resim Nedir”, “Resmin İşlevi”, “Taklit” Sorunu

Türkiye’de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*’nin çıkarttığı ilk plastik sanatlar dergisi olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, resim konularının tartışıldığı bir ortamdı. 7 Kânunusani 1326 (20 Ocak 1911) tarihli ilk sayısında gazetenin amacı şöyle tanıtılmıştı:

“tabiat resimden ibarettir’ düsturunu (ilkesini) koyarak Cenab-ı Halik (Yaradanın) tabiatın Şehrah-ı terakkide (ilerleme yolunda) bize nusret (başarı) ih-san buyurmasını temenni ederiz.”¹²

Türk resminde doğa izlenimciliğinin başladığı ve pozitivist tavrılı natüralist resmin yapıldığı bu dönemde, yaratma gücünün tümünü kendinde toplayan Allah’tan, doğanın insanlara yardımcı olmasını dileyen bu yazarın, ressamlar kadar zihniyet çelişkisi içinde olduğu görülüyor.

Osmanlı/İslâm kültürü çerçevesinde doğayı taklit eden gerçekçi resim başladığı zaman, bu tür resmi anlamak ve yararlarını saptamak isteyen yazarlardan Hüseyin Haşim sorunu şöyle tanımladı:

“Resim ki mâna-yı umumiyesi (genel anlamı) ile asâr-ı tabiatın (tabiat eserlerinin) bir satıh (yüzey) üzerine nakledilmesinden oluşur, zahirde (görünüşte) maddiyyata adem-i taalluku cihetiyle (maddiyat ile bir bağlantı olmayışı nedeniyle) hayat-i medeniyeye (uygar bir hayat) için büyük ehemmiyeti (önemi) olmadığına hükmedilmek istenilebilir. Lâkin hakikatte öyle bir bedia-ı muntazedir ki (o kadar seçkin bir güzelliştir ki) medeniyet alemine girmiş olan benibeşerin (insanlığın) kâffesi (tümü) kendisine arz-ı ihtiyaç eyler. Tasavvurat-ı beşeriyetin (insanlık düşüncesinin) vücudpezir olmasına (tesbit edilmesine),

müşahadat-ı insaniyyenin-imbân dahilinde- (insanlığın teşhisi) bekâ bulması-na (kalıcılık kazanmasına) resimden başka bir vasıta (araç) var mıdır?

Akvamın hayat-i içtimaiyesinde (kavimlerin toplum hayatında) resmin az çok taallük etmediği (ilişki kurmadığı) bir şeye tesadüf eylemek (rastlamak) imbân haricindedir denilse mübalağa edilmiş olmaz.

Üzerinde yaşadığımız şu seyyare (gezegen) bir resimdir. Şems (güneş) ile şemsin cazibesine tabi'en, etrafında dönen seyyarâtın (gezegenlerin) heyet-i mecmuası (tümü) bir resimdir.

(...)

Resim mevsim-i şitâde (kış mevsiminde) benibeşere (insanlığa) ruhu efsa baharlar (ruh büyüleyen baharlar), parlak parlak tulular (güneşin doğusunu) temaşa ettirir (izletir). Arzu eden kalbe de bahar içinde de hazanlar (sonbaharlar) gösterir.

Bir bahar sabahında sahil-i bahrın (deniz sahillerinin) yeşil kayaları üzerine oturmuş, o sükun abâd-ı lâtifete (güzel bir sükûnet içinde) hayaline dalmış bir mesd-i muhabbetin (muhabbet sarhoşluğunun) uzaktaki beyaz yelkenli bir gemiyi temaşa etmesi (seyretmesi) ne kadar hoştur, fakat bu levha-i nefise (nefis tablo) şu hatıra-ı lâtife (güzel hatıra) zevale doğru (yok olmaya doğru)



Resim 62. Sanatçısı bilinmiyor, *Tophane Çeşmesi*. Tuval üzerine yağlıboya, 40,5x56 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

gitmektedir. Koşup bunun devamını temin edecek (sağlayacak) vasıta-i yegane (tek araç) ise resimdir.

(...)

Resim cihan-i şuhûddan nihân olmuş bir hakikati cismaniyete getirir (Resim görülen dünyadan gizlenmiş gerçeğe vücut verir). Hayale ruh ifade eder (Hayale ruh katar).

Resim bir milletin medâr-ı mefhareti olan (gurur duyduğu) olanca şaşaa ve ihtişamı (gösterişi) ile ensal-i atıyeye (gelecek kuşaklara) intikal etmesi (devredilmesi) arzu olunan vak'a-i azimenin (büyük olayların) daima nazarlarda mütecessim bulunmasını (gözler önünde somutlaşarak kalmasını) temin eyler.

(...)

Sadhezâr (defalarca) teessüf ki (üzgünüz ki) ehemmiyet ve kıymetini tasvire çalıştığımız sanat-i nefise-i mümtaze (seçkin güzel şu sanatlar) memleketimizde şanı ile mütenasip (ününe uygun biçimde) bir kader ve itibar ihraz edememiştir (ortaya koyamamıştır).

(...)

Umumi bir nazarla bakılacak olursa bizde ressamlık boyacılıktan, kalem-kârlıktan öteye geçememiştir.

(...)

... Bizden her cihetle ileride bulunan Avrupa'da resme pek büyük bir incizâb (ilgi) mevcûd olduğu halde bizde o incizâb yerinde nefret mevcuttur denilse mübalağa edilmemiş olur."¹³

Hüseyin Haşim'e göre resim, doğadaki görüntünün bir yüzey üzerine olduğu gibi geçirilmesi, yani taklit edilmesiydi. Yararı ise, doğadaki geçici güzellikleri, şiirsel anları ve milletin gurur duyduğu tarihsel olayları saptayarak onların kalıcı olmalarını sağlamasıydı. Örneğin, İstanbul'un fethi gibi görkemli bir olayı yaşatabilirdi resim. Raif Necdet 1328'de (1913) resmin sihir gücü ve eğitici işlevi üzerinde durdu; sanatın, ahlâkı yücelten bir gücü olduğunu vurguladı.

"Ekserimiz (çoğumuz) nefais-i sanata (güzel sanatlara) süs, eğlence arayan boş ve tembel bir gözle, sathi (yüzeysel), gayri samimi (içten olmayan), tehey-yüç (heyecan) ve tehasüsden (hislerden meraktan) azâde (yoksun) bir nazarla bakarız. Bizim bu üzerine hiç ziya (ışık) saçılmamış bir itiyadımızdır (alışkanlığımızdır).

(...)

Güzellik, iyilik tevlid eder (doğurur). Bedai'in (güzelliğin) nefaisin (nefisliğin) itila-i ruha (ruhun yükselmesine), tasviye-i hissiyata (hislerin temizlenmesine) çok tesiri vardır. Ruhi ahlâkın leyhine olarak inceltecek ve yükseltecek, ona asîl ve ulvî (yüce) bir lerzeş-i hayat (titreşen bir hayat), bir lerzeş-i heyecan verecek kuvvet güzelliktir, bedai-i sanattır (güzel sanatlardır)."¹⁴

1914'te başka bir yazar, Galip Bahtiyar, sanatın yalnız taklit meselesi olmadığını, yaratıcılığın önemini belirtti:

"Sanatkâr ise eserlerinde güzellikler icad eden zattır."

(...)

Taklid belki san'atın esasıdır, fakat mutlak mevzu'u ve gayesi olamaz. Taklid güzelliğin sebt (yazılması) ve hıfızı (korunması) için bir vasıta (araç) ise de bizatihi (kendisi) güzel değildir. Ne hacet bir fotoğraf ile alınmış bir de "d'apres nature" yapılmış iki resimden şüphesiz ikincisi acemice olsa bile daha hoş gider."¹⁵

Galip Bahtiyar bu sözleriyle, Sanayi-i Nefise hocaları Salvator Valleri, Warnia Zarzecki ve Oskan Efendi'nin ayrıntılı fotografik natüralist üslubunu yetersiz buluyordu. Çallı kuşağının 1914'te Avrupa'dan empresyonizm etkilerini getirdiği yıllarda, "yorum", "yaratıcılık" ve "sanatçı kişilik" kavramlarına işaret eden yazar, bunların sanat etkinlikleriyle uyum içinde olduğunu gösteriyor, yeni kuşağın sözcülüğünü yapıyordu. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde "ne görüyorsanız onun resmini yapın" tavrı eğitiminin ruh-suz ve anlatsız ayrıntılarla sonuçlanmasını, realizmin dış görünüşe ve ayrıntıya önem vererek ruha ve kalbe nüfuz edememesini eleştiriyordu: "Realizm ise yalnız tafsilat-ı hariciyyeye vakf-ı maharet ettiğinden, ruha, kalbe nüfuz edemez."¹⁶ Realizm yalnız gözle görülen güzellikler yapmak ister, oysa doğadaki güzellikler pek çoktur ve ayrıntılardan arınmamıştır.

"İnsan tahayyül ettiği bütün güzelliklerin bir yerde içtima etmiş (toplanmış) olanını tabiatta bulamaz, ve bu noksanı (eksikliği) muhayyilesinde itmam (tamamlama) suretiyle (yoluyla) bedai icad etmek (güzelliği yaratmak) ister ki bu sırf taklid ile mümkün olamaz."¹⁷

Galip Bahtiyar sanatta yaratıcılığın ve yorumun önemini bir kez daha şöyle vurguladı: “Gaye-i sanatın maddeden ziyade ruhu, şahıstan ziyade şahsiyeti, halden ziyade hâleti ifade ve tasvir etmeye matuf olmasıdır. (anlatmasıdır).”¹⁸

Osmanlı/İslâm kültürünün sanatçı kişiliğe ve yoruma yer veremeyen tutumunun, etkisini Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise hocalarının naturalist üslubunda bir ölçüde sürdürdüğü söylenebilir. 1914’e kadar radikal olan yenilik, resme figürün girmesi ve doğanın izlenmesiydi. Primitiflerin manzara resminde fotoğraftan yararlanmaları, kişisel yorumu önemsemeyen zihniyetin sürmesine olanak tanımakla beraber, bu resimler, ressamın kendi dünyasını ve zihniyetini yansıtan eserlerdi. Resme yorumun bilinçli olarak girmesi 1914 kuşağı ile başladı. Gerçekçilik, doğayı gözlem yoluyla keşfetmek ve “yeniden yaratmak” anlamına geliyordu. Bu yaklaşım ister tasvir, ister yorumla sonuçlansın, sanatın bir yaratı işi ve sanatçının bir yaratıcı olduğunu gösteriyor, Allah’ın tek yaratıcı olduğu inancını kırıyor, sanatın, tezyinatın ötesinde yoruma ve yaratıya dayandığını savunuyordu. Sanat yazarları da sanatın belgesel ve ahlaksal işlevlerini benimseyerek, toplum yaşantısının ve tarihin ancak sanat yoluyla zihinlerde kalacağını ısrarla belirttiler. Sanat yazını 1910’lardan sonra özellikle Raif Necdet ve Galip Bahtiyar’ın kaleminde gerçekçiliği “taklit” ve “yorum” boyutlarında incelemeye ve tartışmaya aldı. 1914’te Bahtiyar açıkça “yorum” un önemini vurgulayarak “yaratıcılığı” (yordsuz yaratıcılık olmaz) vazgeçilmez bir estetik değeri mertebesine yüceltti.

Durum böyleyken, 1923’ten önce olduğu gibi sonraki yıllarda da pek çok eleştiri, resmin “aslına benzemesi”ni önemsemedi. Bu nedenle Galip Bahtiyar’ın tutumu özellikle ilerici bir atılımdı. Örneğin, 1928 yılında “Sanatın Ehemmiyet ve Faidesi Nedir?” sorusunu yanıtlayan Vahid Bey, Hüseyin Haşim’in görüşüne geri giderek, “... sanat geçmiş asırların samimi hayatını, mezhebî, ticarî, askerî, umumî, hususî hayatını gözümüzün önünde tekrar yaşatarak onları tarihi şüunattan daha vazih bir surette bize tarif ve tavsif eder”¹⁹ diyor, sanatın belgesel işlevini fazlasıyla önemsiyordu. Aynı yazar toplumsal davranış ve ahlak üzerindeki olumlu etkilerini de be-

lirterek yaratıcılıktan çok, sanatın pratik yönünden söz etti: “İçtimai tesiri: Güzel-i takdir etmesini bilen adam hem hayattan, hem çalışmaktan daha ziyade zevk alır”; “ahlâki tesiri: Herhalde güzel şeylerden zevk alabilmek insanda muhabbet kuvvetlerini ve onunla da büyük işler görmeğe olan meylü inhimaki ikâz ve terqip eder.”²⁰ Vahid Bey *Hayat* mecmuasında Rodin, Corot, Millet, Michelangelo, Tiziano, Van Dyck gibi büyük sanatçıları doğru yorumlarla tanıttı. (Örneğin, “Michelanj yaratıcı kuvveti bütün canlı etlerde olanca dehşetiyle tecessüm ettirir; Millet ızdırap ve tevekkül müşahade eder.”)²¹ Sanatın önemli yönünü sihir gücünde buluyordu: “cisme can verir”, “esrarengiz bir ruh katar.” Vahid Bey, Raif Necdet ve Galip Bahtiyar eleştiri dilinin ve kavramların gelişmesine yardım ettiler. Bu dönemin yazınında resmin “büyüleyici gücü” ve ahlaksal işlevi ön planda oldu.

Güzellik Kavramı

Güzellik ve yaratıcılık kavramları üzerinde tez üreten yazar Galip Bahtiyar, sanatsal yaratıcılığın özünde “güzeli” yaratmak olduğunu, doğayı olduğu gibi değil “seçerek” imgelendirmeye “güzel”i yaratmanın mümkün olacağını söylüyordu. Klâsik sanatın “gerçek” olanı değil “ideal” olanı aradığını vurguluyor, realizm okulunu yeterince seçici olmamakla suçluyordu. Bu durum natüralizm için geçerli olduğu halde, realizm her zaman güzelliğe yeni anlamlar yükleyerek “ideal” olanı aramıştır. Galip Bahtiyar aslında realist görünümlü naturalist akademik eğitime karşıydı. Örneğin Osman Hamdi gibi bir sanatçıda gerçekçiliğin daha boyutlu ve karmaşık bir durum aldığı görüyoruz. Pozitivist dünya görüşünü hararetle savunan bir ressam olarak, natüralizmin illüstratif kalma tehlikesi Osman Hamdi için de geçerliydi.²² Fakat o, “doğada her şey güzeldir” ilkesini kendisine düstur edinmemişti. Kompozisyonlarında “kopyaladığı” sanılan dış dünya aslında kendisinin düzenlediği, “mise en scène”nin fotoğrafından yararlanarak kurgulanan sahnelerdi. Daha önce belirtildiği gibi Osman Hamdi’nin ideolojik bir savı vardı; gerçekçiliği bir ideoloji olarak benimsemişti. Hamdi Bey’in este-

tik değerlerden çok kavramsal değerler peşinde koşan bir sanatçı olduğu söylenebilir.

Galip Bahtiyar'ın akademik natüralizm karşısında aldığı tavır, eleştiri yazınında belki Hüseyin Haşim'in üstü örtülü olarak sunduğu "doğada her şey güzeldir" savıydı: "(...) üzerinde yaşadığımız şu seyyare bir resimdir. Şems ile şemsin cazibesine tapan, etrafında dönen seyyaratın heyet-i mecmuası bir resimdir". Bu tasvire göre "güzellik" doğadan kopyalanan herhangi bir imgenin seyircide uyandırdığı duygular olabilirdi ancak. "Bir bahar sabahında sahil-i bahrın yeşil kayaları üzerine oturmuş, o sükûn abad-ı latifte hayaline dalmış bir mesd-i muhabbetin uzaktaki beyaz yelkenli bir gemiyi temaşa etmesi ne kadar hoştur..." Hüseyin Haşim, tasavvufun ağır bastığı dünya görüşünü, burada geleneksel "güzellik" anlayışında yankılıyordu.

Malik Aksel, geleneksel güzellik kavramını şöyle anlatır:

"Eski Türk edebiyatı güzel ve güzellik mefhumlarını tabiat kanunları haricinde arar. Türk şiiri bize ekseriya hakikatte mevcut olmayan güzellikten bahseder. Bizde güzel muayyen bir kalıba çerçeveye giremez, güzellik olgusu nisbetsiz derecede genişir.

(...)

Eski Mısırlılarda güzelin maddi bir ölçüsü vardı. Boyun yirmibir parmak olması, omuzların, kalçanın ayakların muayyen nisbetleri ihtiva etmesi icabederdi. Hatta duruşların bile tespit edilmiş ölçülere uyması şart idi.

Yunanlılar bir güzelin boyunun 7-8 baş uzunluğunda olması ve araların birbirine nisbetleri hakkında katî kaideler bile vazetmişlerdi.

(...)

Batı'da bilhassa Yunanlılarda güzellik tamamilen çıplakta idi. Hatta elbise- li vücutlarda bile çıplaklık bütün açılığı ile görülüyordu. (...) Halbuki Doğuda güzellik maddî ve kat'î ölçülere bağlı olmaktan ziyade o bir sembol ve daha ziyade bir espri idi.

Hakikatta o ne gözle görülür, ne de elle tutulurdu. o yalnız, şiirde, resimde, hayallerde yaşardı. Bizde sanat objektif olmaktan ziyade sübjektif idi. Güzelliği şahsileştirmek ordineleştirmek zannedilirdi. Onun için ressamlar gör-düklerini değil bildiklerini resmederlerdi. Daha doğrusu güzellik bir vecid olarak kabul edilirdi."²³

Bundan anlaşılacağı gibi İslâm/Türk kültüründe geleneksel güzellik ruh güzelliğidir. Bu konuda Galip Bahtiyar da diğerleriyle aynı görüştedir. Ona göre batı klasikleri evrensel, çünkü insaniyetin ruhunu gösterir ve “ruh güzeldir.”²⁴ Bu görüşün bir başka sözcüsü olan Refik, “güzel”in tanımını şöyle yaptı: “Güzel bizde bir hissi muhabbet hissi takdir uyandıran şeydir. ‘Güzel’, bir âlemi harikulade bir atmosfer içinde görmek alışkanlığında olan bir ruhun görüş ve hayal etme gücüdür.”²⁵ Yazar, çirkinliği de affetmeyi ve kabul etmeyi çağdaş uygarlığın şanına daha uygun buluyor ve resim sanatında çirkinlik gösterilmediğinin, ancak çok sınırlı olan ibret tablolarının bunun dışında olduğunun altını çiziyor.²⁶

Ruh güzelliği ahlak güzelliğine eşlik ettiği için, resmin güzelliği ile ahlaksal işlevi birbirinden ayrı düşünülmezdi. Bundan şu sonuç çıkartılabilir: Güzel resmi ancak iyi ahlaklı sanatçı yapabilir; giderek güzel ile iyi ahlak eş anlama gelebilir. Nitekim bu yıllarda birçok yazar, sanat eserini değerlendirmek yerine sanatçının kişiliğini, yaşayış biçimini, ahlakını anlatır. Muallim Vahdi’nin Hoca Ali Rıza Bey hakkında yazdıkları buna güzel bir örnektir. “Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlâkiyesi” başlıklı bu yazıda Rıza Bey’i överken şöyle der:

“Rıza Bey’i gördümmü, kendimi halim ve şefkatten, aşk ve rahmetten yaradılmış bir müslüman ninesi huzurunda bulurum. Bir nine ki dinlediğini, söylediğini, tuttuğunu, hatta üzerine bastığını, dinleyişi, söyleyişi, tutuşu, hatta ayak basışı ile okşar!.. Oturduğunda, yürüyüşünde, hatta uyuyuşunda öyle bir tevazu toplanması, mahviyet büzülmesi, muhabbet sevimliliği vardır ki, taklid edilemez. Bu öyle bir levhadır ki rıza ve teslimiyetin, hakiki bir kulluğun enaniyet (bencillik) ve nefsanîyet, kibir ve hodbiniden derece-i münezzeziyetini (temizliğini) pek açık gösterir.”²⁷

Eleştiride bu tavır uzun yıllar sürecektir. Sami Yetik 1940’ta yayınlanan Ressamlarımız adlı kitabında sanatçıların ahlakını uzun uzun anlatır. 1943’te *Türkiye’de Resim* adlı kitabında Nurullah Berk’in Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa, Hoca Ali Rıza vb. sanatçılar hakkındaki övgüleri yine ahlak tabanına oturur.

Muallim Vahdi'nin, Hoca Ali Rıza'yı övmek için kullandığı sıfatlar bütünüyle tasavvuf ve tekke ahlakının bir uzantısıydı: "tevazu toplanması", "mahviyet büzümesi", "hakiki kulluğun teslimiyeti", "nefis ve kibirden arınma". Sami Yetik ve Nurullah Berk'in övgüleri de aynı çizgidedir. Nafi Kansu kültür tarihimizde tarikatların oynadığı önemli role işaret ederken, tarikata bağlanan kişilerin davranış özellikleri arasında, müridin bir şeyhe bağlanabilmesi için on şarta uyacağına söz vermesi gerektiğini, bunlardan birinin "daima nefsin hilafını işlemek", bir başkasının da "daima kendini ölü görmek" olduğunu belirtiyor.²⁸

Görülüyor ki, 1914 yılında geçerli olan ahlak ve güzellik anlayışı gelenekten kopmamıştı. "Tevazu" ve "teslimiyet"i öngören, insanın benliğinden vazgeçmesini şart koşan bir zihniyetin doğaya yaklaşımında "seçici" ve "kurgucu" olması çelişki yaratacaktır. Oysa "doğada her şey güzeldir" ilkesi tasavvufi dünya görüşüne daha yakın bir görüş açıydı: 1914 Kuşağına kadar (bazı istisnalar dışında) ressamların büyük ölçüde bu tavrı yansıttığı söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, primitiflerin fotoğraftan yararlanma yönteminde bu tavır, sanatçının, bilinçaltında geri duruşunda, maddeyi yorumlayışında hissedilebilir. Hoca Ali Rıza'nın sanatını "pitoresk" okula yaklaştıran unsur ile primitif ressamların üslubu arasındaki ortak payda, doğa karşısında alçak gönüllü olmaları, seçici olmamalarıydı. Fakat Hoca Ali Rıza'yı primitiflerden ayıran farklar vardır. Batı'da pitoreskin bir özelliği olarak estetik ile etik alanların ayrışması, Hoca Ali Rıza için geçerli değildir. Dolayısıyla, övgüyle anılan ahlaki duruşu Hoca'nın tasavvufi dünya görüşüne bağlanabilir. Aynı zamanda, sanatçı resminde gölgeyi vurgu öğesi olarak kullanarak "seçici" bir tavır sergiler. Bu onun romantizm ile tasavvuf felsefesi arasında çelişkili bir yerde kaldığını göstermektedir. "Doğada her şey güzeldir" ilkesi, genellikle vurgusuz ya da eş vurgulu kompozisyonların doğmasına neden olmuştu diyebiliriz. Hüseyin Zekâî Paşa'dan Şevket Dağ'a, ya da Halil Paşa'nın peyzajlarında bu durum farklı boyutlarda zaman zaman izlenebilir. Eş vurgulu simetrik kompozisyonun Türk resminde süreklilik gösteren bir karakteristik olup olmadığının, araştırmaya değer bir konu olduğu kanısındayım.

“Doğada her şey güzeldir” anlayışı doğayı olduğu gibi kabul etmek, seçmeden, yani yorumlamadan taklit etmek anlamına geldiği için, empresyonizmin etkisiyle Türk resmine bilinçli yorumculuğun girişi tarihimize önemli bir dönemeç noktasıdır. Bu durum, zihniyet açısından devrimci bir aşamaydı ve Müstakiller’le gelen konstrüktivist-kübist etkilere ön hazırlık oldu. 1928 yılında artık “taklit” söz konusu olmayacaktır. Resmin yapısal öğeleri eleştirinin gündemine girer.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde, geleneksel zihniyeti sergileyen yazıların yanında, doğa resmini ve sanatın önemini topluma tanıtmaya çabaları sürdü. Gazetenin çıktığı 1326-1330 (1911-1914) yılları arasında Leonardo, Raphael, Michelangelo gibi birçok usta, Asur ve Mısır sanatı tanıtıldı. Bu arada perspektif, anatomi, renk, boya, yağ tipleri vb. teknik konular hakkında seri yazılar da yayınlandı. Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki sanat eğitimi sürekli olarak eleştirildi. Eleştirilen konular, kitapsız sanat tarihi okutulması, modelsiz anatomi dersleri verilmesi, kopyalar üzerinden ders yapılması, yeterince Türkçe bilmeyen hocalar tarafından verilen eğitimin sürdürülmesiydi. Henüz sanat tarihi üzerine yazan yoktu. Celal Esat Bey’in Resim Dersleri, Ahmet Ziya Bey’in (Akbulut) Küçük Menazır ve Ohannes Bey’in Sanayi-i Nefise Tarihine Methal (giriş) adlı kitapları mevcut yayınların tümünü oluşturuyordu. Gazetenin genel tutumu doğayı doğru taklit etmenin, insan ve doğa yapısını tanımanın ve Avrupa’dan orijinal eserler getirtilmesinin gerekliliği yönündeydi. Cumhuriyet dönemine kadar, sanatta “yorum”un önemini belirten tek Türk yazı dışında, sanat düşüncesinin temel taşlarını oluşturan kavramlar, “taklit”, “sihir gücü”, sanatın ahlaksal ve belgesel işlevi, ruhi güzellik gibi ifadelerdi. Düşünce, geleneksel zihniyetle bağlarını kopartmamıştı.

NOTLAR

- 1 *Ruznâme-i Ceride-i Havadis*, No.570, 22 Şaban 1279, Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971, s.384.
- 2 *La Turquie*, 29 Temmuz 1876, tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., s.393. Resimleri sergilenen öğrencilerin çoğu Ermeni'ydi, aralarında bir de Türk öğrenci vardı.
- 3 *La Turquie*, 4 ve 5 Aout 1875; tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, s.403-406.
- 4 *Osmanlı*, 5.12, 15, 19 Cumadelevvel 1289, No: 70, 72, 73, 74; tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., s.500-514.
- 5 *Osmanlı*, 3 Cumadelaahir 1298, No.76, tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., s.514-515.
- 6 1900-1916 yılları arasında açılan önemli sergiler şunlardır: 1900 - Şeker Ahmet Paşa Mercan'daki evinde sergi açtı, 1901 - İstanbul'un ilk Salonu Sergisi (yabancılar ve levanten sanatçılarla birlikte Osman Hamdi, Ahmet Ali Paşa, Albay Halil Bey, Adil Bey katıldılar), 1902 ve 1903 İstanbul'un ilk Salonunun ikinci ve üçüncü sergileri, 1911 yılına kadar Sociata Opera'da beş sergi düzenledi, 1908 - ilk Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Sergisi, 1327 - (1910? 1911?) Hoca Ali Rıza'nın Üsküdar'da düzenlediği sergi, 1913 - Müfide Hanım'ın Sultan Ahmet'te Belediye'nin bir binasında açtığı sergi, 1915 - Batı'dan kopyeler sergisi. Bu liste için kullanılan kaynaklar: Adolphe Thalasso, "Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople" (1906?); Halil Edhem, *Elvah-ı Nakışye Koleksiyonu*, bugünkü dile aktaran, Gültekin Elibal, Milliyet Yayınları, 1970; Refik Epikman, "Resim Sergilerinin Gelişimi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 20, Ağustos 1948, c.2, s.27-29.
- 7 Halil Edhem, a.g.e.
- 8 1915-1923 yıllarını kapsayan dönem için, bkz. Esin Dal, "1915-1923 Türkiye'sinde Plastik Sanatlar Eleştirisi", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, *Beşeri Bilimler Dergisi*, özel sayı, Ankara, 1980, s.113-117.
- 9 Esin Dal, a.g.e., s.116.
- 10 İmzasız, "İstanbul'un Onbeş günü, Resim ve Yazı Sergisi", *Dergah*, No.4, 1 Haziran 1337 (14 Haziran 1921), c.1, s.64.
- 11 İmzasız, "Ressamlar Diyor ki", *Dergah*, No.34, 5 Eylül 1338, c.3, s.146.
- 12 *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.1, 7 Kânunusani 1326, (20 Ocak 1911), s.2.
- 13 Hüseyin Haşim, "Resim", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.1, 7 Kânunusani 1326 (20 Ocak 1911), s.3-4, derleyen-yazar.
- 14 Raif Necdet, "Heyecan-ı Sanat", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.11, 25 Mart 1328 (7 Nisan 1912), s.88.
- 15 Galip Bahtiyar, "Sanayi-i Nefise Hakkında Bir İki Söz", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.14, s.151.
- 16 Galip Bahtiyar, a.g.e., s.152.
- 17 Galip Bahtiyar, a.g.e., s.152.
- 18 Galip Bahtiyar, a.g.e., s.154.
- 19 Vahid, "Sanatın Ehemmiyeti ve Faydası Nedir?", *Hayat*, c.IV, 25 Teşrinievvel 1298, sayı 100, s.427.
- 20 Vahid, a.g.e., s.427.
- 21 Vahid, "Sanatta Esrarengizlik", *Hayat*, c.V, 9 Mayıs 1299, sayı 128, s.466-468.
- 22 Günümüzde "Fotogerçekçi" okulun uyguladığı üslup fotoğrafı aşan ve illüstrasyon etkisini yenebilen sonuçlar vermiştir. Fotoğraftan, fotoğrafın eşi gibi resim yapan bu sanatçılar, "mekanik", "serim" bir "göz"ün gördüğü soğuk ve mesafeli resimler yapmışlardır.
- 23 Malik Aksel, "Türk Sanatında Güzellik Mefhumu", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Sayı 38, Nisan 1936, c.7, s.122-124.
- 24 Galip Bahtiyar, a.g.e., s.15 3.
- 25 Refik, "Sanat Duygusu", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330 (14 Haziran 1914), s.245.
- 26 Refik, a.g.e., s.247.
- 27 Muallim Vahdi, "Hazreti Üstadın Şahsiyeti Ahlakîyesi", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.18, 1 Temmuz 1330 (14 Temmuz 1914), s.278.
- 28 Nafi Kansu, "Kültür Tarihimiz Bakımından Tarikatlar", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 31, Eylül 1935, c.6, s.100.

VII
CUMHURİYET DÖNEMİNDE
ELEŞTİRİ



Eleştiri Dili ve Ölçütleri

1923'te Cumhuriyet'in ilanından sonra sanat hareketleri yeni bir hız kazandı, İstanbul'un dışında özellikle Ankara'da sergiler açılmaya başladı. Cumhuriyet devleti sanata yeni ve önemli bir işlev tanıdı: Inkılâbın sanatını yapmak.

Birinci Ankara Sergisi 1923'te Cumhuriyet'in ilan edildiği gün açıldı. Aynı yıl Galatasaray Sergilerinin beşincisinin açılışı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin salonunda görkemli bir şekilde kutlandı. Toplantıda Mustafa Kemal'i temsil eden Hamdullah Suphi, Gazi'nin gönderdiği mesajı okudu: "Sanatkârlarımızın mütemadil ve feyyaz mesaisinin daima takdirkârı bulunduğumu selâm ve hürmetlerimle beraber cemiyet azasına tebliğ etmenizi rica ederim."¹

Bu sergiden Atatürk adına üç tablo satın alındı. 1924'te Yeni Resim Cemiyeti'nin ilk sergisinden Maarif Vekâleti yine pek çok eser satın aldı. Devletin sanatı desteklemesi sürecekti. Buna karşılık sanatçılar ulusal konuları işleyen, inkılâptan duyulan heyecan ve gururu gösteren resimler yapmak zorundaydılar. Temmuz 1924'te açılan altıncı Galatasaray Sergisi'nde Çallı İbrahim Yunan *Üserasının Millet Meclisi Önünden Geçiş, Afyon Karahisar'ında Akıncılar, Alaşehir'de Zeybekler*, Sami Bey *Anadolu Harbinde Cephane Nakliyatı, Kağm Arabası* gibi resimler sergilediler.

"Millî mevzularile etrafa meydan okumak isteyen bu sergiye (72) sanatkâr iştirak etmiştir. Bunların yarısından fazlası gene neslin çocuklarıdır. (...) Teşhir edilen (321) eserden bir çoğu Maarif Vekâleti ve Belediye tarafından satın alınmıştır."²

"Tam bu sıralarda (1928) "Güzel Sanatlar Birliği" teessüs etmiştir. Ve Ankara Sergileri başlamıştır. İcra Vekilleri Hey'etinin 12 Eylül 1926 tarihli Kararnameyle 'Sanayii Nefise Sergisi' her sene Ankara'da açılacaktır. Ankara'daki sergiler gerek halkın, gerek hükümetin rağbetini kazanmıştır. Pek çok resim satılıyordu. Satılmayanlarla da İstanbul'da Galatasaray Sergisi vücuda getiriliyordu. Artık Galatasaray Sergileri kendi kendine açılıp kapanıyordu. Buna mukabil Ankara Sergilerine karşı rağbet başlamıştı. Zira bu resimler o muhit için

henüz yeniliğini muhafaza ediyorlardı. 1927'de açılan dördüncü Ankara Sergisini biletle 1500 kişi ziyaret etmiştir. Gezenler mekteplilerle beraber 2500 ziyaretçiye balığ olmuştur, sergiden 34 tablo satın alınmıştır. Maarif Vekâletinin sergiden satın aldığı tabloların kıymeti (2300) lira tutmuştur. Meclis namına da 500 liralık tablo satın alınmıştır. Dahiliye Vekâleti ile Ankara Şehremaneti'nin aldığı tablolar bu hesaba dahil değildir."³

Elif Naci bu sergide iki genç ismin ilgi çektiğini de anlatıyor:

"Ali (Çelebi) ve Zeki (Kocamehi), Almanya'da çalışmış bu gençler, Hoffman'ın talebesidir. Tarzı ifadesile diğer resimlerden derhal ayrılıveren bu iki gencin eserleri 'kübik' damgasını taşıyorlardı. Türkiye'de teşhir edilen ilk kübik resimler bunlardır."⁴

1925 dönemine, "milli sanat meselesi", "inkılâp ideolojisinin resme girmesi" ve Avrupa'dan dönen sanatçıların getirdiği konstrüktivist ve kübist



1925 yılında *Sanayi-i Nefise Mektebi* öğrencileri menazır (manzara) hocası Ahmet Ziya Akbulut (ortada fesli) ile birlikte.

etkiler damgasını vurdu. Bununla birlikte Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ile gelen bu yeni üslup “doğayı taklit etmek” anlayışını kökünden yadsıyordu.

1929’da Ali Canip, Galip Bahtiyar’ın çizgisini izleyerek sanatta yorumun ve sanatçı kişiliğin önemini kesin bir dille ortaya koydu. Ali Canip’e göre:

“... sanattaki güzellikle tabiattaki güzellikler arasında çok fark vardır. Sanattaki güzellik mevzuda değil, san’atkârın o mevzuu ifadesinde, görüşünün ‘manifestation exterieure: harici tecelli’sindedir ki işte biz san’at eserinin karşısında ona hayran oluyoruz, onu takdir ediyoruz, onun için ‘güzel! güzel!’ diyoruz.”⁵

Yazar, gerçek sanatçının “eşsiz ruh olaylarını gören, keşfeden bir kişi olduğunu da söylüyor, ikinci ve üçüncü dereceli sanatçıların başarıyı, birinci olarak iyi sanatçıları taklit etmekte, ikinci olarak da “mevzudan kuvvet almak”ta aradıklarına işaret ediyordu. “İnsan’ın ruhunun, kişiliğinin özelliğini, özünü yakalamaktır san’at” diyordu.⁶

Ali Canip “yorum” ve “konu” gibi iki önemli kavrama sağlıklı bir tanımlama getirdiği halde, “yorum”dan şiirsellik anlaşıyor ve resmin aslına benzemesi hâlâ önemini koruyordu. Örneğin Namık İsmail, “Ankara manzaralarında güneşin şiddetini, bulutların karakterini, ziyanın ağaç ve topraklarda her andaki tahavvülâtında (değişmesinde) tesirâtını (etkilerini) muhakemeli (tartıcı) bir kavrayışla sür’atle yakalayıp eserinde ifade ederken...”⁷ diye övülüyordu.

“(Feyhaman Bey) Boğaziçi manzarasında şeffaf, mavi, nahif (gri) ve ateşin yeşil renklerin mezcinden (karışımından) cazip bir ahenk yaratmış., tabiatı pamuk kadar yumuşak hissetmiş.”⁸ (Hasan Vecih)

“İsmail Hakkı Bey’in Kalamış’tan... o ne tatlı renk, kilisenin üstündeki çınar ağaçları, akşam denizinin üstündeki rehavetkâr sıcak dumanlar, o akşamın hüznü... Denizden gelen tuzlu havayı insan teneffüs eder gibi oluyor, çok güzel...”

Hamit Bey’in Genç Kadın Portresi serginin cidden en muvaffak eserlerinden birisidir. O dudakların kabarıışı, o kaşlardaki içbirar (dargınlık), o duruştaki lakaydi ve lütfen gibi poz veriş... cidden sanatkâranedir.”

“Namık İsmail Bey’in “Hekim Başının Yalısı” enfestir. Ah akşam vakitleri Boğazın akmadan yorulmuş sularının kenarında düşünen eski yalılar... kıskanç duvarların arkasında birer demet karanlık gibi susan ağaçlar, bir kaynak gibi durgun sular... Bu tablo sessizdir, duvarlar o kadar kalındır ki bir ayak sesi bile duymazsınız, gökte bir yıldız bile gözükmez.. (...) Namık Bey Lale Devrinde bir amatördü, bunda ince, hisli bir şairdir. Aşkolsun..

Nazmi Ziya Bey... bütün eserleri mahirane ve muvaffaktır.”⁹ (F. Celalettin)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin 1928’de Cağaloğlu Türk Ocağı’nda açtığı bir sergi hakkında çıkan yazıda, eleştirmenin yeni sanat cereyanlarını anlamadığı söylendi. “Serginin belli başlı eksikliklerinden birisi memleket resim ve görüşlerinin azlığıdır” diyen bir yazara göre:

“Zeki Bey: (...) Çalışışı biraz kuru ise de terbiyeli bir gözün ve kendisinden çok emin bir elin evsafı var. Almanların sertliklerinin intibai bu san’atların şahsi meziyetini bağlamakadır.

(...)

Hale Asaf Hanım: Renk ve hatları göze hoş görünmediği için genç kız portresini daha az beğendim.

Nurullah Cemal Bey: Ağaçlar altında oturan kadını geniş surette çalışmıştır. Ve natürmortları kudretli tuşları ve renkleri ile ciddi bir görüş ve teknik kıymetini gösterir ve tasdik ettirir.

(...)

Türkiye faal hayatının bütün tezahüratı, manzaralarının güzelliği, sahillerinin değişiklikleri, çiçekleri ve renklerle genç sanatkar için birer ilham menbaıdır. Kafkasta İzmir körfezine, Karadeniz’den Toroslara kadar, çiftçiler ve çobanlar arasında muhteşem san’at abidelerini havi şehirlerden en basit köyçeğizlere kadar her yerde, bu memleketin çocukları, mevzular, yeni fikirler kuvvetler ve ihtisaslar bularak istidatlarını çalıştırabilirler.”¹⁰ (Gabriel)

“Fırçalarına hakim olan gençler (Müstakiller), bir çemberi yırtmaya çalışıyorlar: Güzel bir portre yanında çarpık, acaip bir yüz görüyoruz ki, sanatkar şeklin çizgilerinde ruhu nakşetmek, hicvetmek istemiştir.”¹¹ (T. Y.)

Şiirsel güzellik, renkleri duyarlı kullanmak, teknik mükemmellik gibi ölçütler sürmektedir. “Çok güzel, “beğendim”, “mükemmel”, “mahirane”, “muvaffak” gibi sözler eleştiri dilini oluşturmaya devam eder. “Ko-

nu”nun güzelliği ile estetik güzelliğin eşleştirilmesi değişmemiştir. Resmin başarısı konunun “doğru” seçilmiş olmasına bağlıdır.

Ali Canip “san’attaki güzellik mevzuda değil” demiş, gerçek sanatçıyı “eşsiz ruh olaylarını gören kişi” olarak tanımlamıştı. “Eşsiz ruh olayları” sözünde geleneksel güzellik anlayışı gizliydi. Bu yıllarda Kocamemi, Çelebi ve daha sonra Berk ve Tollu gibi sanatçıların aradıkları “öz”, kübist ve konstrüktivist yöntemlerle doğanın yapısal özelliklerindeki özdü; ruha değil, akla sesleniyor, resmi ahlak platformundan zihin platformuna kaydırıyorlardı. Bu nedenle, Ali Canip’in sanat anlayışı Türk empresyonistleri için daha geçerli bir ölçüt olabilirdi; çünkü Türkiye’de empresyonizm, duyuların deneysel birikimiyle sınırlanmamış; duygusal ve öznel anlamlar öncelikli durumlarını korumuşlardı. Sanat yazını, 1929 yılında henüz Kocamemi ve Çelebi’yi anlamlı kılacak kavramlardan yoksundu. Elif Naci, 1931’de Moskovit Salonlarında Müstakiller’in açtığı bir sergi hakkında şöyle yazmıştı:

“Ressamın eskisi, yenisi, klâsiki, moderni olmaz. Sanat daima ve her devirde birdir. Elverir ki, mahallî olsun, elverir ki samimî olsun. Sanat eseri mensup olduğu milletin damgasını taşısın. Bizim müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler, Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar, vatandaş Türkçe konuşalım.”¹²

Nesnenin yapısını, çevresiyle ilişkilerini yapısal inşacı bir üslupla incelemeyi amaçlayan Kocamemi, Berk ve grubu için, konunun özel bir anlam taşıması önemli değildi. Sanatçılara yerel konuları önermek, “kudretli tuşlarını” övmek, rengin güzelliğini vurgulamak ya da çarpıtılmış bir portreyi “çirkin” bulmak, sanat yapıtı, sanatçı ve eleştirmen arasında kavramsal bağın bulunmadığını gösteriyordu. 1930’larda eleştiri bu çizgide devam etti:

“Cemal Tuğlu (Tollu): Öne bakarken birbirinden şayanı hayret ve isabet ve nüanslarla monotoniden kurtuluş görülüyor. (...) Tablolarında böyle bir rahatlık, genişleyiş var ki. Cemal renk zenginliğini renk çokluğunda değil, renk kompozisinde buluyor. Enfes bir kolorist ve bir üstattır.

Nurullah Berk: Bize en mükemmel ve harikulade bir yapıyla pürizm ve kübizmi tattırıyor. Liman, hassasiyeti incitmeden yükselten çok hesaplı, alabildi-

ğine sade bir resimdir. Tabiatı, o deli dolu tabiatı kafatasının potasında eriteyerek ondan ideal bir tabiat döktürüvermiştir. Mahenk ile resim yapan Nurullah bir natürmortunda bütün tonları griye akort edişin sonuna varmış, şaşmaz bir kompozisyonu var.”¹³ (Eşref Fehim)

Zeki Kocamemi, Nakliye Kolu: “Modernizm, klâsik davasına karşı resmi, aynı zamanda karanlıktan kurtarmak isteyen bir reaksiyondur. Fakat şu atın desenine bakınız. Ne asilane baş döndürücü ve üzerindeki zabitin ne yay gibi geriye kıvrılışı ve bakışı var. (...)”

Yol çok parçalı. Fakat şu tepeden inen beyaz at ne güzel.. Peri masallarındaki atlar gibi ne esrarlı bir at o.

Gelelim Ali Çelebi'nin bir numaralı natürmortuna: ... Örtünün üzerinde çok zevkli renkler var. Hele örtü kenarının aldığı ışık resme harikulade bir mana veriyor. Yalnız bu örtünün yukarısına düşen mavimtrak kirli bir ton var, bu ton sevimsiz. (...) Sonra masanın sağındaki soba. Bu soba mı dolap mı? Sinema sahnelerindeki dolaplar gibi iğreti duruyor. O kadar iğreti ki nerede ise sofranın üzerine devrilecek gibi. Rengini de beğenmedim, Fakat masa ve o nefis sofranın zevkine doyumluyor. Bir tabak siyah zeytin ile bir limon bir bekriyi nasıl çileden çıkarırsa, resim tiryakilerini de sofranın zengin tonu üzerindeki bu zeytinin siyahlığı ve limonun acı sarılığı o kadar çileden çıkarabilir.

Ressam, bir içki sofrasına benzemesin diye kadeh yerine mavi güzel bir fincan koymuş. Fakat bu fincanın içinde muhakkak o beyaz mavi saklı...”¹⁴ (Hamit Görele)

Konstrüktivist ve kiibist üslubu anlamaya çalışan ve savunan yazarlar da vardı. Bunlara göre modern sanat demek doğayı taklit etmemek demektir.

“Benim, kör değneğini bellemiş gibi, alışık olduğum klâsik san'at'ın yeri ne, burada yepyeni, hatta ileri bir san'at kaim olmuştur. Benim kafam biraz işleyince bunu kavramaya, şuurum zevk almaya başladı. Anladım ki, “D” Grubunu kurmuş olan yedi ressam ve bir heykeltıraş Türk genci, yurtlarına modern ve entellektüel bir san'at zevki aşılama istiyorlardı.” (Ercüment Ekrem Talu)¹⁵

“D Grubu manga
Ne sağa çark, ne sola
Kendi mihveri etrafında dönen altı kafa!
(...)”

Altı çift göz ki maddenin içine de, üstüne bile bakıyor ve ölüde bile gizlenen canını arıyor..."¹⁶ (Peyami Safa)

"...her tuvalin önünde halk bir münasebet bulup tabiatı işe karıştırıyor. (...) Resmin tabiatla alakası yoktur, dediğin zaman halkın muhayyilesi ve muhakemesi boşlukta kalıyor. Artık resimde ne arasın? Neyi neye benzetsin? (...) Yeni resim karşısında burjuvayı en çok sinirlendiren bu işte: Adamcağız söyleyecek söz bulamıyor.

- Mutlaka bir şey söylemesi lazım mı canım?

Muhakeme etmesin; mana olmayan yerde mana aramaya kalkmasın. "D" Grubu onun düşünmek hassasına değil, görmek hassasına hitab ediyor. Tuvalin arkasına değil, önüne baksın."¹⁷ (Sabahattin Eyüboğlu)

"Şu parmaklarının kompozisyonu... Ben bunu parmak diye değil, herhangi bir obje'nin ışık, gölge ve desen ve form dağılışı noktasından sevdim... Parmaklarda sehevi bir hassas hissetmek güzel bir keşiftir, hele bu parmaklar birer bacak kadar büyütülür ve iki kadın bacağına birbirine birleştiren münhanilerle nihayetlerirse...

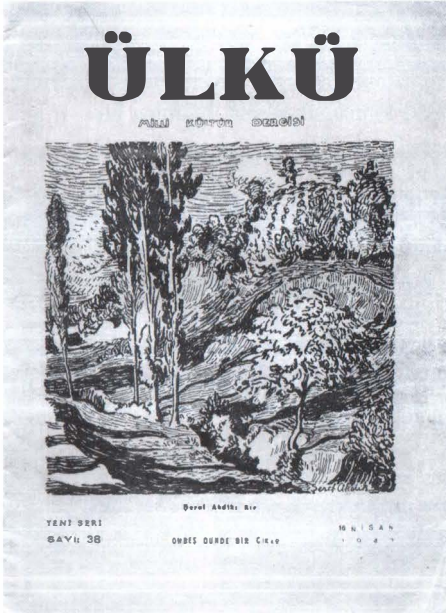
Bunda siyahla kırmızının, Pikassovari bir desenle, yan yana gelişi ne muhteşem."¹⁸ (Hamit Necdet)

Eleştirmenlerin ve sanatçıların kübizmin felsefesini kavramamış olduğunu görüyoruz. 1934'te Nurullah Berk, kübizmin felsefi anlamına hiç değinmeden, D grubunun amacını, sanat grubu teşkil etmek, harice eser göstermek, sanatın lüzumundan bahsetmek, Türkiye'de canlı ve Osmanlılıktan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak şeklinde özetlemişti. Manifesto niteliği taşıyan 1933'teki ilk sergilerinde, klasiklerin kopyalarını göstermişlerdi. Amaçları, klasik sanatın modern sanatla paylaştığı yapısal sorunları vurgulamaktı. Oysa, Picasso ile Leonardo'nun temsil ettiği dünya görüşleri, bilgi kuramları ve varoluş felsefeleri birbirinden çok farklıdır. D Grubu'ndan önce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar da, birliğin amacını, modern sanatın felsefesine yine hiç değinmeden, üç maddede toplamışlardı.

"1) Muhitin sanata karşı lakaydisile mücadele etmek, 2) Harice, güzel sanatlarda Türk'ün kabiliyetini göstermek, 3) Memlekette, samimiyet ve say üzerine kurulmuş esaslı bir sanat çıkışı açmak."¹⁹

Kübizm ve konstrüktivizm etkisindeki sanatçılar, Türk sanatına düşüncüyü ilk kez kendilerinin getirdiği iddiasındaydılar. Modern sanatın en belirgin özelliği olarak, akla ve fikre dayanan yanını gösterdiler, fakat temellendiği bilgi ve varoluş kuramlarını tartışmaya açmadılar. Kübizm ve konstrüktivizm çağdaş bir zihniyetin estetik ifade biçimiydi. Türk sanatçılar, ontolojik-epistemolojik yeniliklere ışık tutmadılar, sanatın her dönemde bir düşünce sistemini ve zihniyeti yansıttığını hatırlatmadılar, bu şekilde de modernizmin özelliklerine açıklık getiremediler. Necip Fazıl (Kısakürek) 1935'te modernizmi temsil eden sanatçıların içinde bulunduğu kültür boşluğuna ve iletişim zorluklarına duyarlı bir şekilde değindi:

"San'atın A'sından Y'sine kadar her şeyi tam ve halis olarak tesis etmek bugünkü nesle düşüyor. Dilini, daha beş on yıl önce bulmuş olan bu nesil, bundan sonra oyuncusunu, seyircisini, dinleyicisini meydana getirmek ve onun yanı başında miyarlarını, yasaklarını, yani kendisini ortaya koymağa mecburdur. Tohum o, toprak o, ağaç o."²⁰



Elli yıllık Batılılaşma çabasının sonunda estetik düşüncede gerçekleşen yenilenme, sadece doğayı taklit etmenin sanat anlamına gelmediğinin fark edilmesidir. Güzellik kavramında gerçek bir yenilenme olmadığı Hamit Görele'nin sözlerinden anlaşıyordu. Hamit Görele bozulmuş biçimleri sevmiyor, Kocamehi'ye "Almanların sertliği"ni yakıştırmıyor, *Mekkâre Erleri* tablosunda beğendiği şeyin, beyaz atın sihirli güzel görüntüsü olduğunu belirtiyordu.

Halkevlerinin yayın organı olarak 1933-1950 yılları arasında Ankara'da çıkan *Ülkü* dergisinin 16 Nisan 1943 tarihli (yeni seri 38) sayısı. Kapak resmi Şeref Akdik tarafından yapılmış.

Zaman içinde, bu beğeni baskın çıkacak, sanatçılar kübizmin ve konstrüktivizmin kesinliğinden uzaklaşarak formu yumuşatacaklardı.

Güzellik Kavramı

Görüldüğü gibi “güzellik” kavramı geleneksel beğeni kalıplarını kıramadı. Bu dönemin romanlarında, kentlerde, özellikle İstanbul’da, gelişmekte olan “asri” hayat biçimlerinin toplumun büyük çoğunluğu tarafından kınandığı, çorapsız ve kısa saçlı kadının çirkin bulunduğu anlatılıyordu. Kübizm, sanayileşmiş toplumlarda, makinenin yönettiği, nesnel bilim kurallarının denetlediği, tüketimin yönlendirdiği yalnız ve Tanrısız insanların, zihinsel sistemlere inandığı bir dünyanın sanatıydı. Onlar için “güzel”, geometrik ve matematik olarak mükemmel olardı. Türk sanatçısı empresyonizm gibi kübizmi de kendine göre yorumladı. Empresyonist süreç Türk resim tarihinde sanatın yoruma açıldığı, sanatçı kişiliğe ifade olanakları tanındığı, sanatçının açıkhevaya çıktığı bir dönem oldu. Kübizm ise, sanatta aklın rolünü vurguladı, önemsemi. Türkiye’de Kübizm ve konstrüktivizmin denendiği dönem, resmin yapısal sorunlarının kavram olarak kesinlik kazandığı bir süreçtir.

Eleştiri de ‘güzellik’ kavramını yerel ve geleneksel parametreler içinde korudu. 1937’de saygın sanatçıların çıkarttığı plastik sanatlar dergisi *Ar*’da²¹ yazan Reşad Nuri Darago, “Güzel nedir?” sorusuna bulanık bir yanıt verdi. Ona göre “güzelliğin mutlak bir tarifi yoktu; her güzelliğin merkezi insanın kendisiydi; genel bir kaidesi de yoktu; örneğin aşk güzeldir.”²² Bunun dışındaki tanımlamalar, genellikle Mısır ve Yunan gibi klasik dönemlerin güzellik anlayışını naklettiler. Suut Kemal Yetkin, Zühtü Müridoğlu ve Reşad Nuri Darago’nun “güzellik” anlayışları oldukça gelenekseldi: Güzellik kişinin ruhunda duyduğu bir “hoş sedadır”, “güzel”in karşısı “görülen” değil, “bilinen” bir kaynaktan gelir, yani somut değil, soyut, zihinsel kalıplara bağlıdır. Divan edebiyatı ve minyatürde görülen bu güzellik anlayışından Darago bir noktada ayrılıyor, “mücerred güzellik yoktur, yer yüzünde ne kadar ferd varsa o kadar güzellik vardır” diyordu.

Bu tavrıyla Darago eski edebiyatın ve resmin kullandığı kalıpları yıkmak için bir kapı aralamıştı. Geleneksel güzellik kalıplarından bazıları şöyleydi: Figürün özelliği olarak ay çehre, uzun ve büyük göz, küçük ağız, ince burun, düz saç. Resimde incelikten çok hassasiyet ve nezaket önemsendirirdi. Güzel kadınların başları çoğunlukla sağa ya da sola bükülürdü. Bir güzelin tebessüm ve neşeden çok hüznün ve melankoliyi ifade etmesi arzu edilirdi. Minyatürde genç kızların elinde gül veya karanfil bulunur, çoğu kez göğüsler kısmen açık, saçlar mühmel olur, elbiseler de genellikle topuklara kadar uzanırdı. Ağız halk arasında hokka, şiirde nokta olarak tarif edilirdi. Saçlara yılan manası verilir; yılan masallarda define bekçisi olarak gösterilirdi. Zincir de saçla işaretli, aşkların kalplerini bağlardı. Divan edebiyatında boy tuba ağacına, selviye, elife; kaş mihraba, kemana (yay) benzetilirdi. Güzeli anlatmak için kullanılan benzetmelerde ızdırıp açık ya da saklı olarak hep vardır.²³ Darago'ya göre güzellik geleneksel kalıplar yerine yeni biçimlerle ifade edilebilir, ama özünde Galip Bahtiyar ve Ali Canip'in "ruhi güzellik" kavramından çok uzak değildir, çünkü kesin bir nesnellik kazanmamış, somuta, yani dışsal güzelliğe bağlanmamıştır. Bu alanda atılan önemli bir adım, estetik güzelliği ahlaksal güzellik ile zorunlu ilişkisi içinde gören zihniyetin delinmiş olmasıdır. Yeni tavra göre modern biçim, eski ruha ev sahipliği edebilir. Modern sanatın felsefesini ve estetik özünü kavramadan çözüm arayanlar, kendi ontolojik-epistemolojik çelişkilerini ifade ettiler. "İnkılâp" ruhunu benimseyen Peyami Safa, İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi yazarlar "milli, canlı ve dinamik ruhun" halk içinde yaşadığını söylüyordu. İsmail Hakkı halk estetiğinin "sürrealist" olduğunu iddia ediyordu ve milli Türk sanatının fantastik bir güzelliğe varacağı kanısındaydı.²⁴ Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyüboğlu Türk sanatının özünde, kilimlerin, çinilerin, hat sanatının arabeski, canlı renkleri ve coşkulu çizgileri olduğuna işaret ederek "modern" sanatı heyecanla kucakladılar. Hatta kübizmin ve Matisse'in Türk tezyini sanatlarındaki "güzel" anlayışını taklit etmeye çalıştığını düşündüler. Türkiye'de de modern sanatın, geleneksel biçim-çizgi-renk estetiğinden büyük ölçüde yararlanabileceğini önerdiler.

Eleştirmenler arasında ortak payda renk üstünde buluştu; rengin ahenkli, canlı, duyarlı olması önemliydi. Modern sanatı desteklemeyenler, sanatın ilkesinin gerçeği taklit etmek olduğuna inanmaya devam ettiler. Güzelliği hüznünlü duygularla ifade ederek, eski melankoliyi sürdürdüler. Buna tipik bir örnek *Ülkü* dergisi eleştirmeni Nahid Sırrı'dır.

"Zeki Faik İzer'in havuçları garip olmakla beraber çok hususi ve yeni bir şahsiyet gösteren natürmortu ve renkleri canlı bir edası var. Şeref Akdik'in kadının portresi bir elinin garip duruşuna rağmen cidden güzel..."²⁵ (Nahid Sırrı, 1939)

"Arif Kaptan tatlı ve mûnistir. Hemen hepsinde kırmızı bir evi bulunan sakin ve dinlendirici peyzajlar yapmış.

(...)

(...) (Cevad Dereli 1. ödül) Güzel, ferah, dinlendirici ve avutucu yeşil peyzajları, Bebek'den güzel bir manzarası ve yarı çıplak oturmuş bir kadını var.

(...)

Mâlik Aksel; harab evlerin, yorgun çehrelerin, kavruk vücutların ressamı. Az gerisinde bir çocukla oturmuş pembe entarili genç kadın ne kadar mütevakkil ve kırmızı entarili zayıf küçük kız gizli kalmış, tatmin edilmemiş ne çok arzu haber veriyor!... iskemleye âdeta çökmüş, genç kızın yakında bir anneye benzeyeceğini ve ondan fazla gün görmeyeceğini düşünen yüzü belagâtlâ anlatılmakta.

(...) Heykel birincilliğini alan eser Zühdü'nün, bir dostumuzun sevimli ve minimini kızının başıdır. Bana nedense gözler biraz fırlatılmış hissini verdi."²⁶ (Nahid Sırrı)

Diğer eleştiriler ise şöyledir:

"Selim Turan, *Karacaahmet Mezarlığı*: ... Selvilerin reçine kokusunu tenefüs edebiliriz. Mezarlığın kendine has sessizliği bizi selvilerin koyu lekelerine doğru çekmektedir. Mevzu ile ruhi bir yakınlık, bir melankoli duyulabiliyor".

"Fuat İzer, 'Benim Bahçem'de sıkılmış, bunalmış bir ruhun dolaştığını göreceğiz. Bir bahar hayatı yaşanırken ufak bir rüzgarın esmesiyle çiçeklerin dökülmesinde sanki sanatkar soruyor: 'Bütün bunlar güzel... Fakat niçin rüzgar baharın çiçeklerini döker?'"²⁷ (Asaf Halet Çelebi)

"Bu yıl serginin birinci mükâfatını Zeki Faik İzer kazandı. Zeki'nin renkleri ve çizgileri idare etmekte gösterdiği başarıya hayranlıkla bakabiliriz. Bu ressamlarımız bizi hayrete düşürmüş değildir (...) 'Kalamış'ta Bir Kahve' tablosunda tabiatın ürperişi elle tutulur derecede hissediliyor. (...) İkinci mükâfatı, resim sanatının afacan çocuğu Bedri Rahmi Eyüboğlu aldı. 'Adalardan Bir Yar' tablosunda o eski yaramazlıklarına devam ediyorsa da, 'Ürgüp Önünde' adlı tabloda güç bulunur bir erginliğe kavuşmuştur. (...)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne gelince: bu yıl başı Ercüment Kalmık çekiyor: 'Çıplak' ile 'Portre'sinde tam ve katıksız bir ritim ve ahenk içerisinde. Sürprizlerine alışmamız icabeden biri de odur. Duygusu kadar kafasını da işletmesini pek iyi biliyor. (...) Güzel Sanatlar Birliğinde güzel ve iyi resim yapma şerefi yine Şeref Akdik'te... Güzel duygulu iyi bir işçi....Esat Subaşı, zengin ve cümbüşlü renklerin ressamıdır. (...) (Saip Tuna) Mavi ve yeşil renkleri fazla girişken. Çıplaklarında dikkat ve cehit okunuyorsa da et tarafı daima ağır basıyor. ... Turgut Zaim, 'Buğday' adlı kompozisyonunda burnumuza toprakla karışık tahıl kokusu geliyor. Bu ressamımız, renklerini bozkırın asil âhengine sokmasını bilmiştir."²⁸ (Eşref Üren)

"Bedri Rahmi bu defa biraz daha içli ve biraz daha yolunu bulmuş ve biraz daha memleket havasına girmiş bir haldedir. Resimlerinde şiir ile tabiat sevgisi yan yana gitmektedir. (...) Cemal Bingöl sergiye bir resimle iştirak etmiştir. İnce renklerle süslenen manzarasından sonra karşımıza çıkan Cemal Tollu'da koyu ve açık renklerin tezadını görmekteyiz. 'Çingene Kızı' adındaki tablosu kırmızı rengiyle zevkli bir resim olmakla beraber nihayet eskiz mahiyette kalmaktadır. Cevat Dereli'nin bir seri resimleri ve sahilleri, bir yemeni etrafında görünen oyaları andırmakta fakat bu ressam da monoton olmak tehlikesine düşmektedir. İnce değişmeyen renkleriyle, havasıyla resimlerinde kuvvetli bir tırük ve temiz bir işçilik göze çarpmaktadır.

(...)

Ercüment Kalmık Camlar tablosuyla üçüncü mükâfatı almıştır. Portresi serginin en neşeli ve en zevkli resimlerinden biridir. Dağınık ve biraz da oyuna kaçan tuşlarla, tuvali tamamiyle kapamadan meydana getirdiği resimleri..."²⁹ (Malik Aksel)

"Sağlam bir desen ve renk bilgisine sahip olan R. Epikman yeni ve taze renkler peşinde. (...) Dalı elbiseli 'Köylü Kadın'ı gerek hacim, gerek renk bakımından başarılıdır. (...) Nurettin Ergüven, sıcak ve aydınlık Akdeniz tabiatından biraz soğuk fakat ferah üç manzara getirmiş. (...) (Arif Kaptan) olgun yeşillere, vakur grilere ve neşeli kırmızılara iltifatı fazla."³⁰ (Ahmet Köksal)

“Bedri Rahmi ve Eren, yine büyük bir renk sarhoşluğu içindeler. Yalnız Bedri’de bir form kaygısı da başlamış. Gözlerimiz nerede ise onun formlarında seyahat edebilecek. Eren’e gelince, onun renklerinde güzel bir değişme, arınıp, lirizme doğru bir akış ve kayış görülür. (...) Zeki Kocamemi çok ağırbaşlı. Resimlerinde daima duyguyu gizliyor.”³¹ (Eşref Üren)

“Bedri Rahmi Eyüboğlu kilimlerimizin, çinilerimizin, kısaca Türk süsleme sanatının rengini ve ahengini plastik bir dille bülbül gibi konuşturuyor. Cemal Tollu’nun dört başı mâmur resimlerinde, gösterişten uzak bir sadelik içinde her şeyi tam tadında buluyoruz. (...) Nurullah Berk’in tesadüfe yer vermeyen, her şeyi geometrik bir nizama bağlayan endişesi onu plastik bir olgunluğa götürmüş bulunuyor. Zeki Kocamemi her zamanki gibi ciddi ve zevkli.”³² (Cemal Bingöl, 1948)

“Nurullah Berk: Az ve öz yapıyor, pir yapıyor. Sabri Berkel:... araştırmaları mesut sonuç verecek; belli. (...) Cevat Dereli: Bu yıl daha şair. (...) Naci Elif: Güzel. (...) Nedim Günsür: Çekingen, sevimli. (...) Nuri İyem: Yeni soyun en olgunlarından. Zeki izer: Elindeki fırça değil, sanki sihirbazın değneği! Oradan bize top top kandiller yakıyor. (...) Cemal Tollu: Daima konstrüktif”³³ (Eşref Üren, 1950)

1937-1950 yılları arasında eleştiri metinleri genellikle karşıtı ve kapsamı belirsiz sıfatlarla doludur: “güzel”, “muaffak”, “yeknesak”, “ferah taze”, “canlı gibi”, “renkler koyu”, “yeşili güzel”, “ışık ve gölge iyi taksim edilmiş”, “renk ahengi” gibi sözler en çok kullanılanlardandır. Bu arada, kişisel beğenin ötesinde bazı kavramlar da kabaca belirtmeye başladı. Berraklık kazanan alanlar şunlardı: 1) Üslup: klasik, realist, romantik ve modern olarak dört gruba ayrılıyordu. Tüm kategoriler için başarı olgusu, resmin “güzel bir duygu yaratması” idi. 2) Renk: renk ahengi, ışık ve gölgenin dengeli dağılımı, koyu ve açık lekelerin armonisi renk ölçütlerini oluşturdu. 3) Desen: “Desen kuvvetli mi?” sorusu önem kazandı. Bundan “gerçeğe benzemiş mi?” anlamı çıkıyordu. Soyut, yapısal, geometrik desen anlayışı benimsenmemişti.

Renk, çizgi, biçim ve kurgu (kompozisyon) üslubu belirleyen elemanlardır, simgesel anlam taşırlar. Örneğin Michelangelo, formu çizginin

egemenliğinde betimlemişti, amacı figürü içten dışa tanımlayan anıtsal bir form yaratmaktı. Tiziano formu renkle oluşturdu, çizgi ikincil konumdaydı. Amacı, figürü çevresiyle birlikte tanımlamaktı. Üslup, yani bir şeyin nasıl anlatıldığı, ne anlatıldığına bağlıdır. Üslup ve içerik etkileşim içindedir, birbirlerini denetlerler. Bu yıllarda henüz eleştiri bu ayrımların farkına varmamıştı. Modern, romantik, realist, çizgisel, ne olursa olsun, aynı sıfatlar her türlü ifade biçimine aynı ölçüde uygulanıyor, yapıtlar arasında üslup ve anlam farkları sorun olarak görülüyordu. Örneğin Refik Epikman, 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde (1949) Nurullah Berk için "resimleri gerçekten sergi içinde başlı başına bir özellik taşıyor" dedikten sonra bu "özellik" şöyle tanımlamıştı: "Şekilleri sınırlandıran çizgiler arasına kapattığı renklerin içinde belli ki sanatçı kırmızıyı başta tutmaktadır. Eserlerinin uyandırdığı tesirde vitray tekniğini hatırlatan ve yapı ile çok uyuşabilecek bir taraf bulunmaktadır."³⁴ Sanatçının kırmızıyı önde tutması ile şekilleri sınırlandıran çizgiler arasında renklerin kapatılmasının eşit derecede önem taşıdığı izlenimi uyandıran bu tümce, üslup sorununa açıklık getirmiyordu. Renk seçimi, renklerin ağırlığı anlam oluşturan öğelerdir. Nurullah Berk gibi kaligrafi ve minyatürle ciddi deneyler yapan bir ressamın yapıtında, çizgi, renk, ritm, hacim ve derinlik arasında kurduğu ilişkiler incelenmeliydi.

Bir başka örnek de Peyami Safa'nın satırlarından (1943): "Nurullah Berk yeni ve tatlı bir renk telakkisi içinde hayırlı rüyalar görüyor.. Dekoratif cazibesile beraber dekor kıymetlerini kat kat aşan bir müşahede gerçekliğine hiç de bayağı olmayan bir romantik şiir havası, hem de ne güzel, ne güzel karışmış."³⁵ Yeni bir renk telakkisinden yazar neyi kastediyor acaba? "Müşahede gerçekliği"nin dekoratif nitelikleri aşmakta yardımcı olduğunu çıkartabiliriz bu tümceden. Resmin dekorasyondan öte, plastik bir resim olması için bu yeterli mi?

Kavram bulanıklığı Eşref Üren'in Cemal Bingöl için bir kalemde söylediği şu sözlerde bir kez daha görülür: "Natürmortlarında zaman zaman empresyonist, bazen de kaligrafiktir."³⁶ Işıklarla formu parçalayan empresyonist üsluba çizginin, yani kaligrafinin girmesi ilginçtir. Yazar bu cesur girişiminde, müşahadesini yüzeyde bütünlüğün nasıl sağlandığına, iki fark-

lı üslubun bileşiminin yaratabileceği problemlere hiç değinmeden, tamam-
lıyor.

Ressam yazarlar da, kavram kargaşasına bir miktar katkıda bulundular, fakat plastik kavramların eleştiri diline girmesini yine onlar sağladı. Türkiye’de ressamların eleştiri yazması Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulmasından sonra başladı. Birlik kurulduktan sonra Muhiittin Sebati sürekli yazarak, İstanbul’da bir resim galerisi ve bir Güzel Sanatlar Müzesi açılması için uğraşmıştı.³⁷ 1928’den önce Avni Lifij’in bazı etkinlikleri oldu, ama yoğunluk 1930’larda başladı. Bedri Rahmi, Zühtü Müridoğlu, Mahmud Cuda, Malik Aksel, Fuat İzer, Eşref Üren, Refik Epikman ve Cemal Bingöl, *Ülkü* ve özellikle *Yeni Adam* dergisine yazılarıyla sürekli katkıda bulundular. Bu arada Elif Naci, Cemal Tollu ve Halil Dikmen, günlük gazetelerde önemli sanat yazıları yayınladılar. 1937 yılında Nurullah Berk’in önderliğindeki bazı ressamlar tarafından, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nden beri ilk plastik sanatlar dergisi olan *Ar* yayınlanmaya başlandı. Daha sonra 1949’da, plastik sanatlarla ilgili yazılara önemli bir yer ayıran *Yaşayan Sanat* dergisi çıktı. 1930-1950 yılları arasında *Arkitekt*’te de ciddi eleştiri yazıları yayınlandı. Hamit Görele bu dergiye değerli katkılarda bulundu.

Ressamlar, resim eleştirisi yazan edebiyatçıların resmi bilmedikleri için anlamadıklarını iddia ediyorlardı. Ressam Ali Karsan 1945 yılında “tenkidi kimden isteyebileceğiz” diye sordu:

“Sanatı hangi taraftan görürsek o tarafı tutuyoruz. O halde bu tenkidi yapacak kimsenin ressamlardan hariç olması ve arkadaşlık bilmeyerek, hatır saymayarak, sırf sanat namına ve kaygı ile hareket eden derin görüş ve bilgi sahibi olması lazım gelmez mi? Hülâsa, sanatkâr ressamlar topluluğunun mihenk taşına, Ar münekkidine (Critique d’art) ihtiyacımız var.”³⁸

Ressamlar, teknik ve yapısal sorunlara açıklık getirerek sanat ortamını zenginleştirdiler. Ressam Sermet 1937’de ilk defa gerçek bir üslup incelemesi yapan bir eleştiri örneği verdi. *Atlı Süvari* hakkında şöyle diyordu:

“Resimlerinde derinlik, plastik tesir ve üç dimansiyonlu desenin üzerinde birbirine kenetli iki dimansiyonluk boyası, form kontrastları, dinamik ve statik hareketlerin büyük bir rhytme’le kompoze edildiği görülür. Hiçbir şey tesadüfe bırakılmamış, her hareket, her form bir muvazene ve maksat dahilinde tertip edilmiştir.”³⁹

Resimsel sorunlara bilinçli yaklaşan yazılara başka bir örnek, ressam Refik Epikman’ın Ferruh Başağa hakkındaki yazısıdır:

“...61 No’lu resminde siyah ve beyaz lekelerle sağlanmış arabesk üzerinde gösterilen himmet pek belli.

Bununla beraber kompozisyonun bazı kısımlarına hakim olan form endişesi bazı parçalarda aksine olarak satır örtme şeklinde işlenmiş, birbirine zıt bu iki anlayış (derinlik ve düzlük), eserin bütünlüğü ve ritmini oldukça bozmaktadır.”⁴⁰

Refik Epikman’ın İbrahim Çallı eleştirisi de üslup ve kurgu sorunlarına doğru bir yaklaşım getiriyordu:

“35 nolu Boğaziçi tablosu, eğer imkan olup parçalara bölünse, gerek icra ve gerekse anlayış bakımından ayrı ayrı ifadeler taşımaktadır. Bu ise eseri ahenkli bir bütün olmaktan uzaklaştırmakta. Öteki dört natürmort da eğer zevkle konmuş renkler olmasa terkip hususunda hiçbir endişe taşımadığı gibi harekete getiren bir tesir yaratmaktadır.”⁴¹

Bedri Rahmi’nin Mahmut Cuda üzerine yazdığı eleştiri, kompozisyon konusuna açıklık getiren bir yazıydı:

“O bir heykeltıraş dikkatiyle eşyanın girinti ve çıkıntılarını tesbit etmeye uğraşırken önüne çıkan renkleri olduğu gibi kopya etmekten çekinmiyor. Bu yüzden onun resimlerinde her şeye ayrı bir renk havası geliyor. Her parça başka başka renklere bürünerek resmin içerisinde istiklâlini ilan ediyor.

(...)

Mahmut tabiatı olduğu gibi kabul ediyor. Gözünün gördüğü kadar görüyor ve gördüğünü tesbit ediyor. Üzerinde günlerce durduğu mevzuun hangi tarafını daha çok sevdiğini, daha iyi kavradığını anlamak imkansız. (...) Onun re-

simlerinde meyvalar, masa, heykel, kitaplar, hep aynı hızla kabarıyor, hep bir ağızdan konuşuyorlar. Şüphesiz ki sanatkarın en büyük kuvvetlerinden birisi bunlardan hiçbirisini hakir görmemesi, onların hepsine aynı muhabbetle sarılmasıdır. (...) Fakat ne olursa olsun, sanatçı bunlardan birisini ötekine tercih edecektir. Bu hususiyeti bazen tabiatın kendisi, bazen ışık, bazen göz, bazen gönül muhakkak bize tekrarlamaktadır.”⁴²

Ressam Sermet, Hamit Görele, Refik Epikman, Bedri Rahmi, Fuat İzer, Nurullah Berk gibi ressam yazarlar “ritim”, “hız”, “dinamik ve statik hareketler”, “tesadüf”, “tercih”, “muvazene”, “maksat dahilinde terkîp”, “şekil kontrastları”, “üç buutlu desen/iki buutlu boya” gibi kavramları eleştiri diline kattılar. Refik Epikman 1949’da 10. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’ni değerlendirirken, ressamı üç grupta topladı: 1) “dekoratif sanatlarımız üzerine eğilerek kaynaklardan faydalanma yolunu seçenler”, 2) “klâsik sanatı daha iyi anlama gayreti güdenler”, 3) “klâsik bilgilerden zamanımızın sanat anlayışı içinde faydalananlar.”⁴³ Bu “kavramsallaştırma” çabası eleştiri için önemli bir adımdı.



(Soldan sağa): İbrahim Çallı, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran kadın modellerle.

Ressam olmayan sanat yazarları Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas ve Sabahattin Eyüboğlu, 1940'ların başında eleştiriyi tarihsel ve kültürel bir söyleme dönüştürmeye çalıştılar. Peyami Safa 1943'te D Grubu'nun durumunu şöyle anlattı:

"...geçen dünya harbinden sonra Avrupa'nın kendisinde toplanan en büyük tereddüt ve buhran memleketi de orasıdır (Fransa). 'D' Grubu sanatkârlarının çoğu da oradan buraya bir sistem huzursuzluğu, arama şehveti ve istihale humması getirdiler. (...) Böyle olduğu için ilk 'D' grubu sergileri Lhote'ların, Matisse'lerin, Picasso'ların işaretleri altında, Fransız avangardına imrenen eserler verdi. Aralarında henüz itidali temsil eden bir Cemal Tollu ve tam manasile klâsik muvazeneyi temsil eden bir Sabri Berkel yoktu. Dino'lar, ber mutad, hiçbir akademi disiplininin geçmemiş kupkuru bir istidada dayanarak 'D' grubunun tereddüdünü kendi maksatlarına doğru itmek yolunda başarılar elde ediyorlardı.

Aramadan bulmak mümkün olmadığına göre, mazinin yaşamaya daima namzet kıymetleri müstehaselerinden ayırd edebilmek ve hoyratça tekmelemek şartile her intikapçı hamle güzel doğumlar umududur. 'D' grubu hamlesinde samimiydi. Bunun en büyük isbatı, imkansızlıklar duvarına çarpınca, onun, sistem sofuluğu ile hiçbir yenilikte ısrar etmemesi, kendisini yalnız geleceğin meçhul imkanları değil, geçmişin ilhamları arasında da aramaktan çekinmemesidir. Buna rücu denmez, yahut kelimelerin dar manalarına kurban olmamak için denebilir ki, bu, geçmişle gelecek arasında canlı terkiplere varan ileri bir rücadur."⁴⁴

Safa, kübizmin Türk toplumuna yabancı kalan bir zihniyeti temsil ettiğinin, iki farklı zihniyetin resim dünyasında çarpıştığının altını çizdi. Ayrıntılara girmeden, sanatın kültür ve zihniyet ile iç içe olduğunu vurgulayan ender bir tavır sergiledi. Pek çok yazar kültürün yalnız milli ve yerel karakteri üstünde duruyor, eleştiriyi ideoloji propagandasına dönüştürüyordu. Peyami Safa'ya göre Tollu ve Berkel'in gerçekçiliğe dönmelerinin nedenini, Türk zihniyetine yakınlaştıklarının bir işareti olarak değerlendirmek daha geçerli ve gerçekçi bir yaklaşımdı. Nitekim 1940'ların başında Berk, Tollu ve Kocamemi daha gerçekçi bir üslup sergilediklerinde, Peyami Safa'nın yanı sıra Fikret Adil ve Ahmet Muhip Dıranas da, "yeni bir

hümanizma”nın başlangıcı diye yorumladıkları bu durumu sevinçle karşıladılar.

Emin Bara, Nahid Sırrı ve Şevket Rado gibi “gelenekçi” yazarlar, Kocamemi, Çelebi, Berk ve Tollu gibi modernist sanatçıları, modernizmin “uç noktaları”, “garabetleri” gibi sıfatlarla alçaltırlarken, 1940 yılında Ahmet Muhip Dıranas güncel sanatın Türk sanat tarihi içindeki yerini saptamaya çalışan önemli bir adım attı. Sanat tarihinde hareket çizgilerini araştıran yazar, değişik dönemleri zihniyet açısından incelemeye aldı. Örneğin, Şeker Ahmet Paşa, Zekâî Paşa ve Süleyman Seyyid’i “ilk esaslı Avrupai resim hareketi”nin temsilcileri” olarak görüyor; “bugünkü ileri resmimize bağlanan sarıh bir istikamet sezmek mümkünse de bu istikametteki hareket şuuru yine yarım bir haldedir” diyerek şöyle devam ediyordu:

“Hamdi Bey ekolünün sanat anlayışı Garpla, tanzimatçı bir zihniyet içinde temasın mukadder olan neticesidir. Paşaların kendilerine inançları yanında Hamdi Bey tam bir tanzimat Osmanlısı olarak Avrupalı gözüyle bir şark resmediyordu. (...) Gerek Hamdi Bey’de, gerek Ali Rıza Bey’de zayıf olan eserler değil; çünkü eserleri inanılmış bir telâkkinin olgun ve mükemmel mahsulleri, fakat telâkkinin kendisidir. Yalnız..., Hamdi Bey mevzuu ve insanı getirmiş olmakla, dekadanlığın rağmen, bu devreye tekâmül merhalesinde, bir yeni ve sağlam unsur katmış olmak şansına maliktir.”⁴⁵

Bu yazıda Osman Hamdi’nin dekadanlılığı tartışılabilir olmakla beraber, yazarın sanat tarihine yaklaşımında “süreklilik” ve “oluşum” kavramlarını dolaylı olarak kullanmış olması önemlidir. Dıranas empresyonistlerin Avrupa etkisini ve doğa sevgisini getirdikleri halde, “büyük” resme ulaşamadıkları kanısındaydı. Ona göre, bu dönemden yalnız Çallı’nın *Mevleviler* tablosu “Türk resminde bir şaheser olmağa layıktır.”⁴⁶ 1939 yılında, D Grubu’nun klasik gerçekçiliğe “bilinç” kattığını söyleyerek, Türk resminin özgün ve “büyük” resme bu yoldan varacağına inanmıştı.

Dıranas “büyük” resimden şunu anlıyordu:

“İnsanı ve tabiatı anlamak ve sevmek; büyük şekle, büyük kompozisyonlara ve insani mevzulara gitmek, bizim davamız büyük kaynaklara gitmek da-

vasıdır – Yunan, Roma, Rönesans ve sonraki klâsikler, hareket noktası Avrupa resmiyle müşterek olan dava, hedefi bakımından bize mahsus bir mahiyet almak zorundadır, kendimize ait bir davranış kalıbı bulmalıyız, her şeyde hakim bir düzen ve ahenk anlayışı, resim tarihimize Bedri, Ali, Dino, Hamit, Cemal, Nurullah'ı hep alkışlayacağız; Türk resim tarihinde tek yaratıcı sancı bu hareket olmuştur. Bu hareket resmin ne olduğunu ve ne olması gerektiğini ortaya attı, resmi gündelik bir mesele haline getirdi, resmin polemiğini ve 'sanatça dedikodusu'nu doğurdu, 'öz' sanatı, 'büyük' sanatı düşünmeye ve hissetmeye bizi yönlendirdi."⁴⁷

Dıranas'a göre, insan ve doğa dokusundan yola çıkarak, "kendimi-ze ait bir davranış biçimi", "her şeyde hakim bir düzen ve ahenk" bulunduğu zaman içerik ve biçim bütünlüğüne varılacaktı. D Grubu'nun, resmin ne olduğunu tartışmaya açarak bu amaç doğrultusunda iki önemli adım atmış olduğunu düşünüyordu: Bunlardan birincisi, klasik resmin meselesini gerçekçilikten ayrı tutarak yapısal problemleri bilinçle farketmek, ikincisi ise, yapısal sorunları tartışma ve araştırma konusu yapmaktı. O yıllarda Dıranas'ın fikirleri, resim sanatı hakkındaki en ilerici görüşü temsil ediyordu. Peyami Safa dışında ender olarak rastlanan olumsuz ve nesnel eleştirinin örneklerini de Dıranas'ın şu satırlarında bulmaktayız: "Temelsiz modernizmde cansız peyzajlar, natürmortlar, bağımsız figürler, tezyini kaprisler, zoraki renk oyunları, bilgisizlik ve güçsüzlükten gelen havailik";⁴⁸ Abidin Dino için: "Samimiyetle bağlandığı halk resmi esprisi, eserlerinde zoraki bir estetik, yapmacık bir safiyet ve bir ca'lilik oluyor"; (...) "Resimde 'millî karakter' diye büyük bir mesele var ama bu Dino'nun anladığından farklı"; hümanist bir anlayışın resim tarihimize ilk meyvesi olarak gördüğü Zeki Kocamemi'nin *Atatürk'ün Cenaze Töreni* tablosu için "Ön plandaki atlar fonla karışıyor, yer yer bazı kıymetler aksıyor. Daha klasik ve doğru ışık gölge ahengi gerçekleştirilememiş"; ve Malik Aksel hakkında "Mevzuunu çok iyi hissediyor. Ama resimleri büyüklük telkin etmiyor."⁴⁹

Dıranas ayrıntıları tanımlamasa da, toplumsal davranış biçimleriyle resmin kurgusu arasında ilişki olduğunu farkındaydı. Bu konuda sanatçılar da kesin bir görüş belirtmiyorlardı. Gerçekçiliğe dönüşü "beşeri resme

varmak” arzusu (Cemal Tollu, Nurullah Berk), “eşyayı tanımlamak” ihtiyacı (Bedri Rahmi), “halkı tatmin etmek” gereksinimi (Zeki Faik), “resmin inşasını gizlemek” arzusu (Eren Eyüboğlu) “mahalli havayı ve rengi aramak” isteği (Elif Naci)⁵⁰ gibi nedenlerle anlatarak kavramsal, felsefi ve teorik bir neden göstermiyorlar, üslup değişimini resmin iç gereksinimlerine bağlamadan açıkta bırakıyorlardı. Toplumla iletişim kurma ihtiyacı, sanat yazarlarının milli sanat slogancılığı ve devletin güdümlü milli sanat siyaseti, sanatın yönünü belirleyen başlıca etkenlerdi. Sonuç olarak, 1940’larda bazı tarihsel ve kültürel faktörlerin bilincine varıldığı halde, eleştirel kavramlarda devam eden bulanıklık, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere sürüyordu:

“... Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu arkadaşlarını muvazeneye doğru çekmekte hayırlı tesirlerin sahibi olmuşlardır. (...) Hatta Bedri Rahmi’nin bile arada bir oynamaktan bıkarak daha sağlam kıymetler aradığını belirten ve Eren’inkiler kadar güzel muvazene hasletlerine şahit oluyoruz. (...) Zeki Faik İzer... çok kaliteli eserlerle harikulade zengin ve hayret verici olgunlaşma dellillerle sergiyi değerlendirdiğini söyleyip geçeceğim.”⁵¹ (Peyami Safa)

“Nurullah Berk, Baudelaire’in ‘Seyahate Davet’ şiirini hatırlatan bir deniz manzarası ile derhal göze çarpıyor. San’atında şuuru hislerinden evvel tutan Nurullah Berk bu tablosunda bir istisna yapmış ve netice muvaffakiyetli olmuştur. (...) Arif Kaptan eski neşeli renklerini değiştirmişe benziyor. Bu seferki tablolarında Eşref Üren’in içli grilerini hakim gördük. (...) Bedri Rahmi Eyüboğlu bir Türk minyatürü yapmak yolunda geniş adımlarla ve renklerle yürüyor. (...) Cemal Tollu Anadolu’nun bütün hususiyetlerini, meraretini veren eserlerle en ön saftadır...”⁵² (Fikret Adil)

“O (Bedri Rahmi) hayatın sarhoşudur. Kalabalığı sever, halk hayatının peşindedir. Gündeliği muhayyilesi ile giydirir. Demin Binbirgece’den bahsettim. Bu itibarla benzeyiş tamamdır. Bedri o kadar kalabalığı, çokluğu sever ki, tek başına aldığı konularda bile, mesela “Nue”lerde bir tek kadın görmezsiniz; bir orkestrasyon görürsünüz. Bütün o deformasyonların, o birbirini yalancı çıkarmaga çalışan lezzetli tabiat dışı oyunların sırrı odur.”⁵³ (Ahmet Hamdi Tanpınar)

Özgün bir estetik düşüncenin olmaması, daha önce belirtildiği gibi, sanatla toplum (seyirci) arasındaki kopukluğun bir göstergesiydi. İnkılâp

kültürünün inşası sırasında, toplumun talep etmediği sanatı devlet destekliyor ve yaşıtıyordu. 1938 yılında Sabahattin Eyüboğlu bu konuyu açıkça ortaya koydu:

“Türk resmi münhasıran devlet himayesile yaşamaktadır. Bu anormal vaziyet ancak muvakkat olarak kabul edilebilir. Çünkü devletin gayesi memleket-te resim sanatının kendi kendine yaşamasını temin etmektir. Kendi kendine yaşamayan bir sanat henüz içtimai manasile sanat değildir. (...) Türk resmini Türk Cemiyeti yaşatacaktır. Türk ressamı para yerine kayıkçıya bir kağıt parçası üzerine yazdığı bir harfi veren Hattat Rakım vaziyetine gelmedikçe, yani yaptığı şey bizatihi bir kıymet olmadıkça Türk Resmi tam teessüs etmiş sayılamaz. Bu itibarla resim galerisinin açılması, resmin devlet himayesinden kurtulmağa ve kendi kıymeti ile yaşamağa başlaması demektir.”⁵⁴

Cumhuriyet’in “milli sanat” ideolojisi sanat-sanatçı-toplum (seyirci-eleştirmen) ilişkilerini tanımlamıştı. Devlet milli sanat adına inkılâp sanatını destekliyordu. 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi her yıl on sanatçıyı Anadolu’nun değişik yerlerine gönderme kararı aldı. Geziler dört yıl sürdü. “Memleket Resimleri” sergileri, Anadolu’nun taşını toprağını İstanbul ve Ankara’ya tanıtmak açısından önemli oldu, fakat Anadolu’da açılan tek tüm sergiler gerçek bir etkileşim yaratmak için yeterli değildi. 1950’den sonraki çok partili dönemde, ekonomik gelişmeyle birlikte hızlanan iç göç nedeniyle köy-kent etkileşimi yoğunlaştı. Sonuç olarak toplum yapısı sarsılacak, “küçük” ve “büyük” kültür üreticileri yeni koşullar altında yakınlaşmaya başlayacaklardı. Bu aşamada, ortak estetik değer olarak sunulan “milli sanat” ideali, sanat tartışmasının gündemini oluşturdu ve resmin konusu özel bir önem kazandı.

“Konu” Sorunu

Eleştiride konuyu önemseyenlerle, resmi konudan bağımsız olarak değerlendirilmeyi doğru bulanlar iki ayrı cephede toplanmıştı. Resmin öz sanat değerinin konudan bağımsız olduğunu savunanlar her dönemde vardı. 1914’de *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*’nde yazan Aziz Hidayi, Türk seyirci-

sinin resmin konusu dışında bir şeyle fazla ilgilenmediğinden yakınıyordu. “Biz resimden bir şey hissediyorsak, bu ondaki sanat güzelliği değil, onun gösterdiği çıplaklık, mizah ya da görünen şiirselliğidir. İşte sanatçılarımızın ilerlemesine engel olan, sanat dehasının gelişmesini engelleyen karanlık ruh ifadesi”⁵⁵ diyordu. Aziz Hidayi görsel bir sanat olan resmin şiirle karıştırıldığından, güzelliğin güzel konu ile eş tutulmasından şikayetçiydi. 1920’lerde de Namık İsmail, eleştirmenlerin resim tekniğini bilmedikleri için konu ve edebi anlatımcılık üzerinde durduğunu belirtmişti.

Resmin şiir ve edebiyat türleri ile karıştırılmasının eleştiri dilini ve ölçütlerini çok uzun yıllar nasıl etkilediğini gördük. 1930’larda resmin konusu inşacı, yapısal sorunlar ve zaman-mekân gibi soyut meseleler olunca, “konu”nun anlatımcı ve şiirsel nitelikleri ve sanatçı için önemi üzerindeki tartışmalar yoğunlaştı. Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyüboğlu konuya açıklık getirmeye çalıştılar. Yetkin, öz sanatın hedefi “Bize sadece kendi gizli mahiyetini ve iç bünyesini ifşa etmekten başka bir şey değildir”, “Öz Sanat: Kendisinden başka bir gaye tanımadığı gibi hiçbir manayı da ihtiva etmez veya manaya ehemmiyet vermez”⁵⁶ diyordu. Ona göre resim, biçim, renk, kompozisyon öğeleriyle kendi varlığını yaratan bir sistemdir, öyle değerlendirilmelidir ve sevilmelidir. Sabahattin Eyüboğlu aynı görüşü savundu:

“Yeni resim karşısında burjuvayı en sinirlendiren bu işte: Adamcağız söyleyecek söz bulamıyor. Mutlaka bir şey söylemesi lâzım mı canım? Muhakeme etmesin, mana olmayan yerde mana aramaya kalkmasın. “D” Grubu onun düşünmek hassasına değil, görmek hassasına hitap ediyor. Tuvalin arkasına değil, önüne baksın. (...) Mermer sütunlarda mana aramayan halk bir gün “D” Grubunda da mana aramamaya alışacaktır. Resim doğduğu zaman zihne hitap etmiyordu ki. (...) Resime sonradan giren fikri kıymetler, renk ve çizgileri ağırlaştıran manalar, tezyini kıymetleri, yani resmin musikiye benzeyen tarafını gözden düşürdüler.”⁵⁷

Bedri Rahmi Eyüboğlu’na göre, gerçeği görebilenler dünyada var olan her şeyin resme konu olabileceğini de göreceklerdi:

“Gülhane parkının resmini herkes yapabilir, bunun için bayağıdır! Yani Gülhane parkı, şehrin ortasındadır. Kapısı herkese açıktır. Herkes oraya bedava girip resim yapar. Herkesin gözü önünde olan, nadir olmayan her şey bayağıdır!

Ben bu kanaata ilk defa sevgili arkadaşım M...’de rastladım. Fakat yalnız onda değil. Bu kalp anlayış, bu sakat fikir o zamandan beri ayrı ayrı maskeleler altında her yerde karşıma çıktı.

Ben kendi hesabıma beylik mevzuların sanat eserinde ne mühim bir yer aldığını ilk önce Rus romanlarında gördüm...”⁵⁸

Sabahattin Eyüboğlu resmin görselliğinin kendi başına yeterli bir anlam taşıdığını savunuyor “modern resimde mana yoktur”, “mana olmayan yerde mana aramasın”, “resmin tezyinî değeri vardır, bu onun müziğe benzeyen yanındır ve seyirci bunu algılayabilmelidir, o kadar” diyordu.

Modern resimde “konu” soyut ve kavramsaldır; bu onun anlamsız olduğunu göstermez. Anlamı sembolik referanslar üretir. Semboller zihinsel çağrışımlarla kültürel değerleri hareketlendirir. Örneğin kübizmin yapısal ve inşacı özellikleri, yeni bir zaman-mekân anlayışını tanımlayan belli bir dünya görüşünü yansıtır. Müzik de soyut bir anlatım biçimi olduğu halde, tezyinî bir sanat değildir, zihinsel koordinatların eşliğinde anlamla yüklüdür.

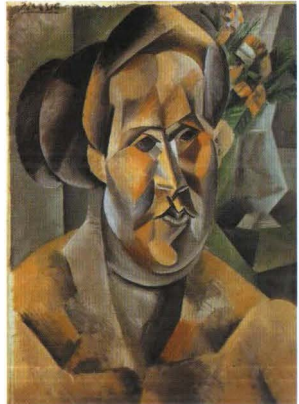
Sabahattin Eyüboğlu bu konuyu ayrıntılarıyla ele aldı: “Resmin tabiata benzeyen yahut mana ifade eden tarafı ikinci plana inmiştir. Hatta gaye benzememek ve mana ifade etmemek olmuştur”;⁵⁹ “Tablo ile halı gitgide birbirine daha fazla yaklaşıyorlar. (...) Bununla beraber ressamlar “tezyinî” sıfatını henüz benimsemiş değillerdir. Resimle tezyinat arasında hâlâ bir kıymet farkı mevcuttur. En yeni görüşlü ressamlar bile tablolarına dekoratif denilmesine henüz razı değillerdir...” açıklamasını yaparak resmin tezyinat olmadığını teslim etti. “Tabiat taklidine istinad eden resmin sağlam kaide ve ananeleri hâlâ yaşamaktadır. Hâlâ anatomi ve perspektif gibi zaruretler ortadan kalkmamıştır” diyen Eyüboğlu, “yeni resim”in anlamını oluşturan “ahenk”, “kütle”, “akış”, “pasaj”, “ritim”, “konstrüksiyon”, “senfoni”, “hacim”, “mihver” gibi kavramlara, sanatçıların eski resmi anlatırken de başvurduklarını belirtti. Bu kavramların plastik resimde “dekoratif” sanatlarda olduğundan farklı anlamlar taşıdığını gösterdi: İnsan vücudunu dekor

içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Matisse'in ve ya tabiatı stilize ederek mücerret bir sanat güzelliğine varan Picasso'nun dekoratif sanat yapımadıklarına işaret ederek şöyle söyledi:

“Şüphesiz yeni resim geriye dönerek basit bir minyatür haline gelmeyecektir. Tezini kıymetlere ehemmiyet vermek eski manası ile tezini bir sanat haline gelmek demek değildir. Yeni resim yalnız göze değil, aynı zamanda zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yapacaktır. Minyatür ve halı 'düz satıl' üzerinde kaldıkları halde, tezini tabloda derinlikten, hacimlerden ve perspektivden de istifade edilecektir. Yani minyatürle Avrupa resmi birleşecektir.”⁶⁰

Eyüboğlu önemli bir noktaya değiniyordu. Batı etkisinde doğa izlenimciliğini ve üçüncü boyutu öğrenen Türk ressamı, kendi gelenekleriyle, minyatürle, hatla, kilimle, Eti sanatıyla ilişki kuracak, belki özlenen senteze varabilecekti. Anımsamak gerekir ki Avni Lifij daha 1922 yılında minyatüre bu tarz bir ilgi duymuş, “ben bizim minyatürlerin iptidailiğini gidermek, fakat Avrupa'nın koyduğu şekle de sokmamak istiyorum”⁶¹ diyerek, Der-gâh'ın yazarına göre “minyatürün şarktaki haliyle garptaki hali arasında bir muvazene temini ile meşgul”⁶² olmuştu. Eyüboğlu'nun Avni Lifij'den on altı yıl sonra modern sanata getirdiği bu yorum, Bedri Rahmi, Cemal Tollu, Nurullah Berk (bir süre için) ve Sabri Berkel'in çalışmalarında anlam kazanacak, ifade bulacaktı. Modern sanatı geleneksel tezyinata yakınlığından dolayı heyecanla kucaklayan yazar ve sanatçılar, Picasso ve Matisse ile Türk sanatı arasında ancak böyle bir köprü kurulabileceğine inanıyorlardı. Modern sanat, İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi Ziya Gökalp'e bağlı düşünürler açısından, “yaşayan ananelerin” ve “milli ruhun” inkılâp gerçekçiliği ile bağdaşabileceği bir maya oluşturunuyordu.

Avrupalı kübistler doğanın ve maddenin geometrik yapısını incelerken iki aşamalı işlem uygulamışlardı. Somuttan (nesneden) mekanik ve mantıksal



Pablo Picasso, *Portrait of Fernande (Fernande'in Portresi)*.

1909, tuval üzerine yağlıboya, 61.8x42.8 cm.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

bir yöntemle geometrik soyutlama yapıyor, sonra tekrar somuta dönüyorlardı. İkinci aşamada, sanatçı duygularını ifade etme olanağı bulabiliyordu. Böylece sonuç, mekanik bir egzersiz olmak yerine, özgün bir esere dönüşüyordu. Picasso gibi bir sanatçı imgelem gücüyle, gizemli, fantastik ve etkileyici ürünler verdi. Soyutlama sürecinde mistik ve gerçeküstü anlamlar yarattığı için başarılı olan Picasso'nun çalışmalarında, mutlak bir evrensellik duygusu, sonsuzu düşündüren bir usallık vardır. Picasso, formu bozarak, abartarak, üsluplaştırmak ve simgeler kullanarak, seyirciyi kendi gizem dünyasının dingin ve durgun alanına çekebiliyordu.

Türk resmini etkileyen diğer bir sanatçı olan Matisse, fovizmin önderiydi. Dünyaya “bakır” gözlerle bakmak isteyen fovistler için önemli olan form değil renkti; saf renkler ve bunların karşıtları ile “mutlak öz”e varacaklarına inanıyorlardı. Soyutlama yalnız renkle yapılabilir, renk her türlü öznel duyguyu yaratabilirdi. Bu duygu, dış dünyadan soyutlanmış, bilinmeyen, görünmeyen bir gerçeğe ve bilinmeyen bir Tanrı'ya uzanışın ifadesiydi. Kübizm ve fovizmin ortak inancı, “bilinmeyen üstün bir gerçeğe sanat aracılığı ile varmak”tı. Bu tavır, 20. yüzyılın başında pozitivizm ve materyalizme karşı duyulan hoşnutsuzluğun bir ifadesi, doğayı bir tür yadsımaydı. Modern sanatın bu iki önemli akımı ile Doğu mistisizmi arasındaki yakınlık kolayca görülebilir.

Matisse'in üçüncü boyutu ve formu geri plana itmesinin nedeninin, renk ve motiflerle yarattığı güzellik ve zevk dünyasından başka bir şeyde anlam aramak gereksinimi duymaması olduğu da söylenebilir. Matisse sanatıyla seyirciye keyif vermek isterken, Picasso doyumunu kendi gizemli imgelem dünyasında buluyordu. Biri kendinin, öbürü zevk dünyasının adamıydı. Cumhuriyet ideolojisi, minyatür ve hat sanatlarında biçim bulan geleneksel dünya görüşüne ve “mutlak metne” bağlı zihniyeti yadsıdığı halde toplum, dindışı, bilimsel ve maddeci bir zihniyeti bütünüyle benimsemediği için, Doğu ile Batı yine ortak bir platformda buluşamıyordu. Skolastik anlamda dini yadsıyan, insanın gücüne ve dünyevi zevklere inanan bir dünya görüşü (Batı) ile, insanı soyutlayan, maddeyi yüceltmeyen bir başka ontoloji, epistemoloji ve etik (Doğu) karşı karşıyadılar. Doğal olarak, zihniyet meselesi

ahlak tartışmasına dönüşüyordu. Şekip Tunç 1950’de Cumhuriyet gazetesinde yayınladığı bir dizide, resim sanatındaki yeni akımları, yıkıcı ve devrimci saydığı ideolojilere bağlıyor,⁶³ pozitivist ve materyalist gördüğü bazı sanatçı ve eleştirmenlerin modern ve soyut resmi savunmasını onaylamıyor, ahlaki olarak kınanmalarını istiyordu. Tunç, sanatı ve eleştiriyi sanat platformundan ahlak platformuna ve giderek siyaset alanına kaydırdı.

Uzun yıllar resim eleştirisinde egemen olan edebi ve anlatımcı değerler, eleştirinin “konu” etrafında kalmasına neden oldu. Denklem tersinden okunacak olursa, estetik güzellik ile güzel konu eş tutulduğu için, resim eleştirisinin edebi ve anlatımcı kaldığı da iddia edilebilir. Her iki durumda da “konu”, eleştirinin ana teması olarak 1930’lara kadar önemini korudu. Kübizm ve konstrüktivizm etkileri sanata girdikten sonra, sanatın özü tartışılmaya başlandı. Sistematik bir düşünce gelişmediği halde, bazı yazarlar tarafından zihniyet sorunu daha kapsamlı incelendi. Zihniyetin yerel ve öznel nitelikleri, çoğunlukla milli kültür ve milli ahlak örgüsü içinde sıkıştı, “milliyetçilik” ideolojisi bir çok kişinin “konu” üstünde odaklanmasına zemin hazırladı. Milli sanatı milli konuların temsil edeceğine inananlar vardı. İnkılâp ideolojisi milliyetçilik, halkçılık ve cumhuriyetçilik temeline, devletin kültür ideolojisi ise Ziya Gökalp’e dayanıyordu. Gökalp’in “hars millîdir, medeniyet uluslararasıdır” formülü, plastik sanatlarda Batı biçimlerine milli bir öz yerleştirmek şeklinde yorumlanabilirdi. Bu görüşte olan hükümetler, inkılâp konulu resimler ısmarladılar. İnkılâp Sergilerinin genel eleştirisini yapan Burhan Belge, ressama konu verilmesini, resmin bir davaya, “yani inkılâba tahsis edilmesini” yanlış bulmuştu:

“Ve görüldü ki, artist, teknikte zayıf olduğu gibi, ‘mevzu’da da anlayışsız ve heyecansızdır. Ve bu işte, bu kıyafetsiz teknik dahi, çokluk, ‘mevzu’ya feda edilmektedir. Bu böyle olunca, yani ne ‘inkılâp’a ne de ‘sanat’a hizmet edilince bütün bu İnkılâp Sergileri, (bir nevi fodla tevzii gibi) ‘inkılâp hakkındaki eserlerimizi getirdik’ diye gelen birkaç artiste, Cumhuriyet bayramı yüzü suyu hürmetine bir ‘diş kirası’ tevzii mahiyetini almaktadır. Ki, bu, gerek ‘inkılâp’ gerek ise ‘sanat’ bakımından bir tehliktir.”⁶⁴

1937’de *Ar* dergisi “İstenmesi gerekli olan şey bugün inkılâb konusu ile sınırlanmış eser değil, sadece güzel eserdir”⁶⁵ diyerek Belge’yi destekledi.

İnkılâp ideolojisi doğrultusunda “sanat toplum içindir” ilkesinden hareket ederek, halka ulaşmak için konuların anlaşılır bir dilde sunulması gerektiğine inanılıyordu. Bu yolun vardığı nokta üslupta gerçekçilik, konuda halkçılıktı. 1941’de kurulan Yeniler grubu “toplumsal gerçekçilik” ideolojisini, halkın yaşantısını konu yapmak şeklinde yorumlandı. Abidin Dino 1941’de Yeniler’i temsil eden şu sözlerle amacını anlattı:

“Bu sergiye umumi olarak realizm etrafındaki araştırmalarımın birkaç numune verdim. Maksadım realizmde minyatürlerden ve tezyini sanatlardan başkaca uzun bir mazisi olmayan Türk resmine sağlam bir temel bulmak. Bu temeli halk sınıfından ve halk realitesinden doğrudan doğruya anlamaya çalışmak. Buradaki köylü etütlerim belki maksadımı anlatacak bir misal teşkil eder.”⁶⁶

Yaşar Nabi 1937’de devletin sanat görüşünü savunarak “kitlelerin alâkasını çekecek millî bir sanatın doğması için, genç sanatkârlarımızın, garbın aşırı ve ‘eksantrik’ sanat ceryanlarının tesirinden kurtularak, teknik hususiyetleri muhafaza etmekle beraber umum tarafından anlaşılacak bir sarahat taşıyan eserler yapmaları lâzımdır”⁶⁷ dedikten sonra, 1939’da bu fikrinden vazgeçerek, sanatçının toplumsal görevler adına “dar bir faydacılık endişesi altında hür bir sanat zihniyetinin verebileceği yüksek eserlerden kendini mahrum etmesini doğru bulmadığını”⁶⁸ söyledi. Yeniler Grubu “toplumsal gerçekçilik” yolundan bir süre sonra zaten ayrıldı, bunların bir kısmı Avrupa’ya gitti, bazıları soyut sanat yapmaya başladı. Abidin Dino Avrupa’ya giden ve soyut sanat yapmaya yönelenlerdendi.

Örneklerde izlendiği gibi, modern sanat yapan ressamalar modern bir zihniyete sahip değillerdi. Tasavvuf ruhu ve geleneksel ahlak, Türk sanatına primitif, modern ve empresyonist dönemlerde yansımıştır. Türk resminde sanatın “öz”ü bir tür mistisizm, sonsuzluk duygusu, eziklik, melankoli olarak beliriyordu. 1940’larda Dıranas, Tanpınar, Berk ve Safa’nın, gerek figür resminde gerekse memleket manzaralarındaki daha kendine güve-

nen ve daha keskin görüşlü gerçekçilik belirtilerini “beşeri resim”, “hümanizma”, “Rönesans” gibi sözlerle alkışlamaları, Cumhuriyet’in laik esprisinin samimi bir gerçekçiliğe dönüştüğü, yeni bir dünya görüşünün başladığı izlenimini verebilir. Ama, gerçekçiliğe dönüşün inkılâp ideolojisi ve halkçılık dışında nasıl bir estetik düşünce ile buluşacağı ve destekleneceği henüz belli değildi.

Tasavvuf felsefesi Osmanlı tarihi boyunca “büyük kültür” ile “küçük kültür” arasında köprü işlevi görmüş, toplumda etkileri yaygın ve derinden hissedilen bir sistemdi. 1950’lerde Türk resminde soyut dışavurumculuk akımının etkisiyle başlayan soyut hareketin çok başarılı sonuçlar vermiş olması önemli ve ilginçtir. Ben bunu, hep yapıldığı gibi İslâm sanatının tezyinat geleneğinden gelen kültür birikimine bağlamıyorum. Soyut resim tezyinat değildir. Türk sanatçısının soyutta daha başarılı olmasını, bu tarzın nesneye anlam yükleyen mimesisten, yani temsiliyetten uzaklaşarak ruhsal anlatıya geniş olanak tanınmasına bağlıyorum. Bu eserlerde ortaya çıkan “öz”ün mistik bir duyarlılıktan farklı olmadığı kanısındayım.⁶⁹ Araştırmanın kapsadığı süreç içinde, yani 1950’lere kadar Türkiye’de, çağdaş yaşamla koşullanan bir spekülâtif ve estetik düşünce sistemi olmadığı için, soyutlamadaki bu başarının sistematik bir dünya görüşünden değil, özgün bir duyarlılıktan kaynaklandığını söylemekten başka diyecek söz kalmıyor.

NOTLAR

- 1 Elif Naci, *On Yılda Resim 1923-1933*, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933, s.6-7
- 2 Elif Naci, *a.g.e.*, s.11-12.
- 3 *A.g.e.*, s.18-19.
- 4 Elif Naci, *a.g.e.*, s.20.
- 5 Ali Canip, "San'atın Kuvveti", *Hayat*, c.V, 2 Mayıs 1929, sayı 127, s.442.
- 6 Ali Canip, *a.g.e.*, s.443.
- 7 Hasan Vecih, "Dördüncü Ankara Sergisi", *Hayat*, c.II, 30 Haziran 1927, s.10.
- 8 Hasan Vecih, "Ankara'da Dördüncü Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 31, 30 Haziran 1927, c.II, s.11.
- 9 F. Celalettin, "Galatasaray Resim Sergisi", *Hayat*, sayı 90, 7 Ağustos 1928, c.IV, s.14.
- 10 Gabriel, "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Hayat*, c.V, 16 Mayıs 1929, sayı 129, s.487-488.
- 11 T. Y., "Ankara'da İki Resim Sergisi", *Türk Yurdu*, sayı 31, Temmuz 1930, c.V, s.41.
- 12 Elif Naci, *a.g.e.*, s.26.
- 13 Eşref Fehim, "D Grubu 5'inci Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1935, İstanbul, s.236.
- 14 Ressam Hamit Görele, "Turan Barında Resim Sergisi", *Arkitekt*, 1936, İstanbul, s.89.
- 15 Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları: 123, 1973, s.53.
- 16 *A.g.e.*, s.53.
- 17 Sabahattin Eyüboğlu, "D Grubu'nun Sergisinden Çıkarken", *Tan*, 36 Temmuz 1935.
- 18 Hamit Necdet, "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*, 5 Şubat 1934.
- 19 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 3. Sergi Katalogu, 1930.
- 20 "D Grubu Sergisi Açıldı", *Kurun*, 21 Temmuz 1935.
- 21 Ar dergisinin yazı işlerini Suut Kemal Yetkin yönetiyor: direktörü Nurullah Berk; Mümessilleri Refik Epikman, S. N. Uralı; Müessisleri Malik Aksel, N.Berk, Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Nurettin Ergüven, Refik Epikman, Eşref Üren, Cemal Tolla ve İhsan Karaburçak idi.
- 22 Reşad Nuri Darago, "Güzellik Etrafında", *Ar*, Mayıs 1937, No.5, s.13.
- 23 Malik Aksel, "Türk Sanatında Güzellik Mefhumi", *a.g.e.*, s.123-124. Derleyen-yazar.
- 24 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Milliyetçiliğim", *Yeni Adam*, Sayı 384, 7 Mayıs 1942, s.2.
- 25 Nahid Sırrı, "Bir Okuyucunun Notları: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 82, Birinci Kânun 1939, c.XIV, s.379.
- 26 Nahid Sırrı, "Bir Okuyucunun Notları: İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları*, Sayı 94, Birinci Kânun 1940, c.XVI, s.379-381.
- 27 Asaf Halet Celebi, "Yeni Sanat", *Yeni Adam*, No.311, 12 Birinci Kânun 1940, s.6.
- 28 Eşref Üren, "Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 30, 16 I Kânun 1942, c.3, s.12-15.
- 29 Malik Aksel, "Beşinci Devlet Resim Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 53, 1 Birinci Kânun 1943, s.8-9.
- 30 Ahmet Köksal, "Ankara Halkevi Resim Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 11, 16 Haziran 1946, c.10, s.17-18.
- 31 Eşref Üren, "Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 1, Ocak 1947, c.1, s.27.
- 32 Cemal Bingöl, "IX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 14, Şubat 1948, c.2, s.34.
- 33 Eşref Üren, "On Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü*, Seri III, Mayıs 1950, c.VII, s.6-7.
- 34 Refik Epikman, "X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 25, Ocak 1949, c.3, s.23.
- 35 Peyami Safa, "D Grubu Sergisi", *Tasvirî Efkâr*, 5 Şubat 1943.
- 36 Eşref Üren, "Cemal Bingöl'ün Resim Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Ekim 1948, c.2, s.37.
- 37 Halil Dikmen, "Resim Tarihimizin Kısa Bir Hülasası", *Yaşayan Sanat*, Birinci Yıl, sayı 8, Ağustos 1949, s.118.
- 38 Ressam Ali Karsan, "Resim Tenkidleri Hakkında", *Arkitekt*, sayı 161-162, Seri III, 1945, s.122.
- 39 Ressam Sermet, "Zeki Kocamehmi", *Yeni Adam*, No.206, 9 Birinci Kanun 1937, s.13.
- 40 Refik Epikman, "X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *a.g.e.*
- 41 Refik Epikman, "Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 34, Ekim 1949, c.3, s.34.

- 42 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Mahmut Cuda", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 6, 16 Birinci Kânun 1941, c.1, s.14.
- 43 Refik Epikman, "X. Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *a.g.y.*, s.22.
- 44 Peyami Safa, "D' Grubu Sergisi", *Tasviri Efkâr*, 5 Şubat 1943.
- 45 Ahmet Muhip Diranas, "Resimde Hümanizma-Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", *Güzel Sanatlar* 2, Mayıs 1940, s.131-137.
- 46 Ahmet Muhip Diranas, *a.g.e.*, s.138.
- 47 *A.g.e.*, s.140-145, derleyen-yazar.
- 48 *A.g.e.*
- 49 *A.g.e.*, s.153.
- 50 Şevket Rado'nun sanatçılarla yaptığı söyleşiden: "'D' Grubu Kuruluşunun On Beşinci Yılına Kutluyor", *Akşam*, 22 Ekim 1947.
- 51 Peyami Safa, *a.g.e.*
- 52 Fikret Adil, "D' Grubu Sergisi", *Cumhuriyet*, 1946.
- 53 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bedri Rahmi'nin Resim Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 105, 1 Şubat 1946, c.9, s.7.
- 54 Sabahattin Eyüboğlu, "Resim Galerisi", *İnsan*, 1/4, 15 Temmuz 1938.
- 55 Aziz Hidayi, "Bizde Resim", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330 (14 Haziran 1914), s.253.
- 56 Suut Kemal Yetkin, "Öz Sanat Telakkisi ve Türk Sanatının Mahiyeti", *Ar*, 1. Kânun 1938, sene 2, sayı 24, s.2.
- 57 Sabahattin Eyüboğlu, "D Grubu'nun Sergisinden Çıkarken", *Tan*, 26 Temmuz 1935.
- 58 B. R. Eyüboğlu, "Sanatta Bayağılık Korkusu", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 3, 1 İkinci Teşrin 1941, s.13.
- 59 Sabahattin Eyüboğlu, "Öz Resme Doğru", *Ar*, sayı 5, Mayıs 1938, sene 2, s.3.
- 60 Sabahattin Eyüboğlu, *a.g.e.*, s.4-5.
- 61 İmzasız, "Ressamlar Diyorlar ki", *Dergâh*, No.34, 5 Eylül 1338 (19 Eylül 1922), c.3, s.147.
- 62 *A.g.e.*
- 63 1 ve 7 Nisan 1950 tarihli *Cumhuriyet* sayıları.
- 64 İmzasız, "Dördüncü İnkılap Sergisi", *Ar*, sene 1, sayı 1, 1937, s.6.
- 65 *A.g.e.*, s.6.
- 66 Şevket Rado'nun yaptığı bir söyleşiden, "D Grubu Ressamlarında Yeni Hamle: Klâsiğe Dönüş", *Akşam*, 27 Ocak 1941. Bu tarihte Abidin Dino henüz D Grubu ile birlikteydi.
- 67 "Dördüncü İnkılap Resim Sergisi", *Ar*, sene 1, Son Kânun 1937, sayı 1, s.5.
- 68 "Yeni Adamın Edebiyat Anketi", cevabı veren Yaşar Nabi, *Yeni Adam*, No.242, 12 Ağustos 1939, s.4.
- 69 Bu konuda bkz. İpek Aksüğü, "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 49, 1 Haziran 1982, s.16-19.

VIII

“MİLLÎ SANAT MESELESİ”
VE FİKİR HAREKETLERİ

Çağdaş düşünce tarihimizde Türk ve Batı zihniyetleri arasındaki fark ve çarpışma başından beri merkezde olduğu halde felsefi olamıyor, genellikle ahlak tartışmasına dönüşüyordu. Bu durumda estetik düşüncenin ahlakta kilitlenmesi şaşırtıcı değildir. Fakat Cumhuriyet döneminde bu alanda bir hareketlenme görülür ve fikir hareketlerinin sanat düşüncesine yansıdığı izlenir. Bu nedenle, eleştiri ve sanat kavramlarının geçirdiği evreyi fikir hareketlerini izlemeden anlamak mümkün değildir.

Hilmi Ziya Ülken, Tanzimat'tan başlayarak fikir hareketlerini şöyle özetliyor:

“Birinci Meşrutiyet zamanında meydana çıkan ve kökleri Tanzimat’a kadar giden birbirine zıt dünya görüşleri, ikinci Meşrutiyet’in hürriyet havası içinde daha çok karşı karşıya gelme ve çatışma imkânları buldu. Tanzimat’ın hayatta ve kafada ikilik yaratan bir devir olduğunu görmüştük. Birçok kafalarda iki dünya çatışmaksızın yan yana yaşadığı için bu garip ve sentezsiz ikilik o devrin karakteristiği olarak durmaktadır. Fakat aslında bütün Tanzimatçılarda az çok görülen, aynı zamanda hem yeni hem eski, hem şarklı hem garplı olma vasfı, yalnız pek sayılı bir aydın zümreye mahsustur. (...) Savunulan yeni fikirlerle saklanmak istenen eski fikirler arasında, kökten bir çelişme olup olmadığını düşünmeden bu insanlar, doğunun ve batının çekici buldukları tarafları ile ‘tezyîn-i zat ve sîfât’ etmekte idiler. Bunun dışında, Batı eğitimi alan ve Beyoğlu çevresi ile temasta olanlarla, medreseden yetişenler iki ayrı kutup olmaya devam ettiler. (...) İkinci Meşrutiyet her türlü basın hürriyetini sağladığı için, bu ayrılık gerginlik haline geldi. Zıt dünya görüşleri çatışan iki ideoloji oldu. Bunlara bir de ‘Yeni Osmanlılar’ zamanında tohumları atılmış olan ‘Türkçülük’ hareketi katıldı ve böylece İslâmcılık, Avrupalılık ve Türkçülük cereyanları doğdu. Bu cereyanlara –genel şekliyle– fikir hareketi demek doğru değildir. Çünkü her seviyeden taraflısınca tutulmuş ve her seviyeden yanlılara meydana verilmiştir. Bu cereyanlar dünya görüşü olarak kaldıkça, aralarında çatışma değil, yalnız karşılıklı ilgisizlik varken şimdi memleket sorunlarının buhranına girmesinde sorumluluğu birbiri üzerine atan düşman kutuplar doğmuş bulunuyordu.”¹

İslâmcılar önce *Sırat-ı Müstakîm* (1903), sonra *Sebilürreşad* (1908) dergilerinde fikirlerini savundular. Bunların inançlarına göre “İslâm yalnızca bir inanç değil, aynı zamanda kanun dinidir. Bundan dolayı dünya

hayatına düzen vermesi gerekir.”² Kaideci İslâmcılar Batılılaşmayı olumlu karşılamıyorlardı: “İslâm teknik bakımdan batıya muhtaçtır, fakat inancı, ahlâkı, ruhu kendisinin olmak şartıyla!” Türkçülere de karşıydılar: “Kanun bakımından dünya ikiye ayrılıyor: Dâr-ı İslâm, Dâr-ı Harp. Birincisinde İslâmî kanun hakîmdir, ikincisinde değildir. Onları yola getirmek için İslâm âlemi ‘cihad’ halindedir. Türkler medeni kanunu aldıkları zamandan beri bu ikinci kısma girdikleri için, İslâm âlemi onlarla harp halinde demektir.”³ Bu grup Batılılaşma hareketinin doğurduğu bir çok yeniliğe karşı çıktı. “Tiyatro ahlâksızlık yuvasıdır ve kadınlar sahneye çıkamaz”⁴ dediler. Güzel Sanatlar Akademisi’nde modellenmiş resim ve heykel yapılmasına karşı kışkırtıcılar olay çıkarttılar. Mütarekede, sahneye çıkan ilk Türk kadını olan Afife Hanım’ı tutuklatmaya çalıştılar. Aynı kişi birkaç ay sonra Tepebaşı Tiyatrosu’nda oynadı. Kızların erkeklerle birlikte aynı sınıfta oturmamaları için fetva verildiği halde, 1921’de Edebiyat Fakültesi Müderrisler Meclisi Reisi İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), üniversitede kızların erkeklerle ders yapmaları kararını aldı.

İslâmcılığın karşısında olan ideolojilerden biri Türkçülük, diğeri Avrupalılıktı. “Batılaşma” hareketi III. Ahmet zamanında başlamış, III. Selim ile ilk başarısını kazanmıştı. İkinci Meşrutiyet’in Batıcı hareketleri artık Tanzimat’ın “medeniyetçilik” gibi sabit klişelerinden kurtulmaya başlamıştı. III. Selim’den sonra Türkiye Batı’ya yönelecekti, çünkü yenilgilerin nedeni Batı’nın üstünlüğünde görülüyordu. Batıcılar üç gruba ayrıldı: 1) Tanzimat’ın “medeniyetçileri”, yani günün gereksinimlerine ayak uydurarak ölçülü düşünce biçimini sürdürenler; 2) Memlekette en önemli meseleyi toplumsal düzenin yetmezliğinde görenler; 3) Pozitivistler.

Pozitivistler *Servet-i Fünun* ve *Ulûm-u İctimaiye* dergileri çevresinde toplandılar. Bir bölümü üreticilikten sosyalizme kadar ilerledi. Sonra bu hareket, materyalizm şeklini aldı ve Batıcılıkta pozitivistlerden daha radikal bir noktaya geldi. Bütün doğruları Batı’da görüyor, Doğu’ya ve geçmişe bakmaya gerek görmüyorlardı. Batıcıların bir kısmı da Jön Türkler doğrultusunda, “kuvvetli ve üstün olan her şey Batı’dadır” inancını taşıyordu. Abdullâh Cevdet *İctihad* dergisinde bu fikri temsil etti.

Meşrutiyet yıllarında bir de her grubun saldırısına uğrayan Türkçüler vardı. Türkiye’de ilk Türkçüler Tanzimat edebiyatçıları idi. Avrupalılık onları Türkçülüğe götürmüştü. Ziya Paşa, “Türklerin tabii şiiiri Bâki, Ne’fî değildir. Tabii şiirimiz taşra halkıyla İstanbul’un avamı arasında durmakta olan çöğür şairlerinde deyiş, kayabaşı, üçleme denen nazımlardır” diyordu. Ama Türkçülüğü ciddi bir çığır haline getiren Ahmet Vefik Paşa oldu (1823-1891). Ali Suavi *Muhbir* ve *Ulûm* dergilerinde Türkçülüğü ve Türkçe yazmayı söz konusu etti. Türkçülük ile İslâmcılık ve Batıcılık arasında hiçbir zıtlık görmedi.

1896-1900 arasında çıkan Türk-Yunan savaşının sonunda, milliyetçilik hayali ve yüzeysel bir söylem olmaktan çıkarak somut ve gerçekçi bir söylem olmaya başladı. Şemseddin Sami, Velet Çelebi, Necip Asım, Raif Fuat gibi dilci ve tarihçiler ilk bilinçli hareketi başlattılar. 1908’de Türkçülük akımı “*Türk Derneği*”ni kurdu. 1911’de çıkan *Türk Derneği Dergisi* daha sonra *Türk Yurdu* adını aldı. Dergiyi çıkartan ekip genişleyerek 1914’te Türk Ocağı’nı kurdu. Aynı yıl Gökâlp ve arkadaşları ocağa katıldılar. Türk Ocaklarının etkinliklerinde İttihat ve Terakki rol oynamaya başladı. Ocak, fikirleriyle gençliği etkiliyordu; Gökâlp’in amacı, o dönemde Osmanlı yönetimine egemen olan üç siyaseti uzlaştırmaktı.

Batıcılık ve İslâmcılığın en gergin döneminde, fikirlerden çok duygular konuştu. İki tarafın ideologları artık fikir adamları değil, şairlerdi. Batıcı ve çağdaş medeniyetçi görüşü ile Edebiyat-ı Cedide’nin lideri olan Tevfik Fikret (1870-1915), *Servet-i Fünun*’da arkadaşları ile birlikte Théophile Gautier’nin “sanat için sanat” tezini savunduğu halde, şiiri ahlaki bir gaye için yazıyordu. Bu yıllarda Tevfik Fikret Batıcılığı, Mehmet Akif İslâmcılığı temsil ettiği halde, aralarında çok kesin bir ayrım yapmak doğru değildir.

1885 yıllarında başlayan soyut felsefe çalışmaları, toplumda hiçbir zaman esaslı bir yankı uyandırmadı, yalnız meslek adamları arasında kaldı. Gallupî’nin İtalyanca mantık kitabı Osmanlıca’ya çevrildi ve *Miftah-ül-Fünun* adı ile 1868 ve 1872 yıllarında iki kez basıldı. Bu kitabı çevirdiği sanılan Ohannes Paşa ve Ali Sedat (Cevdet Paşa’nın oğlu), Aristo mantığının savunucularıydı. Ali Sedat “eski” ile “yeni”yi uzlaştırmaya çalışmıştı. Vidinli

Tevfik Paşa ve Salih Zeki matematik hareketini sürdürdüler. 1895’de İbrahim Ethem Descartes’ın *Discours de la Méthode*’unu (*Usûl Hakkında Nutuk*) çevirdi. Hilmi Ziya Ülken, o dönemde bu düşüncenin çevrede iz bırakmadığına, çevrenin basit fikir ihtiyacı ile gerçek felsefe arasındaki mesafenin çok büyük olduğuna işaret ediyordu. Bu yıllarda ilk felsefi denemeleri yapan Ahmet Mithad “Anatomi ilerledikçe, fizyoloji ve psikoloji de ilerleyecek” diye düşünüyordu.

İkinci Meşrutiyet’ten sonra üç grupta toplanan fikir cereyanları at-başı giderken, 1910-1918 yılları arasında fikir hareketleri yoğunlaştı. Orta ve yüksek öğretimi bitiren gençler arasında beliren kuşkuculuk (örneğin: Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset*), İkinci Meşrutiyet’in karakteristik bir özelliği idi. Bu yıllarda müsbet ilimleri halka yayma merakı başlamıştı.

1908-1914 yılları arasında iki tip yazar vardı: Bunlardan birincisi, şüpheci ve alaycı yazar tipi –ki bu felsefi yanı olmayan kaba bir şüphecilikti-, ikincisi ise, Edebiyat-i Cedide’de görülen ve ahlak dışı olmaya eğilim gösteren yazar tipiydi. Yazar Raif Necdet Kestelli’nin 1909-1911 yılları arasında göze çarpan fikirleri, Tolstoy, Proudhon, Boutroux gibi yazarlara dayanıyordu. Kestelli’ye göre “sanat için sanat” uğraşı yanlıştı, Gautier bile bu iddiadan vazgeçmişti. Sanatçının mutlak özgürlüğü diye bir şey olamazdı; doğal ve toplumsal koşulların sınırladığı sanatçı, zaman zaman bir humma içinde kendisini bağımsız zannedebilirdi ama, bu anlar istisnaydı, dolayısıyla sanatı ahlak için yapmak gerekirdi. Ne ki, ahlak amacı güden sanat propaganda aracı da olabilirdi. Bu sıralarda Raif Necdet, Taine’in “edebiyat toplumsal hayatın felsefesidir” sözünü, “edebiyat insan hayatının fotoğrafıdır” şeklinde yorumladı. “Fotoğrafın fotoğraf makinesi demek olmadığı besbelli” diyor ve ekliyordu: “Natüralizmden gaye bir fotoğraf sadakatı ile hayatı tasvirdir. Fakat bundan dolayı yazarın esere kendi ruhundan bir şey koymaması lazım gelmez” (*Hayat-ı Edebiye*, Yazı 5, s.59-70).

1909’da Baha Tevfik bilinçli immoralizmin sözcüsü oldu. Baha Tevfik, *Zekâ* dergisinde ilk kez bir çiplak resmi bastı ve 1912’de *Felsefe* adlı ilk felsefe dergisini çıkarttı. “Garbın hayatının üstünlüğü felsefesinin üstünlüğü ile paraleldir” fikrine inanıyor, şark kaynaklarının artık bir ürün ve-

remeyeceğini düşünüyordu. Baha Tevfik 19. yüzyılın biyolojik ve evrimci materyalizmini temsil ettiği bu yıllarda, Avrupa'da bu akım bitmişti. *Felsefe* mecmuasında Kant tanıtıldı, Baha Tevfik'in *Psikoloji*'si yayınlandı ve aynı yazar Büchner'den *Madde ve Kuvvet*'i çevirdi. Bu olaylar, baş gösteren spiritalist İslâmi doktrinler tarafından tepki gördü.

Bu yıllarda çok aktif olan bir düşünür de Abdullah Cevdet idi (1869-1931). *İctihad* dergisinde yazan Cevdet çok sayıda çeviri yaptı (Shakespeare, Dozy'nin *İslâmiyet Tarihi*, Gustave Le Bon'dan psikoloji çevirileri, Schiller vb.) Le Bon'un "cumhur" psikolojisi (kalabalık psikolojisi), Türk toplumunu aydınlatmak açısından önemliydi. Le Bon'a göre modern döneme cumhur (kalabalık) devri demek doğru idi. Bir yüzyıl önce olayların başlıca nedeni olarak ilkelerin çatışması ve gelenekçi siyaset görülürken, bugün siyasi gelenekler ve yöneticilerin kişisel eğilimlerinin önemini yitirdiği kanı-sındaydı. Le Bon'a göre siyasi yaşamda halk sınıflarının ortaya çıkması ve bunların giderek egemen sınıflar durumuna gelmesi, geçiş devrimizin en belirgin olaylarındandı. Daha sonra Durkheim'ın geliştirecek olduğu "kolektif şuur" fikrinin kökeni, ilk olarak "cumhur" fikrinde görüldü. Le Bon'un düşüncesine göre ruhi sentez, onu oluşturan bireylerden aşağıdaydı, oysa Durkheim, sentezin bireylerden daha üstün nitelikler taşıdığına inanıyordu. Le Bon için orijinal olan toplum (cemaat) değil bireydi (fert). Ziya Gökalp'i çok etkilemiş olan Durkheim'ı, psikolojik ve sosyolojik ilk yorumları tanıtması açısından, Abdullah Cevdet'in çalışmaları çok önemli bir katkıydı.

Felsefî düşünceye Rıza Tevfik (1868-1951) de önemli katkılarda bulundu. *"Kuvvetler ve Dağılılar"* adlı yazısında "süreksizlik" (discontinuité) ve "çoğulculuk" (pluralism) kavramlarını anlattı: "Eskiden yalnız mekanik olayları değil, fizyolojik, ruhî ve içtimâî olayları da fizik ve kimya kanunlarıyla açıklamak usuldendi. Bu dört cins olayın sürekli (continuu) olduğu kabul ediliyordu. ... Artık cemiyet ruhla, ruh hayatla, hayat madde ile açıklanmak istenmiyor. Her olay cinsini kendi çevresinde, kendi mahiyetine göre tetkik etme metodu kullanıyor. Bu da bizim eski mekanizm felsefesi yerine bir değerler felsefesi koymamızı mümkün kılmaktadır. (...) Zamanımızın aydınları artık umumî felsefeyle değil, değerler felsefesiyle uğraşmak is-

tiyor. Değerler felsefesinin esas konusu ideallerdir. Fakat herkesin ideale verdiği anlam başkadır. Biz Avrupa’da yaşayan idealleri Türk kafasına aşılarmak istiyoruz. Bakalım tutacak veya tutmayacak aşlar hangileridir? Bir ideal vakıa hayaldir, fakat imkansız olmamalıdır. Olursa onun umumi faydası olmaz.”⁵

Rıza Tevfik Doğu-Batı zihniyet farkları üzerinde durarak, Batılılaşma olgusuna geçerliliğini bugün de hâlâ koruyan bilinçli ve eleştirci bir yaklaşım getirdi. “İnsanî ideal görüşü bakımından Doğu ile Batı’nın farkı” konusunda *Edebiyat-ı Umumiye* dergisinde yazdığı yazılarda, Doğu’nun kadenci ve mütevekkil insan ideali ile, Batı’nın iradeci ve mücadeleci insan idealini karşılaştırdı. Doğu’nun buhranının, Batı’nın insan idealini tanınamasından ileri geldiğini ve Batılılaşmak için yapılan hamlelerde bu noktaya hiç dikkat edilmemiş olduğunu söylüyordu.⁶ Necip Fazıl (Kısakürek) Kudsi Tencer gibi yazarlar da Rıza Tevfik’in ardından gittiler.

Rıza Tevfik felsefe öğretimini yayan kişiydi. 1914’de özel bir lisede felsefe okutması büyük bir yenilikti. 1914-1917 yılları arasında liselerin son sınıflarında “Hikmet-i Bedayi” (estetik) dersleri verildi.

Aynı yıllarda modernist İslâmcılar, İslâm inancının temellerini çağdaş ilim ve düşünce ile uzlaştırmaya çalıştılar. Ferid Vecdi, Muhammet Abdüh, İsmail Hakkı İzmirli ve M. Şemseddin de bunlardan bazılarıydı. Bu gruptan Ahmet Hilmi “Kuru bir taklitle ciddi ilerleyemeyiz. (...) İlerlemek istiyorsak, bir yandan çöküntümüzün sebeplerini, öte yandan içtimai bünyemizin unsurlarının ne olduğunu tetkik etmeliyiz” diyordu (Şehberzade A. Hilmi, *Okuyucularla Hasbihal*, “Allahı İnkâr Mümkün müdür?”, cüz. 1). 1913’te *Üniversiteli Gençlerle Bir Konuşma* adlı risalesinde, yeni kuşağın sağlam bir metot ve bir ideal sahibi olmasını önerdi. Bugünkü durumda “birçok iyi niyetleri olan fakat metot ve idealden mahrum bir topluluk var” diyor ve şöyle devam ediyordu: “Hükümetler de bu hastalıkta milletle ortaktır. Millet in fertlerinde bir arzu var: Mutluluk! Hükümette, millette, mecliste bir temenni var: Vatanı imar etmek! Fakat bu hedefler öyle umumi ve belirsiz fikirler ki, şu müphem haliyle aklî birer ideal olmaktan ziyade şahsî içgüdü nevine sokulabilir. Bu davanın doğru şahidi 1908 Meşrutiyetinden

beri bunca işlerin boşa gitmesi ve istenen yemişleri vermemesidir. (...) Ne olmak istiyoruz? Ahlâkı düzeltmek, iktisatçı yükselmek mi? Fakat her şeyden önce gençlerin bir hayat görüşü, bir felsefesi olması lazımdır ki bu istedikleri şeyleri düzenleyebilsinler. (...) Hangi felsefi doktrini seçelim? (...) Hiçbir felsefi mesleğin yanlıştan korunmuş olmadığına ve bütün hakikatleri toplamadığına kanaat getirilir. Öyle ise endüstri, iktisad ve geçim gibi işlere ait hususlarda ilim ve tecrübenin gösterdiği düsturları kabul ederek, felsefe ve ahlâkta her mesleğin içindeki doğru tarafları alarak meydana gelecek 'éclectisme'i seçmekten daha sağlam yol yoktur."⁷

Ahmet Hilmi toplum yapısını anlayan sosyolojik bilgi ve bilince sahipti. Yeni kuşakların hem düşünce, hem ideal olarak özgün bir senteze varmasını gerekli görüyordu. Sosyoloji yazıları, Doğucularla Batıcılar arasında gerginliği kaldıracak kadar güçlüydü. Sosyoloji yayınlarının henüz 'Spencer'cılığı aşamamış olduğu bir dönemde, Ahmet Hilmi toplum koşullarının tümünün nasıl inceleneceğini anlatıyor, Durkheim sosyolojisine geçişi hazırlıyordu.⁸

Türkçülük, Batıcılık, İslâmcılık hareketlerinin çarpıştığı 20. yüzyılın bu ilk on beş yılında, felsefe tartışmalarının toplum üzerinde bir etkisi olmadı. Bu ilgisizliğe karşın, sanat çevrelerinin bir ölçüde de olsa fikir hareketleriyle paralel hareket ettiği söylenebilir. Pozitivizm, evrimcilik ve materyalizm gibi felsefelerin tartışıldığı bir dönemde, Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları natüralizmi uyguluyorlardı. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, doğayı izleyerek çalışmanın gerekli olduğuna inanmıştı. Anatomi ve perspektif hakkında bilgi veren seri yazılar yayınlanıyordu. 1900'den önce görülen bir iki eleştiri metninde, resmi gerçeğe benzeterek "şekle bir ruh" kazandırmak önemsenmişti. "Fotografik benzerlik" tartışmaları 1900'den sonra da sürdü. Bu yıllarda kişisel yaratıcılığa ve ifadeye önem veren tek tük yazı da çıkmıştı. Galip Bahtiyar, taklitçilikle yetinmeyen, yoruma önem verenlerdendi. Raif Necdet, sanatçının bir fotoğraf makinesi olmadığını söylüyor, sanatın ahlaksal ve eğitici işlevini vurguluyordu. Hüseyin Haşım gibi bazı yazarlar ise, "doğadaki her şey güzeldir, yani sanattır" ilkesine inanıyorlardı.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde milliyetçi-Türkçü akımların etkisi de görüldü. 1914'te Muallim Vecihi sanatçıların tarihimizi ve hal-kımızı tanımasının gerekli olduğunu söyledi: "Büyük kalemler, yüksek fırçalar yalnız zamanımızı, yalnız İstanbul'umuzu değil, geçmiş ve geleceğimizi, gururlu ve ünlü vatanımızı göstermelidirler. Sanat, sanat içindir derler. Amenna. Fakat unutulmamalıdır ki herşey beşeriyet içindir"⁹ diyor ve devam ediyordu: "Artık şairlerimiz, hikâyenüvislerimiz, bütün sanatkârlarımız bil-melidir ki halkın ve milletin kendilerini anlamaları için önce kendileri onları tanımalıdır."¹⁰ Muallim Vecihi, sanatçıların üçer kişilik gruplar halinde seyahatler yaparak ülkenin değişik yerlerinden resimler yapmalarını, Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938'deki memleket gezileri programından çok daha önce önermişti. Genç kuşağın kabuğunu delerek ülke içinde ve dışında diyalog kurması gerektiğine inanıyordu. Aksi halde, hayal dünyasından gerçek çaba ve harekete geçilemeyeceğini söylüyordu.¹¹ 1914'te, Sanayi-i Nefise'deki eğitimin Batı kültüründen gelen hocaların elinde olması eleştirildi. Feyzi Uluğ, milli sanatı temsil edecek gençlerin yetişmesi için hocaların Türk olması gerektiğini söylüyor, geleceğe milli sanatçı yetiştirmenin ve devletin sanatı desteklemesinin kaçınılmaz bir biçimde gerekli olduğuna inanıyordu.¹²

Galip Bahtiyar sanatta ulusal kimlik meselesini açık şekilde ortaya koyanlardan biriydi:

"Bu şahsiyet-i millîye o kadar mühimdir ki, itmâm-i terbiyyei bedî için (sanat eğilimini tamamlamak için) İtalya'ya giden muhtelif Avrupa sanatçıları tarafından vücuda getirilmiş İtalyan manzaralarında, peyzajlarında ressamın milliyeti meydana çıkar. Çünkü bir Alman'ın bir manzarayı, bir semayı kabil değil bir İtalyan yahut bir Fransız gibi göremez. Bir halet-i ruhiyeyi bir İngiliz, bir İspanyol gibi anlayamaz. Muhiti coğrafiyi muhiti içtimaiyi, tesir-i ecdad onun mahsusat (dış görünüşünde) ve maneviyatında öyle derin izler bırakmıştır ki nerede olsa, hangi manzara karşısında bulunsun bir intibaatı kendisini o vakte kadar zebûn eden (zayıflatan) cümle kabiliyet ve hissiyatından tahlil ederek imtisas eder (özümser).

Fakat her birisi Venediğin ya bir İngiliz, ya bir Alman ressam tarafından yapılmış olduğunu imzasından başka, semanın rengi, güneşin su üstünde yıcır-dısı, gondolun süzülüşü ile belli etmişlerdir.

Fakat sanat-i mahalliye ve millîye, yalnız kıyafetin garabeti, o mahiyetin kendine mahsus olan işgali ile tayin ve özel biçimlerle belli olmaz. Bizde bazı ressamlar sanat-i millîyeyi bu noktada anlamak isteyerek, meselâ bir peyzajın ortasına yahut bir enterieurün bir tarafına belli olsun diye hiç münasebeti olmaksızın sarıklı, yahut şalvarlı birisini kondururlar. Doğrusu ecânib (yabancılar) nezdinde kıymet-i tezyin (artırmak) için yapılan bu gibi tecrübeler sanat nokta-i nazarında tatbiki değmez. Şurası mâlûm olmak icab eder ki zevki millî, sanat-i millîye eserin hayat-i umumiyetinden intişar etmeli, sanatkar şahsiyet-i arkiyesini eserinin her zerresinde tesbit etmelidir."¹³

Ulusal kimlik davasını en iyi anlayan ressamın Ali Rıza Bey olduğunu söyleyen yazar, ayrıca genç ressamlar arasında böyle bir duyarlılığın varlığından da söz ediyordu. Rıza Bey'in eserlerinde "bir Türklük ve Şarklılık" görüyor, onu şöyle anlatıyordu: "Birbiri üzerine oturtmuş kaya parçaları, bunların etrafında bir iki katır tırnağı, biraz çimenlik, bu gibi basit süjet'lerden ibaret olan pochat'lar bile, bir şark sanatkârının elinden çıkmış olduklarını gösterir."¹⁴ Oysa İstanbul'da yıllarca oturmuş yabancı ressamlar iyi eser yapmış oldukları halde, bu eserler Şarklı bir Türk eseri olamamıştır (örneğin Zonaro). Galip Bahtiyar'a göre ulusal kimlik, kişiliğin önemli bir parçasıydı. Ondan uzaklaşmaya çalışmak, renksiz, ruhsuz ve anlamsız eserler yaratmak demekti.

"Sanayi-i Nefise'de milliyet, şi ve-i mahallî meselesini tetkik sırasında daima bir hakikat-i insaniyyi derpiş etmek (göz önünde bulundurmak) zaruridir. O da ihtiyacat ve hissiyat zamanını kollamak! Her devrede içtimaiyyenin temayülü, intibaatı devrenin eserlerinde gözükür. (...) İhtiyaç mahiyeti tetkik ederek zevk ve istidatı milliyi o ihtiyaca



Fausto Zonaro (1854-1929).

tatbiki, daha doğrusu o ihtiyaçları tatmine çalışmak suretinde muvaffakiyet elde edilebilir.”¹⁵

İleriki yıllarda İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Suut Kemal Yetkin ve birçok sanat yazarının yineleyeceği bu fikirlerde, hem Türkçülük hareketinin hem de modernist İslâmcıların etkileri belirgindi.

Milliyetçiliği heyecanla savunan ve Sanayi-i Nefise eğitimini sert bir dille eleştirenlerden biri de Muallim Ruhi idi. Bu yazar “Milliyete Doğru” adlı bir yazısında şöyle diyordu:

“Gururla görüyoruz ki bugün memleketimizde ilim, irfan, fikir ve vicdandan, en doğru deyiş ile ruhsal ihtiyaçtan fikir ve kuvvet alarak baş gösteren cereyanların hepsine hakim ve hepsinin doğru yönde gidişlerini düzenleyen bir cereyan vardır: Milliyet.

İzzeti nefisini bilmeyenler, duymayanlar ne kadar hakarete tahammül ediyorlarsa, milliyet fikrinden ve hissinden mahrum hükümetler ve milletler de o derece aşağılanmaya maruz olurlar. Bu noktada Milliyet bir milletin izzeti nefsi demektir.

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ve Darülfünun’ların bir İslâm ve özellikle bir Türk kurumu olduğu göz önünde tutulmaz, edebiyat ve güzel sanatlar için verimli bir milliyetçilikle milliyeti doğuracak verimli bir ders biçimi tutulmazsa yavuz olur. Oysa duyduğumuza göre hala “neron”ları model olarak kullanıyorlarmış. Artık heykeltraş hocaları oranın bir Türk mektebi olduğunu hatırlamalı. Bu milletin şan ve yüksekliği mi yok? Fatih, Yavuz, Kanuni, III. Selim gibi büyük Sultanların heykelleri yapılması gerekmez mi? Ya Türklüğü ihya etmeli ya da istifa. Selçuk ve Osmanlı Türk medeniyetinin güzel sanatlarda onlardan kalan nakış usullerini, eski havlu başlarını, uçkur başlarını, çevre köşelerini ve benzerleri, hatta elle yapılan eski yeni bütün sanat eserleri tetkik edilmeli.”¹⁶

İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu fikirleri aynen destekledi. Kendisi Anadolu’ya halk sanatlarını incelemek için gitmişti. 1940’larda milli sanat için folklorik kaynakları önerecekti. 1912’de *Talim ve Terbiyede İnkılâp* adlı kitabında, sanatçıların halka, destanlara, el işlerine dönmelerini, gelenek ve ananelerini buralarda aramalarını önerdi. D Grubu sanatçıları bu tavrı modern sanat anlayışı içinde benimseyeceklerdi.

Ziya Gökalp

İkinci Meşrutiyet'in belirgin özelliği olan üç karşıt fikir hareketi arasında uyum sağlamaya çalışan düşünürlerin başında Ziya Gökalp (1876-1924) gelir. Ziya Gökalp ilk dönemlerinde Osmanlı milliyetçiliğini benimsemişti. 1909'da İttihat ve Terakki'ye üye oldu, bir süre sonra da Genç Kalemler grubuna katıldı. Aralarında Ömer Seyfettin ve Ali Canip'in de bulunduğu bu grup, dilde Türkçülük fikrinde birleşmişlerdi. Gökalp, 1911'de Genç Kalemler'de yazdığı "Bugünkü Felsefe" adlı yazıyla Türkçü olduğunu gösterdi.¹⁷ Tasavvufi Arap felsefesini mistisizm okulu ile eş saymayarak, "bugünkü felsefe bir ahlaktır", metodu "keşif ve tahlil" değil, "takdir ve yaratmadır" diyordu. Ziya Gökalp'e göre tasavvuf, genel anlamı ile ülkücülük inancının karşılığıdır. Siyasi devrimden sonra toplumsal (içtimai) devrim hazırlanmalıdır. Bu, eski hayatı beğenmeyerek yeni bir hayat yaratmak demektir. "Yeni hayat" demek yeni iktisat, yeni aile, yeni sanat, yeni felsefe, yeni ahlak, yeni hukuk ve yeni siyaset demektir. Yani, yeni bir yaşayış yaratmak. "Yeni hayat"ın metodunda kesin değerler iddia etmemek en önemli ilkedir. Gökalp pozitivizmi ve mekanik evrim fikirlerini aşarak, dinamik ve organik evrim fikirlerini benimsiyordu. İlim zihniyetini bütünüyle bırakmamıştı. Nietzsche ve Fouillée'nin çok etkisindeydi.¹⁸ 1913'ten sonra Gökalp, *Türk Yurdu* ve *Muallim* dergilerinde yazdı, Darülfünun'da sosyoloji ve metafizik kürsülerini kurdu. Bu sıralarda Durkheim sosyolojisine yönelmeye başlamıştı. Durkheim etkisi 1915'ten sonra kesinleşti. "Millet nedir?", "Kültür nedir?" sorularına yanıt aradı. Millet sözcüğünü ırk, kavim, ümmet, halk, devlet sözcüklerinden ayırdı. Milleti "kişiliğini uzun bir süre kaybettikten sonra yeniden kurmaya çalışan kavimdir" şeklinde betimledi.¹⁹ Milletler, klan ve aşiret gibi yapılanmalar içinden çıkar ve kamusal Tanrı, kamusal hukuk, kamusal vicdan elde etmeye başlamış cemiyetlerdir. Üç tip millet vardır. Bunlardan kültür milletlerinde (nations culturelles), kavmin kurumları daha önce birlikte yaşadığı kavimlerle ortaktır. Böyle bir birliğe medeniyet topluluğu, ortak kurumların toplamına da medeniyet denir. Bir kavim, milletlerarası medeniyetin kurumlarına kendi dil ve vicdanının rengini vererek onları kendi

ruhuna uydurduğu zaman bağımsız milli bir medeniyete, yani kültüre sahip olmağa başlar. Bir kavmin tam bir millet olması için bağımsız bir kültüre sahip olması gerekir. Kültürü oluşturan sistemler din, ahlak, hukuk, dil, iktisat, tekniktir. Gökalp'e göre efsaneler eski medeniyetlerin bilinçlenmiş temelleridir.

Gökalp aynı zamanda bir reformcuydu. 1918'de yayınladığı *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* adlı kitabında, Türk toplumunun çeşitli sorunlarının çözümünü bu üç ilkenin uygulanmasında gördü. Ona göre, bu üç cereyan birbirinden ayrı düşünülemezdi, aralarındaki çatışma gereksizdi. Gökalp, dinden ve milliyetten doğan manevi ihtiyaçların Batı'dan alınamayacağı kanısındaydı. Batı'dan teknik ve ilim alınacaktı: "Ülkümüz modern bir İslâm Türkçülüğüdür." Gökalp, Batı taklitçileri ve eskiye bağlı olanların aynı derecede kuralcı oldukları şeklinde çok önemli bir gözlemde bulunuyordu. Kuralları değişmez ilkeler olarak görmemek gerekir, evrimin gereği olarak kurallar değişir. Bu noktadan sonra, Bergson ve Tarde'nin felsefeleri Gökalp'in gelenek ve örf kavramlarıyla çelişkiye girer. Bergson'un metafizik özgürlük fikrine göre, kuralların karşısında değişen ve gelişen gelenekler vardır. Gelenek milletin ruhunu, kurallar bedenini oluştururlar. Gökalp'in yapmayı denediği gibi Durkheimci sosyoloji ile Bergsoncu metafizik aynı zamanda benimsenemezdi. Gökalp kendi düşünce sistemi içinde zaman zaman çelişkiye düşüyordu, "gelenek"i donmuş ve hareketsiz saymış, "örf"ü değişen bir öge olarak görmüştü.

Gökalp kültürle medeniyeti ayırdı. Ahlak ve öznel inançlar kültürü, nesnel ve ilmi doğrular medeniyeti oluşturuyordu. Ona göre, kültür vicdanın, medeniyet aklın emrindeydi. Bir medeniyetin ilmi, kavramları ve teknolojisi, taklit ve değişim yoluyla toplumdan topluma, halktan halka geçebilirdi.

Fert ve kişilik konusunda toplumların iki ayrı durumundan söz etti: Bunlardan birincisi, insanların birbirleriyle kaynaşmadan yan yana bulunmalarından oluşan karışım, ikincisi ise, toplumda tam bir kaynaşmanın olduğu durumdu. Bir toplumda tam bir iş bölümü olmadığı zaman insanlar kaynaşmaz, bu durumda "ferdi kişilik" vardır. İkinci durumda ise mekanik

dayanışma yerini organik dayanışmaya bırakmıştır ve ortaya "içtimai kişilik" çıkar. Kişi ahlaki, iş bölümünün bulunduğu durumlarda her ferdin kendi açısından alınmış olduğu özel bir ahlaktır. Toplum modernleştiği oranda kişisel ahlak kurur. "Bizde kişi ahlâkı iyice kurulmamıştır. Tanzimat hayatî rolünü kaybetmiş, eski ahlâk yerine Avrupa kişi ahlâkını getirecek yerde fertçiliği getirmiştir. Modern cemiyette İslâm'ın iş bölümü ve uzmanlığından Avrupa uzmanlığına geçebilirdik. Şimdi yapacağımız iş Avrupa ahlâkını benimsemektir."²⁰ (Ziya Gökalp, "Şahsi Ahlâk", *Yeni Mecmua*, Sayı 8, 30 Ağustos 1917)

İmparatorluk, son yüzyılda sosyal düşüncenin ileri sürdüğü fikirlerin çoğundan yararlanmamıştı. Çöküşle sonuçlanan bu ihmalin derin bir nedeni vardı. Batı'daki bütün toplumsal hareketler, reformlar ve devrimler halktan ve aydından geldiği halde, Osmanlı Türkiye'sinde yenilenme her zaman yukarıdan, saray ve ordudan geldi. Yönetenler, en doğru düşünenin kendileri olduğuna inandıkları için yenilikleri uygulama olanağı bulmuş, aydınlar da yalnız yöneticilerle uyumlu oldukları zaman eyleme geçebilmişlerdi.

Ziya Gökalp'in düşüncelerinin çoğu, Cumhuriyet devrinde birer birer gerçekleşti. Gökalp, Atatürk'ü birçok yönleriyle etkilemişti. Atatürk, 1931'deki Cumhuriyet Halk Partisi Üçüncü Büyük Kongresinin programında belirttiği gibi, milleti "dil, kültür ve mefkûre birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimâî hayat" olarak tanımladı. Gökalp'in "mefkûrecilik"e bağlılığı, Atatürk'ün düşüncelerinde milletin yücelmesi, kendini aşması amacına dönüştü. "Muasır medeniyet seviyesine yükselme" Mustafa Kemal'in hedef aldığı ilk aşamaydı. Gökalp ve Atatürk'ün milli kültür anlayışları da temelde farksızdı. İkisi de milli ruhun araştırılması ve milli şuurun yaşatılması gereğine inanıyorlardı. Gökalp'e göre milli ruh kendini dil ve sanatta gösterirdi. Bu nedenle, Türklerin İslâmiyet öncesi ve sonrası devirlerinin incelenmesini, özellikle medeniyet tarihine önem verilmesini istemişti. Atatürk bu amaçla 1931'de, daha sonra Türk Tarih Kurumu adını alacak olan Türk Tarih Tetkik Cemiyeti'ni kurmuştu. Gökalp, medeniyeti yapan esas unsur olarak dili görüyordu. Ata-

türk aynı çizgide kaldı ve öz Türkçeye erişmek için 1932'de de bugünkü adıyla Türk Dil Kurumu olan Türk Dil Tetkik Cemiyeti'ni kurdu. Gökalp dilde ve tarihte tasfiyeciliğe inanmıyordu, Atatürk ise milli tarihte olduğu gibi, milli dilde de tasfiyeciliğe başlamış, daha sonra orta bir yol benimsemişti.

Atatürk din konusunda Gökalp'ten daha ileri bir tutum benimseyerek, fıkıh ile modern kanunları uzlaştırmaya çalışmadı. İslâmiyetin Türk toplumu içinde oynadığı manevi destek rolünü milliyetçilik ideolojisine yüklemeyi düşündü. 1924'te hilafeti iptal etti. 1925'ten başlayarak Batılılaşma yolunda birçok devrim yaptı: Şapka Kanunu (1925); Medeni Kanun (1926); tarikatların kaldırılması (1925); uluslararası takvim, saat, rakam ve tatil günlerinin kabul edilmesi (1926); medreselerin kaldırılması, öğretimin birleştirilmesi (1924); Latin harflerinin onaylanması (1928). Gökalp'in "halka doğru" ilkesi, Atatürk'te "köylü milletin efendisidir" prensibine dönüştü. Amaç, aydınlarla halk arasında var olan ayrılığı gidermek, halkın yönetime katılmasını sağlamaktır.

Sonuçta yeni bir siyasi bünye olarak ortaya çıkan Cumhuriyet Türkiye'sinde, zihniyet kolay kolay değişmedi. Cumhuriyet devleti Batıcı ve milliyetçiydi. Batı'dan teknik, yani medeniyet alınacak, bu da milli ruh ve milli kültürle beslenecekti. Batı kültür biçimleri halka götürülecek, aydın ve sanatçı da Anadolu'yu tanıyacaktı. 1932'de halkevleri açıldı, bir süre sonra sanat devletin korumasına alındı. Halkevlerinin, halkın aydınla kaynaşacağı, milliyetçilik ideolojisi ile beslenen çağdaş kültürü tanıyacağı merkezler olması amaçlanıyordu.

Atatürk güzel sanatlara yaklaşımını Cumhuriyet'in onuncu yıldönümündeki nutkunda şöyle ifade etmişti:

"Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek, millî ülkümüzdür."²¹

1939 yılında Milli Şef İnönü, Atatürk'ün izinde, halkevlerinin rolünü anlatırken diyordu ki:

"Güzel Sanatlar, Halkevlerinin belli başlı iştiğal ettiği esaslı bir mevzudur. Halkevleri, vatanda güzel sanatlara muhabbeti, güzel sanatlardan vatandaşın terbiyesi için, vatandaşın azmini kuvvetlendirmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır."²²

Halkevleri 1930 ve 40'lı yıllarda en önemli sergi alanlarıydı. 1937 yılında Atatürk'ün emri ile İstanbul'da ilk Devlet Resim ve Heykel Müzesi açıldı. Bundan sonra devlet plastik sanatlara desteğini arttırdı. 1938 yılında sanatçıların memleket gezileri başladı. 1939'da devletin himayesinde, memleketin tüm sanat birlikleri ve bağımsız sanatçılarını aynı çatı altında toplayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmeye başlandı. Sanat eserleri satın alınıp devlet dairelerine asıldı, ödüller dağıtıldı, yarışmalar düzenlendi, ülkenin her yanına anıtlar ve Atatürk büstleri dikildi. Devlet Sergileri devlet adamlarının büyük ilgisini görüyordu. Örneğin, birinci ve ikinci sergileri Başbakan Dr. Refik Saydam, üçüncüsünü Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel açmıştı. Bu ilgi uzun yıllar sürdü.

Bir taraftan halk sanatlarına ilgi artarken, öbür taraftan devletin kararıyla, Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim için Avrupa'dan sanatçılar getirildi. 1937'de Léopold Lévy ve Belling Akademi'nin resim ve heykel bölümlerinin başına geçtiler. Milli sanatın bir ucu halka dayanacak, öbür ucu "muasır medeniyet"i temsil eden Avrupa'nın biçimsel özelliklerini taşıyacaktı. Bu görüş Gökalp'in düşüncesini yansıtıyordu. Gökalp sanatta yaratıcı dehanın, halktan ve beynelmilel yeteneklerden çıktığını düşünüyordu. Bu iki çeşmenin mucizeli suyundan içenler üstün bir sanat hayatına adaydılar. Ona göre Yahya Kemal ve Yakup Kadri böyle sanatçılardı.²³ Gökalp, Doğu-Batı sentezini Bergsoncu bir mistisizmde aramıştı. Etkisinde kaldığı Durkheim'in toplumsal "determinizmi" ile Bergson'un "indeterminizmi", uzlaşması zor iki kutup oluşturunuyordu. Bu nedenle, toplumsal determinizm ile ruhsal özgürlük ve yaratıcılık arasında bir sentez oluşturamadı.²⁴



Mustafa Şekip Tunç

1905'ten 1918'e kadar Türk düşüncesini kuvvetle etkileyen pozitivizm ve mekanik evrimcilik cereyanlarına karşı ilgi gösteren Mustafa Şekip Tunç, Mehmet Emin ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Dergâh* dergisi çevresinde (1921) birleştiler. Bu grup, Gökalp'in sosyolojik felsefesinin, yani evrimcilik ve akılcılığın karşısında antientelektüalizmi savunuyordu. Yaşam savaşımında en önemli rolü içgüdünün (élan vital) oynadığı kanısındaydılar. 'Élan vital' Bergson'dan alınma bir kavramdı. Bergsonculuk aslında tam bir mistisizm olmadığı ve yeni bir ilim görüşü getirdiği halde, o dönemde bir kısım yazarlarca öyle anlaşılmamıştı. Yeni cereyanın önemi Batı felsefesi ile halk ruhunu (sufiliği) birleştirmeye çalışmasıydı. Rıza Tevfik, bu genç kuşağın babasıydı. Bergsonculuk ile sufi Yunus Emre arasında ilişkiler aramış, Türk mistiklerinin zihniyetini yeni felsefe dili ile incelemeyi denemişti. Yakup Kadri, Şekip Tunç, Yahya Kemal ve Fevzi Lütfi, eleştiride Batı'dan gelen metafizik cereyanın doğurduğu modern mistik havayı ifade edenlerdi.

Dergâh'ta yazan Mehmet Emin (Erişirgil) (1891-1965) ve Mustafa Şekip (Tunç) (1883-1958), farklı yollar izlediler. Önceleri Gökalp'e karşı Mustafa Şekip Tunç ile birleşen Mehmet Emin, bir süre sonra William James'in pragmatizmine kaydı. Bergsoncu Şekip Tunç ise, içgüdü ve sezgilerin (intuition), bir tür "mutlak" doğruyu bildiren başlı başına bir bilgi kaynağı olduğunu savundu. Şekip Tunç (1883-1958) felsefecilerin o güne kadar sanatı oyun ya da doğanın adı bir kopyası gibi gördüklerini söylüyor, bu tavır eleştiriyordu. Ona göre sanat, din ve ahlak gibi batını (ésotérique) görüşler evreninin ruhi içeriğinin bir devamıydı.²⁵ Sanatçının kullandığı renk ve ses, fizikçinin incelediği olaylara benzemezdi. Sanat, ahlak ve din gibi ruhi bilimlerin anası ve en temelli medeniyet yuvasıydı. Mustafa Şekip'in görüşü dönemin egemen görüşüydü. O güne kadar Doğucular ortaçağ zihniyetine yakın cereyanlara, Batıcılar da *Servet-i Fünun*, *İctihad* ve *Yeni Mecmua*'da sürdürülen pozitivist cereyanlara dayanmışlardı. Mustafa Şekip, eski ile yeni arasında bir sentez aradı. Bergson tipi mistisizmi Doğu'nun tasavvuf gö-

rüşü ile birleştirmeye çalıştı. Bireye Durkheim ve Gökalp'in tanımadığı, toplumun üstünde bir özgürlük tanıdı. Ona göre Durkheim'in "içtimai vicdan" kavramı bireyin iradesini çok sınırlamıştı. "İçtimai vicdan", ahlak, din vb. kurumlarla bireylerin bilincine giren örf ve adetlerdi ve bilinç ötesinde, bir "ideal olma" niteliğine sahipti. Tabii ki bu sav kanıtlanamazdı, çünkü bilimsel yöntemlerle incelenmesi, insanlık tarihinin ve toplumların tümünün bilinmesini gerektirirdi ki, bu da olanaksızdı.

Bu yıllarda "hürriyet" kavramı gündemdeydi. Mustafa Şekip'e göre gerçek özgürlük, kendi yaşamımızın özünü duyup yaşamak, acıya ve ölüme karşı dirençli durabilmektir. İnsanın gerçek gücü ruhi gücüydü, yani iman, inanç gücü.²⁶ Ruh yalnız akıl değil, hayatın oluşum çizgisini belirleyen ihtiraslardan oluşan bir şeydi. Mustafa Şekip'in Bergsoncu bakış açısı 1926'dan sonra *Hayat* dergisinde sürdü. 1950'lere kadar *Cumhuriyet*'e yazdı.

Mustafa Şekip, 1929'da *Hayat* dergisinde resimle ilgili olarak "realizm bir gaye olamaz", "tabiatı üsluplaştırmak, asilleştirmek, mükemmelleştirmek lazımdır", bunun için "tenasüp kanunlarını" bilmek gerekir di-yordu.²⁷ Türk ressamaları anlamak için Batı sanat tarihini anlamak gerektiğine inanmış, Rönesans, romantizm, Delacroix, Courbet, Manet üzerine tanıtıcı yazılar yazmıştı. Mustafa Şekip'in modern sanatı tam olarak anladığı söylenemez. Ona göre empresyonizm, "Bunlarca resimde, fikir bir rengin ahenkli bir surette inkişafıdır." Chardin, Corot, Millet gibi ressamaları devrinin üstadları olarak görmüş, bu ressamalar için: "Çok rakik hakikatler gösteren realizm yaptılar. Hayatın manzaraları karşısındaki mahrem mânâyı aradılar. Resmin arasından ruhu sezdiler; zavahirin tasviri yardımı ile ruhi bir ideali telkin veya keşfettiler. Hayatın arkasındaki derinlik, facia ve meknâ şiri sezdirmeye çalıştılar. (...) Ruhu fışkırttılar." demişti. Mustafa Şekip'in modern sanat hakkındaki fikri şöyleydi: "Donuk renklerle boyanmış ve bütün canlı şekilleri daire, müselles, mikap gibi hendesî şekillerde kompozisyonlara aktaranlar gelmiş ve bunlara 'kübistler' denmiştir." On dokuz yıl önce başlayan bu cereyanın tükenmiş olduğu kanısındaydı Mustafa Şekip.

“Çünkü ancak tezyin san’atına, mimariye yarayacak bir çığır resmin teknik gayesi olamazdı. Koca tabiatı sadece tezyinatçılığa alet etmek ve sonra da ‘resim işte budur’ demek tabiat ve zekanın mahiyetini unutarak çılgınlığa gitmektir.”²⁸

Yazar ve sanat tarihi hocası Vahid Bey, *Hayat* dergisinde Rodin’i tanıttı. O da sanatın “esrarengiz gücü”ne inanıyordu. Rodin’i anlatırken, gerçekçiliğin kuru bir doğa taklitçiliği olmadığını “iç haleti” yansıtan bir gerçekçilik olursa makbul olduğu görüşünü vurguluyordu.²⁹ Yazarlar Rembrandt gibi klasikleri tanıtmaya devam ettiler. Yazarlar arasında modern sanatı kavrayamayan sadece Mustafa Şekip değildi. Diğer bir yazar, Kazım Sevinç, Modigliani’yi şöyle özetlemişti: “Resimde, son senelerde, ultra modern denilen yeni bir meslek çıkmıştır; (...) vaktiyle alayla karşılanan bu resimler (Modigliani’den üç portre) şimdi deha mahsulü olarak telakki ediliyor”, sonra sanatçının özel hayatına ve dış görünüşüne geçerek: “İşte onun gençlik ve saadet demlerine ait resmi”, “Bunda zinde, müsterih bir adam çehresi görüyoruz”, “Artistin gördüğümüz başka bir resmi, onu iş bisesile gösteriyor – o artık ihtiyarlamıştır.”³⁰ vb. diyerek yeni açılımları dar boğazlarda sıkıştırıp duruyordu.

Pragmatizm

William James’in pragmatizmini benimseyen Mehmet Emin, Mustafa Şekip’in fikirlerini bilimsel zihniyetten uzak bulduğu için onu eleştiriyor ve şöyle diyordu:

“Rehberimiz ilimdir. Tanzimat’tan beri Batı’dan memlekete birçok malumat girdi. Fakat hakikî ilim zihniyeti çok az yerleşti. Eski terbiye altında ezilen beyinler Batı kitaplarından bilgi topladılar, fakat müsbet ilim metoduyla zihniyetlerini yetiştirmediler. Bu yüzden bilgili kişilere “Âlim” dendi. Bunlar okudukları kitapların dışında vakalar karşısında apışıp kaldılar. Millî hayat içinde doğan yeni eğilimleri, bildikleri soyut bilgide bulamadıkları için sezemediler, bu yüzden bazı çevrelerde ilme karşı güvensizlik uyandı. (...) Gayemiz bir takım kavramlar bilen değil, vakalar üzerinde düşünebilen kuvvetli aydın bir zümre gör-

mektir. İnkılâbımız millî idealimizin ufkunu çok genişletti. Dün müstakil bir vatan istiyorduk, oldu. Fakat bu yetmez... her sahada medeniyet ve insanlık yolunda değerli Türk bilginlerinin ve sanatçılarının yetişmesi gerekir... dayanacağımız yalnız millî gurur değildir.”³¹

Mehmet Emin’e göre, 1908 Meşrutiyetinin aydın grubu, yüksek toplum biçimini, kişiye her türlü endişeden uzak “düşünce” olanağı veren cemiyette görmüştü. Kişinin haklarını soyut kavramlar düzeyinde sağlayan bir toplum istediler. Bu nedenle “içtimai vicdan”ı, soyut, metafizik bir “ideal” durumuna getirmişlerdi. Oysa Mehmet Emin, doğru olanın yaşamdan, deneylerden çıktığına inanıyordu. Doğruları bulmak için de deneyden başka ölçü kabul edilemezdi.³² Nietzsche ve James bu yeni görüşü temsil ediyorlardı. Türkiye’de, İstiklal Savaşı kuşağının hayattan öğrendiklerini sistemleştirecek düşünürlere gereksinim vardı. Mutluluğu yaşadığımız hayatta aramalıydık. Gerçek hayatın değeri hakkında fikrimiz ve inancımız değişmeden, ilerleme olamazdı. Eğitimde gözlem ve deney gücünü artıracak yöntemler kullanılmalıydı. Gençliği duygu olarak yönlendirecek kaynak, İstiklal Savaşı Destanı’ydı.³³ Atatürk Devrimleri, etkin, yetkin ve kişilikli vatandaşlar yetiştirilebilirse tam bir başarıya ulaşabilirdi ancak. Kurtuluş Savaşı heyecanından uzaklaştıkça, genç kuşakların idealsiz kalma tehlikesi vardı. Yeni kuşakların ülküsü ne olabilirdi? Bu aşamada, Mehmet Emin giderek dini yöne önem vermeye başladı ve kendisiyle çelişkiye düştü. Eski kuşakların ruhunda mücadele arzusunun olmayışından şikayet eden yazar, Kurtuluş Savaşı’na güç katan aydınların (Genç Osmanlılar, Jön Türkler, Meşrutiyetçiler) hayata ne kadar bağlı ve ülkücü olduklarını unutmuş gibiydi. Bu çelişkiye Hilmi Ziya Ülken yanıt verdi: “Hatta diyebiliriz ki Türkiye’de eksik olan cihet, hayata bağlı düşünce değil, soyut düşünce, gündelik soruların üstüne yükselen asil felsefî düşünce”dir.³⁴ 1922-1923 yıllarında, Avni Başman da diğer bir pragmatist olarak, John Dewey’in izinden gitti.

Kadro Hareketi ve Tarihsel Materyalizm

Yeni kuşakların kültürü için İstiklal Savaşı Destanı'nı önemseyen ve bu noktayı pragmatistlerle paylaşan diyalektik materyalistler 1919'da *Kurtuluş*, 1920'de *Aydınlık*, 1931'de *Kadro* milli dergilerini çıkarttılar. Kadro, milli hareketin fikir cephesini oluşturduğunu iddia ediyor, Marksist kavramlardan yararlanıyordu. Şevket Süreyya, Burhan Asaf (Belge), Vedat Nedim (Tör), İsmail Hüsrev ve Yakup Kadri *Kadro*'da toplandılar. *Kadro*'culara göre Kemalist devrimler durmamıştı, derinleşme ve genişleme yönündeydi. Devrim tarafsız bir düzen olmadığı için, herkes ona uymak zorundaydı. Dergi, hâlâ varlığı hissedilen Tanzimat zihniyetini, Batı'yı ve Doğu'yu sadece soyut olarak anladığı için eleştiriyor, somuta, yani gerçeğe dönüşmesini istiyordu. Yazarlar iktisadi görüş açılarından ayrıldıkları halde, somutçuluk ve memleketçilik inancında birleşiyorlardı. 'Ne kadar memlekete dönülürse o kadar insanlığı buluruz; ne kadar somuta gidersek, o kadar evrensele ulaşıyoruz' fikrini savundular. Bu ideoloji *Yurt ve Dünya* (1941), *Dönüm*, *Ses* dergilerinde İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürdü. 1960'tan sonra sol yayınlar da yeniden belirdi.

Yakup Kadri 1932 yılında *Kadro*'da şöyle yazmıştı:

"Bu melez kültürün (Avrupa ve Acem "bulaşığı") "Décadence", inhitatı hâlâ devam ediyor. Yirmibeş otuz yıldan beri yapılan milli edebiyat hareketleri, bu uzun can çekişmesine henüz nihayet vermedi. Bugünün nesli zevk, hassasiyet ve yaşama üslubu itibarıyla henüz Tanzimat devrinin tesirlerinden kurtulmuş değildir. Şarkılarımız, musikimiz, yiye içme ve gülüp eğlenme tarzımız, yani 'hayatı görüş', 'hayatı telâkki ediş' sistemimiz bundan otuz kırk sene evvelinin hemen hemen aynıdır.

(...) Türk cemiyeti, Türk inkılâbının ortaya attığı prensiplere göre şekillenmedikçe, yeni milli hayatın üslûbu bu prensiplere intibak etmedikçe, verimli, sıhhatli orijinal bir san'at ve edebiyat hareketinin doğuşuna intizar beyhudedir.

Henüz kabuk bağlamamış bu sulu, yumuşak ve bulanık âlemde de ayakları yerden kesilmiş Türk münevverlerinin meydana koyabilecekleri şeyler, elbette ki, hayat ve hakikatle alâkası olmayan bir takım gölge hislerin, gölge fikirlerin solukluğunu, önsüzlüğünü ve ölgünlüğünü taşıyacaktır."³⁵

Yakup Kadri, Gökâlp'in kültür ve medeniyet ayırımını eleştiriyordu. Bunlar arasında ortak noktaların çokluğuna değinerek, kültür bir "tec-rübeler terakümüdür" ve bir medeniyetin kurulması için savaşlar verilir, deneyler kazanılır, yani kültür oluşur diyordu. İnsanın hayatla ve doğayla sa-vaşımı sırasında edindiği deneyimler bir genel görüş olarak değer kazanır, bu nedenle güzel sanatlar ve felsefe bir toplumun "superstructure"ü yani "dış örgüsü"dür diyenleri haklı buluyordu. Yakup Kadri, Marx'ın çok sınırlı ve yetersiz sanat görüşünü benimsemiş görünüyor, aynı zamanda prag-matistlerin gözlem ve deneye olan inancını da savunuyordu. İstiklâl Savaşı deneyimini ve Kemalist devrimleri, deney birikiminin parçası olarak görü-yordu.³⁶

Burhan Asaf'ın (Belge) tezine göre "sanatçı hayata karışmalıdır." Ona göre sanat devlet himayesine alınmalı, toplumun ihtiyaçlarına uymalı ve ona hizmet etmeliydi. "Bir inkılâp san'atı olması şarttır" diye düşünüyor-du. Burhan Asaf bu konuda ressam ve heykeltıraşları yazarların gerisinde buldu. "Bir takım portreler de gördük. Bu hususi sipariş işidir. Bana ne ta-nımadığını adamın tablosu kendine benzemiş mi, benzememiş mi! Fotoğraf bunu daha iyi yapar."³⁷ "Mevzular, kötü bir ferdiyetçilik bakımından bile ayakta durur şeyler değildi. Okkalarla boya ve metrolarla bez, ne içtimâî bir görüşe, ne de teknik bakımdan bir takım mektepçilik telakkilerine tahsis edilmişti."³⁸

1920'lerin sanat eleştirisinde pragmatizm ve tarihsel materyalizm cereyanlarının etkileri, sanatçının hayata ve topluma karışmasını gerekli bu-lan yazılarda belliydi. Bu çizgideki eleştiriler "millî ve mahallî" sanat mese-lesine de değiniyordu. Örneğin 1922 yılında *Dergâh*'ta, Galatasaray Resim Sergisi'ni ağır bir dille eleştiren bir yazı bu görüşün ürünüydü. Yazar şöyle demişti:

"San'atta henüz kendini bulamayan ressamlarımız, hayatlarında ise hem kendilerinden, hem de sanatlarından uzaktırlar. Zira dillerinden hiç düşmeyen "millî ve mahallî" sözleri değil sadece eserlerinde, bu intibaları ve bu yeni ha-mileriyle –başka tabir bulamadık– hayatlarında da kuru brahmeden başka bir şey değildir. Eserleriyle bir izzet-i melih veya saffet-i ziya olmaya tenezzül et-

meyen ressamlarımız maalesef sanatı ancak onlar kadar ve onlar gibi tanıyorlar, anlıyorlar.

Ressamlarımız, san'atın aynı heyecanı ve idealin aynı cüretiyle söyleyelim ki, san'atı hâlâ bir nevi kibar özentisi dergisinde tuttuğu ve böyle tutanlardan medet umdukları san'at bize karşı ilelebet nankördür.”³⁹

1923'te Ahmet Haşim de benzer bir mantıkla Galatasaray Sergisi'ni sert bir dille eleştirdi:

“...şüphesiz ki ressamlarımız âmâ değildir. Nasıl olsunlar ki. Onlar ne kulaktır, ne burundur, ne ayaktır. Fakat yalnız hayata, ziyaya ve esrarı havaya doğru açılmış birer çift gözdür. Fakat göremezler ve girilecek çıkılacak yerleri kendilerince külliye meçhul olan ruhlarının ormanlarında bocalayıp duruyorlar. Gözleri açık duran zihâyat hiçbir çehre bir diğer çehreye müşabih değildir. Dikkat edenler bilir ki birbirine benzeyen yüzler âmâların yüzleridir.”⁴⁰

1930'larda Yakup Kadri ve Burhan Asaf'ın kaleminde olumsuz eleştiri sertliğini korudu ve dil giderek daha somut ve inkılâpçı bir içerik kazandı. Hilmi Ziya Ülken, tarihsel materyalizme inananların yanında, Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernist Türkçü İslâmcıların da olduğuna işaret ediyor. Bunların önde gelenlerinden M. Şemsettin (Günaltay), geçmişin yı-kıntısı arasında nelerin milli ruhtan doğduğunu ve ona uygun olduğunu, nelerin ise milli hayata sonradan sokulmuş olduğunu ve onu yıprattığını belirtmenin gerekliliğine inanıyordu. Ona göre, inkılâbın başarısı buna bağlıydı. Çözüm yolunu Gökâlp gibi üç cereyanı birleştirmekte, İslâmlaşmak, çağdaş olmak ve Türkleşmekte gördü. Hilmi Ziya Ülken, tamamen Batıcı fikir-lere oranla, Batı'nın endüstri medeniyeti ve tekniğini alarak İslâm ruhuna bağlı kalmaya inananların, bu yıllarda toplumda daha derin etkileri olduğunu söylüyor.⁴¹

İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar, Batıcılığı yani Avrupalılığı savunanlar mekanist evrimcilik, pozitivizm ve materyalizm felsefelerine inandılar. Birinci Dünya Savaşı sırasında fikir hareketlerine zorlama bir disiplin getirildi. Bu Gökâlp'in etkisiyle olmuştu. Gökâlp'in eklektik görüşünün en önemli özelliği, eski zihniyetleri pozitivist sosyoloji ile

uzlaştırması, ya da meseleyi o çerçevede ele almasıydı. Pozitivizm artık Meşrutiyetçilerin anladığı bir görüşü ifade etmiyor, Auguste Comte'un istediği gibi topluma bir hareket ilkesi getiriyordu. Cumhuriyet'in ilanından hemen önceki yıllarda, fikir hareketleri yine dağıldı. Bu sırada çarpışan fikirlerin ortak yanı, Gökalp'e karşı olmalarıdır. Tarihsel materyalistler Gökalp'in "içtimai spiritüalizmine", Bergsoncular pozitivizmine, memleketçiler ise Turancılığına karşıydılar.⁴²

Peyami Safa

Peyami Safa (1899-1961) ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ressam çevrelerinde özellikle etkin olan yazarlar arasında başta gelen isimlerdir. Bu iki düşünürün, resim hakkında yazan başka isimlere kıyasla, daha sistematik fikirleri vardı. Peyami Safa, Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken ve Namık İsmail *Kültür Haftası* dergisinde birleştiler (1937). Peyami Safa daha sonra günlük gazetelerde yazdı ve 1951'de *Türk Düşüncesi* dergisini kurdu. *Türk İnkılâbına Bakışlar* (1938) adlı kitabında heyecanlı bir milliyetçiydi. Milliyetçiliği Kemalizm bakış açısıyla görüyor ve gerçek milliyetçiliğin onunla başladığını söylüyordu. İslâmcılık ve Türkçülük cereyanlarının başarısız ve sarkat kaldığı, ama Batıcılığın yıkılmadığı görüşündeydi. Ona göre İslâmcılık başta akılcı ve Aristo natüralizmini benimsemiş bir cereyandı, Gazali'den sonra mistisizme saplanmış, öz niteliğini kaybetmişti. Göçebelikten kurtulmanın yolunu "riyazileşme" ve "siteleşme"de görüyordu. Peyami Safa, 1950'den sonra *Türk Düşüncesi*'nde, Bergson ve mistisizme karşı aldığı tavırdan uzaklaşarak Doğu ile uzlaşmaya çalıştı. Milli olmak için geleneklere ve folklorik sanatlara dönmek gerektiğini savunuyor, daha önce kitabın üçüncü bölümünde de yer verdiğimiz şu fikirleri öne sürüyordu: "Tiyatroda millî, ortaoyunu ve Karagözdür; musikide Hüseyini peşrevi veya Koza-noğlu türküsüdür, resimde şalvardır, mimaride çini ve kubbedir, dansta zeybek oyunudur; şiirde Karacaoğlandır, romanda Memiş'in Kezbanı vurulmasıdır."⁴³

İsmail Hakkı Baltacıoğlu

Bergson ve Durkheim'dan etkilenen İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ilk önce bu iki düşüncüyü bağdaştırmaya çalıştı (*Tarih ve Terbiye*, İstanbul 1933). Fakat sonraları düşüncelerinde Bergson'un etkisi ağırlık kazandı. Bir pedagog olarak da Durkheim'dan vazgeçmedi. 1910'dan itibaren Türk okullarında elişi, resim, tiyatro, açık hava kültürü adına yapılmış olan her türlü etkinliğin ilk adımlarını Baltacıoğlu atmıştır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre din, dil ve sanat, toplumun geleceğini oluşturan üç kurumdur. Öteki kurumlar zamanın koşullarına göre değiştiği halde, totemik inançlarda değişmeyen bir yan vardır ki, bu onun geleneksel yanıdır. Din, dil ve sanat, kişiliğin ve toplumun temelini oluşturuyor, süreklilik sağlıyordu. Baltacıoğlu'na göre, milliyet yalnız gelenekle tanımlanabilirdi. Dilde milliyeti sentaksın bünyesinde aradı ve onu Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'inde, deyimlerde, atasözlerinde, masallarda, tekerlemelerde, Nasreddin Hoca hikâyelerinde buldu. Ona göre gelenek estetik bir gerçektir. Sanatın kökleri gelenekte olduğu için, gerçek sanatçı moda olan hareketlerin üstünde milli geleneğin devam eden yanını ortaya çıkarandır.

Baltacıoğlu *Yeni Adam*'da "*Yeni Adamın İlkeleri*" adı altında kültürel ilgili düşüncelerini anlattı. Kur'an'ın tam olarak anlaşılmasını, Türkçe'ye doğru çevrilmesini, bir Kur'an felsefesinin yapılmasını istiyordu:

"Milliyet fikri, taklit ve hayranlık fikri ile birleşmez. Başka milletlerin kültürüne hayran olan, onu kendi kültüründen yüksek ve üstün gören bir kavim henüz milliyet çağını idrak edememiş bir cemiyettir. (...)

(...)

Kendine dön! Fakat nasıl? Meşrutiyet ideolojisinin Gökalp'in ağzıyla bu soruya verdiği cevap şu olmuştur: halka gitmek. Sonra bu halka gitmeyi coğrafi bir mekâna varmak olarak anladılar. Müziğin aslarımız her rastladıkları halk melodisini halk musikişi sandılar! Ressamlarımız gördükleri köylü tipini halk tipi sandılar. (...) Bence kendine dönmek rıyasızca, samimiyete, iç alemimize, idealimize kavuşmaktır. Bu ideal, bu iç ve bu samimiyet, dışarda örneği, numunesi, müşahhas tipi olmayan bir şeydir. Sinan dünyanın en millî eserlerini icat etti. Fakat onun modellerini halkın evlerinde bulamazsınız."⁴⁴

"Asyalı mı Avrupalı mı olacağız? (...) Gökalp'in çözümü, musikîde teknik beynelmilel, melodiler millîdir; Avrupa musikî tekniğini alıp yerli melodilerimizi, halk ağzından armonize edersek millî musikiyi elde ederiz. (...) Bu eklektik anlayış Meşrutiyet'ten beri uygulanıyor ve sonuçta iki musiki çıkıyor – Garp ve Şark. İkizlik sürüp gidiyor.

1926'da Alaturkacılara inancımı söyledim. Ne o, ne öbürü, Gökalp'te doğru değil. Bence milliyet, asrî teknikle mücehhez olan ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkar ruhun meydana çıkarttığı esrarlı heyecandır. Yani milliyet fikri eskiden, şimdiden ve gelecekte ayrılmaz. Olmuş olan, olmakta olan ve olacakta olan onda hep vardır.

Teknik halk melodilerine bağlanırsa, geçmişe bağlı olur. Garp tekniğini, yaşıyan sanatkar vicdanına bağlarsak olmakta olanı ele almış oluruz. Sanatçı geçmiş, şimdiki ve geleceği duyarak yeniden yaratmak zorundadır.

Geçmişin canlı, yaşayan değerlerini taşımak, bu cevheri içinde olduğumuz, yani şimdiki medeniyetle karıştırmak, böylece milli özü kaybetmemek milliyetçiliktir...

İnkılâbın görevi eski ile yeniyi değil, ölü ile diriye ayırt etmektir."⁴⁵

"Öz kültürün anası ve sahibi olan halk sağlamdır, öz kültürden kopmuş olan münevver ise hastadır. Hasta olan münevveri kurtarmak için halka bağlamak gerekir.

Gökalp benden önce yolu çok açtı. Ben onun yolundan geçerek davayı götürmek sevdasına düştüm.

Ahlâk, sanat ve felsefe ananelerimizi bu sözle yeni baştan görecektik olursak kurtarıcı hakikate ulaşacağız. Gökalp önce ananeyi kurmuş, sonra korkarak onu yıkmıştır. 'Anane' fikri, gerçek 'eskilik' fikridir. Fakat Gökalp'te olduğu gibi artık (survivaance) fikri değildir. Milli kültürde her çağ için canlı kalan her fikridir."⁴⁶

"Halk felsefesini Avrupa metotları ile incelemek gerekir.

Halkın varlık, başlangıç, son, mutluluk, felaket kavramları halk felsefesini aydınlatacaktır."⁴⁷

"Avrupa resmi yok, Avrupalı milletlerin resmi vardır. Sanat obje değil, objenin tasvirinde süjededir. Bu tasvir çeşnisi milletten millete mutlaka değişir.

Milliliğin elemanları –

Form: 'Her millet tabiatı olduğu gibi değil, duyduğu gibi görür ve gösterir'. Tabiatın en ileri ve en girift konusu olan insanı ele alalım. İnsan çirkindir. 'Kollektif düşünce bu realiteyi idealleştirir, kusursuzu, güzeli yaratır. Her mil-

let gibi Türkün de “güzel, dünya güzel!” dediği bir insan ideali vardır.’ Bu millî formdur.

Renk: ‘Her ressam kâinatı şahsiyetinin gözüyle başka türlü görür. Aynı şahsiyet millî grubun bütün sanatkarlarında bulunduğundan, bir “millî renk anlayışı” var demektir.’

Kompozisyon: ‘İnsan kafası kâinatı bir cemiyet halinde görmeye çalışır. Her milletin kâinatı bir kompoze edişi vardır’. Minyatürün kompozisyonu çok kendine özgüdür.

Teknik: ‘Milletler arasındır ama millî olan ve millî kalanı da var. Halk resmi tabakalarına indigimizde, millî resim tekniğine rastlarız. Teknik, form, renk, kompozisyonla birlikte olduğu için orijinallik gösterir.’

Milli resmi bulmak için, Türk resim ananesini bulmak gerekir. Halk resimleri incelenerek sabit kalan form, renk, kompozisyon ve teknik ananesini bulmak gerekir.”⁴⁸

Yeni Adam’ın yayınlandığı 1933-1942 yıllarında, birçok ressam ve edebiyatçı dergiye katkıda bulundu. Zühtü Müridoğlu ve Bedri Rahmi gibi modern sanatçılarla beraber, Avrupa sanatına düşkün ressamlar da dergiye destekliyordu. Malik Aksel, Turgut Zaim gibi gelenekçiler, Abidin Dino ve Şeref Akdik gibi toplumcu gerçekçi çizgideki ressamlar, Baltacıoğlu’nun halkçılığı ve ananeciliği ile daha uyum içindeydiler. Baltacıoğlu, Malik Aksel’in *Mahalle Mektebi* tablosunu heyecanla övmüştü, “Bizde resmin kadın, güneş, ay, lale... üzerinde oyalandığı bir zamanda bu genç artist onun sosyal evrimin en açık konuşan dili olduğunu iyice anlamış ve eserleriyle sosyal âr akımına adeta kılavuzluk etmiştir.”⁴⁹ 1937’de yazar, artık “inkılâp ressamlığının” başladığını iddia ederek, Şeref Akdik’in *Köy Okulu* tablosunda “toplumu ve zamanı anlamış olduğunu, gerçeği gerçek olarak anlatmaya çalıştığını”⁵⁰ iddia etmişti.

1930 ve 40’lı yıllarda sanat düşüncesine Suut Kemal Yetkin’in de katkıları olmuştur. Yetkin, Baltacıoğlu kadar evrime inanmıyor, gelenek ve ananenin rolünü daha katı yorumluyordu. 1935’te yazdığı *Filozofi ve Sanat* adlı yapıtında “biçim ve içerik arasında kesin bir ayrım yapılamayacağını” vurguluyor, “şekil ve ifade artistin ruhunda aynı şeydir, ikilik yoktur”⁵¹ diyor. Türk sanatının özünü tezyinatta görüyor, değişmeyen katı bir milli

sanat anlayışı besliyordu. 1938'de Ar'da söylediklerini⁵² 1940'da *Güzel Sanatlar* dergisinde yineledi:

"Asırlarca aynı karakteri, aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimiz bize, halis bir sanat anlayışını gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da göstermektedir. Bu yol tezyinî bir sanat anlayışına götüren yoldur. Hiçbir sanat, sanatımız kadar çizgilerin ve şekillerin ahengini kudretle ve maharetle canlandırmamış... hiçbir millet milletimiz kadar, ruhun hendesesini sırf sanat endişesiyle tecessüm ettirmemiştir.

(...)

Millî vasıfta kuvvetli olan eserlerin ancak beynelmilellik vasfını kazanacaklarını kabul etmeliyiz."⁵³

Suut Kemal Yetkin 1930'larda Batı sanatını sistematik olarak tanıtmaya çalıştı. *Filozofî ve Sanat* adlı kitabında Yunan klasikleri Aristo ve Eflatun, Bergson estetiği hakkında yazdı. Empresyonizmi eksik fakat olabildiğince doğru tanımladı: "Impressionism bize realiteyi tabakai şebekiye tarafından alındığı gibi gösterir. (Impressionism)e göre artist, tabiat karşısında intibalarını (pasif) bir surette kaydeden psikofizyolojik bir cihazdır."⁵⁴

Modern sanatı aynı eserde genel hatlarıyla kabaca şu sözlerle özetliyordu: "Birçok modern flâmanlar gibi bazı empressioniste'ler ise hayat telakkilerini, görüş ve anlayış tarzlarını üslûba sokmaktadırlar. (Cézanne), (Braque), (Picasso), (Juan Gris) ilâh... gibi birçokları da eşyayı, esaslı hendesi çizgilerine irca etmektedirler. Uyandırdıkları hareket klasik kübizm ismini taşımakta olup, biraz cehitle anlaşılması mümkündür."⁵⁵ Burada önemli olan, yazarın "hayat telakkisini... üslûba sokmak" sözüdür; 1940'ta artık üslubun dünya bir görüşü yansıttığı kesinleşmiş gözüküyordu.

Ressam Çevrelerinde Milliyetçi Fikirler

Millî sanat meselesi, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde, daha sonra *Dergâh*'ta (1920'ler) Avni Lifij ve Namık İsmail'in yazılarında, 1926-29 yıllarında da yoğun olarak *Hayat* dergisinde tartışıldı. Özellikle Cumhuriyet döneminde, sanatçılarda milliyetçilik bilinci uyanmaya başladı. Batı'da üs-

lup ve teknik öğrenen sanatçılar, Türkiye’de “milli şuur”un oluşmasını isteyen dayatmaların etkisinde kalıyorlardı. 1933’de Ali Sami (Boyar) “İnkılâp Türkiye’si yeni ve millî sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkarcaktır”⁵⁶ diyordu. İ. H. Baltacıoğlu ise, Malik Aksel artık “kişisel tatminin yerini toplumu etkilemenin aldığını göstermişti” diyordu.⁵⁷ D Grubu 1933’te kuruluş amacını “milletlerarası olabilmek –bunun için önce milli olmak gerekti–, yani kişilik sahibi olmak”⁵⁸ diye belirtirken, Baltacıoğlu’nun 1942’de *Yeni Adam*’da kesinleştirdiği “milli resme giden yolu” yankılıyor. Daha önce de gördüğümüz gibi, Baltacıoğlu resmi meydana getiren öğelerin milli özlerine nasıl ulaşacağını tarif etmişti.⁵⁹

Milli ruhu kaybetmek korkusu Nazmi Ziya gibi bir ressamı, hayranı olduğu Renoir’a bakmayı reddetme noktasına kadar götürdü.⁶⁰

1937 yılında Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi’nin açılış konuşmasını yapan Kültür Bakanı Saffet Arıkan sanatçıyı “milli şuur”a davet etti:

“Bundan önceki yıllarda, gezdiğimiz sergilerin realite ve ideoloji bakımından fakirliklerini, Kültür Bakanı sıfatıyla tebarüz ettirmek mecburiyetinde kalmıştım. Bu iki esasî mevzu; bugün sergiyi gördükten sonra gene hatırlatmak zorluğunda kalırsam genç ve seçkin arkadaşlarıma bana güvenmeyeceklerini umarım.”⁶¹

Milli sanat üretmek için halka gitmeyi öngörenlerden biri de Abidin Dino idi. 1940’ta *Yeni Adam*’da, milli sanat görüşünü anlattı: “Sanat süzgeci, hayatın sanat süzgecinden geçirilmesi demek, bir sentez yapmak demektir. (...) Bu yekûnun içine her şey girer; ve her şeyden önce halk dehası. Halk dehası dedikten sonra hakikaten her şey vardır; hareket, fikir, raks, şiir velhasıl her şey!”⁶² Halkı tanımanın gerekliliğini Bedri Rahmi Eyüboğlu savunuyordu. İnkılâp Sergilerine verilen resimleri eleştirerek, ressamın konuyu tanımadığından şikayet ediyordu. Özellikle, sık sık tekrarlanan bir tema olan İstiklal Savaşı Destanı’nda cepheye mermi taşıyan kadınları gösteren resimlere değinerek, bu resimler için nasıl atölye, boya, model, kostüm

gerekliyse, ressamın, dağları, bayırları ve bu insan yüzlerini yerinde görmesinin de gerekli olduğunu söylüyordu. 1937'de kültür bakanı Saffet Arıkan'ın işaret ettiği realite fakirliğini tekrar ederek, "Aksi halde şişirme olur ve olmuştur. Köylere gitmeli, kağı, öküz etüdleri yapmalı, köylü kadını tarlada görmeli" diyor, "Bir sanatkârın her şeyden evvel kendi imkanlarını bilmesi, kendini tanıması ve yorganına göre ayağını uzatması lâğzımdır."⁶³ diye vurguluyordu. Ve Cemal Tollu Yeni Adam'ın anketini şöyle yanıtladı:

"Plastik Sanatların Türk milleti için en büyük ehemmiyeti, yüksek bir seviyeye varıldığı takdirde bugünkü Türk İnkılâbını ve medeniyetini yarınki nesle en müşahhas bir şekilde anlatacak vesikalar almasıdır... bugünkü sanatkâr... bugünkü Türk cemiyetinin duygu ve ihtiyaçlarını karşılayacak eserler meydana getirebilmelidir."⁶⁴

Sanatçılar genel olarak kendi kişiliklerini sanata aktarmanın gerekliliğine inanmışlardı. Fakat kişiliğin toplum tarafından yönlendirildiğini de düşünüyorlardı. Önemli olan sanatçının toplumu ve kendisini iyi tanımasıydı, yani bireysel ve toplumsal bilince varmasıydı. Kemalist ideolojinin öncülüğünde devrim kültürünün yaratılacağına inananlar vardı. Ama pek çokları için millî öz, halkın temsil ettiği yaşayan ananelerde saklıydı. Bu durumda hem inkılâpçı, hem ananeci olmak, kadercilik ve mutlak inançlarla sarmalanmış bir dünya görüşünü içinde saklıyordu. Bu iki inanç sistemi birbirlerine zıt dünya görüşlerini temsil ettiği için, modernist Türkçü İslâmcılar, İslâm'ın gerçekte akılcı ve liberal olduğunu iddia ederek, zıtlıklara uyum sağlayacak bir kılıf aradılar. Baltacıoğlu'nun evrimsel görüş açısına gelenek ve ananeleri katarak yeni bir sentez yaratmak istediler. Ne var ki, İslâm ve halk sanatından aldıkları biçimleri kullanmaya başladıkları zaman, yeni bir yorum yerine sadece yeni bir konu katabildiler. Yeni yorum, yeni yaşam biçiminin oluşmasını gerektiriyordu. Bunun gerçekleşmediği durumlarda, Cemal Tollu'nun dediği gibi, bugünkü sanatçının maddi ve manevi gücü, бүтүнлүğü olan bir resme ulaşmaya yetmiyordu. Var olan yaşam koşullarında, modern sanatı ciddiyet ve bilgiyle deneyen ressamların bile gerçekçi ve klasik üsluba dönmesi doğaldı. Sanatın sanatçı-eleştirmen-seyirci üçgeninin ta-

nımladığı etkileşim içinde üretildiği düşünülürse, 1935-40 yılları arasında kübizm ve konstrüktivizm çizgisindeki modern sanat etkinliğinin, halkı ya da aydın Türk seyircisini içine çekmesi söz konusu olamazdı. Elit toplum profiline bir parçası olan yazar ve düşünürlerin çoğu Gökaltp ideolojisinin parametreleri içinde dolaşırken, modernizmin yüzeysel taklitçiliğine karşı ağızbirliği içindeydiler. Buna karşı duran tek tük pragmatist materyalistin seslenişleri, çağdaş modern akımların yaşaması için gereken kanı sağlayamamakla beraber, savundukları deney, gözlem, akılcılık gibi yöntemler, gerçekçiliğin zenginleşmesinde önemli rol oynadı. “Kendine dön” çağrıları modernist ressamları sarsarken, Mustafa Şekip gibi bilime inanan birinin psikolojik ağırlıklı bireyciliği, bu emrin yöneltildiği sanatçıya “kendin gibi ol” birlincini getiriyor, onları destekliyordu. Bu durum, kendini ve halkı tanımaya çalışan sanatçının daha güvenli olmasını sağladı. Sonuç olarak sanatçı, “yorumuna”, yani bireysel ifadeye daha açık ve daha kişilikli oldu. 1940’lardaki sanatın 1900’lere kıyasla daha kişilikli, daha güvenli, daha deneysel ve araştırmacı olduğu kanısındayım.

NOTLAR

- 1 Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 2. baskı, 1979, s.195-196.
- 2 Tark Zafer Tunaya, *İslâmcılık Ceryanı*, Baha Matbaası, 1962, s.21-24.
- 3 Mustafa Sabri, Kitap El-ilim Ve'l-Akl Ve'l-Ma'kul, Medhal, 1948-1951; Hilmi Ziya Ülken, a.g.e.
- 4 Tark Zafer Tunaya, a.g.e.
- 5 Rıza Tefvik, "Kuvvetler ve Dağlılar", *İctimaî*, sayı 102, 17 Nisan 1330, s.25-29.
- 6 Rıza Tefvik, "Kummeliyeti Beşeriye Tasavvurunda Şark ile Garb'ın Farkı", *Edebiyat-ı Umumiye*, No: 22-23, 24 Mart-7 Nisan 1917.
- 7 Şehbenderzade A. Hilmi, *Üniversiteli Gençlerle Bir Konuşma*, Bedir Yayınevi, 1960, asıl kitap 1329'de (1913) İstanbul Hikmet Basimevi'nde basılmış olup, eski adı *Hangi Mesleki Kabul Etmeliyiz*'dir.
- 8 Fikir tarihinin bu kısa dökümü Hilmi Ziya Ülken'in *Türkiye'de Çağdaş Düşünce* adlı kitabından yararlanarak derlenmiştir, s.196-297.
- 9 Muallim Vecihi, "Sanatkârlarımızın Yapacakları", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.15, 1 Nisan 1330 (14 Nisan 1914), s.180.
- 10 A.g.e., s.179.
- 11 Muallim Vecihi, "Hayalden Hakikate", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330 (14 Haziran 1914), s.243.
- 12 Feyzi Uluğ, "Devri Tereddüt ve Sanayi-i Nefise", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.15, 1 Nisan 1330 (14 Nisan 1914).
- 13 Galip Bahtiyar, "Sanayi-i Nefise'nin Milliyet Nokta-i Nazarından Tetkiki", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.18, 1 Temmuz 1930 (14 Temmuz 1914), s.276.
- 14 Galip Bahtiyar, a.g.e., s.277.
- 15 A.g.e., s.277.
- 16 Muallim Ruhi, "Milliyete Doğru", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 1 Temmuz 1330 (14 Temmuz 1914), s.286-292, derleyen-yazar.
- 17 Tefvik Sedad (takma ad), "Bugünkü Felsefe", *Genç Kalemler*, c.I, No.1, Selânik, 1911.
- 18 Demirtaş (takma adı) "Yeni Hayat ve Yeni Değerler", *Genç Kalemler*, 1327 (1911).
- 19 Ziya Gökalp, "Millet Nedir?", *İctimaîyat Mecmuası*, sayı 3, Haziran 1917.
- 20 Ziya Gökalp'in fikirleri, Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak, İstanbul 1918; Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*'nden yararlanılarak derlenmiştir (s.297-326).
- 21 Necip Ali, "Halkevleri Yıldönümü Nutku", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 10, Mart 1934, c.3, s.10.
- 22 Ferid Celal Güven, "Halkevleri ve Güzel Sanatlar", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 73, Mart 1939, c.XII, s.14.
- 23 Ziya Gökalp, "Dehaya Doğru", *Küçük Mecmua*, yıl 1, sayı 3, 1922.
- 24 Darülfünun'da okuttuğu Türk edebiyatı tarihi dersinde sosyoloji metodunu kullanarak araştırmalar yapan Gökalp bu yöntemi uygulayarak *Türk Tarihinde İlk Mutasavvıflar* ı yazdı. Bu kitap Türkiye'de sosyolojik edebiyat tarihi çalışmalarındaki monografi yöntemin uygulandığı ilk örnek olarak özel bir önem taşır. Ayrıca *Hayat* dergisinde Şekip Tunç'la yaptığı tarihte metod tartışmalarında nesnellik fikrini savunarak düşünce yöntemlerine katkılarda bulunmuştur.
- 25 M. Şekip, "Sanatın İçyüzü", *Dergâh*, sayı 1, yıl 1921.
- 26 Mustafa Şekip, "Hakiki Hürriyet", *Dergâh*, sayı 3, yıl 1921.
- 27 M. Şekip, "Ressamlarımızı Anlamak İçin", *Hayat*, c.VI, 29 Teşrinievvel 1929, sayı 142, s.3-4.
- 28 M. Şekip, "Ressamlarımız", *Hayat*, c.VI, 15 Teşrinisani 1929, sayı 143, s.1-2.
- 29 Bu yazılar Gsell'den nakleden Vahid adıyla yayınlandı. "Sanatta Hakikatperestlik", *Hayat*, sayı 107, 13 Kanunnevel 1928, c.V; "Resim ile Renk", *Hayat*, sayı 119, Mart 7, 1929, c.V; "Sanatta Esrarengizlik", *Hayat*, sayı 128, 9 Mayıs 1929, c.V.
- 30 Kazım Sevinç, "Ultra-Modern Mesleğinden Tablolar", *Hayat*, c.VI, 28 Mart 1929, sayı 122, s.349-353.
- 31 Mehmet Emin, "Hayat Ne İçin Çıkıyor?", *Hayat*, sayı 1, 2 Aralık 1926.
- 32 Mehmet Emin, "Eski ve Yeni Nesillerin Düşüncesi Arasındaki Fark", *Hayat*, sayı III, 17 Aralık 1926.
- 33 Mehmet Emin, "Memleketimizin Hususi Vaziyeti", *Hayat*, sayı VII, 13 Ocak 1927.
- 34 Hilmi Ziya Ülken, a.g.e., s.425-426.
- 35 Yakup Kadri, "Edebiyat Buhranına Dair", *Kadra*, 8, Ağustos 1932, s.29. Derleyen-yazar.
- 36 Yakup Kadri, "Kültür ve Medeniyet", *Kadra*, 15, Mart 1933, s.25-27.

- 37 Burhan Asaf, "Sanatın Salamurası Karşısında", *Kadro*, 17 Mayıs 1933, s.49.
- 38 *A.g.e.*, s.48.
- 39 F., "İstanbul'un Onbeş Günü", *Dergâh*, No.32, 5 Ağustos 1338 (19 Ağustos 1922), c.3, s.127.
- 40 Elif Naci, *On Yılda Resim 1923-1933*, "a.g.e.", s.8.
- 41 Hilmi Ziya Ülken, *a.g.e.*, s.39.
- 42 Hilmi Ziya Ülken, *a.g.e.*, s.426-440.
- 43 Peyami Safa, "Sanatta Türke Doğru", *Tasviri Efkar*, Mayıs 1942.
- 44 İ. H. Baltacıoğlu, "Kendine Dön", *Yeni Adam*, No.299, 19 Eylül 1940, s.2.
- 45 İ. H. Baltacıoğlu, "Eski ile Yeni, Ölü ile Diri", *Yeni Adam*, sayı 340, 3 Temmuz 1941, s.2, 8-9. Derleyen-yazar.
- 46 İ. H. Baltacıoğlu, "Türk Nedir?", *Yeni Adam*, sayı 364, 18 İlk Kânun 1941, s.2. Derleyen-yazar.
- 47 İ. H. Baltacıoğlu, "Felsefede Türke Doğru", *Yeni Adam*, sayı 367, 8 İlk Kânun 1942, s.2. Derleyen-yazar.
- 48 İ. H. Baltacıoğlu, "Resimde Türke Doğru", *Yeni Adam*, sayı 368, 15 İlk Kânun 1942, s.2. Derleyen-yazar.
- 49 İ. H. Baltacıoğlu, "Malik Aksel", *Yeni Adam*, No.205, 2 Birinci Kânun 1937, s.3.
- 50 İ. H. Baltacıoğlu, "Bir İnkılap Ressamı", *Yeni Adam*, No.161, 28 İkinci Kânun, 1937, s.10-11.
- 51 Suut Kemal Yetkin, *Filozofî ve Sanat*, Vakıf Matbaası, İstanbul, 1935, s.67.
- 52 Suut Kemal Yetkin, "Öz Sanat Telâkkisi ve Türk Sanatının Mahiyeti", *Ar*, Birinci Kânun 1938, sayı 24, sene 2.
- 53 Suut Kemal Yetkin, "Sanatımızın İstikameti", *Güzel Sanatlar*, Mayıs 1940, s.3.
- 54 Suut Kemal Yetkin, "Modern Sanat", *a.g.e.*, s.62-63.
- 55 Suut Kemal Yetkin, *a.g.e.*, s.61.
- 56 Ressam Ali Sami, "Türk İnkılabının Beklediği Sanat", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 10, İkinci Teşrin 1933, c.2, s.305.
- 57 İ. H. Baltacıoğlu, "Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 16, 16 Haziran 1934, c.3, s.298.
- 58 Fikret Adil, "D Grubu ve Türkiye'de Resim", 1947.
- 59 İ. H. Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, sayı 368, 15 İlk Kânun 1942, s.2.
- 60 Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı'ndan, İstanbul 1937, s.10-11.
- 61 "Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi", *Ar*, Haziran 1937, birinci yıl, sayı 6, s.15.
- 62 Abidin Dino'nun Yeni Adam'ın Tiyatro Anketine Cevabı, *Yeni Adam*, No.279, 2 Mayıs 1940, s.6.
- 63 B. R. Eyüboğlu, "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 5, Birinci Kânun 1941, c.1, s.13.
- 64 Cemal Tollu'nun Yeni Adam'ın Plastik Sanatlar Anketine Cevabı, *Yeni Adam*, No.232, 8 Haziran 1939, s.10.

SONUÇ

Yeni bir dünya düzeni kurulmuş, uluslararası ilişkilerde yeni bir anlayışa geçilmiştir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir.

Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir.

Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir. Bu anlayışın temel prensibi, uluslararası ilişkilerde barış ve işbirliği, güç kullanımı ve zor kullanımı yerine diyalog ve müzakere yoluyla sorunların çözülmesidir.

Türkiye’de 1880-1950 arasındaki yıllar, resim ve eleştiri tarihinde Batı’yı tanıma ve “kendini bulma” çabalarının yoğun olduğu bir süredir. Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketi, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi ile Batı resim geleneğine geçişi sağlayarak, görsel kültürümüze gerçekçiliği benimseyen doğa gözlemciliğini getirdi. Bu ilk aşamada, Batıcılığı ödün vermeden savunarak geleneğe karşı duran tavrı ile Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa, Batı tekniği ile Doğu zihniyetinin “buluşabileceğini” örnekliyorlardı. Bu iki örnek birbirinden farklı tavırlar gösterdiği halde, eserlerin toplamı, sanatçıları ontolojik ve epistemolojik bir çerçevede birbirlerine yaklaştıran çelişkileri gösteriyordu. Osman Hamdi’de pozitivist gerçekçiliğin, Şeker Ahmet’te ise kendine özgü mistisizmin ağır basmasına rağmen, her iki sanatçıda da, bilinçaltında iki farklı zihniyetin çarpıştığı gözden kaçmamıştı. Bu süre içinde, düşünce tarihimizde Batılılaşmayı benimseyen siyasi rejimin paralelinde, zihniyetler savaşı sürekli tartışıldı. Eleştiri yazını bu dinamğin gölgesinde sürüp gitti. Batılılaşma sürecinde İslâm/Türk kültürü özgün bir alternatif estetik sistem oluşturmadı.

Mutlak metnin temsil ettiği geleneksel zihniyetin siyasi ve ekonomik tabanı çökmeye başlayınca, Ziya Gökalp ve izinden gidenlerde tartışmanın temelini, Batı’yı olduğu gibi ithal etmek ya da Batı zihniyetini temsil eden biçim ve teknolojiye yerel içerik ve özgün renk katmak gibi iki alternatif oluşturdu. Osman Hamdi, Garpcılığı benimsediği halde sanatında Doğu zihniyetinin izlerinden (mekân kurgusunda) tümüyle kurtulamadı. Onu çağdaş sanata yaklaştıran da buydu. Şeker Ahmet’i Osman Hamdi’den ayıran unsur, sanatçının hiçbir ideolojik tavrı özellikle benimsememiş olmasıydı. Bu durumda öznel bir varoluş felsefesi sanatına daha rahatlıkla yansıyabiliyordu. Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü ve aşırı Batılılaşmanın etkilerinin yoğunlaştığı bir dönemde yaşayan bu iki sanatçı, Türk resim tarihinin günümüze gelen iki ana çizgisini belirlediler. Bu farklılık, onların birey olarak içinde bulundukları toplumsal-tarihsel koşullar karşısındaki yaklaşım farklarından kaynaklanıyordu.

Osman Hamdi çizgisinde olanların özelliği, nesneye dıştan yaklaşmak, dış görünümü betimlemeye ağırlık vermek, çizgisellik, çizgisel perspek-

tiften yararlanmak ve zaman zaman illüstratif bir anlatımcılığa kaymaktı. Şeker Ahmet Paşa'yı izleyenlerin belirgin özellikleri ise, nesneye içten yaklaşmak, nesnel ve maddesel anlatım yerine ruhsal anlatıma ağırlık vermek ve atmosferik perspektiften yararlanmaktı. Bu iki grubu ayıran özellikler Venedik ve Floransa okullarını ayırıştıran özellikleri anımsatsa da, aslında farklıdır. Batı'da iki okul aynı dünya görüşünü paylaşan iki farklı açı oluştururken, Türkiye'de iki dünya görüşü arasında bir hesaplaşmanın, çatışmanın biçimlenişini tanımlanıyordu. İtalya'da Rönesans uygarlığının doruk noktasını içeren bu kavramsal çerçeve, Türkiye tarihinde İmparatorluğun çöküşü ve Cumhuriyet devrimini içeren tarihsel kesitle karşılaştırıldığında, bizim açımızdan vurgulanması gereken, ayırıcı değil birleştirici olan kültür özelliğidir. Yani, Garpçılar ile Türk/İslâm sentezcileri arasındaki belirleyici müşterekleri üslup özelliklerinden yola çıkarak saptadığımız zaman, araştırmanın kapsadığı dönemde müşterek çizginin “duyarlılık” diye tanımladığımız bir alanda ortaya çıktığını görüyoruz. Batılılaşma sürecinde sistematik felsefe veya estetik düşüncenin olgunlaşmadığını belirtmiştik. Dolayısıyla “duyarlılık”, “bilişsel” (cognitive) bir kavram olmadığı halde mevcut durum için en uygun tanımlayıcı olarak görüldü. Namık İsmail, Nazmi Ziya, Hale Asaf, Avni Lifij gibi ressamalarda izlediğimiz ve Şeker Ahmet Paşa'nın mistik duyarlılığını anımsatan özelliklerden bazıları, çekingenlik, melankoli ve bir tür mistisizm duygusu idi. Bu duyarlılığın, Doğu-Batı hesaplaşması içindeki sanatçının gelenekle bağlarının ifadesi olduğunu düşündük. Osman Hamdi'de benzer bir duyarlılığı izlemediğimiz halde, onun çizgisindeki gerçekçi sanatçılarda, örneğin Saip, Mahmut Cuda ve Yeniler Grubu'ndan bazı ressamların figür ve portre çalışmalarında bu duyarlılığın yüz ve vücut ifadelerine sızdığı görülebilir. Önerdiğimiz bu sav kuşkusuz başka kapsamlı araştırmalarla sınanacaktır ve sinanmalıdır.

Yetmiş yıllık bir süre içinde Türk resminin “hesaplaşma” açısından çok zor fakat tutarlı bir çizgi gösterdiği kesinlikle söylenebilir. Natüralist, empresyonist ve kübist dönemlerde, üslup açısından yani resmin biçim cephesinde, süreklilik gösteren tutarlı bir gelişim göze çarpmaz. Hatta bir dönemin öbüründen kopuk olduğu iddia edilmiştir ve edilebilir. Türkiye'de sanat

yazını genel olarak bu sorunu Türk ressamının Batı'yı kopya etmiş olmasına bağlamıştır. Oysa göstermeye çalıştığımız gibi, Türk ressamı Batı'yı kopyalamakla yetinmemiş, kendisiyle de hesaplaşmıştır. Bu açıdan, yani ontolojik çizgide resim tarihimiz süreklilik ve anlamlı bir gelişim göstermiştir. Aynı gelişim çizgisini eleştiri yazınında da izledik.

Empresyonizm, konstrüktivizm ve kübizm gibi yabancı bir zihniyetin ürünü olan üslupları öğrenmeye çalışan ressamların, meselenin orijinal anlamını kavramaksızın cansız eserler ürettiğini söylerken, yeni üslupların ve yöntemlerin onları bir hesaplaşmaya zorladığını, “yorum” bilinci yarattığını unutmamak gerekir. Empresyonizmin Türk resim tarihinde sanatçının açık havaya çıkarak kişiliğine yeni ifade olanakları yarattığı ve böylece sanatın yoruma açıldığı bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Kübizmi ise, resmin yapısal sorunlarının kavram olarak kesinlik kazanması ve sanatta ‘akılın’ oynadığı önemli rolün gün ışığına çıkması, kısaca, akılcılığın önem kazanması olarak özetleyebiliriz.

Eleştiri yazını bu süre içinde kullanılan dil ve estetik kavramlar açısından gelişme gösterdi. “Doğada her şey güzeldir”, “iyi resim doğayı iyi taklit eden resimdir” görüşlerine Galip Bahtiyar, yorumun ve sanatçı kişiliğinin önemini vurgulayarak karşı geldi. Karşıtı, anlamı ve kapsamının ne olduğu belli olmayan sıfatlarla dolu tenkit yazıları, 1930’ların ikinci yarısında yerini daha ince kavramlar ve doğru betimlemeler kullanan metinlere bıraktı. İkinci Meşrutiyet ve Tanzimat’ta çatışan fikirler ve uzlaştırma çabaları, Cumhuriyet dönemindeki gelişimi etkilemişti. Öte yandan ressam yazarlar da “ritim”, “hız”, “dinamik ve statik hareketler”, “tesadüf”, “tercih”, “muvazene”, “maksat” gibi soyut plastik kavramları eleştiri diline soktular. Ahmet Muhip Dıranas, Peyami Safa, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu gibi ressam olmayan sanat yazarları, sanatın felsefe ve zihniyetle bağlantılarını gündeme getirerek eleştiriye tarihsel/kültürel bir perspektif katmaya çalıştılar. Ne var ki, toplumsal kültür ve zihniyet konusundaki uyarılar ciddi araştırmalarla sonuçlanmadı. 1942’ye gelindiğinde, temelli bir gelişim söz konusu değildi. Mazhar Şevket sanat düşüncesinin ana hatlarını şöyle görüyordu:

“...Türk sanatının mahiyeti ise, fenomene taalluk eden hususiyetleri gibi, bugüne kadar önümüzde yabancı ve bakir bir saha halinde kalmaktır. Ancak en basit bir kilim motifinden divan edebiyatının en girift, en mücerret, en müdül nazım ve kelime oyunlarına kadar bütün sanat tezahürlerimize hakim olan iradeyi ve dünya görüşünü tanıdığımız zamandır ki, memleketimizde bir sanat felsefesinin doğacağını ümit edebiliriz. Türk sanat iradesinin şekil verdiği mücerred sanat alemini, formel unsurları itibariyle tahlil ettiğimiz zaman da Türk sanatının tarihi teessüs edecektir. Her iki gayeden de bugün ne kadar uzak bulunuyoruz. Bu hususta atılan adımlar, ya müphem bir estetizmin hudutları içinde kalmakta, yahut ta bir vesika toplayıcılığının hudutlarını aşamamaktadır. Bu vaziyete nihayet verilmesi ve müsbet neticelerin elde edilmesi için, fenomenolojik estetik bize üzerinde ilerlenmesi mümkün olan yeni bir yol gösteriyor. Bu yeni metot ile çalışmalıyız.”¹

1930’ların sonlarına doğru felsefi düşünceye fenomenolojinin etkisi girdikten sonra, 1942’de Mazhar Şevket sanat tarihi çalışmaları için bu sistemin metodunu önerdi. Gerçekten de 1950’ye kadar, Türk sanatını besleyen dünya görüşü ve epistemoloji, fenomenolojik açıdan incelenmemişti. İhmal edilen önemli noktalardan biri de, eski ile yeni, yani kuşaklar arasındaki bağıdır. 1938 yılında Resim ve Heykel Müzesi Müdürü ressam Halil Dikmen bu sorunu belirterek “Bugün Türk pentürü karakterini bulamıyorsa bunu, muhtelif sebeplerle beraber bilhassa eskiye ait tetkik sahasının dağınık ve çok müşkül şerait altında olmasında aramalıdır”² demişti. Eskiye ilgisizlik o derecedeydi ki, Eşref Üren, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenciyken evinde asılı duran Şeker Ahmet Paşa’nın bir natürmortunu keserek üzerine kendi resimlerini yaptığını anlatır.³

1950’ye kadar yayınlanan az sayıda sanat tarihi kitabı, kronolojik sıralama dışında herhangi bir tarih kuramından yararlanmadı. Resim dilinde soyut kavramlar oluşmaya başladığı halde, bu kavramlar sistematik bir ilgi alanı oluşturmadı. Halil Edhem’in *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (Amire Basımevi, İstanbul, 1924); Nurullah Berk’in *Modern Sanat* (Semih Bitik Basımevi, İstanbul, 1934), *Türk Heykeltraşları* (A. İhsan Basımevi, İstanbul, 1937), *Şarkta Resim* (İstanbul, 1943), *Türkiye’de Resim* (Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul, 1940); S. Pertev Boyar’ın *Osmanlı İmparatorluğu ve Tür-*

kiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamları (Jandarma Basımevi, Ankara, 1948) belli başlı sanat tarihi çalışmalarıydı. Bu çalışmaların hiçbirinde, sanatçıları doğum tarihine göre kronolojik olarak sıralamak ve biyografik bilgi vermekten başka metot uygulanmadı. 1940'ların başında plastik sanatlar eleştirisinde “zihniyet” ve “dünya görüşü” belirginlik kazanmaya başladığı halde, Sami Yetik gibi yazarlar sanatçının yaşam biçimi ve ahlak meselesi üstünde durmaya devam ettiler. Eleştiri yazılarında sanatçıyı ahlaki anekdotlarla tanıtmaya yöntemi sürdürülürken, zihniyet ile sanat yapısı arasındaki formel ilişkileri gözlem yoluyla bulmaya çalışan pek az örnek görüldü.

Nurullah Berk, Batı etkisindeki resim tarihini üç kategoride topladı.

1) İlk devre ve bunların primitifler ile ilişkileri; 2) İkinci devre (N. Berk, bu devreyi 1914 kuşağı, Cemal Tollu ise 1913 kuşağı olarak tanımladı); 3) Modern devre (Müstakillerle başlayan ve D Grubu'nu içine alan bu dönem 1940'ların başına kadar geliyordu). Bu kategorilendirme sanat tarihi yazınında önemli bir aşamaydı. Buna karşılık Sami Yetik, hiçbir sınıflandırma yapmadan, Ferik İbrahim Paşa'dan Diyarbakırlı Tahsin'e kadar kronolojik bir sıralama uygulamıştı. Halil Dikmen de yayınladığı bir sanat tarihi denemesinde Nurullah Berk'in kategorilerinden yararlanmıştı. (“Resim Tarihimizin Kısa Bir Hülasası”, *Yaşayan Sanat*, Birinci Yıl, Sayı 8, Ağustos 1949, s.115-119).

Ressam yazarlar eleştiri ve sanat kavramlarının gelişmesine önemli bir katkıda bulundukları halde, 1940'larda, Nurullah Berk'in Hoca Ali Rıza, Hale Asaf ve Muhittin Sebati üzerine, Arif Kaptan'ın ise Nazmi Ziya, General Halil, Sami Yetik ve Süleyman Seyit hakkındaki yazılarında; *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* ve *Hayat* dergisinde çıkan yazılardakine benzeyen üslup hâlâ sürdürülüyordu. Aradaki tek fark, eserin üslubunun bağlı olduğu okuldan da artık kısaca söz edilmeye başlanmış olmasıydı. Bu yıllardaki en başarılı metin örneği, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Nazmi Ziya hakkında yazdığı yazıdır (1937). Bu yazıda Eyüboğlu, eserinden yola çıkarak Nazmi Ziya'nın kişiliğini, ülkesi ve Batı ile ilişkilerini, teknik, üslup, konu ve duygulanış açısından incelemeye çalışmıştı.

Nurullah Berk'in *Modern Sanat* ve Suut Kemal Yetkin'in *Sanat ve Felsefe* adlı yapıtlarının dışında, Batılı sanat akımlarını ciddi biçimde anla-

tan metinler yazan diğer iki yazar da Vahid Bey ve Celal Esat Arseven'di (*Yeni Resim Hakkında*, Horoz Basımevi, İstanbul, 1947). Rönesans'ta mekân ve perspektif, ışık ve gölge, kompozisyon, ruhi ifade, doğa, insan, çıplak, portre gibi resmin ana öğelerinin gelişimini ayrıntılı olarak inceleyen ilk araştırma, Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun *Rönesans Sanatı* adlı kitabıdır (İstanbul Üniversitesi Yayını, 1942). Sanat tarihinin disiplin olarak geri kalmış durumunu gözlemlerken, 1934 yılına kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir sanat tarihi kürsüsü olmadığını da belirtmek gerekir.⁴

Eleştiri ve sanat metinlerinde Batılı sanat kavramlarının pek çok kez yanlış anlaşıldığı ya da eksik bilindiği görülür. Klâsik, modern, empresyonist, kübik gibi terimler çokça yanlış kullanılmış, kullanımda ortak bir anlam oluşturulmamıştır. Türkiye'de plastik sanatlar eleştirisinde bu sorun hâlâ devam etmektedir. Bilgi eksikliği yanında, doğru bilgi veren kaynakların göz ardı edilmesi, bu durumun düzelmesini engelleyen bir başka nedendir. Karşıtı ve kapsamı bilinmeyen ve anlaşılmayan sıfatlar, modern sanatı kavramak ve anlatmak için çok yetersizdi. Özellikle soyut kavramlara dayanan modern sanat üslupları, eleştirinin fazlasıyla bağlı kaldığı “konu”ya dayalı anlatım çerçevesinde açıklık kazanamıyordu. Batı kültürünün bilgi kuramlarını tam olarak anlamayan sanat yazarları, modern sanatı “garbın aşırı ve eksantrik sanat cereyanları”, “minyatürvari”, “dekoratif cazibe”, “arayış içinde”, “dinamik bir sansasyon”, “musikinin dili”, “yolları açan sanatkarlar”, “teknîğini yerinde kullanan” gibi bulanık sıfatlarla anlatmaya çalıştılar. İki kültürün zihniyet çatışması gündemde olduğu halde, her iki zihniyetin biçimsel karşıtlıkları çağdaş bir tarih kuramı çerçevesinde incelenmedi. Monografik çalışmaların eksikliği ve sanat yapıtlarının kapsamlı ve sürekli olarak sergilenmemesi de estetik araştırmaya gidilememesine neden olarak gösterilebilir.

Doğu-Batı zihniyetleri arasında sentez yaratma ihtiyacı sistematik ve kavramsal kısırlığa rağmen, terazinin kefeşi zaman zaman Batı ve Doğu arasında ağırlık değiştirerek, her zaman en canlı sorun olma özelliğini korudu. 1940'larda sanatın dün, bugün ve yarınla uğraşan bir alan olduğu, gelecek ve ananeler kadar güncel gerçekleri de hesaba katarak yaşayacağı, ileri-

ye dönebildiği ölçüde kalıcı, anlamlı ve etkileyici olacağı, kimlik ve özgünlük kazanacağı, bazı düşünürlerin kaleminde kesinlik kazanmıştı. Ahmet Muhip Dıranas sanat eleştirisine özellikle bu açıdan girerek onu zenginleştirdi.

“İhtilâlimizin ve kalkınmamızın hızıyla, sarhoşluğa benzer bir hal içinde, yadırgamaya ve hatta unutmaya dek vardığımız bir mazi ve eserleri, bu sarıntı neticesinde (İkinci Dünya Savaşı)... karşımızda aydınlanıverdi. Şimdi (onu) yeni Türk medeniyetinde aramak sevgisindeyiz, yeni sanatımızı eski sanatımızın temelleri üstünde yükseltmeği düşünüyoruz. (...) Herhalde her Türk sanatkârının, tarihimizi, mazimizi, toprağımızı ve bu toprak üzerindeki eserlerimizle halkımızı benliğinde hissetmesi, gayrî milletlere ve medeniyetlere ve onların sanat verimlerine kapılarımızı ve gönüllerimizi kapamak yoluna bizi götürmez, fakat yabancıların ihraç maddelerini sıkı bir elekten ve gümrükten geçirmeği bize ödev ve adet ettirir.”⁵

Dıranas sanatçıya toplumsal gerçeği, inançlarını, çevresini ve tarihini ‘sezmesini’ öneriyor ve şöyle diyordu:

“Gelecek Devlet Sergilerinde, mükafat dağıtılırken... sanatkârı bazı kayıtlara bağlamak; meselâ onlardan kendi içtimai hayatımızdan, tarihimizden, destanlarımızdan, masallarımızdan alınmış mevzularla, hakikî sanat endişesi ve araştırmaları içinde yapılmış kompozisyonlar istemek faydalı olacaktır kanatındeyiz. Fakat sanatkârın içinde yaşadığı ve bir parçasını teşkil ettiği muhite ve cemiyete nüfuz edebilmesine, kendi benliğini kavrayabilmesine bu yol bir vasıtalık edebilir. Seziş için itici bir kuvvet olabilir. Çünkü bir tebessümün plastığı ve tekniği Ciyakonda’nın dudaklarında ise de, millî karakteristiği mesela bir Türkmen gelininin yüzündedir.”⁶

Dıranas dinamik evrimci bir görüş benimsemişti. Dün, bugün ve yarın, ananeleri yaşatan bir dinamiğin olduğuna inanan Baltacıoğlu’nun evrimci düşüncesine fenomenolojik bir gerçekçilik katıyordu. Teknik ve plastik bilgi hem Batı’dan hem de Doğu’dan gelebilirdi. Sanatçı çağcıl gerçekliği kendi ekseninde sezerek yeni bir estetik yaratabilirdi. Bu, Gökalp, Bergson, deneyci pragmatizm ve fenomenolojik açıları bütünüleyen eklektik bir düşünceydi ve belki bu tarihsel dönemeçte doğru bir yönü gösteriyordu. Ahmet Muhip Dıranas, olumlu ve olumsuz eleştiriyi, sanatçılar arasında keyfi

bir ayrıcalık gözetmeden nesnel bir dille yapmaya da özellikle özen göstermişti. 1942’de Turgut Zaim için söyledikleri buna güzel bir örnektir:

“En cüretli araştırmaya girmiş olan bu ressam minyatürlerden aldığı ilhamı genişletmeğe ve derinleştirmeğe çalışmaktadır. Fakat seneler geçtiği halde katî bir sonuca varamayışının sebebi ne idi? Masallardakine benzeyen badem gözlü Türkmen kızları, alışageldikleri minyatürler dünyasından bir türlü ayrılmazlar. Son zamanlarda resimlerine perspektivi ve derinlikleri koydu. Fakat o yassılık bir türlü gitmiyor. Şimdi renklerin ince farklarını tetkik etmeğe başlaması beklenir, zira bugünkü renkleri düz satırlar halinde, birbirlerine akisleri vurmadan, lüzumundan fazla itibarı olarak toplanırlar. Kırmızı, mavi, yeşil büyük lekeler halinde ki, göze hoş görünmüyor da değildir. Minyatürde olduğu gibi, bir nevi seksapel, bizi onlara doğru çekmektedir.”⁷

Dıranas’ın Turgut Zaim’e yönelttiği önerileri, Nurullah Berk’in modern resimde minyatür estetiğini denediği örneklerde uygulamış olduğunu görüyoruz. Doğu ile Batı, eski ile yeni arasında böyle bir çözümleme, bilinçli olarak Avni Lifij’le başladığı halde Berk’te olgunlaşmış, Dıranas’ın kaleminde ise sözel bir herraklık kazanmıştır. Bu durum, sanat ve eleştiri arasındaki etkileşimi örnekleyen ender bir andır. Seyircinin bu sanatı algılaması için bilgilenmesi gerekir. Dıranas ve Berk, plastik sanat eleştirisinde 1880’den 1950’ye kadar katedilen yolda gösterilen başarının ve gelişimin en parlak göstergeleri arasındadırlar.

1950 yılına kadar kadar sistematik estetik düşünce ve bilimsel sanat tarihi çalışmaları zayıf kaldığı için, sanat tarihi ve eleştiri araştırmaları zorunlu olarak sanat sosyolojisi alanına kayıyor. Zihniyet çatışması ve kültürel sentez kavramlarını aydınlatan en verimli topraklar –sanatçının kendi yaşam biçimi, ortamı, sanatı ile ilişkileri– sosyal antropolojinin ilgilendiği alanlardır. Türk sanatı ve sanat düşüncesi kuşkusuz ki dinamik ve evrimli bir gelişim çizgisi tutturmuştur. Bunun niteliğini ve nasıl gerçekleştiğini, önyargılı varsayımlara dayanmadan, davranışlar ve gerçek yaşamdan yola çıkarak izlemenin daha verimli olacağı inancındayım. Bu nedenle, anekdot, roman gibi belgelerin, sanata biçimsel olarak yansıyan zihniyetin ipuçlarını en doğru şekilde gösteren veriler arasında olabileceğini düşünüyorum. Bu

bağlamda, Bedri Rahmi'nin içtenlikle dile getirdiği itiraflarda, Türk ressamının tarihi bağları, çelişkileri, korkuları ve çabalarıyla bütün öyküsü, bütün açıklığıyla özetlenmektedir.

"Tezyinî sanatlarla haşırneşir olduğum müddetçe 'canlı' kelimesinden ödüm kopuyordu. Minyatürlerin cennetine canın ötesinde başlıyan bir sanat olduğu için hayret çekiyordum. Onların fırçalarına değen motiflerin canlarını almak için ne kadar eziyet çektiklerini biliyordum.

Bizim için gölge, canlı mahlukların taşıdığı lüzumsuz, manasız iğreti bir yükten başka bir şey değildi. Işık ve gölgeye düşman kesilmişti.

Uzun sözün kısası, tabiatı niçin bir tek ışık altında mütalaa etmeli? Işık empresyonistlerin elinde formları inkar ve tahrip eden bir silah olarak kullanıldı diye ona niçin küsüyoruz? Işık Greko'nun elinde ne muazzam bir kuvvet oluyor!

Greko'ya karşı sevgim büyüdükçe minyatürler cennetinden baş döndürücü bir süratle uzaklaştığını biliyordum. Canı ve ışık gölge meyvasını ısırdığım günden beri bu cennetten kovulduğumu biliyordum.

Ben kendi hesabıma resim dünyasına ancak tezyinî sanatların kapısından girmiştim. Ne yalan söyleyeyim ki, ilk defa klâsiklerin dev cüsseli eserleriyle karşılaştığım zaman, onlardaki sanat düğümünü çözebilmek için en ufak bir ipucu bulamamış ve ilelebet bu dünyadan uzakta yaşamak endişesiyle ürpermişim. Halbuki ilk defa Van Gok'un bir resmi ile karşılaştığım zaman canım ağzıma gelmişti!"⁸ (Bedri Rahmi Eyüboğlu)

NOTLAR

- 1 Mazhar Şevket, "Fenomenolojik Estetik", *Güzel Sanatlar*, Haziran 1942, s.106.
- 2 Halil Dikmen, "Resim ve Heykel Müzesi Münasebetile", *Ar*, Nisan 1938, sene 2, sayı 4, s.9.
- 3 Eşref Üren, "Şeker Ahmet Paşa", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, yeni seri, cilt 2, 1 Ağustos 1942, sayı 21, s.14-16.
- 4 Hoca Ali Rıza dışında yazıların tümü *Güzel Sanatlar Dergisi*'nde yayınlandı, 1942.
- 5 Ahmet Muhip Dıranas, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 4, 16 İkinci Teşrin 1941, c.I, s.20.
- 6 Ahmet Muhip Dıranas, "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Güzel Sanatlar*, Haziran 1942, s.17.
- 7 Ahmet Muhip Dıranas, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", *Güzel Sanatlar*, Haziran 1942, s.76- 77.
- 8 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Minyatür Cennetinden Greco'ya", *Güzel Sanatlar*, Mayıs 1940, s.89-91 (Derleyen: Yazar).

RESİMLER

Sayfa

- 29 **Resim 1.** Osman Hamdi, *Rahle Önünde Kız*
1880, Tuval üzerine yağlıboya
- 49 **Resim 2.** Osman Hamdi, *Mihrab*
1901, Tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm.
- 50 **Resim 3.** Osman Hamdi, *İftardan Sonra*
1886, Tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm.
© Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
- 51 **Resim 4.** Osman Hamdi, *Kaplumbağa Terbiyecisi*
1906, Tuval üzerine yağlıboya, 223x117 cm.
© Pera Müzesi
- 52 **Resim 5.** Osman Hamdi, *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*
Tuval üzerine yağlıboya, 140x105 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 53 **Resim 6.** Osman Hamdi, *Mimozalı Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 136x97.5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 54 **Resim 7.** Süleyman Seyyid, *Natürmort*
Tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm.
- 55 **Resim 8.** Feyhaman Duran, *Nü*
Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 56 **Resim 9.** Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın Kızı Prenses Kerime Hanım*
1915, tuval üzerine yağlıboya, 73.5x61.5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 57 **Resim 10.** İbrahim Çallı, *Çıplak*
Tuval üzerine yağlıboya, 161x91.5 cm.
- 58 **Resim 11.** İbrahim Çallı, *Tefli Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 59 **Resim 12.** İbrahim Çallı, *Giyinen Çıplak*
Duralit üzerine yağlıboya, 44x35 cm.
Özel Koleksiyon

- 60 **Resim 13.** Şeref Akdik, *Köpekli Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 130,5x 75 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 61 **Resim 14.** Şeref Akdik, *Kedili Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.
- 62 **Resim 15.** Avni Lifij, *Alegori/Savaş*
1917, Tuval üzerine yağlıboya, 160x200 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 63 **Resim 16.** Halil Paşa, *Peyzaj*
Tuval üzerine yağlıboya, 38x61 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 64 **Resim 17.** Avni Lifij, *Fevzi Çakmak*
1923, Tuval üzerine yağlıboya, 166x131 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 65 **Resim 18.** Hikmet Onat, *Siperde Mektup*
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 141x120 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 76 **Resim 19.** Ali Cemal, *Sarıklı İhtiyar*
1906, Tuval üzerine yağlıboya, 40,5x32 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 77 **Resim 20.** Tekezade Said, *İhtiyar Yahudi*
1903, Tuval üzerine yağlıboya, 1,5x62,5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 78 **Resim 21.** Şehzade Abdülmecit, *Abdülhak Hamit*
Tuval üzerine yağlıboya, 218x124,5 cm.
© Aşiyen Müzesi
- 79 **Resim 22.** Avni Lifij, *Purulu Otoportre*
1916, Tuval üzerine yağlıboya, 41x30,5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 80 **Resim 23.** Hikmet Onat, *Erkek Model*
1909, Tuval üzerine yağlıboya, 72x45 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 82 **Resim 24.** Namık İsmail, *Boynu Bükük Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 49,5x34 cm.
© Zeynep Rona Koleksiyonu

- 83 **Resim 25.** Namık İsmail, *Uzanmış Çıplak*
Tuval üzerine yağlıboya, 18x26 cm.
© Keskin Koleksiyonu
- 85 **Resim 26.** Hikmet Onat, *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*
Tuval üzerine yağlıboya, 74x89 cm.
© İzmir Resim ve Heykel Müzesi
- 89 **Resim 27.** Zeki Kocamemi, *Mekkâre Erleri*
1935, Tuval üzerine yağlıboya, 123.5x195.5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 90 **Resim 28.** Zeki Kocamemi, *Oygar'ın Portresi*
1935, Tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 91 **Resim 29.** Zeki Kocamemi, *Açık Yakalı Kadın*
Kâğıt üzerine fügen, 62x46 cm.
- 93 **Resim 30.** Hale Asaf, *Mavi Elbiseli Kadın*
1931, Tuval üzerine yağlıboya, 74x52 cm.
Özel Koleksiyon
- 108 **Resim 31.** Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*
1950, Tuval üzerine yağlıboya, 60x92 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 109 **Resim 32.** Cemal Tollu, *Hatay'da Portakal Bahçesi*
Tuval üzerine yağlıboya, 134x250 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 110 **Resim 33.** Cemal Tollu, *Eti Fırtına Tanrısı*
1955, Kâğıt üzerine fügen, 185x114 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 116 **Resim 34.** Turgut Zaim, *Ortaoyunu*
Tuval üzerine yağlıboya, 85x100 cm
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 129 **Resim 35.** Ressam İbrahim, *İhlamur Kasrı*
Tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 131 **Resim 36.** Şeker Ahmet Paşa, *Orman*
Tuval üzerine yağlıboya, 140x180 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

- 133 **Resim 37.** Şeker Ahmet Paşa, *Karaca*
1886-87, tuval üzerine yağlıboya, 136.5x101 cm.
Özel koleksiyon
- 134 **Resim 38.** Şeker Ahmet Paşa, *Karpuz Dilimli ve Üzümlü Natürmort*
Tuval üzerine yağlıboya, 74x102.5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 135 **Resim 39.** Sanatçısı bilinmiyor, *Bağdat Köşkü*
Tuval üzerine yağlıboya, 58.5x91 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 136 **Resim 40.** Hoca Ali Rıza, *Kayalar*
Kâğıt üzerine suluboya, 18.5x15 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 137 **Resim 41.** Hoca Ali Rıza, *Sahilde Çardak*
Tuval üzerine yağlıboya, 22.5x26 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 138 **Resim 42.** Hoca Ali Rıza, *Fenerli Sokak*
Tuval üzerine yağlıboya, 42x32 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 140 **Resim 43.** Halil Paşa, *Çengelköy'de Sabah*
Tuval üzerine yağlıboya, 51.5x72 cm.
- 141 **Resim 44.** Hikmet Onat, *Manzara*
1940, Tuval üzerine yağlıboya
- 142 **Resim 45.** Hikmet Onat, *İstanbul'da Balıkçı Tekneleri*
1961, Tuval üzerine yağlıboya, 52x72 cm.
- 145 **Resim 46.** Nazmi Ziya, *Göksu*
1909, Tuval üzerine yağlıboya, 43x61 cm.
Özel koleksiyon
- 152 **Resim 47.** Nazmi Ziya, *Camili Manzara*
Tuval üzerine yağlıboya, 77x61 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 153 **Resim 48.** Nazmi Ziya, *Boğaziçi Küçüksu'dan*
Muşamba üzerine yağlıboya, 43x61 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

- 154 **Resim 49.** Nazmi Ziya, *Paris'te Sen Nehri Kenarı*
1915, Tuval üzerine yağlıboya, 27x19 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 155 **Resim 50.** Nazmi Ziya, *Eski İstanbul'da Kavşak*
Tuval üzerine yağlıboya, 60x70 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 156 **Resim 51.** Mahmut Cuda, *Trabzon'dan*
Tuval üzerine yağlıboya, 50x65 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 157 **Resim 52.** Ali Avni Çelebi, *Arapkir*
Tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 159 **Resim 53.** Halil Paşa, *Kayık İskeleyi*
Mukavva üzerine yağlıboya, 25.5x37 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 160 **Resim 54.** Hoca Ali Rıza, *Ağaçlar Arasında*
Kâğıt üzerine suluboya, 24.5x38 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 161 **Resim 55.** Süleyman Seyyid, *Mesire Yerinde Kadınlar*
Tuval üzerine yağlıboya, 61.5x137.5 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 162 **Resim 56.** Hamit Görele, *Peyzaj*
Mukavva üzerine yağlıboya, 49x60 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 163 **Resim 57.** Süleyman Seyyid, *Köy Evi*
Tuval üzerine yağlıboya, 43.5x61 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 164 **Resim 58.** Avni Lifiç, *Kar Manzarası*
Tuval üzerine yağlıboya, 36.5x48 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 165 **Resim 59.** Feyhaman Duran, *Kotralar*
Duralit üzerine yağlıboya, 72x88 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

- 166 **Resim 60.** Hale Asaf, *Bursa'dan*
Tuval üzerine yağlıboya, 47x64 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 167 **Resim 61.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Peyzaj*
Tuval üzerine yağlıboya, 49x63 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
- 191 **Resim 62.** Sanatçısı bilinmiyor, *Tophane Çeşmesi*
Tuval üzerine yağlıboya, 40.5x56 cm.
© MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Adil, Fikret, *D Grubu ve Türkiye'de Resim*, İstanbul: 1947.
- Aksel, Malik, *Türklerde Dini Resimler. Yazı ve Resim*, İstanbul: Çeşitli Matbaacılık Koll. Şti.
- , *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960.
- Arseven, Celal Esad, *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınları, 1970.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *Sanat, Estetik, Yaratma, Türk Sanatı, Dil, Edebiyat, Temsil, Musiki, Resim, Mimarlık, Tezyini Sanat, Şebircilik Üzerine Görüşmeler*, İstanbul: Suhulet Kütüphanesi, 1934.
- Berger, John, *The Look of Things: Selected Essays and Articles*, Middlesex, England: Penguin Books, 1972.
- , *About Looking*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.
- Berk, Nurullah, *Türk Heykeltıraşları*, İstanbul: A.İhsan Basımevi, 1937.
- , *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Cumhuriyet Basımevi, 1943
- , *Şarkta Resim*, İstanbul, 1943.
- , *Sanat Konuşmaları*, İstanbul: AbB Neşriyatı, 1943
- , *Modern Painting and Sculpture in Turkey*, 1950.
- , *50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli* (Hüseyin Gezer ile birlikte), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- , *Başlangıçından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, (Adnan Turani ile birlikte), İstanbul: Tığlat Basımevi, 1981.
- Berkes, Niyazi, *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz?*, Ankara: Vatan Gazetecilik ve Matbaacılık, T.A.Ş., 1964.
- , *The Development of Secularism in Turkey*, Montreal: McGill University Press, 1964.
- Cem, İsmail, *Türkiye'de Gerikalmışlığın Tarihi*, İstanbul: Cem Yayınları, 1977.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- Cömert, Bedrettin, *Benedotte Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, No:332, 1979.
- Çoker, Adnan, *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Diez, Ernst, *Türk Sanatı*, İstanbul, 1946.
- Dino, Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
- Ecevit, Bülent, *Atatürk ve Devrimcilik* (3. baskı), İstanbul: Tekin Yayınevi, 1974.
- Edhem, Halil, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970.
- Flibali, Gültekin, *Atatürk ve Resim-Heykel*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi, *Nazmi Ziya*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1937.
- Eyüboğlu, Sabahattin, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, (Mahzar Şevket İpşiroğlu ile birlikte), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 521, 1972.
- , *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, c.2, Görsel Sanatlar, İstanbul: Cem Yayınevi, 1982.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, İstanbul: De Yayınları, 1968.
- Gertz, Clifford, *The Interpretation of Culture*, New York: Basic Books, 1973.

- Gökalp, Ziya, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*, İstanbul, 1918.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket, *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- İslimiyeli, Nüzhet, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara: Doğu Ltd. Şti. Matbaası, 1965.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Yaban*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1977.
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul, 1965.
- Küçükömer, İdris, *Düzenin Yabancılaşması*, İstanbul: Ahmet Sarı Matbaası, 1969.
- Kuban, Doğan, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1970.
- , *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982.
- Mardin, Şerif, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1875-1908* (2. basını), İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Marx, Karl ve Engels, F., *Sanat ve Edebiyat*, İstanbul: De Yayınları, 1969.
- Naci, Elif, *On Yılda Resim*, 1923-1933, İstanbul: Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., 1933.
- , *Anılardan Damlalar*, İstanbul: Karacan Yayınları, 1981.
- Naci, Fethi, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1981.
- Read, Herbert, *Art and Society*, London: Faber and Faber, 1966.
- Recaizade, Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, 1896.
- Renda, Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, C.17, 1977.
- Safa, Peyami, *Sanat Edebiyat Tenkit*, İstanbul: Ötügen Yayınevi, 1970.
- Şehsuvaroğlu, Bedi N., *Ressam Ali Sami Boyar*, İstanbul: 1. Akgün Matbaası, 1959.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1976.
- Tansuğ, Sezer, *Şenlikname Düzeni: Türk Minyatüründe Gerçekçi Duyuş ve Gelişme*, İstanbul: De Yayınları, 1961.
- Thalasso, Adolphe, *L'Art Ottoman, Les Peintures de Turquie*, 1911.
- , *Les Premiers Salons de Peinture de Constantinople*, 1906?
- Toprak, Burhan, *Sanat Tarihi*, c.III, Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.
- , *Din ve Sanat*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1962.
- Tollu, Cemal, *Şeker Ahmet Paşa*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1967.
- Tunaya, Tarık Zafer, *İslâmcılık Ceryanı*, İstanbul: Baha Matbaası, 1962.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Sanata Dair*, c.1, 2, 1938, c.3, 1958.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (2. baskı), İstanbul: Ülken Yayınları, 1979.
- Ülgener, Sabri, F., *Zibniyet ve Din: İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul: De Yayınları, 1981.
- Venturi, Lionello, *Painting and Painters*, New York: Charles Scribners Sons, 1946.
- , *History of Art Criticism*, New York: E. P. Dutton, 1964.
- Verrier, Michelle, *The Orientalists*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1979.
- Yetik, Sami, *Ressamlarımız*.
- Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyat Konuşmaları*, 1944.
- , *Filozofi ve Sanat*, İstanbul: Vakıf Matbaası, 1935.
- , *Estetik Doktrinler*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1954
- , *Sanat Meseleleri*, İstanbul Matbaası, 1962.

DERGİ VE GAZETELER

- Acaroğlu, T, "Okullarda Sanat Tarihi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 112, 16 Mayıs 1946, c.10.
- Adil, Fikret, "D Grubu Sergisi", *Cumhuriyet*, 1946.
- , "D Grubu Onbeş Yaşında", *Tanin*, 13 Ekim 1947.
- Aksel, Malik, "Türk Sanatının Garp Ressamlığına Tesirleri", *Ülkü*, sayı 28, Haziran 1935, c.5.
- , "Türklerde Din ve Sanat", *Ülkü*, sayı 33, İkinci Teşrin 1935, Cilt 6.
- , "Türk Sanatlarında Güzellik Mefhumu", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 30, Nisan 1936, c.7.
- , "Şark Resminde Hususiyetler", *Ar*, Haziran 1938, sene 2, sayı 6.
- , "Türk ve İslâm Sanatı", *Ar*, Birinci Teşrin 1938, sene 2, sayı 22.
- , "Resim Sergisinde Otuz Gün", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 8, 16. II. Kânun 1942, c.1, sayı 15, 1 Mayıs 1942, c.2.
- , "Beşinci Devlet Resim Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 53, I. Kânun, 1943.
- , "20 Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 51, I İkinci Teşrin 1943, c.5.
- , "Resim ve Diğer Sanatlar Arasında", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 110, 16 Nisan 1946, c.10.
- , "Sanat ve Tenkitçi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 115, I Temmuz 1946, c.10.
- , "Eski Kitaplarda Resim", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 122, 16 Ekim 1946, c.11.
- , "Masal ve Resim", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 112, 16 Mayıs 1946, c.10.
- , "Resim ve Edebiyatçılarımız", *Ülkü Halkodaları Dergisi*, sayı 26, Şubat 1949, c.3.
- , "Eski Minyatürlerimiz ve Tabiat", *Ülkü Halkodaları Dergisi*, seri 3, Ağustos 1949, c.3.
- , "Eski Aşk Tasvirleri", *Ülkü Halkodaları Dergisi*, sayı 29, Mayıs 1949, c.3.
- , "Bizde Resmin Geçtiği Yollar", *Tedrisat Mecmuası*, sayı 4, 1955.
- , "Bir Devir ve Türk Peyzaşı", *Türk Dili*, sayı 47, I Ağustos 1955, c.IV.
- , "İnsansız Sanatlar", *Türk Düşüncesi*, sayı 26, I Ocak 1956, c.5.
- , "Suretten Resme", *Türk Düşüncesi*, sayı 18, 15 Mart 1956, c.5.
- , "San'at Çiçekleri Tabiat Çiçekleri", *Türk Düşüncesi*, sayı 30, 15 Mayıs 1956, c.5.
- Aksüğü, İpek, "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 49, I Haziran 1982.
- Akverdi, Hamdi, "Yirmi Yılın Fikir Hayatı", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 51, I İkinci Teşrin 1943, c.5.
- Altar, Cevad Memduh, "Türkiye'de Güzel Sanatlar", *Türk Kültürü*, sayı 18, Nisan 1964.
- Ataç, Nurullah, "Terakkiye Dair", *Yeni Adam*, No.121, 23 Nisan 1936.
- , "Eleştirme Üzerine", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 18, Haziran 1948, c.2.
- Aziz, Hidayi, "Bizde Resim", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330.
- Bahtiyar, Galip, "Sanayi-i Nefise Hakkında Bir İki Söz", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.14, 1 Mart 1330.
- , "Sanayi-i Nefise'nin Milliyet Nokta-, Nazarından Tetkiki", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.18, 1 Temmuz 1330.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, "Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 16, 16 Haziran 1934, c.3.
- , "D Grubu Sergisi", *Yeni Adam*, No.54, 10 Kânunusani 1935.
- , "D Grubunun 5'inci Sergisi", *Yeni Adam*, No.83, 1 Ağustos 1935.

- , “Yarım Asırlık Türk Resmi”, *Yeni Adam*, No.144, 1 Teşrin 1936.
- , “Bir İnkılap Ressamı”, *Yeni Adam*, No.161, 28 İkinci Kânun 1937.
- , “İzmit’te Resim Sergisi”, *Yeni Adam*, No.226, 27 Nisan 1939.
- , “Kendine Dön!”, *Yeni Adam*, No.299, 19 Eylül 1940.
- , “Eski ile Yeni, Ölü ile Diri”, *Yeni Adam*, sayı 340, Temmuz 1941.
- , “Türk Nedir?”, *Yeni Adam*, sayı 364, 18 ilk Kânun 1941.
- , “Soyusuzlaşan Sanat”, *Yeni Adam*, sayı 339, 26 Haziran 1941.
- , “Milli Anane”, *Yeni Adam*, sayı 366, 1 İkinci Kânun 1942.
- , “Ananecilik ve Muhafazakârlık”, *Yeni Adam*, sayı 370, 29 İkinci Kânun 1942.
- , “Felsefede Türke Doğru”, *Yeni Adam*, sayı 370, 29 İkinci Kânun 1942.
- , “Resimde Türke Doğru”, *Yeni Adam*, sayı 368, İlk Kânun 1942.
- , “Milliyetçiyim”, *Yeni Adam*, sayı 384, 7 Mayıs 1942.
- , “Romanda Türke Doğru”, *Yeni Adam*, sayı 390, 18 Haziran 1942.
- , “Heykelde Türke Doğru”, *Yeni Adam*, sayı 392, 2 Temmuz 1942.
- , “Türk Sanat Yazıları”, *Türk Düşüncesi*, sayı 11, 1955.
- , “Aydınlar! Din Gerçeğini Ne Zaman Göreceksiniz?”, *Türk Düşüncesi*, sayı 23, 1 Ekim 1955, c.4.
- , “Türk Sanat Yazıları”, *Türk Yurdu*, sayı 7, 1965.
- Belge, Burhan Asaf, “Niçin Sanatsızız?”, *Kadro* 13, İkinci Kânun 1933.
- , “Sanatın Salamurası Karşısında”, *Kadro*, 17 Mayıs 1933.
- , “Modern Türkiye”, *Yeni Adam*, No.252, 26 Teşrinievvel 1939.
- Berk, Nurullah, “Resim ve Heykel Müzesi I”, *Ar*, Nisan 1938, sayı 4, sene 2.
- , “Resim ve Heykel Müzesi II”, *Ar*, Mayıs 1938, sayı 5, sene 2.
- , “Modern Sanat”, *Güzel Sanatlar*, İlk Teşrin, 1939.
- , “Minyatür Cennetinde”, *Yaşayan Sanat*, sayı 2, Şubat 1949.
- , “Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, *Yeditepe*, sayı 9, 1954.
- , “Hoca Ali Rıza’nın Sanatı”, *Arkitekt*, İstanbul, 1960.
- Binarlı, İsmet, “Türklerde Minyatür Sanatı”, *Türk Kültürü*, sayı 6, 1970, c.VIII.
- Bingöl, Cemal, “IX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 14, Şubat 1948, c.2.
- Boyar, Sami, “Sanatta Orijinalite, Endividualite, Personalite”, *Yeni Adam*, No.204, İkinci Teşrin 1937.
- Canip, Ali, “Sanatın Kuvveti”, *Hayat*, sayı 127, 2 Mayıs 1924, c.V.
- Celaî, Melek, “Ressam Nazmi Ziya”, *Arkitekt*, İstanbul, 1937.
- Celalettin, F., “Galatasaray Resim Sergisi”, *Hayat*, sayı 90, 7 Ağustos 1928, c.IV.
- Cuda, Mahmud, “Modern Sanat”, *Ar*, Birinci Teşrin 1937, Birinci Yıl.
- , “Müstakil Ressamlar 22. Sergisi Münasebetiyle”, *Arkitekt*, İstanbul, 1939.
- Erbil, Devrim, “Türk Halk Resminin, Minyatürün, Tarikat Resminin Gelişimi”, *Doku*, sayı 3, 1964.
- , “Türk Resminin Ulusal Niteliği”, *Arkitekt*, İstanbul, 1964.
- Erol, K., “Cemal Tollu Sergisi”, *Yaşayan Sanat*, 13 Kasım 1948.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi, “Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, *Ar*, Haziran 1937, birinci yıl, sayı 6.
- , “General Halil’in Ankara Halkevinde İkinci Resim Sergisi”, *Ar*, 1937, birinci yıl, sayı 7.
- , “Resim Galerisi”, *İnsan*, 1/4, 15 Temmuz 1938.
- , “Minyatür Cennetinden Greco’ya”, *Güzel Sanatlar*, Mayıs 1940.
- , “Sanatta Bayağılık Korkusu”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 3, İkinci Teşrin 1941, c.I.

- , “Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 5, 1. Kânun 1941, c.I.
- , “Mahmud Cuda”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 6, Birinci Kânun 1941, c.1.
- , “Yapı ve Resim”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 49, 1. Teşrin 1943, c.5.
- , “Adsız Sanatçılarımız”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 52, 16 İkinci Teşrin 1943, c.5.
- Eyüboğlu, Sabahattin, “D Grubunun Sergisinden Çıkarken”, *Tan*, 3 Temmuz 1935.
- , “Öz Resme Doğru”, *Ar*, Mayıs 1938, sayı 5, sene 2.
- Fehim, Eşref, “D Grubunun 3’üncü Sergisi Ressamın Gücünü Gösteriyor”, *Yeni Adam*, sayı 26, 25 Haziran 1934, sene 1.
- , “D Grubu 5’inci Resim Sergisi”, *Arkitekt*, İstanbul, 1935.
- Feyzi, Uluğ, “Devri Tereddüt ve Sanayi-i Nefise”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.15, 1 Nisan 1330.
- Foçalı, Z., “Galatasaray Resim Sergisi”, *Arkitekt*, İstanbul, 1936.
- Gabriel, A., “Ankara’da Resim ve Heykel Sergisi”, *Hayat*, c.V, 16 Mayıs 1929, sayı 129.
- Görel, Hamit, “D Grubu Sergisinde”, *Cumhuriyet*, 5 Şubat 1934.
- , “D Grubu Sergisi Açıldı”, *Kurun*, 21 Temmuz 1935.
- , “Turan Barında Resim Sergisi”, *Arkitekt*, İstanbul 1936.
- Gültekin, Vahdet, “Münekkit Çekişmesi”, *Yeni Adam*, No.79, 4 Temmuz 1935.
- , “Tenkitçi Kıskaç Bir Adam mıdır?”, *Yeni Adam*, No.80, 11 Temmuz 1935.
- Güven, Ferid Celal, “Halkevleri ve Güzel Sanatlar”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 73, Mart 1939, c.XII.
- Hasan, Vecih, “Ankara’da Dördüncü Resim Sergisi”, *Hayat*, sayı 31, 30 Haziran 1927, c.II.
- Hıfzı, Şevket, “D Grubu Sergisinin Tenkidi”, *Akşam*, 1939.
- Hüseyin, Haşim, “Resim”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.1, 7 Kânunusani, 1326.
- , “Şeker Ahmet Paşa”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Mart 1327.
- , “Ressam Şevket Bey”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 1 Mayıs 1327.
- , “Ankara’da 5. Resim Sergisi”, *Hayat*, sayı 79, Mayıs 1928, c.IV.
- İmzasız, “Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi”, *Ar*, Son Kânun, sene 1, sayı 1, 1937.
- İmzasız, “Malik Aksel”, *Yeni Adam*, No.205, 2 İlk Kânun 1937.
- , “Yeni Adam’ın Plastik Sanatlar Anketi”, cevabı veren Cemal Tollu, *Yeni Adam*, No.232, 8 Haziran 1939.
- , “Yeni Adam’ın Tiyatro Anketi”, cevabı veren Abidin Dino, *Yeni Adam*, No.279, 2 Mayıs 1940.
- , “Edebiyat Anketi”, cevabı veren Yaşar Nabi, *Yeni Adam*, No.242, 12 Ağustos 1939.
- , “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, cevabı veren Burhan Belge, *Ar*, Haziran 1937, yıl 1, sayı 6.
- , “Edebiyat Anketi”, *Yeni Adam*, No.236, 6 Temmuz 1939.
- , “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, cevabı veren Hasan Ali Yücel, *Ar*, Şubat 1937, birinci yıl, sayı 2.
- , “Edebiyat Anketi”, cevabı veren Nurullah Ataç, *Yeni Adam*, No.236, Temmuz 1939.
- , “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, cevabı veren Hasan Ali Yücel, *Ar*, Şubat 1937, birinci yıl, sayı 2.
- , “Edebiyat Anketi”, cevabı veren Nurullah Ataç, *Yeni Adam*, No.236, Temmuz 1939.
- , “Altıncı Resim Sergisi”, *Hayat*, 1929, c.VI.
- , “Güzel Sanatlar Akademisinde Sergiler”, *Ar*, Ağustos-Eylül 1937, birinci yıl, No.8-9.
- , “Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi”, *Ar*, Son Kânun, sene 1, sayı 1.
- , “Leopold Levy’nin Bir Konferansı”, *Ar*, Şubat 1937, No.2.
- , “Mahmud Cuda”, *Ar*, Birinci Teşrin 1937, birinci yıl, sayı 10.

- , “Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, *Ar*, Haziran 1937, birinci yıl, sayı b.
- , “Yeniler Grubu Sergisi 1948”, *Yaşayan Sanat*, I. Yıl, sayı 1, Ocak 1949.
- , “Malik Aksel’in Düşünceleri”, *Ar*, Şubat 1938, sene 2, sayı 2.
- , “Ressamlar Diyorlar ki”, *Dergah*, No.34, 5 Eylül 1338, c.III.
- , “İstanbul’un Onbeş Günü, Resim ve Yazı Sergisi”, *Dergah*, No.4, 1 Haziran 1337, c.I.
- İzer, Fuat, “İzmir Resim Sergisi”, *Yeni Adam*, No.226, 27 Nisan 1939.
- , “Şeref Akdik Resim Sergisi”, *Yeni Adam*, No.235, 29 Haziran 1939.
- , “Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Arkitekt*, İstanbul, 1945.
- Kansu, Nafi, “Kültür Tarihimiz Bakımından Tarikatlar”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 31, Eylül 1935, c.VI.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, “Edebiyat Buhranına Dair”, *Kadro*, 8 Ağustos 1932.
- , “Kültür ve Medeniyet”, *Kadro*, Mart 1933.
- , “Fikirde İstiklâl”, *Kadro*, Teşrinvevel 1933.
- Karsan, Ali (Ressam), “Resim Tenkitleri Hakkında”, *Arkitekt*, İstanbul, 1945.
- Katircioğlu, Mırac, “Kendi Metafizigimize Doğru”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 38, Nisan 1936, c.VII.
- Koçak, Nur, “Foto-Gerçekçilik”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2/9, Ocak 1983.
- Koçer, Suavi, “Müstakillerin Sergisi”, *Yeni Adam*, No.311, 12 Birinci Kânun 1940.
- Köksal, Ahmet, “Ankara Halkevi Resim Sergisi”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 11, 16 Haziran 1946, c.X.
- Köprülü, Mehmet Fuad, “İlim ve Tenkid”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 79, Eylül 1939, c.XIV.
- Kuban, Doğan, “Kuramsız, Eleştirisiz Sanat”, *Köken*, Mart 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I”, *Köken*, Nisan 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II”, *Köken*, Mayıs 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler III”, *Köken*, Haziran 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler IV”, *Köken*, Temmuz 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler V”, *Köken*, Ağustos 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler VI”, *Köken*, Eylül-Ekim-Kasım 1974.
- , “Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler VI”, *Köken*, Aralık 1974.
- Kuran, Ercümen, “Atatürk ve Ziya Gökalp”, *Türk Kültürü*, sayı 90, Nisan 1970, VIII.
- Levend, Agah Sırrı, “Halk ve Tasavvufi Halk Edebiyatı”, *Türk Dili*, XIX, Aralık 1968.
- Levy, Leopold (Çeviren: Nurullah Berk), “Desen”, *Arkitekt*, İstanbul, 1941-42.
- Mardin, Şerif, “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma”, P. Benedict, E. Tümmertekin, F. Mansur, *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü*, 1978.
- Mehmet, Emin, “Hayat Ne İçin Çıkıyor?”, *Hayat*, sayı 1, 2 Aralık 1926.
- , “Eski ve Yeni Nesillerin Düşüncesi Arasındaki Fark”, *Hayat*, sayı III, 17 Aralık 1926.
- , “Memleketimizin Hususi Vaziyeti”, *Hayat*, sayı VII, 13 Ocak 1927.
- Meriç, Rifki Melul, “Osmanlılar Devri Nakış (Resim) Tarihine Ait Notlar: I”, *Yaşayan Sanat*, birinci yıl, Mart 1949, sayı 3.
- Moran, Berna, “Batılılaşma Sorunu ve Türk Romanının Bazı Özellikleri”, *Gösteri*, Mart 1981.
- , “Aşık Hikâyeleri, Hasan Mellâh ve İlk Romanlarımız”, *Çağdaş Eleştiri*, yıl 2, Ocak 1983.
- Münir, Hikmet, “Bu Sergiye Mutlaka Gidiniz”, *Haber*, 9 Haziran 1934.
- Naci, Elif, “1923’den 1928’e kadar Türkiye’de Plastik Sanat”, *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 69, İkinci Teşrin 1938, c.XV.
- , “Neşriyat Karşısında D Grubu”, *Bayram Gazetesi*, 27 Ekim 1947.

- Necip, Ali, "Halkevleri Yıldönümü Nutku", *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, Mart 1934.
- Özgü, Melahat, "V. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi", *Türk Dili*, sayı 41, 1 Şubat 1955, c.IV.
- Parla, Jale, "The Absolute Text Without Its Author", *Uluslararası Mukayeseli Edebiyat Konferansı*, New York University, Ağustos 1982, Bildiri.
- Rado, Şevket, "D Grubu Ressamlarında Yeni Hamle: Klasîge Dönüş", *Akşam*, 27 Kânunusani 1941.
- , "D Grubu Kuruluşunun Onbeşinci Yılına Kutluyor", *Akşam*, 22 Ekim 1947.
- Raif, Necdet, "Heyecan-ı Sanat", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.11, 25 Mart 1328.
- Refik, "Sanat Duygusu", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330.
- Ruhi (Muallim), "Milliyete Doğru", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Temmuz 1330.
- Safa, Peyami, "Leopold Levy'nin Sergisi", *Ar*, Nisan 1938, sayı 4, sene 2.
- , "Türk, Türk, Türk Sanatkârı", *Tasviri Efkâr*, İlk Kânun 1941.
- , "Pastaya İsyan Edenler", *Tasviri Efkâr*, İlk Kânun 1941.
- , "Milli Olmak Zorluğu", *Tasviri Efkâr*, İlk Kânun 1941.
- , "Sanatta Türke Doğru", *Tasviri Efkâr*, Mayıs 1942.
- , "D Grubu Sergisi", *Tasviri Efkâr*, 1 Şubat 1943.
- Sami, "Sanayi-i Mektebi Nefise İçin Teklifler", *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 16 Şubat 1327.
- Sami, Ali, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", *Ülkü*, sayı 5, Haziran 1933, c.1.
- Sernet (Ressam), "Zeki Kocamemi", *Yeni Adam*, No.206, 9 Birinci Kânun 1937.
- Servet, Mehmet, "Cemiyetçiliğe Karşı", *Hayat*, sayı 122, 28 Mart 1929, c.V.
- Sevine, Kâzım, "Ultra-Modern Mesleğinden Tablolar", *Hayat*, sayı 122, 28 Mart 1929, c.V.
- Sırrı, Nahid, "Bir Okuyucunun Norları", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 64, Haziran 1938, c.XI.
- , "Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 82, Birinci Kânun 1939, c.XIV.
- , "Resim Şuunu Vesilesiyle: Bir Okuyucunun Notları", *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 89, Temmuz 1949, c.XVI.
- , "İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 94, Birinci Kânun 1940, c.XVI.
- , "Resimde Renk", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 91, Eylül 1940, c.XVI.
- , "Ankara Halkevinde 5. Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 86, Nisan 1940, c.XV.
- , "Resim Şuunu Vesilesiyle", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Temmuz 1940, c.XVI.
- Süreyya, Şevket, "Ziya Gökalp", *Kadro*, 2 Şubat 1932.
- Tanpınar, Ahmed Hamdi, "Namık İsmail", *Arkitekt*, İstanbul, 1935.
- , "Bizde Tenkit", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 49,1 Birinci Teşrin 1943, c.5.
- , "Bedri Rahmi'nin Resim Sergisi", *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 105, 1 Şubat 1946, c.9.
- Tollu, C. S., "Cumhuriyet Devrinde Sanat", *Ülkü Halkevleri Dergisi*, sayı 33, İkinci Teşrin 1935, c.6.
- Tollu, Cemal, "Meşrutiyet Devrinde Türk Resmî", *Yaşayan Sanat*, sayı 8, Birinci Yıl, Ağustos 1949.
- Toprak, Burhan, "Resim Sergisi, Güzel Sanatlar Birliğinin 25. Sergisi Münasebetiyle", *Arkitekt*, İstanbul, 1941-1942.
- Tunç, Mustafa Şekip, "Sanatın İçyüzü", *Dergâh*, sayı 1, 1922.
- , "Hakiki Hürriyet", *Dergâh*, sayı 3, 1922.
- , "Genç Ressamlar Sergisi Arefesinde", *Hayat*, sayı 125, 18 Nisan 1929, c.V.

- , “Ressamlarımızı Anlamak için”, *Hayat*, sayı 142, 29 Teşrinievvel 1929, c.VI.
- , “Ressamlarımız”, *Hayat*, sayı 143, 15 Teşrinisani 1929, c.VI.
- Turani, Adnan, “Türk Resminde Ulusalılık Sorunu”, *Yelken*, 84, sayı 2, 1964.
- , “Türk Resminin Gelişen Çizgisi”, *Yelken*, 84, sayı 2, 1964.
- , “Türk Resim Sanatının Çağımıza Uygun Yaşama Noktasının Tespiti”, *Sanat ve Sanatçı*, sayı 18, 1966.
- , “Halk Motiflerinin Resim Sanatındaki Yerinin Tespiti Üzerine Bir İnceleme”, *Sanat ve Sanatçı*, sayı 8, 1966.
- , “Türk Resim Sanatının Yasama Ortamı Üzerinde bir İnceleme”, *Dost*, sayı 10, 1967.
- , “Halk Öğelerinin Resim Sanatındaki Yeri”, *Türk Dili*, sayı 3, 1970.
- T.Y., “Ankara’da İki Resim Sergisi”, *Türk Yurdu*, sayı 31, Temmuz 1930, c.5.
- Ülken, Hilmi Ziya, “Felsefe ve Ulusal Tefekkür”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, sayı 20, İkinci Kânun 1935, c.4.
- , “Halk ve Aydımlar”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 23, 1 Eylül 1942, c.2.
- Uşaklı, Ömer Bedrettin, “Sanatta Konu ve Milli Benlik”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, sayı 45, 1 Ağustos 1943, c.4.
- Üren, Eşref, “Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 30, Birinci Kânun 1942, c.3.
- , “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 18, c.2.
- , “İki Sergi”, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, yeni seri, sayı 24, 16 Eylül 1942, c.2.
- , “Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, sayı 1, Ocak 1947, c.1.
- , “Güzel Sanatlar Birliğinin 24.üncü Resim Sergisi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, III. seri, sayı 10, Ekim 1947, c.1.
- , “Cemal Bingöl’ün Resim Sergisi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Ekim 1948, c.2.
- , “Onbirinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi”, *Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi*, Mayıs 1950, c.II.
- Vahdi (Muallim), “Hazreti Üstadın Şahsiyet-i Ahlâkiyesi”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.18, 1.
- , “Bazı Sanat İstilahları Hakkında Mutaleat”, *Hayat*, sayı 101, 1 Teşrinisani 1928.
- , “Sanatın Ehemmiyeti ve Faydası Nedir?”, *Hayat*, sayı 100, 25 Teşrinievvel 1928, c.IV.
- , “Sanatta Esrarençizlik”, (Gzell) *Hayat*, sayı 128, 9 Mayıs 1929, c.V.
- Vehbi (Muallim), “Hayalden Hakikate”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, No.17, 1 Haziran 1330.
- , “Milliyete Doğru”, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Haziran 1330.
- Vecihi (Muallim), “Sanatkârlarınızın Yapacakları”, *Osmanlı Ressamları Cemiyeti Gazetesi*, No.15, 1 Nisan 1330.
- Yetkin, Suut Kemal, “Öz Sanat Telakkisi ve Türk Sanatının Mahiyeti”, *Ar*, 1 Kânun 1938, sene 2, sayı 24.
- , “Yurda Dönen Sanat”, *Ar*, Mart 1938, sene 2, sayı 3.
- , “Müstakil Sanat”, *Ar*, Şubat 1938, sene 2, sayı 2.
- , “Sanatımızın İstikameti”, *Güzel Sanatlar*, Haziran 1942.

DİZİN

- Abdullah Cevdet 241
Abdullah Kâmil 185, 186, 187
Abdülaziz Heykeli 32
Abdülhamit II. 76
Abdülmecit 78, 80, 86, 92, 127, 159, 184
Afrika sanatları 144
Ahmet Haşim 189, 258
Ahmet Hilmi 242, 243
Ahmet Mithat Efendi 13, 38, 39
akademizm 97
Akbulut, Ahmet Ziya 74, 140, 188, 204
Akçura, Yusuf 240
Akdik, Şeref 48, 60, 61, 81, 96, 109, 156,
210, 213, 214, 262
Aksel, Malik 26, 70, 72, 106, 109, 122, 123,
127, 168, 174, 180, 196, 200, 214, 217,
222, 232, 262, 264, 268
Ali Ahmet (Şeker Ahmet Paşa) 128
Ali Canip 205, 207, 232, 247
Ali Cemal 74, 75, 76, 184
Ali Çelebi 91, 94, 95, 158, 205, 208
Ali Sedat (Cevdet Paşa'nın oğlu) 239
Ali Suavi 239
Ali Şir Nevai 73, 247
Altınbezer, İsmail Hakkı 74, 75
Altıncı Galatasaray Sergisi 203
anatomi 240
Ankara Sergileri 203
Ar 153, 172, 174, 230, 232
arabesk 73, 106, 113, 114, 218
Arıkan, Saffet 264
Arseven, Celal Esat 117, 276
Ataç, Nurullah 174, 180
Atatürk Devrimleri 31, 255
Avrupa peyzajı 129
Aydınlanma dönemi 31
Aydınlık 256
Aziz Hidayi 224, 225, 233
Baha Tevfik 240, 241
Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 85, 120, 123, 124,
212, 227, 232, 246, 252, 259, 260, 273
Baran, Kemal Emin 103, 221
Barbizon okulu 128
Barok 21
Başaga, Ferruh 218
Başman, Avni 255
Batı romantizmi 34
Batı taklitçiliği 11
Baticılar 238, 239, 243, 252
Batılama hareketi 29, 35, 171, 238, 271
Batılı 6, 8, 9, 10, 15, 18, 19, 20, 33, 41, 43,
83, 84, 87, 92, 102, 113, 176, 275, 276
Batılı dünya görüşü 8
Batılı kuramlar 10, 18, 20
Batılı oryantalistler 43
Batılı resim öğeleri 33
Batılama hareketi 29, 35, 171, 238, 271
Batılama süreci 8, 22, 33, 177, 271, 272
beğeni 5, 7, 10, 98, 176, 211
Belling Akademisi 251
Berger, John 26, 66, 131, 168
Bergson, Henri 248, 251, 252, 259, 260, 263
Berk, Nurullah 39, 43, 47, 66, 77, 94, 95, 96,
108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 134, 141, 149,
150, 153, 168, 197, 198, 207, 209, 215,
216, 217, 219, 223, 227, 232, 274, 275,
278
Berkel, Sabri 94, 112, 215, 220, 227, 232
Berkes, Niyazi 15, 26
Beşir Fuat 38, 171
biçim 5, 7, 9, 17, 22, 33, 34, 36, 80, 83, 86,
113, 115, 121, 139, 145, 148, 150, 212,
215, 222, 225, 228, 262, 271, 272
Bingöl, Cemal 117, 123, 214, 216, 217, 232
birey (fert) 241
Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi 264,
268
Bonnard, Pierre 98, 115
Boulanger, Gustave 128, 132
Boutroux, Emile 240
Boyar, Ali Sami 66, 86, 144, 168
Braque, Georges 96, 144, 263

- Burhan Asaf (Belge) 119, 123, 173, 175, 180, 229, 256, 257, 258, 268
 Büchner, Georg 241
- Cézanne, Paul 87, 94, 98, 102, 105, 128, 130, 131, 143, 144, 158, 263
Kırmızı Yelekli Çocuk 87, *Ste. Victoire Dağı* 130
 Chardin, Jean Baptiste Siméon 186, 233
chiaroscuro 45, 147, 148, 150
 Comte, Auguste 259
 Constable, John 144, 145, 146, 150
Stour Vadisi ve Dedhan Kilisesi 144
 Corot, Jean Baptiste Camille 104, 128, 129, 141, 142, 144, 150, 151, 154, 155, 158, 195, 253
 Courbet, Gustave 43, 44, 47, 128, 129, 132, 134, 253
 Croce, Benedetto 3, 4, 5, 6, 26
 Cuda, Mahmut 77, 96, 120, 156, 159, 218, 233, 272
 cumhur fikri 241
 cumhur psikolojisi (kalabalık psikolojisi) 241
 Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 14, 16, 17, 110, 120, 224, 244, 249, 279
- çağdaş felsefe 94
 Çalli, İbrahim 47, 57, 58, 59, 74, 75, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 115, 119, 121, 140, 144, 148, 149, 150, 151, 156, 159, 185, 188, 189, 193, 203, 218, 219, 221
 Çelebi, Ali Avni 100, 157, 159
 Çelebi, Asaf Haler 213
 çevresel perspektif 35
 çoğulculuk (pluralizm) 241
 Çoker, Adnan 31, 66, 99, 122, 123
- D Grubu 98, 103, 111, 112, 123, 158, 168, 208, 209, 220, 221, 222, 232, 233, 246, 268, 275
 Dağ, Şevket 74, 127, 140, 188, 198
 Dal, Esin 175, 180, 188, 200
 Darago, Reşad Nuri 172, 180, 211, 232
 Degas, Edgar 128
 Delacroix, Eugène 129, 253
- Demokrat Parti 16
 Dereli, Cevat 213
Dergâh 188, 233, 252, 257, 263, 267, 268
 derinlik yanılsaması 7, 44, 46, 73, 86, 128, 141
 Descartes 21, 128, 147, 158, 240
 desen 95, 114, 209, 214, 215, 219
 determinizm 251
 Devlet Resim ve Heykel Müzesi 251
 Sergileri 251
 Dewey, John 255
 Diranas, Ahmet Muhip 66, 101, 123, 220, 233, 279
 Dikmen, Halil 48, 81, 217, 232, 274, 275, 279
 dini ve ahlaki inançlar 4
 Dino, Abidin 120, 230, 233, 262, 268
 Dino, Güzin 33, 34, 66
Discours de la Méthode 240
 Diyarbakırlı Tahsin 132, 275
 Doğu tasvirleri 9
 Doğu-Batı ikilemi 11, 44
 Doğucular 252
 Doğulu lirik özellikler 35
 Dozy, Reinhart Pieter Anne 241
Dönüm 256
 dramatik figür 80, 92
 dramatik roman tipi 69
 Dufy, Raoul 98, 104, 115, 158
 Duran, Feyhaman 55, 56, 81, 86, 89, 91, 92, 121, 159, 165, 205, 219
 Durkheim, Emile 241, 243, 247, 251, 253, 260
- Ecevit, Bülent 16, 26
 Edebiyat-ı Cedide 239
 eleştiri ve estetik 6
 Elif Naci 95, 97, 112, 115, 122, 175, 180, 204, 207, 217, 223, 232, 268
 Elifba Kulübü (Club de A.B.C.) 185
 empresyonist 6, 17, 18, 128, 150, 216, 221, 230, 272
 empresyonistler 86, 87, 95, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 207, 279,
 empresyonizm 128, 129, 143, 147, 156, 207, 211, 253

- Epikman, Refik 113, 200, 216, 217, 218, 219, 232, 233
- epistemoloji 132, 274
- epistemolojik-ontolojik yapı 8, 44
- Ergüven, Nurettin 168, 214, 232
- Esental, Memduh Şevket 83
- estetik kuramı 5
- Eşref Fehim 232
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi 17, 47, 98, 104, 112, 115, 120, 122, 135, 151, 153, 157, 158, 159, 167, 168, 214, 215, 217, 218, 219, 223, 225, 227, 233, 262, 264, 268, 275, 279
- Eyüboğlu, Eren 112, 115, 223
- Eyüboğlu, Sabahattin 9, 26, 103, 109, 123, 212, 220, 224, 225, 226, 232, 233, 273
- F. Celalettin 122, 168, 206, 232
- Fatıl Albümüne Bir Bakış* 9
- Felsefe* 180, 240, 241, 247, 267
- felsefe tartışmaları 243
- Ferid Vecdi 242
- Fevzi Lütfi 252
- figür 25, 30, 33, 36, 37, 46, 47, 66, 74, 75, 76, 77, 83, 86, 87, 92, 109, 114, 121, 139, 143, 230, 272
- figüratif resim 67
- Fikret Adil 103, 123, 158, 168, 220, 233, 268
- Floransa okulu 148
- form 46, 75, 80, 86, 92, 95, 114, 139, 148, 149, 209, 215, 216, 218, 228, 262
- fotogerçekçiler 46
- fotograf 193, 240, 243
- fovizm 228
- Fransız Devrimi 45, 94
- Fuller, C. F. 32
- Abdülaziz Heykeli* 32
- fütürizm 104
- Galatasaray Sergisi 86, 149, 203
- Galatasaraylılar Yurdu 188
- Galip Bahtiyar 193, 194, 195, 196, 197, 200, 205, 212, 243, 244, 245, 267, 273
- Gautier, Théophile 239
- Gazali 259
- Genç Kalemler* 247, 267
- Genç Osmanlılar 255
- geometrik 96, 102, 106, 110, 113, 117, 211, 215, 228
- Gérôme, Jean Léon 41, 43, 44, 45, 46, 128, 132, 143
- Fas Hamamı* 45
- Giotto 30, 144
- Goldziher, Ignace 24, 26
- Goya 148
- Gökalp, Ziya 10, 11, 15, 17, 19, 26, 85, 227, 229, 239, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 266, 267, 271, 277
- Görel, Hamit 100, 123, 159, 162, 208, 210, 217, 219, 232
- Greenberg, Clement 176
- Gültekin, Vahdet 172, 180
- Günaltay, M. Şemsettin 242, 258
- Günsür, Nedim 215
- Güntekin, Reşat Nuri 83, 84, 158
- Güzel Sanatlar Akademisi 66, 115, 119, 122, 123, 168, 251, 268, 274, 276
- Güzel Sanatlar Birliği 77, 88, 89, 91, 122, 151, 187, 188, 203, 214, 232
- Sergileri 151, 187
- Hafız Divanı* 101
- Hale Asaf 81, 93, 96, 122, 159, 166, 206, 272, 275
- Halil Paşa 47, 63, 81, 86, 92, 98, 140, 143, 144, 159, 168, 198
- halk resmi 13, 72
- Halka Doğru* 10, 26
- halkçılık ideolojisi 15, 47, 157
- Halkevleri 122, 123, 180, 200, 232, 251, 267, 268, 279
- Hamit Necdet 100, 123, 232
- Hançerli Hanım Hikâyesi* 37, 38
- Harbiye Mektebi 168, 183
- Harf İnkılâbı* 156, 157
- Hasan Vacih 88
- Hayat* 122, 168, 195, 200, 232, 240, 253, 254, 263, 267, 275
- Hayat-ı Edebiye* 240

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 4
 heykel sanatı 183
 Hoca Ali Rıza 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 146, 159, 160, 188, 197, 198, 275, 279
 Hoffman öğretisi 95
 Hoffman, Hans 94, 95, 101, 102
 Hugo, Victor 171
 hümanizm 43
 hürriyetçilik 14
 Hüseyin Haşım 168, 190, 192, 196, 200
 Hüseyin Zekâî Paşa 36, 41, 66, 74, 132, 135, 149, 197, 198, 222
- Ingres, Jean Auguste Dominique 41, 42, 77
Türk Hamamı 41, 42
 ışık yansıması 147
 ışık-gölge 74
- İbrahim Ethem 240
İctihad 238, 241, 252
 idealizm 34, 35
 İkinci Meşrutiyet 177, 237, 238, 240, 247, 258, 273
 illüstratif 44, 195, 272
 indeterminizm 251
 İnkılâp
 Devri 15, ideolojisi 204, 231, Sergileri 17, 157, 229, 264
İntibah 33, 34, 36, 39, 66
 İpşiroğlu, Mazhar Şevket 9, 276
 İran ve Hint minyatürleri 31
 İslâm
 düşüncesi 70, 177, 178, sanatı 24, 231
 İslâmcılık hareketleri 243
İslâmiyet Tarihi 241
 İsmail Hüsrev 256
 İttihat ve Terakki 14, 84, 239, 247
 İzer, Fuat 102, 123, 213, 217
 İzer, Zeki Faik 111, 115, 213, 214
 İzmirli, İsmail Hakkı 242
 İzzet Bey 74, 75
- James, William 254
 Jön Türkler 76, 179, 180, 238, 255
- Kadro 119, 123, 256, 267, 268
 Kalmık, Ercüment 214
 Kansu, Nafi 198, 200
 Kant, Immanuel 4, 92, 94, 241
 Kaptan, Arif 213, 214, 223, 275
 Karagöz 120
 Karay, Refik Halid 120
 Karsan, Ali 217, 232
 Kemalist devrimler 257
 Kemalizm 15, 16
 Kemalizmin kültür politikası 15
 Kırkor Efendi 185, 186
 Klasik Rönesans 80
 Klâsik sanat 195
 Klee, Paul 102, 104, 113, 115, 158
Kucaklayış 102
 Kocamemi, Zeki 89, 90, 91, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 106, 113, 122, 123, 158, 205, 208, 215, 232
 Koçak, Nur 46, 66
 kolektif şuur 241
 kompozisyon 46, 117
 konstrüktivizm 18, 91, 94, 95, 110, 199, 204, 207, 210, 229, 266, 273
 Köksal, Ahmet 232
 Köprülü, Fuad 179, 180
 Kuban, Doğan 6, 9, 18, 19, 20, 25, 26
 Kuntay, Mithat Cemal 14
 kübist 18, 94, 95, 97, 111, 118, 199, 204, 207, 208, 272
 kübizm 19, 21, 92, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 119, 121, 144, 209, 210, 211, 212, 220, 226, 228, 263, 266, 273
- kültür
 büyük 10, 11, 13, 15, 17, 24, 224, 231,
 küçük 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 22, 224, 231
 Küçükömer, İdris 14, 26
- La Turquie* gazetesi 128, 183
 laik 15, 85, 144, 178, 231
 Le Bon, Gustave 241
 Lecomte du Nouy, Jean Jules Antoine 42
Beyaz Esir 41, 42

- Légér, Fernand 88
Üç Kadın 88
 Leonardo da Vinci 20, 77, 96, 148, 199, 209
 Levend, Agâh Sırrı 24
 Levni 37, 74
 Lévy, Léopold 159, 251
 Lewis, John Frederick 41
Gizli Sobbet 41
 Lhote, André 94
 Lifi, Avni 48, 62, 64, 79, 81, 87, 89, 91, 92,
 119, 121, 147, 159, 164, 184, 217, 227,
 263, 272, 278
 Lukács, Georg 69
 l.walu maskı 92
 Maarif Vekâleti 203, 204
Maddeler ve Kuşvet 241
 Mahmut II. 74
 Manet, Edouard 98, 128, 143, 253
 manyerist kurallar 3
 manzara 25, 33, 74, 127, 129, 131, 132, 133,
 135, 137, 139, 140, 141, 143, 145, 147,
 149, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 159,
 161, 163, 165, 167, 184, 186, 194, 204,
 214, 244
 Mardin, Şerif 11, 12, 24, 26, 179, 180
 Marx, Karl 7, 257
 Masaccio 20
 Matisse, Henri 98, 99, 100, 105, 112, 113,
 115, 144, 158, 212, 220, 227, 228
Kırmızı Uyum 99
 Mehmet Akif 239
 Mehmet Emin 252, 254, 255, 267
 Mehmet Ruhi 74, 75
 mekân 225, 226
 mekân yaratmak 7, 44
 Melek Celal 151
 Meşrutiyetçiler 255
 Michelangelo 45, 148, 195, 199, 215
Miftah-ül-Fünun 239
 Miller 195, 203, 247, 253, 267
 milli
 estetik 177, kültür 18, 31, 43, 47, 119,
 120, 229, 249, 250, sanat 98, 118, 177,
 204, 223, 224, 244, 246
 Milli Mücadele 156
 Milli Şef (İsmet İnönü) 251
 milliyetçilik 17, 25, 84, 229, 250, 263
 milliyetçi-Türkçü 244
 minyatür resmi 10, 109
 mistik ifade biçimleri 134
 modern sanat 94, 96, 104, 105, 106, 210,
 212, 213, 227, 228, 263
 modernizm 8, 222
 Modigliani, Amadeo 254
 Mondrian, Piet 19
 Monet, Claude 128, 146, 147, 151
Saman Yığını, Günbatımı 146
Saman Yığını, Kar Etkisi, Sabah 146
Saman Yığınları, Yaz Sonu, Sabah Etkisi
 146
 Moran, Berna 66, 69, 122, 132
 Muallim Ruhi 246, 267
 Muallim Şevket 74
 Muallim Vahdi 200
 Muallim Vecihi 244, 267
 Muhammet Abdulh 243
Muhbir 239
 Muhittin Sebati 96, 122, 275
 Mustafa Kemal 249
 Müridoğlu, Zühtü 112, 211, 223, 262
 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği
 95, 122, 206, 214, 232
 Müstakiller 158, 199, 206, 207
 Nahid Sırrı 175, 180, 213, 221, 232
 Namık İsmail 82, 83, 87, 88, 91, 92, 121,
 147, 156, 184, 189, 190, 205, 206, 225,
 259, 263, 272
 Namık Kemal 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
 40, 44, 66, 69, 171, 174
 naturalist 195
 natüralist akademik
 çizgi 38, üslup 74, 144
 natüralizm 145, 195, 196
 Nazmi Ziya (Güran) 18, 74, 87, 89, 98, 122,
 140, 144, 145, 147, 148, 151, 152, 153,
 154, 155, 156, 157, 158, 168, 206, 219,
 264, 268, 272, 275
 Necip Asım 239

Necip Fazıl (Kıyakürek) 210, 242
Nietzsche 247

Ohannes Bey (Paşa) 199, 239

Onat, Hikmet 65, 74, 75, 76, 80, 81, 85, 86,
87, 91, 140, 141, 142, 144, 147, 148,
156, 158, 168, 184, 188, 189

ontoloji 228

Ortaçağ Avrupası 171

oryantalist 39, 42, 43

Osman Efendi (Yervant Oksan) 13, 193

Osman Hamdi 13, 29, 30, 33, 36, 37, 38, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52,
53, 66, 69, 74, 77, 92, 109, 121, 128,
132, 139, 159, 168, 185, 194, 195, 200,
221, 243, 271, 272

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 168, 188, 190,
199, 200, 224, 233, 263, 267

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 168,
190, 199, 200, 218, 224, 233, 243, 244,
263, 267, 275

Ömer Adil 86, 142

Ömer Seyfettin 247

özgünlük 5, 115, 277

Paris 42, 45, 75, 76, 98, 107, 113, 115, 128,
129, 132, 135, 143, 144, 146, 154, 155,
157, 168, 188

perspektif 5, 13, 37, 45, 46, 76, 95, 130, 131,
132, 137, 139, 199, 226, 243, 273, 276

Picasso, Pablo 30, 96, 98, 103, 104, 105, 112,
120, 144, 209, 220, 227, 228, 263
Fernande'in Portresi 227, *Yeşil Zeminli*
Natürmort 103

Piero della Francesca 144

pikaresk roman 45

Pissarro, Camille 128, 147, 150, 154, 155

pitoresk 75, 142, 144, 145, 146

Platon 3, 92

portre 69, 74, 75, 91, 214

pozitivistler 238

pozitivizm 128, 147, 228, 252, 258

pragmatizm 254

primitifler 13

Proudhon, Pierre Joseph 240
psikolojik yapı 4, 20

Rado, Şevket 111, 123, 221, 233

Raif Fuat 239

Raif Necdet (Kestelli) 192, 194, 195, 200,
240, 243

Raphael, Max 7, 8, 19, 20, 26, 44, 66, 77,
147, 148, 199

realist 92, 96, 195, 215, 216

Recazade Mahmut Ekrem 38, 39, 47

Redfield, Robert 10

Rembrandt 87, 147, 148, 254

Renan Müdafaaamesi 37

Renan, Ernest 37

Renoir, Auguste 143, 147, 158, 264

Resim Dersleri 199

Ressam İbrahim 129

İblamur Kasrı 129

Ressam Saip 77

Ressam Sermet 217, 219, 232

Rıza Tevfik 241, 242, 252, 267

Riegl, Alois 5

Rodin, Auguste 195, 254

Roma 38, 175, 222

Roman 12, 26, 35, 66, 69, 122

romantik 34, 66, 96, 102, 112, 142, 146,
147, 150, 151, 154, 155, 215, 216

Rouault, Georges 87, 115, 144

Rousseau, Jean Jacques 94, 129

Rönesans 20, 21, 30, 45, 92, 110, 144, 147,
222, 231, 253, 272, 276

Ruznâme-i Ceride-i Havadis 183, 200

Safa, Peyami 84, 120, 123, 124, 172, 212,
216, 220, 232, 233, 259, 268, 273

Salih Zeki 240

sanatçı-toplum ilişkisi 7

Sanayi-i Nefise 13, 30, 66, 74, 75, 81, 95,
142, 144, 183, 188, 193, 194, 199, 200,
203, 204, 244, 245, 246, 267, 274

Sanayi-i Nefise Mektebi 13, 30, 66, 74, 75,
81, 193, 199, 204, 246, 274

Sanayii Nefise Sergisi 203

Sanayi-i Nefise Tarihine Methal 199

- Saydam, Refik 251
 Schiller, Friedrich 241
Sebilürreşad 237
 Selçuklu eserleri 31
 Selim III. 74, 238, 246
Sergi-i Osmani 183
Servet-i Fünun 238, 239, 252
 Ses 256
 Sevinç, Kazım 254, 267
 sezgi kuramı 5
Sırat-ı Müstakim 237
 Sisley, Alfred 128
 soyut 3, 20, 25, 31, 35, 94, 102, 104, 106,
 109, 110, 121, 147, 225, 226, 229, 230,
 231, 239, 254, 255, 273, 274, 276
 form 102, 147, resim 231
 Subaşı, Esat 214
 Süleyman Seyyid 36, 54, 134, 161, 163, 221
 Sümer, Ayetullah 77, 91, 92
 süpergerçekçi 37
- Şehzade Abdülmecit 78, 80, 86, 159, 184
 Şeker Ahmet Paşa 33, 36, 41, 66, 74, 127,
 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
 139, 149, 168, 183, 184, 200, 271, 272,
 274, 279
 Şemseddin Sami 239
Şenlikname Düzeni 9
 Şevket Süreyya 256
- Taine, Hippolyte 240
 Talu, Ercüment Ekrem 208
 Tanpınar, Ahmet Hamdi 38, 66, 84, 103, 106,
 123, 158, 171, 174, 180, 233, 273
 Tanrıöver, Hamdullah Suphi 203
 Tansuğ, Sezer 9, 22, 26
 Tanzimat 8, 11, 25, 26, 33, 35, 40, 43, 47,
 69, 83, 85, 115, 119, 140, 143, 177, 179,
 237, 238, 239, 249, 254, 256, 271, 273
 Tanzimat dönemi 11, 33, 40
 tasavvuf 13, 24, 36, 72, 106, 198, 247, 252
Tasfiri Efkar 119
 Tecer, Kudsi 242
 Tekezade Said 74, 75, 77
 Tefvik Fikret 239
- Thalasso, Adolphe 42, 66, 200
 Tiziano 144, 148, 195, 216
 Tollu, Cemal 47, 94, 95, 109, 110, 111, 112,
 113, 120, 122, 130, 131, 148, 149, 168,
 214, 215, 217, 220, 223, 227, 265, 268,
 275
 Tolstoy 240
 Tophane Nazırı Ferik Selim Paşa 143
 toplumcu gerçekçi 262
 toplumsal koşullar 4, 30, 102, 240
 Tör, Vedat Nedim 256
 Tuna, Saip 214
 Tunç, Mustafa Şekip, 190, 252, 253, 254,
 266, 267
 Turan, Selim 213
 Türk Dil Kurumu 250
 Türk Dil Tetkik Cemiyeti 250
Türk Düşüncesi 122, 168, 259
 Türk minyatürü 31, 223
 Türk Ocağı 206, 239
 Türk Ressamlar Cemiyeti 188
 Türk Tarih Kurumu 249
 Türk Tarih Tetkik Cemiyeti 249
Türk Yurdu 122, 232, 239, 247
 Türkçülük 237, 238, 239, 243, 246, 247, 259
- Uluğ, Feyzi 244, 267
Ulüm 238, 239
Ulüm-u İctimaiya 238
 ulusal kültür 110, 179
- Üç İstanbul 14
 Ülgener, Sabri F. 24, 26
 Ülken, Hilmi Ziya 178, 237, 240, 255, 258,
 259, 267, 268
Ülkü 175, 213
 Üren, Eşref 113, 117, 123, 216, 217, 223,
 232, 274, 279
- Vahid Bey 194, 195, 254, 276
 Valeri, Salvator 13, 39, 74, 80, 144, 146
 Van Dyck 195
 Van Gogh 87, 115, 144
 Velet Çelebi 239
 Venedik okulu 148

- Venturi, Lionelli 3, 4, 5, 6, 7, 8, 25, 26, 168, 171, 176, 180
Vidinli Tevfik Paşa 239
Wölfflin, Heinrich 5
Yaban 15, 26, 84
yağlıboya 13, 29, 41, 42, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 99, 102, 103, 108, 109, 116, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 183, 186, 191, 227
Yahya Kemal 251, 252
Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) 13, 15, 26, 76, 83, 84, 119, 122, 158, 251, 252, 256, 257, 258, 267
Yaprak Dökümü 84
Yaşar Nabi 230, 233
Yaşayan Sanat 122, 168, 217, 232, 275
Yeni Adam 120, 123, 124, 180, 217, 232, 233, 260, 262, 264, 265, 268
Yeni Mecmua 249, 252
Yeniler grubu 13, 17, 230
Yetik, Sami 74, 134, 140, 156, 168, 184, 188, 197, 198, 275
Yetkin, Suut Kemal 103, 105, 123, 211, 225, 232, 233, 246, 262, 263, 268, 275
Yunan 89, 189, 203, 211, 222, 239, 263
Yurt ve Dünya 256
Yücel, Hasan Ali 175, 251
Zaim, Turgut 115, 116, 117, 119, 120, 121, 214, 262, 278
Zarzecki, Joseph Warnia 38, 40, 74, 193
Zekâ 240
Zonaro, Fausto 245

Türkiyede çağdaş sanat alanında önemli eserler vermiş bulunan Dr. İpek Duben, yıllar önce kaleme aldığı *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950* adlı çalışmasında uygulamış olduğu metodolojiyi açıklarken; Batılılaşma süreci içinde gelişen Türk resmini ve eleştirisini çağdaş sanat kuramları kapsamı içinde incelemeyi, ancak bu kuramlardan yararlandığını söylüyor. Bunu anlatırken, özellikle 1880-1950 döneminde Türk sanatının Batı'da geçerli olan klasik geleneği izlediğini, sanatçılarımızın etkilendiği akımları Batı'daki ölçütlere göre değerlendirdiğini ve bu nedenlerle Türk resminin arayış süreçlerini klasik rasyonel bir temele oturtmak istediğini vurguluyor.

Yazar, kültürel kimlik sorununu ülkemizdeki estetik düşüncenin kökenleriyle doğrudan bağlantılı gördüğünü ve bu araştırmasında esas amacının "Türk resim sanatını, figür ve manzara resmi olarak ontolojik ve epistemolojik parametreler" içinde incelemek olduğunu belirtiyor. Bu bağlamda, Türk resminin biçimsel gelişimi ile toplumumuzun zihniyet dünyası arasındaki ilişkileri, sanatçılarımızın Batılılaşma ile birlikte etkilendiği pozitivizm, Gérôme ve Osman Hamdi çizgisiyle Cumhuriyet döneminde ilke edindiği "inkılapçı ideoloji"nin, resim sanatı ile eleştiri dili üzerindeki etkilerini ele alırken; bizdeki sanatçı, eser, seyirci ve eleştirmen arasındaki etkileşimin Batı'dan farklı geliştiği sonucuna varıyor.

Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950 tüm bu özellikleriyle Türk estetik düşüncesinin kökenleri üzerine temel bir başvuru eseri olacaktır.

İpek Duben'in bu kitabının başlıca önemi 1880-1950 arasının yani Geç Osmanlı ile Cumhuriyet dönemlerinin kültürel süreklilik zemininde Türk resim sanatını irdeleyecek bir kuram araştırmasına girilmesi ve varolan sanat düşüncesinin kuramsal yapının tartışıldığı olmasıdır. Bu çalışmada tarihsel ve toplumsal koşulların yanısıra yaşadığı ortam ve bağlı olduğu değerler, bireysel özellikleri göz önünde bir ölçüt oluşturulmaya gidilmiş; Türk resminin Batılılaşma sonrasında keşif, hesaplaşma ve kimliğini arama sürecinde zorlu ama tutarlı bir yol izlediği paralel bir gelişimin sanat eleştirisi yazınında da görüldüğü dile getirilmiştir.

Semra

Türk resim sanatının tarihsel anlamı da ona dönük Türkçe eleştiri de üzerine çalışılmamış, henüz bir hayli bakir konulardır. Türk resminin epistemolojisi ise bir kültür problematiği olarak son derecede kısıtlı bir biçimde ele alınmıştır. Bu kitap, bu iki alandaki büyük bir eksiği kapatan, gerek yöntembilimsel gerekse söz konusu ettiği sorunsalları kavrayış biçimiyle sadece Türk resim gelişimini irdelemekle kalmıyor, onu üreten ve onun ürettiği kültürel evreni de irdeleyerek, Böylelikle ortaya sadece resim tarihinin ve eleştirisinin değil Türkiye'deki sanat yapının kaynakları ve kökenleri konusunda da son derece yetkin, ufuk açıcı, mutlaka değerlendirilmesi gereken bir yapıt çıkıyor; bir çok alanın birden üstüne eğilmesi gereken bir konuda okunması zorunlu bir yapıt.

Hasan Bülent Kahraman

ISBN: 975-6176-56-3



www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

SANAT İSTİFATI