

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN 1950'LERE
TÜRKİYE'DE SANAT YAZINININ ELEŞTİRİSİ

GÜLŞAH ALTINKAYA ÖZCAN
2501120780

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Gülşah ALTINKAYA ÖZCAN Numarası : 2501120780
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyatı Danışmanı : Doç. Dr. Seda YAVUZ
Tez Savunma Tarihi : 18.04.2019 Saati : 11:00
Tez Başlığı : "Cumhuriyet Döneminden 1950'lere Türkiye'de Sanat Yazınının Eleştirisi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN		Kabul
2- Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU		Kabul
3- Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU		
2- Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER		

ÖZ

CUMHURİYET DÖNEMİNDEN 1950'LERE TÜRKİYE'DE SANAT YAZINININ ELEŞTİRİSİ GÜLŞAH ALTINKAYA ÖZCAN

Cumhuriyet'in ilanından 1950'lere Türkiye'de sanat yazınının ele alındığı tez kapsamında; Batı'da Akademilerin oluşumundan Osmanlı İmparatorluğu'na ve Cumhuriyet Türkiye'sine kadar, geniş bir zaman diliminde çalışılmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in ilanı ve sonrasındaki sürece odaklanılarak devletin kültür sanat politikaları, sanatçı toplulukları, sergileme pratikleri, ön plana çıkan sanatçı ve eleştirmenleri üzerinde durulmaktadır. Bu süre zarfında çıkan gazete, dergi ve kitaplar taranarak Türkiye'de sanat yazınının gelişimi konusu, örnekler üzerinden incelenmektedir.

Bir dönemin 'sanat eleştirisinin eleştirisi' olarak da değerlendirilebilecek bu çalışma; dönemin sosyal, toplumsal ve siyasi durumu göz önünde tutularak mevcut durum üzerinden genel bir değerlendirme yapmayı hedeflemektedir. Tez, 'Daha iyisi olabilir miydi, olsaydı nasıl olurdu?' sorusunu düşündürmeyi, ama bunu yaparken dönemin koşullarını ve sınırlılıklarını da kabul ederek objektif bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Türkiye, sanat, sanat eleştirisi, kültür politikaları

ABSTRACT

CRITIQUE OF ART CRITICISM IN TURKEY FROM THE PROCLAMATION OF THE REPUBLIC TO THE 1950s

GÜLŞAH ALTINKAYA ÖZCAN

In the context of the thesis on art criticism in Turkey from the proclamation of the Republic to the 1950s; it has been studied in long periods of time from the formation of the Academy in the West to the Ottoman Empire and the Turkish Republic. Art and cultural policies of the state, the artist collectives, exhibiting practices, established artists and critics are emphasized by focusing especially on the proclamation of the Republic and the following process. The subject of the development of “art criticism in Turkey” is examined through the examples by surveying the newspapers, magazines and books that were published at that time.

This study, which can be considered as ‘a critique of art criticism’ of a period, aims to make a general evaluation on the current situation by considering the social and political conditions of the period. The thesis also questions ‘Could it be better or how could it be better?’ and, aims to present an objective perspective by accepting the conditions and limitations of this period.

Key words: Turkey, art, art criticism, cultural policies

ÖNSÖZ

Bu çalışma, siyasal ve toplumsal açılardan ciddi dönüşümlerin yaşandığı bir süreci kapsıyor. Türkiye’de sanat eleştirisinin gelişimini yakından gözlemleyebileceğimi düşündüğüm bu dönem üzerine çalışmak, en başından beri çok heyecan vericiydi. Kendimi Nurullah Berk’in, Sabahattin Eyüboğlu’nun, Malik Aksel’in yerine koyarak sergileri izlemek, kimi zaman sergileri en baştan değerlendirmeye çalışmak, tüm süreç boyunca heyecanımı ve motivasyonumu sürekli kıldı.

Konunun belirlenmesinde, sevgili Yusuf Taktak’ın arşivinde çalışırken eriştiğim kaynakların katkısı büyüktür. Arşivinde yer alan dönemin gazete ve dergileri, eski tarihli yazışmalar, notlar ve pek çok doküman, dönemi derinden araştırmaya teşvik etti diyebilirim. Kütüphanesini benimle paylaşan Taktak’a, yardımları ve dostluğu için teşekkürler.

Çalışmam boyunca desteğini her zaman hissettiğim değerli hocam Doç. Dr. Seda Yavuz’a katkıları için sonsuz teşekkürler. Tüm süreç boyunca bu tezi çalışarak, yaşayarak ve çok keyif alarak geliştirdik.

Tez süresince, SALT Araştırma’da devam eden işim, konuyla ilgili kaynaklara kolayca erişmem ve çalışma şevkimi kaybetmemem konusunda büyük bir şanstı. Çalışmamın büyük bölümünü buradan edindiğim kaynaklar ile geliştirdim.

Sevgili eşim, ailem ve arkadaşlarım her zaman en büyük destekçilerim oldu. Yanımda oldukları için teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, bu çalışma kızım Deniz ile yaptığım ilk güzel şey olacak, tezimi ona ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYILDA AVRUPA VE OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SANAT ORTAMI VE KÜLTÜR POLİTİKALARI

1.1.	Akademiden Salonlara: Avrupa'da Sanat Üretimi ve Sergiler.....	3
1.2.	Osmanlı İmparatorluğu'nda Kültür Politikaları.....	10
1.2.1.	Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Resim Geleneğinin Oluşması.....	14
1.2.2.	Sanayi-i Nefise Mektebi ve Yeni Sanat Anlayışı.....	17
1.3.	Ecole des Beaux-Arts ve Sanayi Nefise Mektebi'nin Programlarının Karşılaştırılması.....	22
1.4.	Cumhuriyet Dönemine Dek Sanatçı Toplulukları, Sergiler ve Seçilmiş Yayınlar.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI, SANAT ÜRETİMİ VE ELEŞTİRİ YAZILARI

2.1.	Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları ve Sanat Üretimi.....	30
2.2.	Sanatçı Toplulukları, Sergiler ve Sanat Yazını.....	36
2.2.1.	1914 Kuşağı, Galatasaray Sergileri ve Eleştiri Yazıları.....	52

2.2.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve Eleştiri Yazıları.....	60
2.2.3. d Grubu, Dönemin Sanat Anlayışı ve Eleştiri Yazıları.....	70
2.2.4. Yeniler Grubu ve Eleştiri Yazıları.....	89
2.2.5. Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve Eleştiri Yazıları.....	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYETTEN 1950'LERE SANATSAL YAZINDA ELEŞTİRİ MANTIĞI

3.1. Dönemin Olumsuz Eleştirileri ve Aşırı Yorumlar.....	107
3.2. Türk Sanat Eleştirisinin Gelişimine Katkı Sağlayan Örnekler.....	113
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	123
KAYNAKÇA.....	132
EKLER.....	147

GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanından 1950'lere Türkiye'de sanat eleştirisinin konu edildiği tezin ilk bölümünde; hem Avrupa hem Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat tarihsel gelişimi ele alınacak, sosyal, kültürel ve siyasal açılardan değerlendirmeler yapılarak, benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulacaktır. Avrupa'da ve Osmanlı'da "Akademi"nin ortaya çıkışı, etki alanları, sergileme pratikleri, Osmanlı'nın kültür sanat politikaları ile yeni resim geleneğinin oluşması, Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet dönemine dek oluşturulan sanatçı toplulukları, sergiler ve yayınlar konusu incelenecektir.

İkinci bölümde, Cumhuriyet dönemi kültür politikaları ve sanat üretimine odaklanılacaktır. Sanatçı toplulukları, sergiler ve sanat yazınının detaylıca değerlendirileceği bu bölümde, dönemin gazete ve dergilerinden haberlere yer verilecektir. Karşıt fikirler bir arada verilerek dönemin eleştiri mantığına ilişkin genel bir çerçeve oluşturulacak, sanatçı-yapıt-izleyici-eleştirmen bağlamında değerlendirmeler yapılacaktır. Bu bölümde ele alınan konular örnekler üzerinden inceleneceğinden, geniş bir arşiv taraması yapılmıştır.

Üçüncü bölümde eleştiriler iki başlık altında toplanacak; öncelikle, dönemin olumsuz eleştirileri ve yapılan aşırı yorumlar incelenecek, bu tür eleştirilerde ön plana çıkan benzerlikler (eleştiriye yanlış anlamlandırmak, eleştiride yüzeysel yorumların ötesine geçmemek, arkadaş kayırarak abartılı değerlendirmeler yapmak, öznel davranmak gibi...) üzerinde durulacaktır.

Türk sanat eleştirisinin gelişimine katkı sağlayan eleştiri örnekleri ise ikinci bir başlık altında toplanacaktır; bu bölümde, kavramsal niteliği fazla, objektif değerlendirmeler sunan, sanatçıyı ve eserini anlamaya çalışarak sanat tarihinin gelişimi açısından ele alan yazılara yer verilecektir.

Olumlu ve olumsuz, nitelikli ve nitelsiz tüm örneklerin her dönem birlikte var olduğu görüldüğünden; yazılar gruplanırken, tarihsel bir sıralama gözetilmeyecektir. Aynı konu veya aynı sanatçı hakkında yazılan yazılar birarada verilecek, bazı örneklerde

ise eleştirmenin farklı tarihlerde ama aynı konu hakkında yazdığı yazılar birlikte incelenecektir.

Bununla birlikte, özellikle 2. ve 3. bölümlerde seçilen yazılardaki benzerlikler üzerinde durularak karşılaştırmalar yapılacak, aynı sergi ya da sanatçı hakkında yazılmış farklı yazılara odaklanılacaktır.

Sonuç bölümünde ise, eleştirinin işlevi, eleştirmenin sorumlulukları ve bir eserin nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki farklı fikirlere yer verildikten sonra; önceki kısımlarda sözü edilen tüm bilgiler ışığında genel bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Örnekler üzerinden dönemin eleştiri mantığına, güzellik algısına ve beğeni kriterlerine dair çıkarımlar yapılacaktır.

Tez kapsamında ele alınan konu eleştiriler üzerinden incelendiğinden, alıntılara fazlaca yer verilecektir. Bunun sebebi, bir nevi resim görmek gibi, okuyucunun yazılarla karşılaşması gerektiği düşüncesinden ileri gelmektedir.

Özellikle, Cumhuriyet'ten 1950'lere sanatsal yazında eleştiri mantığı konusunun ele alındığı üçüncü bölümde yorum yapılırken, sıkça dönemin eleştiri yazılarına referans verilecektir. Aynı konu hakkında yapılan eleştiriler "Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.1)" örneğinde de olduğu gibi, okuyucuyu bu bölüme yönlendirecek, sözü edilen tüm yazılara Ekler bölümünden tam metin olarak ulaşılabilecektir.

1. 19. YÜZYILDA AVRUPA VE OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SANAT ORTAMI VE SANATA BAKIŞ

1.1. Akademiden Salonlara: Sanat Üretimi ve Sergiler

“Akademi” tam olarak neyi ifade eder? Sözcüğün kökenini, içinde Platon’un ders verdiği Atina yakınlarındaki Akademos’un bahçesi oluşturur. Rönesans’la birlikte Ortaçağ’ın lonca düzeni yıkılınca, sanat eğitiminin öğretim kurumları içinde verilmesi bir zorunluluk haline gelir. Bu amaçla kurulan yeni okullara da “akademi” adı verilir. “Akademizm” sözcüğü ise, bir sanat dalında her türden yeni atılımı yadsıyarak, değişmez olduğu varsayılan onaylanmış, standartlaşmış ilke ve kurallara uygun olarak çalışmak anlamında kullanılır. Yeni sanatsal arayışlara karşı bir tutumu ifade ettiği için olumsuz niteliktedir.¹

Modern anlamda akademi 15. yüzyılda Floransa’da ortaya çıkar. Medici ailesinden Lorenzo, çevirmen ve yazar Marsilio Ficino’ya, içinde Yunan felsefesinin tartışıldığı bir akademi kurmasında yardımcı olur.

Ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar için bir akademi fikri ise ancak 16. yüzyılda şekillenmeye başlar. Sanatçılara yönelik, formel eğitime dayalı ilk akademi, yani az çok modern anlamda bir sanat okuluna veya üniversitenin güzel sanatlar bölümüne tekabül eden bir yer, kendisi de bir sanatçı ve güzel sanatlar tarihçisi olan Giorgio Vasari ile Toskana Grandükü I. Cosimo’nun ortak çabasıyla kurulur. Kuruma Academia del Disegno adı verilir.²

Ayrıca, bu yüzyılda Vasari, İtalyan sanat tarihi üzerine geliştirdiği “Sanatçıların Hayatı” isimli kitabında sanatçının zanaatkarlıktan esin sahibi bir yaratıcıya dönüşümünü pekiştirmeye çalışır. Sanat hamilerini uygarlığın gelişimini destekleyen aktörler olarak göklere çıkarır. Sanatçılara ilham almaları gereken temel değerleri hatırlatarak gelecekte sanatın mükemmelliğini sağlamayı amaçlar.³

¹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s. 14 – 15.

² Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 29 – 31.

³ Anne D’Allewa, **Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?**, Çev. Emel A. Aksoy, İstanbul, Literatür Yayınları, 2015, s. 147.

16. yüzyılda Roma'da benzer yapıda kurulan Accademia di San Luca da, Academia del Disegno gibi, sanatçıların toplumdaki konumunu geliştirmeyi, sanatçıları ortaçağ lonca sisteminin kısıtlamalarından özgürleştirmeyi ve sanatsal yaratım için düşünsel bir birikim sağlamayı amaçlar.⁴

17. yüzyılda Jean-Baptiste Colbert tarafından Académie Royale de Peinture et de Sculpture kurulur. Akademi anlayışına göre, sanatçı benzersiz veya yaratıcı olmaya çabalamamalıdır, sanat önceki örneklerden türer. “En iyi kurallar en iyi ustalardır” sözü, akademinin gelenek anlayışını çok iyi özetler. Bu yüzyılın akademik hiyerarşisi, üslubu değil konuyu temel alır. Örneğin dinsel resimler ve tarihi sahneler resme itibar kazandırırken ölü doğalar ve hayvanları betimleyen resimler en alt kategoride yer alırlar.⁵

18. yüzyıla bakıldığında akademilerin sayısında ciddi bir artış görülür. 1740'da on tane akademi varken 1790 yılına gelindiğinde bu sayı yüzün üzerindedir. Bu yeni akademilerin çoğu kraliyet himayesindedir, yöneticilerine cafcıflı unvanlar verilir, lonca düzenlemelerinden muaf tutulur ve düzenli sergiler açarlar.⁶ Fakat misyonun zamanla şekil değiştirdiği ortadadır. Akademi, her türlü yeni atılımı yadsıyan, yeni sanatsal arayışlara karşı çıkan, standartlaşmış ilke ve kurallara uygun çalışmayı ilke edinen olumsuz bir tutum sergiler.⁷ Artık “akademik resim”, hayal gücüne dayanmayan, modası geçmiş konuları ve stilleri tanımlamak için kullanılan olumsuz bir terim haline gelir.

Örneğin Fransa'da “Akademik Okul” adıyla 1793'te kurulmuş olan Güzel Sanatlar Yüksek Okulu – ayrıca Akademi, geleneklere bağlı tutumuyla katı kurallarının dışına çıkamaz, sanat işçisi yetiştirmekten öteye geçemeyerek zamanla prestijini kaybeder ve sıradan bir okul işlevi görmekten öteye geçemez.⁸

Zaman içerisinde prestij ve değer kaybeden Akademi'nin 1699 yılından itibaren düzenlemeye başladığı “Salon Sergileri”ni (kaynaklarda “Paris Salonu” ya da “Salon” olarak da geçmektedir) ayrı bir yerde tutmak gerekir. Bu sergiler 1737'den Fransız Devrimi'ne kadar iki yılda bir, sonraki yıllarda ise senede bir açılır. Başta sadece

⁴ Minor, **a.g.e.**, s. 29 – 31.

⁵ Minor, **a.g.e.**, s. 30 – 31.

⁶ Larry Shinner, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 168 – 169.

⁷ Sözen, Tanyeli, **a.g.e.**, s. 14 – 15.

⁸ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 17.

Akademi mensubu sanatçıların katıldığı Salonlar, saray çevresinin izleyebildiği halka kapalı sergiler olarak düzenlenir. 1737 yılında kamuya açılmalarıyla birlikte, Paris'in en gözde mekanlarından biri haline gelir.

Zanaatçılardan ve mahkeme katiplerinden, zengin burjuvazi ve soylu sınıf mensuplarına varıncaya dek karışık bir izleyici topluluğunun katıldığı bu popüler sergiler, tamamen dünyevi bir düzende sunulan Avrupa'nın ilk düzenli, açık ve girişi serbest çağdaş sanat sergileridir.⁹

Önceleri sadece kiliselerde, saraylarda, bazı resmi törenlerde izlenebilen resimler ve heykeller, Salon Sergileri'nin halka açılmasıyla birlikte, kamunun üstüne düşündüğü, yorum yaptığı ve eleştirdiği imgeler halini alır. Sadece eserlere değil, onları yapan sanatçılara da ilgi gösterilir. Sanatçılar yaratıcı bireyler olarak yüceltilirler. Gazete ve dergilerdeki eleştiri yazıları da, yeni eserleri ve sergileri genel halk için değerlendirmek üzerine gelişir.

Denis Diderot 1759-1785 yılları arasında gerçekleşen dokuz Salon sergisiyle ilgili metinler kaleme alır, el yazısıyla çoğaltarak Avrupa'yı yöneten on altı aristokrata postalar. Bu mektupların türün ilk örnekleri olduğuna inanılır.

Denis Diderot eleştirilerinde, Salon'da gördüğü eserleri güzelliğin klasik normlarıyla kıyaslar. Ona göre, ışık ve gölgeler kuşkuyla yer bırakmayacak ölçüde bilinsin, desen temiz ve yalın olsun, renkler yerli yerinde kullanılsın, tipler iyi saptanmış olsun, yeterlidir.¹⁰ Özellikle de gerçeğe uygunluk, bir resmi başarılı kılan öğelerin başında gelir.

Sanat eleştirmeni kimliğiyle ön plana çıkan şairlerden Baudelaire, 1846 – 1859 yılları arasında Salon sergileriyle ilgili yazılar yazar. Fakat Baudelaire Diderot'un aksine klasist ilkelere dayalı güzellik kavramına karşıdır. "Bir resmi, bana sadece yansıttığı ve ifade ettiği fikirleri beğendiğim zaman takdir ederim" der.¹¹

Ona göre eleştiri, nesnesine doğru şekilde odaklanabilmeli, taraflı, tutkulu, siyasi ve dışlayıcı bir bakış açısına sahip olmalıdır. Baudelaire, sanatın özünün eserin

⁹ Larry Shinner, **a.g.e.**, s. 154 – 155.

¹⁰ Denis Diderot, **Paris Salon Sergileri, 1759-1761-1763**, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.99.

¹¹ Maurice Sérullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 2. bs., Çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s. 212.

büründüğü görünümde değil, eserin o görünüme bürünmesine yol açan şeyde yattığını söyler.¹²

Baudelaire, sergi salonlarından dışlanan empresyonistleri över, akademizmi sevmez, imgelerin önemine ve sanatın üretiminde olması gereken spontanlığa vurgu yapar.

Salon sergilerinde izlenecek eserler Akademi jürisi tarafından seçilir. Jürinin tutucu tavırları sebebiyle Empresyonist ressamın eserleri genel olarak Salonlara kabul edilmez. Kabul edilen birkaç eser ise kötü şartlarda sergilenmektedir. Bu durum 1863 Salon jürisinin, önerilen eserlerin büyük çoğunluğunu reddetmesiyle, ileri bir boyuta taşınır. Akademi'nin tutucu tavrı ve ilerici sanatsal çabaları göz ardı etmesine karşı oluşan yoğun tepkiler sonucu, 1863'de Salon'a alınmayan sanatçılar için III. Napoleon'un buyruğuyla ayrı bir Reddedilenler Salonu (Salon des Refusés) açılır.

Reddedilenler Salonu'nda yer alan resimler, o güne değin alışılmış Avrupa resim geleneklerinin ve kalıplarının dışındadır. İçlerinde Édouard Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" ve "Victorine Meurent İspanyol Kıyafetleri İçinde" ile James McNeill Whistler'ın "Beyazlı Kız"ı gibi sonradan çok meşhur olmuş eserlerin de bulunduğu sergiyi gezen eleştirmenler ve halk sergideki çalışmalarla alay ederler.

Zaman içerisinde halk yeni sanata nasıl bakması gerektiğini anlayacak, Akademi'nin kurallarına göre yapılan klasik resim anlayışı yerini daha serbest, özgür ve araştırmacı bir yaklaşıma bırakacaktır. Tabii bu dönüşüm bir anda olmayacak, gerek resim tekniği, gerek sanatçının tavrı, gerek sanatçı ve sanat koruyucusu ilişkisi bakımından yeni bir döneme geçilecektir.

Gombrich, Sanatın Öyküsü isimli kitabında 'gelenekten kopuş'¹³ olarak adlandırdığı bu dönemi anlatırken birkaç noktaya dikkat çeker.

Bu dönemde, sanatçıların yaşam ve çalışma koşulları kökten bir değişime uğrar. 18. – 19. yüzyıllarda boy gösteren Sanayi Devrimi ile el işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alır. Sanatta üslup, güzellik gibi kavramlar ön plana çıkar. Önceleri sipariş üzerine ve belli konularda çalışan sanatçılar, uçsuz bucaksız seçenekler alanıyla daha karmaşık bir düzenin parçası olurlar. Seçenekler arttıkça,

¹² Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 94.

¹³ Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2014, s. 475 – 481.

sanatçı ve toplumun beğenilerinin uyuşma olasılığı da azalır. Sanatçı ya talebe göre üretecek ve kendi sanatından ödün verecek ya da kendi sanat anlayışıyla bağdaşmayan işleri geri çevirip kendi vicdanını sesini dinleyecek ve sonucunda da aç kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Daha önceki dönemlere bakıldığında, sadece üstün beceriye sahip olan öncü sanatçıların en önemli siparişleri aldığı, sanatçılar ve onları izleyen toplumun ortak bir noktada buluşabildiği görülür. 19. yüzyıla gelindiğinde ise resmi sanata katkıda bulunan sanatçılarla, kurallara karşı gelen ve çoğunlukla ancak öldükten sonra değerleri anlaşılan sanatçılar arasında gerçek bir uçurum açılır. Sonuçta tuhaf bir çelişki ortaya çıkar. Günümüzde bile 19. yüzyılın resmi sanatını bilen çok az sayıda uzman vardır... Bu yüzyılın sanat tarihi hiçbir zaman çağının başarılı ve en çok kazanan ustalarının tarihi olmaz, tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olur.¹⁴

19. yüzyılda Avrupa'da bir üslup birliğinden söz etmek de bu bakımdan güçtür. Pek çok akım bazen birlikte bazen de ayrı ayrı çalışır.

Örneğin, 19. yüzyılın ilk yarısının en önemli sanatçılarından Jean-Auguste-Dominique Ingres, canlı modelden çizime önem verir. Doğaçlamadan ve düzensizlikten hoşlanmaz. Klasik bir sanat anlayışı vardır.

Ingres'e karşı çıkanların buldukları nokta ise Eugène Delacroix'nın sanatıdır. Akademilerde hala saygın resim yapmanın saygın insanları betimlemeleri gerektiği, işçilerin veya çiftçilerin ise Flemenk ustalarının yaptığı türden günlük yaşam resimlerine uygun düşeceği düşüncesi hakimken; Millet, Courbet gibi Gerçekçi ressamlar günlük yaşamdan sahneleri aslına uygun bir biçimde, idealize etmeden olduğu gibi tuvale aktarırlar.

Manet, Monet, Renoir, Pissarro gibi İzlenimciler ise, doğadaki her nesnenin kendine özgü sabit bir biçimi ve rengi olduğunu ve bunun resimde açıkça tanımlanabilecek şekilde verilmesi gerektiğini savunan inancı ciddi bir şekilde sorgularlar. Saygın konu, dengeli kompozisyon, doğru çizim gibi tüm önyargıları bir kenara bırakır, açık havada, renklerin ve hareket halindeki biçimlerin işleyişini inceler, 'an'ı yakalamaya

¹⁴ Ernst H. Gombrich, **a.g.e.**, s. 503 – 504.

çalışırlar. Anı yakalamaya çalışırken de renkleri hızlı vuruşlarla tuvale geçirir, ayrıntıdan çok resmin bırakacağı genel etkiye yoğunlaşırlar.

Bir İzlenimci sayılmasa da Degas, sıkça resmettiği balerinlerde, hareketli insan bedeni üstüne düşen ışık ve gölgenin etkileşimini araştırır, karmaşık perspektif kuralları uygular ve resimde tasarımın önemine dikkat çeker.

Empresyonist ustalarla aynı kuşaktan Cézanne, ışığı kullanırken daha temkinlidir. Ona göre Empresyonistler çabalarını sadece geçici bir anı yakalamaya yoğunlaştırarak, doğadaki kalıcı biçimleri ihmal ederler. Cézanne'nin nesnelere ışık içinde olsalar da küteselliklerinden bir şey kaybetmezler. Sanatçı, yatay/dikey yerleşimlerle derinlik ve uzaklık duygusunu daha güçlü verir. Kompozisyonda düzene önem verir, dengeli bir tasarım elde etmek için uğraşır.

Seurat ise, resmi sanki bir matematik denkleymiş gibi ele alır. Empresyonistlerin yöntemlerinden yola çıkarak renk teorisini inceler ve tablolarını, saf renklerden aynı boyda fırça vuruşları kullanarak bir mozaik gibi boyar.

Van Gogh hem Empresyonizmin hem de Seurat'nın Noktacılığının öğretilerini kabul eder. Bununla birlikte, sanatın görsel izlenimlerin tutsağı olup sadece ışık ve rengin optik nitelikleri araştırılırsa, sanatçının öteki insanlara duygularını ifade etmesini sağlayan sanatın, yoğunluğunu ve tutkusunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu söyler. Van Gogh, serbest fırça vuruşlarını daha bir coşkunlukla ve kalın boya tabakalarıyla tuvaline aktarır. Resminin, hissettiklerini ifade etmesini ister. Bunun için gerek gördüğünde, nesnelere görüntüsünü abartmaktan, hatta değiştirmekten kaçınmaz.

Paul Gauguin ise, Tahiti'ye yaptığı yolculuk sırasında yaptığı bir dizi resminde, doğanın bozulmamış yüzünü aktarmayı hedefler. 'İlkel' ve hatta 'barbarca' bir teknik kullanır. Yaşamından ve yaptığı sanattan hiç hoşnut değildir. Daha sade ve daha doğrudan bir şey arar ve bunu da ilkelerin arasında bulacağına inanır.

Modern sanat dediğimiz şey de işte bu hoşnutsuzluktan doğar ve üç ressamın da bulunduğu farklı çözümler, modern sanatın üç akımı için başlangıç noktası olur. Cézanne'nin çözümü Kübizm'i ortaya çıkarır, Van Gogh'un çözümü Ekspresyonizm'e, Gauguin'inki ise Primitivizm'e öncülük eder.

Ayrıca, "...19. yüzyılın ilk yarısında fotoğraf makinesinin icadı ve taşınabilir fotoğraf makinesinin giderek yaygınlaşması, Avrupa'da izlenimci resmin doğduğu yıllara rastlar. Bu sonuç, resim sanatında adeta bir fotoğraf gibi yansıtılmaya çalışılan gerçekliğin eski önemini yitirmesine neden olur. Çünkü artık, basit bir fotoğraf makinesinin yaptığı işi, sanatçının yapmasına gerek kalmaz. Yeni icad edilen fotoğraf makinesi salt sanatçıların dünyasını alüst etmekle kalmaz, son yüz elli yıl içinde plastik sanatların geleceğini belirleyen en önemli buluşlardan biri olur..."¹⁵

Fikret Adil Mayıs 1937 tarihli yazısında fotoğrafla ilgili şu yorumu yapar:

"Fotoğraf resimde büyük bir ihtilal yapmıştır. Resmin aleyhine değil, lehine.

Birçok kimseler tanırım, modern bir tablo karşısında dudak bükerek ve:

- Nedir bu ecüş bücüş şeyler; eskilerden örnek alsalar ya!...

Fotoğraf, bu ukalalara ispat etmiştir ki, eskiler dahi resimlerini ecüş bücüş yaparlarmış. Mesela, bir El-Greko, bir Mikel-Ancelo'nun eserlerinin fotoğrafisi 'deformation' denilen ecüş bücüşlüğün onlarda da bulunduğunu riya bir katiyetle ispat eder...

Birşey daha nazarı hayretime çarpıyor: Resimden fotografik meziyetler arayan kimselerin, fotoğrafın, en güzel fotoğrafın muhakkak surette meşhur bir üstadın eserlerine benzemek gayesinde olduğunun farkına varamamaları. Bu gibileri, güzel bir fotoğrafın başında:

- Aman ne güzel! Tablo gibi..

Diye haykırmaktan kendilerini alamadıkları halde ne diye resmin fotoğrafa benzemesi için temerrüd eder dururlar?

Çünkü 'kültür, çok şey bilmek veya çok şey öğrenmekten ziyade, bir milletin hayat tezahürlerindeki sanat üslubunun heyeti mecmuasıdır'"¹⁶

Bu noktada şunu da eklemek gerekir ki;

"...Teknolojik devrimin bir ürünü olan fotoğrafın, Doğu ve Batı toplumlarındaki etkileri farklı farklı olmuştur. Batı'da belli bir noktaya kadar gelmiş olan sanatın yeni bir boyuta geçmesi için zorlayıcı bir işleve sahip olan fotoğraf, Doğu'da görselliğin kolay benimsenmesi için önemli bir araç olmuştur..."

¹⁵ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 46.

¹⁶ Fikret Adil, "Kültür ve Resim", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Mayıs 1937, Sayı: 5, s. 15.

Toplumda betime karşı olan tutumun değişmesinde ayrıca, matbaacılık ve sonrasında resimli kitapların basılması, gazetecilik ve basın etkinliklerinin gelişmesi de en az fotoğraf kadar etkili...” olmuştur.¹⁷

Burcu Pelvanoğlu da, Osmanlı Batılılaşma dönemi içinde fotoğrafı, Türk resminin doğuşunu hazırlayan, resme geçişi hızlandıran yardımcı bir eleman olarak görür. “Osmanlı’da Batılılaşma döneminde teknik bir zorunluluk olarak başlayan resim sanatı, 19. yy sonlarında doğa ile ilişki kurmak ister ve buradan hareketle fotoğrafı bir araç olarak kullanır” der.¹⁸

Fotoğraf makinesinin icadı, modern sanatın kazandığı zaferdeki etkenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Geçmişte resim, birçok pratik amaca hizmet eder, ressam, nesnenin geçici görüntüsünü sonsuza dek kayıt edebilen kişi olarak yüceltilir, evet, ama artık durum daha farklıdır. Aynı görevi daha ucuza ve daha iyiye yapabilecek bir makine söz konusudur. Kısacası, gerçeklik eski önemini yitirir; sanat yeni bir boyuta taşınır.

1.2. Osmanlı İmparatorluğu’nda Kültür Politikaları

Osmanlı Devleti’nin Batı kültürü ve yaşam biçimine ilgisi her ne kadar Fatih Sultan Mehmet devrinde başlasa da, sosyal ve entelektüel yenileşme hareketlerinin Lale Devri (1718 – 1730) ile hız kazandığı söylenebilir. Batı’dan esinlenen yeni motifler kısa sürede mimaride ve sanatta kendini gösterir. Matbaanın kurulmasıyla kütüphanecilik gelişir, kitap üretimi artar. Saray ve halk Avrupalılar gibi giyinmeye, onların kültürüne öykünmeye başlar.

Bir tanım olarak “Batılılaşma” kavramına bakacak olursak:

“...Günümüz Türkçesinde Batılılaşma tanımı genel olarak Batı ülkeleri dışında kalan toplumlarda, özel olarak da Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet Türkiye’sinde

¹⁷ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, 1997, s. 37.

¹⁸ Burcu Pelvanoğlu, **Renk, Işık, Titreşim: Türk İzlenimcileri**, İstanbul, Arkas Sanat Merkezi, 2018, s. 22.

Batı'nın gelişmişlik düzeyine ulaşabilmek için gerçekleştirilen siyasi sosyal ve kültürel hareketleri ifade etmek üzere kullanılmaktadır...

Osmanlılar'ın son yılları ve Cumhuriyet'in başlarında gözlenen gelişmeler Batılılaşma hareketini ifade edecek bir biçimde, muasırlaşma, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma gibi tanımlarla anlatılmış, daha sonra dildeki sadeleştirmeye paralel olarak çağdaşlaşma (yaşanılan çağın koşullarına uyma) tanımı benimsenmiştir...

Batılılaşmayı, biz Osmanlı İmparatorluğu'nun konumu açısından tanımlayacak olursak: Osmanlı İmparatorluğu'nun, tarihin belli bir döneminde, kendinden o an için daha gelişmiş durumda olan ülkelerin bilgilerinden yararlanmak için, seçmiş olduğu bir hedef olarak kabul edebiliriz. Bu hedef içinde sanat da önemli bir yer tutmaktadır."¹⁹

III. Ahmed zamanında, ilk kez Fransa'ya elçi gönderilir. Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Paris Versaille Sarayı'nda tanık olduğu yaşam biçimini dile getiren raporlar hazırlar. Bu raporlar, III. Selim dönemine kadar Avrupa başkentlerinde büyükelçi bulundurulmayı göz önüne alındığında, Osmanlılar için gerçek anlamda batıya açılan ilk pencere olur.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, seyahatnamesinde bizde olmadığını belirttiği rasathaneden, büyük merceklerden, saatlerden, hayvanat bahçelerinden, hayvan ve insan iskeletleriyle bunların resimlerinden, nehirler üzerindeki nakliyattan, kanal teşkilatlarından, birkaç bin kavanoz aczanın bir araya getirildiği büyük devahanelerden ve kalelerle bütün civar arazilerin topoğrafik detaylarını gösteren maketlerden ve bunların askeri önemlerinden söz eder.²⁰

1789 yılında tahta çıkan III. Selim, benzer biçimde, İshak Bey'i incelemelerde bulunmak üzere Paris'e yollar. İshak Bey, Fransızların askeri alanda kara ve deniz savaşlarında uyguladıkları yeni yöntemleri, ticarethaneleri, atölyeleri ve tersaneleri gözlemler. Ebubekir Ratip Efendi ise elçi olarak gittiği Viyana'da, Avusturya askeri yönetim biçimi alanında araştırmalar yapar.

¹⁹ Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s. 17.

²⁰ Şevket Rado, **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, İstanbul, Hayat Tarih Mecmuası Yayınları, 1970, s. 65-72.

Bu dönemde, orduyu modernleştirme çabalarının bir sonucu olarak Batı yöntemlerine uygun eğitim veren askeri okulların kurulduğu görülür. Bu okullardan ilki, III. Selim döneminde 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dur. "Türkiye'de programına ilk defa resim dersi konulduğunu kesin olarak bildiğimiz okulda..."²¹ daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilir. Perspektif, ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer alır. Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve benzerleri, Batılı tarzda resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştiği okullar olarak karşımıza çıkarlar.

Abdülmeccid döneminde, milli eğitimde Batı kural ve yöntemleri kabul edilir. Dışarıdan öğretmenler getirilir, Avrupa'ya öğrenciler gönderilir. 1845 yılında Aya İrini'de ilk eski eserler müzesi kurulur.

Mustafa Cezar'a göre, aynı yıl 'sergi' olarak nitelendirilen ilk etkinlik, Avusturyalı ressam Oreker tarafından, sarayda, dışarıya kapalı olarak düzenlenir.²² Seza Sinanlar ise, sergi denebilecek ilk etkinliğin, aslında XIII. yüzyılın sonlarında III. Selim'in başveziri Gazi Hasan Paşa'nın Levent Çiftliği'ndeki evinde yapılan tek eserlik sergi olduğunu belirtir. Gazi Paşa, İspanyollar ile Cezayirliiler arasında geçen bir savaşın anlatıldığı tabloyu görmek için evine gelen yabancı ve seçkin gayrimüslimlerden oluşan bir grubu ağırlar. Sinanlar'ın araştırmalarına göre, sonraki yıllarda Çırağan Sarayı'nda Oreker tarafından düzenlenen 1845 tarihli sergiyi; 1849 yılında Mekteb-i Harbiye'de düzenlenen diğer bir sergi takip eder.²³

Bunların dışında, 1851 yılında düzenlenen Londra Sergisi ile Osmanlı Devleti ilk uluslararası sergi katılımını gerçekleştirir.²⁴ 1860 yılında ise, Tercüman-ı Ahval ve Tasvir-i Efkâr gazeteleri çıkarılır.

Abdülaziz döneminde eğitim reformu ön plandadır. Batı'yı örnek alarak şekillendirilen sivil okullar bu dönemde açılır. İstanbul'da Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi sivil eğitim kurumlarında batı dili öğreniminin yanında resim derslerine de ağırlık verilir. Sanayi-i Nefise Mektebi açılır, eski eserler müzesi niteliğinde Müze-i Hümayun kurulur. Çeşitli dillerde 47 gazete

²¹ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 323.

²² Mustafa Cezar, **a.g.e.**, s. 80.

²³ Zeynep Ögel, **Mekteb-i Sultanî'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar: Seza Sinanlar "Galatasaray'ı Çevreleyen Pera"**, İstanbul, Pera Müzesi yayınları, 2009, s. 130.

²⁴ Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, 1991, C: 16, Sayı: 95, s. 33.

yayınlanır.²⁵ Ayrıca, 1863 yılında, Sultanahmet Meydanı'nda açılan Sergi-i Umumi-i Osmani ile, ilk kez halk da sergi alanına (sadece güzel sanatlar ürünlerinin yer aldığı bir sergiden henüz söz edemesek de) dahil olur.

1908 yılında Abdülhamid, II. Meşrutiyet'i ilan eder. Bu dönem sosyal, siyasal, düşünsel vb. açılardan olduğu kadar kültür ve sanat yaşamı için de bambaşka bir dönemin başlangıcı olur. Dil, edebiyat ve düşünce alanlarında yoğun tartışmaların yaşandığı görülür.

Öte yandan, "II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte, bu yeni ortam, sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal hareketler başta olmak üzere daha birçok alanda gereksinim duyulan yeniliklerin uygulanmasına, ulusal bilincin ve bireyin ön plana çıkmasına olanak tanır."²⁶

Abdülhamid döneminde Batı'ya yönelik kültür politikası daha farklıdır. Abdülhamid, ilerleme için kendi kültürümüze dönmemiz gerektiğini savunur. Bu dönem içinde Batı'ya gönderilen sanatçılardan Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'nın Türkiye'ye dönmeleriyle resim sanatımızda yeni bir dönem başlar.²⁷

Refik Epikman, 1938 tarihli Ar Plastik Sanatlar Dergisi'nde yayınlanan bir yazısında, Osman Hamdi Bey'in öncü rolüne dikkat çeker ve Cumhuriyetten önceki dönemlerin güzel sanatlar faaliyetlerini şu sözlerle dile getirir:

"Cumhuriyetin evvelki devirlerinin güzel sanatlar faaliyetlerini gözden geçirecek olursak, o devrin sosyal ve ekonomik hayatı gibi, güzel sanatların muhtelif şubelerinde de aynı hareketsizlik ve endişesizlik görünür. Birçok ecnebi ustalarının hiçbir kayıt ve şarta tabi olmaksızın her sanat şubesine el atıp milletin saf zevki ile oynadıklarını, soysuz bir sanatın zevkimiz ve ruhumuz üzerindeki fena tesirlerini görürüz. Gerçi kendini bu boğucu hava içinden kurtarabilen müstesna şahsiyetler yok değildi... Bunların başında ilk Sanayii Nefise mektebi ve müzeyi kuran ressam Hamdi Bey gelir..."²⁸

²⁵ Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923 – 1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2005, s. 14 – 19.

²⁶ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 395.

²⁷ Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 81, Akbank Yayınları, İstanbul, Mayıs 1997, s. 38 – 40.

²⁸ Refik Epikman, "Türkiye'de Plastik Sanatlar: Resim, Heykel, Mimari – Cumhuriyet Devrindeki İnkişafı", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, 1938, Sayı:22, s. 3.

Osman Hamdi Bey, 1869 sonrasında İstanbul'a dönmesini izleyen yıllarda çeşitli devlet görevlerinde bulunur. 1881 yılında II. Abdülhamid tarafından Müze-i Hümayun'a müdür olarak atanır ve Türk müzeciliğinde yeni bir dönem başlatır. Osman Hamdi Bey'in 1910 yılına kadar devam eden 29 yıllık müdürlüğü zamanında müze, dünyanın sayılı müzeleri arasında girerek arkeoloji bilimi için önemli başarılarla imza atar. Müzeciliği ilk kez modern anlamda ele alan Osman Hamdi Bey, 1867'de çıkarılan Eski Eserler Nizamnamesi (Asar-ı Atika) ile yabancıların yaptığı kazılarda ortaya çıkan eserlerin yurt dışına çıkarılmasını engeller. Eserlerin kaydedilmesi, onarılması ve sağlıklı bir şekilde korunup sergilenebilmesi için, dönemin yöneticilerinden de aldığı destekle bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin yapımına başlar. 1883 yılında ise kuruculuğunu üstlendiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdürlük görevine getirilir.

1.2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Resim Geleneğinin Oluşması

17. yüzyıl Batı için bilimde devrim yüzyılıdır. 18. yüzyıl Avrupa'sı da böyle bir temel üzerinde yükselmeye devam eder. Bu yüzyılda Batı, gittikçe hız kazanan bir gelişim süreci yaşar. Coğrafi keşifler, Rönesans, Hümanizm hareketi ve doğa bilimleri ile yenilikçi bir yolda ilerleyerek, modern düşünceyi ve modern dünyayı kurma yoluna girer. Ayrıca, başarılı bir şekilde gerçekleşen Sanayi Devrimi ile hem teknolojik, hem ekonomik güç olarak ileridedir.

Osmanlı, Batı ile aynı gelişim sürecini yaşayamaz. Dini temeller üzerine kurulu eğitim sistemi, düşünce ve bilim alanlarında ilerlemeye olanak vermez. Kalıplaşmış ve katı yönetim sistemi ile yeniliklere ayak uyduramaz.

Osmanlı Devleti ancak 18. yüzyılda, Batı'ya karşı barış siyasetinin benimsenmesi; Batı'yı tanıma arzusunun uyanması ve Batılıların teknolojik buluşlarından yararlanılmaya başlanması; modern eğitim veren okulların açılması; askeri, teknik, idari, kültürel ve mali yenilikler içeren yeni bir politikanın uygulanması ile kendi şart ve imkanları doğrultusunda modernleşmeye başlar.

Semra Germaner bu dönemi şöyle özetler: "Batılılaşmayı resmen benimseyen Tanzimat kararları ve onu izleyen Meşrutiyet rejimi İmparatorluğun geç döneminde

dünyanın geçmişten farklı biçimde değerlendirilmesini gündeme getirir ve bu durum kozmopolit bir yapıya sahip olan başkentin kültürel yaşamına yansır. Yeni bakış açısı, gerçekçi ve inandırıcı olmaya çalışan ve bu amaçla perspektiften yararlanan bir betimleme sanatına da yeşerebileceği bir ortam sağlar.”²⁹

Ahmet Kamil Gören de:

“...Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, Batılı anlamda oluşum sürecini yoğun bir biçimde yaşamaya başlayan resim sanatı, kendine özgü güzellikleri de içinde barındırmaktadır. Bu dönem ressamı içinde çok çeşitli bir görünüm egemen olmakla birlikte; bu çeşitliliği yine de ortak nitelikler içinde değerlendirme olanağımız bulunmaktadır.” yorumunda bulunur.³⁰

Bu dönemde Batı tarzı resim sanatı, saray ve çevresinden büyük destek alır. Batı’dan gelen sanatçılar, Osmanlı sarayı ve yönetici kesimi tarafından olumlu karşılanır. Özellikle 1875 sonrasında Levantenlerin, Avrupalıların ve Hristiyan azınlığın toplandığı ve Batılılaşmanın kent içinde en yoğun yaşandığı Pera bölgesi, sanatın merkezi ve odak noktası haline gelir. Pera bölgesinde, fotoğraf, sinema ve sanat sergilerini kucaklayan bir yaklaşım hakimdir, sanatsal etkinlikler saray erkani ve devlet ileri gelenleri tarafından desteklenir. Cumhuriyet’e doğru yol alırken, bu tür çabaların, yeni ortamın oluşmasında olumlu birer etken olduğu; en azından kolaylaştırıcı bir zemin yarattığı söylenebilir. Ayrıca bu durum, yerli ressamı ile yabancı sanatçılar arasında yeni diyalogların başlamasında ve yeni üslubun biçimlenmesinde etkili olur.

Gören, “Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi” isimli kitabında, dönemin Pera bölgesi için şunları söyler:

“Dönemin Pera’sı, yaygın olarak konuşulan Fransızca ile adeta küçük bir Paris gibiydi... Pera, modern dükkanları, tiyatroları, eğlence yerleri, resim sergileri, yabancı dille eğitim veren okulları, bankaların genel müdürlükleri, yabancı ülke

²⁹ Semra Germaner, “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar”, **19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı: Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996 Bildiriler**, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1996, s. 129.

³⁰ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 43.

temsilcilikleriyle imparatorluğun çağdaşlaşma simgesi olarak görülüyordu... Sanata ilişkin hemen herşey İstanbul'da, daha doğrusu Pera'da olup bitiyordu..."³¹

Sanat ortamını destekleyen bir diğer kesim kentteki gayrimüslimlerdir. Bu kesim 19. yüzyıl Avrupa burjuva düzeninde kullanıldığı gibi, evlerine manzara, natürmort ve dinsel konulu resimler asarlar. İstanbul'daki pek çok kiliseye asılmak üzere de dinsel konulu resimler üretirler. Bu bakımdan gayrimüslimlerin, kentte görsel birikimin oluşması açısından önemli bir yeri vardır.

III. Selim döneminde (1789-1807) kurulan Mühendishane-i Berri-i Hûmayun ve Mühendishane-i Bahri-i Hûmayun gibi okulların Batı tarzı resmin gelişimine katkısı son derece fazladır. Askeri amaçlı bu okulların müfredatlarına resim dersleri konur. Bu derslerde topçulukla ilgili teknik çizimler, perspektif, ışık-gölge gibi konular üzerinde durulur. III. Selim'in başlattığı süreç II. Mahmud (1808-1839) devrinde de devam eder ve çağdaş anlamda eğitim veren Harbiye, Tıbbiye, Bahriye gibi okullar açılır. II. Mahmud, devlet dairelerine kendi resimlerini astırarak yeni bir geleneğin de başlatıcısı olur.

Bu okullarda eğitim gören ve resim yapmaya ilgi duymuş olan ilk isimler, çağdaş Türk resim sanatının öncüleri olurlar. "Asker Ressamlar Kuşağı" olarak adlandırılan bu dönemin sanatçıları arasında en etkin olanları Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tevfik Paşa, Osman Nuri Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. Resimlerinde genel olarak peyzaj, natürmort gibi konulara ağırlık veren asker ressamından Şeker Ahmet Paşa, bu dönemin en öne çıkan ismi olur. İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi, Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla 1873 yılında açılır. "Bu serginin İstanbul'da etkisi büyük olmuş, halkın resme karşı ilgisi uyanmış ve bir resim piyasası oluşmuştur."³²

Asıl mesleği askerlik olan ressamlarımızın sanata yaklaşımı, resim sanatımızın oluşum sürecinde bir başlangıç noktası oluşturur ve salt sanat eğitimine ağırlık veren bir okulun kurulmasında da basamak teşkil eder.

³¹ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, 1997, s. 31.

³² Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 45.

Askeri okullar dışında akademik anlamda ilk resim derslerinin verildiği Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey tarafından 1883 yılında kurulur.

1.2.2. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Yeni Sanat Anlayışı

19. yüzyılın son çeyreğinde Beyoğlu'nda Guillemet ve eşi tarafından açılan özel resim akademisinden sonra, 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi, dönemin tek eğitim kurumu olarak karşımıza çıkar. Resim eğitimi almak isteyen gençlerin bu okula devam etmeleri dışında elde edebilecekleri olanaklar oldukça sınırlıdır.³³

Sanayi-i Nefise Mektebi ile sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi, asker ressamlar kuşağının etkinliğini büyük ölçüde sarsmamakla beraber, bu kuşağın başlatmış olduğu pentür kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olur.

Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde, 1883'de açılan okul, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yirmi beş-otuz yılını da içine alacak bir biçimde, yaklaşık altmış-yetmiş yıl süreyle sanat ortamının yöneticisi, belirleyicisi konumunda olur.³⁴

Çünkü, "1850'li yıllar ve sonrasında, oldukça karmaşık bir altyapı oluşturduğu görülmektedir. Aynı dönemlerde, benzer karışıklıklar Batı dünyasında da ortaya çıkmıştır. Ancak, Batı'da bu karışıklığa bir ölçüde yön verecek jüriler, salon yönetmelikleri ve akademiler gibi kurumların varlığı söz konusudur. Türkiye'de ise bu karışık ortamda sanatçılara yön verecek kurumların olmadığı görülmektedir. Böyle bir soruna çözüm ise ancak, Sanayi-i Nefise Mektebi ile gelmiştir denilebilir. Mektebin böyle bir işlevi olduğu, kurulduğu 1883 yılından günümüze kadar geçen süreçte açıkça görülmektedir... (Buna karşın) ... Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, toplum üzerinde, yaklaşık olarak yine aynı tarihlerde kurulan Harbiye, Mülkiye, Tıbbiye, hatta Ticaret Mektebi gibi dönemin diğer eğitim kurumları kadar etkili olmadığı görülmektedir... Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirenlerin, diğer yüksek okul mezunları gibi toplumda etkili olamamalarının nedenleri arasında, hiç kuşkusuz, bu kişilerin salt sanata ilişkin konularla ilgilenmeleri görülmemektedir..."³⁵

³³ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 53.

³⁴ Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı – 1: Günceli Yansıtan Konular", **rh+ Sanat**, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul, Kasım/Aralık 2001, s. 34.

³⁵ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 51.

Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk resim tarihinde kurumlaşmanın ilk örneği olması açısından da önemlidir. Cumhuriyet döneminde önemi artarak devam eder.

Sanayi-i Nefise Mektebi, 1927 – 1929 yılları arasında Sanayi-i Nefise Akademisi olarak adlandırılır, 1929 yılı sonundan itibaren Güzel Sanatlar Akademisi ismini alır. 1982’de yeni fakülteler eklenerek Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüştürülür.

Okulun ilk yönetmeliğinde tüm bilgiler kapsamlı olarak yer alır. Yönetmeliğe göre öğretmenler sanat tarihi, süsleme bilgisi, perspektif, kısa aritmetik, tasarı geometri, defter tutma usulü, tarih, eski eserler, anatomi dersleri vereceklerdir.³⁶

Okulun eğitim kadrosunda; Alexandre Vallauri (mimarlık), Philippo Bello (mimarlık), Salvator Valeri (yağlıboya), Joseph Warnia-Zarzecki (desen), Yervant Osgan (heykel) yer alır. Daha sonradan açılan gravür bölümünün hocalığını da Stanislas Arthur Napier üstlenir.

İlk öğrenciler arasında; Ahmet Ziya Akbulut, Tekezade Sait, Hamdi Kenan, Muallim Şevket gibi ressamların yanısıra, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mesrur İzzet gibi heykeltıraşlar yer alır.

1883’de eğitime başlanan okulda, üretilen yapıtlar ödüllü-ödülsüz çeşitli sergilerde yer alır. Bunlardan birincisi 1901 yılında açılan “İlk İstanbul Salonu” isimli sergidir. 1901, 1902 ve 1903’de üç kez tekrarlanan “İstanbul Salonu” sergilerinde Türk ve yabancı sanatçıların resim ve heykelleri bir arada sergilenir.

Mehmet Üstünipek, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950” isimli kitabında, İstanbul Salon sergilerinin Fransa’daki Paris Salonu örneğinden yola çıkılarak düzenlenmiş olabileceğini söyler. İstanbul Salonu’nun düzenlendiği sırada, Fransa’da salon sergileri önemini yitirmeye başlayan bir etkinliktir. İstanbul için ise böylesi bir girişim büyük bir yenilik olarak görülebilir. Ayrıca sanat tarihçi kimliğiyle tanınan Celal Esad Arseven’in Malumat gazetesinde, 1902 yılında gerçekleşen ikinci sergiyle ilgili kaleme aldığı uzun yazısı da, Türkiye’de sanat eleştirisinin tarihçesi hakkında çok değerli bir bilgidir.³⁷ İpek Duben,

³⁶ Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1971, s. 448-451.

³⁷ Mehmet Üstünipek, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007, s. 30 - 31.

“1873-1908 Pera Ressamları” kataloğundaki yazısında, Malumat dergisinin bütün bir sayıyı bu sergiye ayırdığını belirtir (Malumat, 7 Sefer 1320, no: 336).³⁸

Düzenlenen Avrupa sınavında başarılı olan öğrenciler, yurt dışındaki okullara eğitime gönderilirler. İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Avni Lifij, Hikmet Onat, Sami Yetik, Feyhaman Duran gibi sanatçılar, 1910 yılında gittikleri Avrupa eğitiminden sonra Akademi’de aktif rol oynarlar. Türk izlenimcileri olarak da anılan bu ressamlar resim sanatımıza farklı bir bakış açısı sunarlar.

Adnan Turani “Dünya Sanat Tarihi” isimli kitabında, Batı’ya gönderilen sanatçılarla ilgili şu tespiti yapar:

“1910’da Batı’ya gönderilen Çallı, Feyhaman ve Nazmi Ziya gibi sanatçılar da Batı kültüründeki bir akımın peşinden gittiler. Ancak bilindiği gibi İzlenimcilik (Impressionisme) 1910-1914 yıllarında Avrupa’da tükenmiş olan bir akım idi. Fakat Batı’ya giden sanatçılarımızın çeşitli akımları değerlendirmeleri ve çözümlemeleri hususunda gerekli hazırlık ve kültürel atmosfer o zamanki İstanbul toplum hayatında yoktu. İşte bu nedenle ressamlarımız eskimiş bir sanat akımını ülkeye yenilik olarak getiriyorlardı. Bu akım da aslında, bizde Fransa’da anlaşıldığı üzere güneş renklerinin problemi ile ilgili değildi. Bizim bu ilk İzlenimci ressamlarımız daha çok optik bir görüntüyü biraz renkçi bir anlayışla resmetmek durumunda idiler. Yani Fransız İzlenimcilerinin temel görüşleri, bu sanatçılarımızla ele alınmamıştı...”³⁹

Burhan Toprak da Turani’ye katılır ve “Sanat Tarihi” isimli kitabında mevcut durumu şöyle özetler:

“...Tahsile gittikleri vakit Paris’te yeni hakikatleri seçemediler. Paris; o zamanlar dünyanın yeniliklere gebe olan merkezi idi... Daha 1900 de Matisse, Cézanne’ı bir üstat olarak ilan etmiş ve Fauves “Fov” denilen mektebin reisi sayılmıştı. Bundan sonra Cubisme “Kübizm”, Expressionnisme “Ekspressionizm”, Futurisme “Fütürizm”, ilh. Daha neler doğmadı? Halbuki 1910 ile 1914 arasında bu muhitte yaşadılar ve bu

³⁸ İpek Duben, **1873-1908 Pera Ressamları**, İstanbul, Beymen, 1990.

³⁹ Adnan Turani, **a.g.e.**, s. 581-583.

kaynaşan dünyadan bize hiçbir haber getiremediler. Lakin bu nasipsizliğe karşı onlar da başka cins bir eser meydana getirmekle teselli bulmuşlardır. Çünkü “Cumhuriyet nesli” diyebileceğimiz, ressamlarla heykeltıraşları yetiştiren onlardır.”⁴⁰

İpek Duben konuya farklı bir açıdan yaklaşır ve önemli tespitlerde bulunur:

“...Batı’da eğitim gören bir Türk sanatçı, kübizmi biçimsel yönüyle kavrayabilir ama ontolojik ve epistemolojik boyutlarıyla ne kadar anlar? Kübik tarzda bir resmi, bu konuda bilgilenmemiş bir seyirci derinine anlayabilir mi? Bu ikili çıkmaz Türkiye’nin özelliğidir, çünkü Türk sanatçısı, Batılı karşıtı ile eşdeğer bir ortamda bilgilenmediği 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 neredeyse imkansızdır.”⁴¹

Doğan Kuban’ın fikirleri de Duben’i destekler niteliktedir:

“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 ‘impresyonist’ 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 anlaşılabilir boyutu olan içerik düzeyinde -genellikle- kaldığını daha önce belirtmişim.”⁴²

Adnan Çoker ise, Zeynep Yasa Yaman ile yaptığı 2003 tarihli söyleşide şunları kaydeder:

⁴⁰ Burhan Toprak, “**Sanat Tarihi**”, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1952, s. 178-179.

⁴¹ İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 19.

⁴² Doğan Kuban, “Özgür Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler III”, **Köken**, Haziran 1974, s. 4.

“... Gerek o asker ressamaların gelişimi, gerekse Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olanlar... Bütün bunlara bakıldığında iki şey çıkıyor karşımıza; birincisi öğrenim, ikincisi de bu öğrenimin sonucunda bir akademik tavır. Yani bilinenlerin en iyi şekilde uygulanması çok önemli. Yaratma diye bir şey söz konusu değildir. Öğrenim vardır henüz o ortamda.”⁴³

Okul, toplumda açık olarak yer almayan resim ve heykel sanatını öğrenime açar. Bu okulda yetişen sanatçılar, Türk sanatına yeni boyutlar ve ürünler katarlar. Sanayi-i Nefise Mektebi uzun yıllar Türk resim ve heykel sanatını besleyen, yönlendiren tek kaynağı oluşturur. Batı'da olduğu gibi ünlü sanatçıların yönettiği özel atölye ve akademilerin kurulması için koşullar ve zaman yetersizdir. Batı'nın altı yüz yıllık resim, heykel kültürünün her yönüyle yüzyıla sığdırılmasının olanaksızlıkları Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bu alanda tek söz sahibi kurumu olmasını sağlar.⁴⁴

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin dışında öncü bir role sahip bir diğer okul da, kadınlara eğitim vermek amacıyla 1914 yılında kurulan **İnas Sanayi-i Nefise Mektebi**'dir.

Türkiye'nin siyasi hayatına yeni bir düzen getiren 1908 Meşrutiyeti - bir bakıma - kadın hakları konusuna eğilimli bir rejimin de müjdecisi olur. Tutucu çevrelerin, her türlü resme sevimsiz gözlerle baktıkları bir dönemde, Türk kızlarının bu okula devam etmeleri, toplumumuzda adeta bir uygarlık göstergesidir.⁴⁵

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüş ilk kadın ressamlar arasında Müzdan Arel, Müfide Esat Hanım, Nazire Hanım, Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Melek Celal Sofu ve Belkıs Mustafa sayılabilir. Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki heykel bölümünden mezun başarılı sanatçılar olarak yerlerini alırlar. Celile Hikmet Hanım Roma ve Paris'te özel sanat eğitimi alır. 1920'de okulu bitiren Fahrünnisa Zeyd, çağdaş Türk resim sanatına soyut ve büyük boyutlardaki çalışmalarıyla önemli katkılarda bulunur. Okulda üstün başarı gösteren Belkıs Mustafa 1917'de diploma alarak devlet tarafından Berlin'e gönderilen ilk kadın sanatçımız olur. Bunların

⁴³ Zeynep Yasa Yaman, “Adnan Çoker'le Söyleşi”, **d Grubu: 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 44.

⁴⁴ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Müdürlüğü, 1997, s. 24 - 26.

⁴⁵ Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank, 1988, s. 42.

dışında, Almanya, İtalya, Fransa, Türkiye gibi dört ayrı ülkede çalışan Sabiha Rüştü Bozcalı ve Hale Asaf gibi sanatçıları da unutmamak gerekir.⁴⁶

Başta ailelerin büyük bir bölümünün hatta kızların bile okula kayıt olmasındaki amaç ressam ya da heykeltıraş olmak değil, bir hobi edinmektir. Pek çoğunun okulu bitirmemesi ya da daha sonra resim yapmaması bu düşünceyi destekler niteliktedir. Dönemin şartları da kadını destekler olmadığı için pek çoğu geçen zaman içinde unutulup gider. Bununla beraber, başta okulun açılmasında büyük payı olan Mihri Hanım ve okula giren öğrencilerin bir kısmı sanata gönül vermiş, bu uğurda yaşamış kişilerdir. Birlikte olmanın verdiği cesaret ve heyecanla eserler üreten bu sanatçılar, üstün çabaları sayesinde, sanatı hobi olmanın ötesine geçirirler.⁴⁷

Ayrıca okul, bu dönemde kadınlar adına yapılan en önemli girişimlerden biridir. Erkek öğrenciler yurt içindeki akademilerde eğitim ve yurtdışı burs olanakları bulurken, kız öğrenciler bu programların gerisinde kalır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte Türk kadını resim ile tanışır. Okuldan önceki birkaç ressamı ayrı tutarsak, halkın kadının resim yapmasını görmesi ve zaman içinde alışmaya başlaması bu okulun sayesinde, denebilir.

1.3. Ecole des Beaux-Arts ve Sanayi Nefise Mektebi'nin Programlarının Karşılaştırılması

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma dönemi ile birlikte Avrupa'ya, özellikle de Paris'e öğrenci gönderilir. Hatta Paris'e resim eğitimi almak için giden öğrencilerin Fransa'da yabancılık çekmemeleri için "Mekteb-i Osmanî" adında bir okul kurulduğu ve Osmanlı'dan buraya birçok öğrencinin eğitime gittiği bilinmektedir. "Yağlıboya resim geleneğini Türk resmine kazandıran Şeker Ahmet Paşa, bunu oryantalist açıdan yorumlayarak akademik bir düzeye çıkaran Osman Hamdi, Sembolizm'i ustaca yorumlayan Avni Lifij ve Türk resminde 'Modern' dönemin kapılarını aralayan

⁴⁶ Fatma Ürekli, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Sayı: 231, Mart 2003, s. 58.

⁴⁷ Hacer Banu Paşalıoğlu, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 1996, s. 89 – 93.

1914 kuşağı sanatçılarının hemen hemen tamamı Paris'te eğitim görür.”⁴⁸ Bu durum Cumhuriyet döneminde de devam eder. Hatta Ahmet Kamil Gören⁴⁹ ve Necmi Sönmez⁵⁰, 1924-1930 yılları arasında Paris'te bulunan sanatçıları 'birinci grup', 1930-40 arasındakileri ise 'ikinci grup' olarak ele alır ve her iki gruptaki sanatçıların Ecole des Arts, Appliqués, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Ecole Nationale des Beaux-Arts gibi resmi okulların yanısıra La Grande Chaumiére, Académie Julian gibi özel atölyelerde ve Despiau, Friesz, Lhote, Gromaire, Ranson ve Laurens başta olmak üzere dönemin tanınmış sanatçı atölyelerinde eğitim aldıklarından söz eder.

O dönem, Paris sanat okullarında eğitim görmek yalnızca Türk öğrencileri için değil, Avrupa'nın diğer şehirlerinden gelen yabancı öğrenciler için de bir ayrıcalıktır.

Bu yüzyılda Paris'in en önemli okullarından ikisi Ecole Des Beaux-Arts (Türk öğrenciler aralarında bahsederken Akademi de demektedir) ve Académie des Beaux-Arts'dır.

1648 yılında kurulan ve Akademi yönetimi altındaki “Ecole des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Okulu) dönemin en saygın, en iyi sanat eğitimi veren okulu olarak anılır. Okulun resim eğitimindeki temel ilkesi, derslerde işlenen konuları antik sanatlara ve doğaya dayandırmaktır. III. Napolyon'un 1863 reform hareketleri ile Akademi'nin okul üzerindeki etkisi azalır. Okul müdürünün atanması, hocalarının seçilmesi, Roma ödülünün sonuçlandırılması gibi pek çok kararı artık devlet verir. Akademi yavaş yavaş eski saygınlığını ve gücünü yitirirken, bunun tersine bağımsızlaşan Ecole Des Beaux-Arts, günden güne önem kazanır.

Ecole Des Beaux-Arts, Osmanlı'da ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne de örnek teşkil eder. Bülent Özer'e göre, Ecole Des Beaux-Arts'tan esinlenilerek yaratılan kurum, pratikte dünyaya ve çağdaşlığa açılma sürecine girmiş Osmanlı İmparatorluğu'nun bu durumunu sanatta da, resmi yönden belgelemiş olur.⁵¹

Ecole Des Beaux-Art'ı kendisine örnek alan Sanayi-i Nefise Mektebi, okulun 1863 kararnameini de örnek alarak birkaç yönetmelik hazırlar. Bu yönetmeliklerin amacı;

⁴⁸ Necmi Sönmez, “Türk Ressamları ve Paris Okulu”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları, Paris: 1945-1960**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 13.

⁴⁹ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resminin Soyutlama ve Soyut Serüveninde Âbidin Elderoğlu**, İstanbul, Dirimart, 2018, s. 36.

⁵⁰ Necmi Sönmez, **a.g.e.**, s. 14.

⁵¹ Bülent Özer, “112 Yıllık Bir Resmi Geçit”, **Sanat Çevresi**, Sayı:197, Mart 1995, s. 25.

okulu çağdaş sanat eğitimi veren bir kurum haline getirmektir. Ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl içi ve yıl sonunda düzenlenen yarışmaları da, Ecole Des Beaux-Arts örnek alınarak uygulanır.⁵²

Avrupa'da Kübizmin etkileri sürmesine rağmen, Paris'teki l'Academie Des BeauxArt's ve benzeri akademilerde; Gerôme, Boulanger ve Cabanel gibi hocalar tarafından yetiştirilen Türk öğrencilerinin aldıkları resim eğitimi realist anlayışta, klasik ve katı kurallara dayanır. Atölyelerdeki çalışmaların konuları, genellikle hocalar tarafından din, tarih ve mitolojiden seçilir. Modelden çizilen deseni titiz bir detaycılıkla boyamaya dayalı bu akademik yaklaşım, 19. yüzyılda yurtdışında bulunan bütün Türk öğrencileri etkiler. Van Gogh, Cezanne, Manet ve Monet gibi Batılı sanatçılar, dünyanın her yerinde kabul görmüş, resimleri müzelerde sergilenmiş olmasına rağmen, Akademi hocalarının tavrı sebebiyle, atölyelerde yer bulamazlar. "Bu noktada, resmin temel bilgilerine henüz vakıf olmuş Türk sanatçıların, Avrupa resim sanatının renkte, duyuşta ve gözlemdeki yeniliklerine yabancı kalması doğal karşılanmalıdır."⁵³

Öte yandan, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yabancı hocalar da klasik anlayışta resim yaparlar. Dolayısıyla, sadece yurt dışında değil, yurt içinde yabancı hocalardan eğitim alan ilk öğrenciler de klasik üslupta işler üretirler.

Ayrıca, Türk resim sanatı tarihi Batı ülkelerindeki gibi çok eskilere dayanmamaktadır, henüz araştırma ve toplama aşaması olarak değerlendirebileceğimiz süreç ülkemiz için yeni başlamıştır. Türk halkı gelenek, görenek ve düşüncelerinin değişmesinin zor olduğu bu dönemde yenilikleri çok geç kabullenmektedir. Bir sanat tarihi geçmişimizin olmayışı, halkın sanata ve sanatçıya olan bakış açısının gelişmemiş olması ve resim denilince akla ilk gelenin fotoğraf etkisi taşıyan görseller olması, klasik anlayışta yapılan resimlerin daha çok rağbet görmesine sebep olur. Tüm bunlardan dolayı ressamlar, Batı'da gelişmekte olan çeşitli sanat akımlarını ve teknikleri denemekte cesaretsiz kalırlar.

İsmail Hakkı Tonguç, 1910 yılında Avrupa'ya gönderilen sanatçılardan söz ederken, Cumhuriyetin ilk yıllarında kopyaya yönelik bir eğitimin verildiğini, amacın sadece

⁵² Seçkin G. Naipoğlu, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008, s. 28 – 30, 40 – 60.

⁵³ Oğuz Dilmaç, a.g.e., s. 134.

biçimlerin çizimini tekrar ettirmek olduğunu vurgular. Daha sonraki yıllarda ise kopyaya karşı bir tavır vardır.⁵⁴

Örneğin, 1936 – 1937 öğretim döneminde heykel bölümünü yönetmek üzere Akademi'ye davet edilen Rudolf Belling kopyacılık konusunda bir kırılma noktası yaratır. Öğrencilerinden Hüseyin Anka Özkan, Belling'in eğitim anlayışı ile ilgili olarak şunları söyler:

“Rudolf Belling gelene kadar Akademi'de kopyacı bir eğitim vardı. Karşımıza model konurdu aynen benzetmemiz istenirdi. Ben 1931 yılında Öğretmen Okulu'nu bitirdikten sonra Akademi'ye gelmişim. Ratip Aşir Acudoğu Edirne'de hocamdı. Daha sonra onun Erzincan heykelinde onunla çalıştım. Akademi'de hocam İhsan Özsoy'du. Mahir Tomruk'ta da okudum. Hele Mahir Bey benzetme konusunda çok titizlenirdi. Belling gelince akademik eğitim değişti. Ben bütün öğrendiklerimi bir kenara bıraktım, işe sıfırdan başladım. Belling bize 'yaratıcı olacaksınız' dedi. Kopya dönemi bitmişti.”⁵⁵

Aynı şekilde, Fransız akademilerinde de benzeri kalıplaşmış ve katı anlayışı sorgulayan ve öğrencilerin de etkin olduğu bir sürece geçilir. Kısaca, araştırmadan yoksun akademik anlayış terk edilmeye başlanır. Bu tutum ağırlığını, 1950'li yıllarda daha fazla hissettirecektir.

1.4. Cumhuriyet Dönemine Dek Sanatçı Toplulukları, Sergiler ve Seçilmiş Yayınlar

1909'da büyük bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılarca kurulan **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1909-1919)**, ülkemizdeki ilk sanatçı birliğidir. Bunun yanı sıra, milli müze fikrinin gelişmesinde ve sanatın kamuyla paylaşılmasında önemli bir yer tutar.

⁵⁴ İsmail Hakkı Tonguç, **Resim, Elişleri ve Sanat Terbiyesi**, İstanbul, 1932, s. 57.

⁵⁵ **Atatürk'ü Düşünmek, Atatürk İçin düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir, İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat** (Hüseyin Anka Özkan “Anıtkabir Heykel ve Rölyefleri İlk Modern Uygulama), Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1997, s.139.

Varlığı hukuken 1919'da sona eren cemiyet, 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını alır. 1926 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Derneği", 1927'de "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında ise "Güzel Sanatlar Birliği" olarak isim değiştirir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşuna kadar ülkedeki tek ressam birliği olarak faaliyet gösterir.

Kuruluşundan beş yıl sonra, Abdülmecit'in desteği ile cemiyet, aylık bir sanat gazetesi çıkarmaya başlar (**Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası**).

Önceleri Serveti Fünun, Musavver Hale gibi dergilerde az da olsa plastik sanat haberlerine yer verilir, ancak resim ve heykel için ayrı bir yayın yoktur. "Bu açıdan bir ilk olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi Türkiye'de sanat dergiciliğinin ilk adımı kabul edilir."⁵⁶ Dergi, 1911-1914 tarihleri arasında 18 sayı yayınlanır ve Türk resim sanatındaki yönelişlerin açıkça izlenebileceği bir kapsam ortaya koyar.

Gazetede yer alan yazılar; toplumda Sanayi-i Nefise'ye, estetiğe, özellikle resme ait duyarlılığın, bilincin gelişmesini sağlamak ve bu gelişimin karşısındaki güçlere karşı mücadele vermek şeklinde iki ana eksen etrafında yoğunlaşır.⁵⁷

Gazete; cemiyete ulaştırılan veya cemiyet tarafından düzenlenen yarışma vb. etkinlikleri, teşekkür ve tekzipleri, sanatçılarla ilgili haberleri duyurur. Gazetede sanatın her dalıyla ilgili makale ve hikayeler de yayınlanır. Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine yönelik olmak üzere; teşrih sanatı, sanat felsefesi, sanat tarihi, tezhip ve hat sanatına geniş yer verilir.

Gazete, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sözcüsü, tanıtıcısı durumundadır. Bu amaçla cemiyet ve toplumla ilişki kuran bir araç olur. Batılılaşma hareketlerinin başladığı dönemde ortaya çıkması nedeniyle önemli bir misyon yüklenir. Hem dönem anlayışını bizlere tanıtır hem de sanat hayatının gelişmesine hizmet eder. Milli sanatımızla Batı sanatını harmanlayarak tanıtma çabasıdır. Gazete bir süre çıktıktan sonra kapanır, buna karşın ismi değiştirilerek yayınlanmaya devam eder.

Ayrıca cemiyet, galericilik konusunda öncü bir yere sahiptir. "1950'lerden sonra Türkiye'de gelişmeye başlayacak olan profesyonel sanat galerileri gibi olmasa da, ülkemizdeki ilk sanat galerisi, 1910 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Cağaloğlu'nda açtığı daimi resim galerisi olarak kabul edilir."⁵⁸ Burası süreli sergiler açan bir galeriden çok, isteyen sanatçılar veya eser sahiplerinin herhangi bir

⁵⁶ İpek Duben, **a.g.e.**, s. 190.

⁵⁷ Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 4.

⁵⁸ Oğuz Erten, **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, s. 84.

düzenleme veya düşünsel birliktelik olmadan resimlerini yan yana koyarak oluşturdukları bir satış galerisini ifade eder.

Cumhuriyetten önce kültür sanat hayatına büyük katkıları olan gruptan biri de **1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı)**'dir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören ve okulun açtığı "Avrupa Sınavı"nı kazanarak ya da kendi imkanlarıyla Paris'e eğitim görmeye giden sanatçılar, I. Dünya Savaşı'nın başlaması sebebiyle yurda geri dönerler. Bu kuşak sanatçılarından bir bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı, bir bölümü de Deniz Harp Okulu'nu bitirdikten sonra, teğmenken ordudan ayrılıp Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim eğitimi görenlerdir (Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar). Diğer sanatçılar ise özel imkan ve imtiyazlarla Avrupa'ya eğitime gönderilen üstün yetenekli gençlerdir. Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran ve Avni Lifij bu sanatçı grubunu oluşturur. Bu dönemde Avrupa'da eğitim gören bir başka yetenekli sanatçı da Sami Yetik'tir, Balkan Harbi'ne katıldığından yurda 1914'den birkaç yıl daha erken döner.

Yurda dönüşlerinden sonra, Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Çallı, Güran, N. İsmail, Onat, A.S. Boyar ve Feyhaman Duran'ın (İnas'da) görev almaları, Sanayi-i Nefise'nin başlangıç noktası ve felsefesini değiştirir... 1914 Kuşağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktası oluşturur ve Türk edebiyat çevrelerinin, ünlü yazarların resimle daha çok ilgilenmelerine yol açar... Bu sanatçılar Batı'dan etkilenirler; fakat kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını yerine getirme görevi asıl işlevleri olur.⁵⁹

Lifij'in, İstanbul'da çıkan Fransızca Orient Litteraire Gazetesi'nin bürosunda 3 Mart 1918'de açılan sergisi için yazılan bir eleştiri şöyledir:

"...Avni Bey'in tarzını karakterize eden şey stildir. Yani bayağı ve sayısız çevrelerce kopya edilerek bayağılaştırılmış doğadan uzaklaşmaya yönelik, bilimsel, sabırlı ve eziyetli bir ifade ve renk araştırmacıdır... Avni, fotografik portreler ve büyütülmüş kartpostallardaki burjuva tadlarına başvurmuyor. O, doğayı koya etmiyor, düzeltiyor.

⁵⁹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s. 121 – 134.

O, doğanın sahip olmadığı bir ruhla doğayı donatıyor...” diyor ve Avni Lifij’in yaratıcı gücünü vurgulayan büyük tuvallerinden de söz ediyor.⁶⁰

1914 Kuşağı sanatçıları, 1916’dan itibaren her yılın Ağustos ayında Galatasaray Lisesi’nde sergiler düzenlemeye başlarlar.

Galatasaray Sergileri’nin ilki 1916 ilkbaharında Galatasaraylılar Yurdu’nda 48 sanatçının katılımıyla gerçekleşir. Sergiler 1951 yılına kadar (1918 yılı hariç) devam eder. Bu süre içerisinde, basında kimi zaman olumlu kimi zaman da sert eleştirilerin hedefi olurlar.

Örneğin, Ahmet Haşim 1920 sergisi için, İleri Gazetesi’nde üç gün peş peşe yayımladığı “Resim Sergisi” başlıklı uzun yazısında, ressamlarımızın henüz gelişim içinde olduklarını vurgulayarak; bir araya gelip sergiler düzenleme konusunda gösterdikleri çabayı, eserlerinde göremediğinden, aynı odaya konulan resimlerin birbiriyle ilgisizliğinden ve düzeysizliğinden yakınır.

1925 yılı Galatasaray Sergisi, basında pek çok yazıya konu olur. Ağustos 1925 tarihli Yeni Ay Gazetesi’nde, sergide yer alan eserler takdir edilip ümit verici bulunurlarken; Türkiye’de bulunan bir Alman Gazetesi olan FrankfurterZeitung yazarı Dr. Bouch ise, yapıtlarda Türk orijinalliği göremediğinden, ressamların kişiliklerini yok edecek derecede Avrupa etkisinde bulduklarından bahseder.

Kimi yazarlar, 1929’da “Müstakiller” ve 1933’te de “d Grubu” kurulduktan sonra, bu yeni ve genç kuşağın oluşumlarını destekler. Onları öne çıkarmak için her fırsatta eski kuşağı temsil eden Galatasaray Sergileri’ni eleştirir. Örneğin, “Ayda Bir” isimli derginin 1935 Eylül ayında yayınlanan ilk sayısında,

“Galatasaray’daki sergi, devrini ikmal etmiş bir neslin sergisidir. On dokuz seneden beri ilk yaptıklarına, ilk bildiklerine sadık kalarak bir karış bile ilerlememiş meşhurların sergisidir. Galatasaray Sergisi, kendilerinden evvelkileri ve kendilerinden sonrakileri inkar etmiş üstatların sergisidir. Çatılmış kaşlar, sıkılmış yumruklarla aralarında ihtilalci gençleri ya hudutlarının haricine atanların veya aralarına alıp boğmak isteyenlerin sergisidir. Galatasaray Sergisi, memlekette ilk resim sergisini açan, bizde resim tarihini yapan empresyonizmi memleketimize

⁶⁰ Adnan Çoker, **Avni Lifij: Poşadlar**, İstanbul, Aksoy Grafik, 1984, s. 24.

getiren ve burada devrine göre bir sanat varlığı yapmış olanların, müteakitlerin sergisidir” denmektedir.

1937'deki 21. Galatasaray Sergisi için, 30 Temmuz tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan bir yazı da şöyledir:

“Galatasaray'da sergi açan ressamlarımız zaten her zaman klasik çalışıyorlar. Adamı adama, kuşu kuşa, armudu armuda benzetmeye üşenmiyorlar. Üçgen, küp, bir de siyah çizgiyi seyircinin gözüne sokup: İşte halisinden bir sucu eşeği yahut da mükemmel bir kadın portresi diyerek insanı şaşırtmıyorlar.”⁶¹

Galatasaray Sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk toplu ve sürekli sergi organizasyonu olması bakımından önem taşır. 1951 yılına kadar (1918 yılı hariç) aksamadan devam eder ve Türk resim sanatına yeni bir soluk kazandırır. Ayrıca, sergilerin süreklilik taşıyor olması, Türk resminin tanınmasına, yayılmasına ve halk tarafından benimsenmesine de yardımcı olur.

⁶¹ Ömer Faruk Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 19-23.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI, SANAT ÜRETİMİ VE ELEŞTİRİ YAZILARI

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kurulmaya başlanan modern Türkiye'de, sanat alanında yaşanan gelişmeler, yenilikler ve iyileştirmeler, ülke kalkınma planının da bir parçası olur. Cumhuriyet'in düşünen, yaratan, üreten insan profilinin oluşmasında son derece etkili olan dönemin kültür sanat politikaları bu açıdan, son derece önemlidir.

Kültür sanat çalışmalarını düzenlemek ve yönlendirmek amacıyla 1926 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulur. 1937 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılır.

1933–1936 yılları arasında gerçekleştirilen “İnkılap Sergileri”, ilki 1939 yılında açılan ve günümüze değin devam eden “Devlet Resim Heykel Sergileri”, 1916-1951 yılları arasında düzenlenen “Galatasaray Sergileri” ve “Yurt Gezileri” gibi etkinliklerle; sadece büyük şehirlerde değil, Anadolu'nun her köşesinde sanata ve sanatçıya olanak veren bir politika benimsenir. Bu etkinlikler, sanatı yaygınlaştırıp halka yakınlaştırarak yeni Türk sanatının izleyici ile ilişkisinin gelişmesi açısından da önemli bir rol oynar.

Bunların yanı sıra Halkevleri, Köy Enstitüleri ve tezin ilerleyen bölümlerinde de bahsedilecek olan daha pek çok atılımla, kültür sanat faaliyetleri devlet eliyle desteklenir ve Cumhuriyetle gerçekleştirilmek istenen hızlı değişim planının temel bir parçası olur.

2.1. Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları ve Sanat Üretimi

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yaşanan ekonomik, siyasal ve askeri gelişmeler her alanda olduğu gibi sanatsal anlamda da yenilenmeyi beraberinde getirir.

Bu dönemde kültür ve sanat bir devlet politikası olarak gündeme taşınır. Uygulanan politikaların temelinde aydın kültürü ile halk kültürünü eş değer bir seviyeye getirmek, ulusal kültür ile uluslararası kültürün sentezini yapmak, milli kültürümüzü yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak, araştırıp incelemek ve düzenli, kapsamlı bir biçimde gelecek kuşaklara aktarmak vardır. Ayrıca, “okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın bireyi daha kolay etkileyeceği de bir gerçektir. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklediğinden, devrimlerin benimsetilmesinde bir araç olarak kullanılacaktır.”⁶² Dolayısıyla sanat, yalnızca estetik bir sorun olmaktan çıkarak çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiş olur.

Uygulanan kültür politikalarında, milliyetçilik ve çağdaşlaşma ilkeleri üzerinden hareket edilir. Bu dönemde çağdaşlaşma, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ve onları geçme; milliyetçilik ise Batı karşısında hissedilen yetersizliğin giderilmesi olarak ele alınır.

Çağdaşlaşma ve milliyetçilik çizgisine oturtulan kültür politikalarının iki önemli nedeni olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, 1930’larda bütün dünyayı etkileyen ekonomik krizdir. Bu kriz, Türkiye’de devletçiliği güçlendirecek ve öncelikle mimaride bu etken ön plana çıkacaktır. İkincisi ve en önemli olanı, Cumhuriyet’in geçirdiği ilk on yılın sonunda alınan yeni ve atılcı gelişme kararlarıdır. Atatürk bu kararları 10. yıl nutkunda “Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş refah vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Milli kültürümüzü, muasır medeniyetler seviyesine çıkaracağız.” sözleriyle de açıkça belirtir.⁶³

Bu amaç doğrultusunda Atatürk’ün muasır medeniyetler seviyesine ulaşma hedefi, sanattan edebiyata ve mimarlığa kadar her alanda yol gösterici olarak benimsenir. Tüm sanat dallarında atılcı, cesur ve çağdaş yenilikler desteklenerek milli bir kültür oluşturulmak istenir. Milli kültür, milli bütünlüğün ve dayanışmanın sağlanmasında etkili olacağı gibi, uluslararası ilişkilerde de dayanışmanın temel unsurunu oluşturacaktır.

⁶² Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 69

⁶³ Kıymet Giray, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000, s. 69.

Bu dönemde, kültür sanat alanındaki değişim ve dönüşümlerin devlet eliyle gerçekleştirildiği görülür. Öncelikle, 1926 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulur.

1937 yılında, Atatürk'ün direktifiyle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılır. "Zengin koleksiyonuyla Türk resim sanatının gelişimini göstermesi bakımından görsel bir bellek oluşturan müzenin, Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir bölümü olarak tasarlanmış olması öncü bir hareket, çağdaş bir uygulamadır."⁶⁴ Bu bağlamda, müze öncelikle akademi öğrencilerinin araştırma merkezi olarak düşünülür ve tasarlanır.

Müze'nin açılmasını izleyen sürede, müzeyle ilgili olarak Ar Plastik Sanatlar Dergisi ve Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan yazılardan bazı bölümler şöyledir:

"...Şimdiye kadar böyle bir müzemiz olmadığı için, resim tarihimiz telafi edilemeyecek zararlara uğramıştır. Yeni Türk resminin başlaması bir asırlık hadisedir. Bu kadar yakın ve en kısa bir zaman içinde yazık ki birçok eserler ve hatta isimler bile kaybolmuştur. Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa neslinden evvelki nesil, yani asıl bu işe başlayanlar hakkında hemen hiçbir şey bilmiyoruz..."

"...Biz ve bizden evvelki nesil, sergilerin son senelere mahsus olan nadir fırsatları bir kenara bırakılırsa, ekseriyet itibarıyla resim zevkini kartpostallardan veyahut mektep kitaplarına geçmiş tarihi tabloların kötü kopyalarından aldık... Bugün yetişen yeni nesil ise bir müzede hakiki resimle karşılaşacaktır."⁶⁵

Resim ve Heykel Müzesi, kurulduğu dönemin hem siyasi hem de sanatsal tüm dinamiklerini taşıyan bir kurumdur. Devlet ve sanat ortamının birbiri içine geçmiş ilişkilerine, bunlarla ilintili politikalar ve koşullara bağlı olarak, olumlu ve olumsuzlukları barındıran bir yapıda kurulur. Müzenin kuruluşunun, Cumhuriyet Halk Partisi'nin güç kaybettiği, toplumda çözümlerin başladığı ve dolayısıyla önceki dönemin iktidar odaklarına tepkilerin doğduğu bir döneme denk gelmesi Resim ve

⁶⁴ Kıymet Giray, **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s. 16.

⁶⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, s. 194.

Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını tamamlamadan duraklama devrine geçmesine neden olur.⁶⁶

Oluşturulan müzenin dışında, 1933–1936 yılları arasında gerçekleştirilen “İnkılap Sergileri” yeni Türk devletin tanıtılması ve benimsetilmesi gibi amaçları olan, toplumsal değişimi hedefleyen sergiler olarak karşımıza çıkar.

İlki 1939 yılında açılan “Devlet Resim Heykel Sergileri” her yıl senede bir kez düzenlenir. Türk ressam ve heykeltıraşların yapıtlarının toplu olarak sergilenmesine olanak tanıyan bu sergiler, ülkenin kültür sanat ortamı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Toplu halde sergileme, izleyiciye kıyaslama ve gelişim çizgisini takip edebilme olanağı sunarken, sanatçılar arasında da bir rekabet ortamı yaratır.

Devlet Resim Heykel Sergileri ülkedeki sanat potansiyelinin tam bir göstergesi olmakla birlikte, yol açtığı tartışmalar ve resim, heykel alanlarındaki yeni eğilimleri az çok yansıtması bakımından ilgi çekici olur. Ayrıca bu sergilerde yer alan sanatçılar ödüllendirilir ve belli sayıdaki eser de devlet tarafından resmi dairelere konmak üzere satın alınır. Kısacası bu sergiler sanatı yaygınlaştırıp halka yakınlaştırarak yeni Türk sanatının izleyici ile ilişkisinin gelişmesi açısından önemli bir rol oynar.

İlki 1916 yılında açılan “Galatasaray Sergileri”, İstanbul sanat yaşamını renklendiren bir başka etkinlik olarak 1951 yılına kadar devam eder.

Tüm bu gelişmelerin sağlıklı bir şekilde ilerlemesi için, sanatçıları desteklemenin yanı sıra, yapılan sanatı anlayacak bir çevrenin de oluşturulması gerekir. Bu açıdan, sanatı ve sanatçıları destekleyecek bir kesim oluşuncaya kadar zorunlu görülen devlet desteği, eğitim alanında da kendini gösterir ve izlenen kültür politikalarının hedefine ulaşabilmesi için sanat eğitime ayrıca özen gösterilir. Sanayi-i Nefise Mektebi 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi adını alır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin yücelmesine öncülük edecek bilim ve sanat adamlarının yetiştirilmesi ilkesiyle, yetenekli ve başarılı öğrenciler Avrupa'ya eğitime gönderilirler. Sınav sistemi ile gerçekleştirilen bu uygulamanın ilki 1924 yılında, Cumhuriyet'in birinci kutlama etkinlikleri kapsamında olur. Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Muhittin

⁶⁶ Ayşe Hazar Köksal Bingöl, “**Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011, s. 79-80.

Sebati, Refik Epikman, Cevat Dereli Paris'te öğrenim hakkı kazanan ilk ressam olurlar.

Cumhuriyetle gerçekleştirilmek istenen hızlı değişim planlarında, devlet ile halk arasında aracı bir kurum olarak Halkevleri'nin kurulduğu görülür. Halkevleri'nin kültürel değişimi tabandan başlayarak genele yaymak, geniş halk kitlelerine ulaşmak bakımından önemi büyüktür.

Ulus'un Resim Sergileri İlavesi'nde "Yurdda resmi ve sanatkarı himaye için neler yapılıyor?" başlıklı yazının bir bölümü şöyledir:

"Ankara, yakında halkevi galerisine kavuşacaktır. Belediyeler bankası binasında yer temin edilmiş ve inşaata başlanmıştır. Bu galeride küçük ve ucuz eserler bulunacak, devlet sergilerinde nispeten büyük ve yüksek fiyatlı eserleri alamayan kimseler galeriden bütçelerine uygun güzel ve sevimli tablolar, heykeller ve biblolar temin edebilecekler ve mükellef ve modern evlerimizin duvarları gülünç ve zavallı illüstrasyon yapraklarından kurtulacaklardır."⁶⁷

İlavenin başka bir yazısında da halkevinde açılan birleşik ressamlar sergisine değinilir. "Tablolar karşısında ufak tefek düşünceler" başlıklı yazıda,

"...Resamlarımızın fırçalarında eski ucubeler, hortlaklar, insan şuuruna köşe veren çizgiler hemen hemen kaybolmuş gibidir. Bundan dolayı sevinmemek kabil mi? Niçin hayattan ayrılalım? Tabiatı renkleri ile, boyaları ile, inhinaları ile kopya etsek bile, tabiat, o halik kudret kadar bir eser meydana getiremez miyiz? Bırakın ki onun da resme, çizgiye ve görüşün çevresi içine giren bin türlü tecellileri, ihtirasları, şehvetleri, korkuları, heyecanları, velhasıl insan üzerinde en büyük tesirleri olan bir yığın hisleri vardır. Bu hisleri çizmek, bunları boyamak yerine, neden cisimlerin manasız, şekilsiz, hadisesiz, cansız iskeletleri üzerinde uğraşalım?... Bırakalım felsefeyi ve maddeyi filozof arasın. Bize kendi fırçamızın ucundaki renk, ışık,

⁶⁷ Nurullah Berk, "Yurdda resmi ve sanatkarı himaye için neler yapılıyor?", **Ulus'un Resim Sergileri İlavesi**, Sayı: 29, 11 Haziran 1938, s. 3.

güzellik, resim sanatında aradığımız heyecanı vermeye ve hatta bazen hadiselerin güzelliğini anlatmaya kafi gelir...”⁶⁸ denir.

Cumhuriyetin erken dönemlerinde birer kültür ocağı olarak etkinlik gösteren Halkevleri’nde, özellikle Anadolu halk sanatı ve kültürü araştırmalarında başarı gösterir. Anadolu’nun çağdaş uygarlığa geçirilmesi, Ankara’daki Cumhuriyet hükümetlerinde belli bir eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenir. Köy elişleri ve nakışları, dinsel kökenli halk musikisi ve dansları, Anadolu ev mimarisi dünya ölçüsünde ilgi çekici birer kaynaktır. Yazar ve şairler, musiki alanında kompozitörler, mimar ve ressamlar bu kaynağa, özellikle 1960’lara kadar yoğun bir eğilim duyarlar.⁶⁹

Halkevleri ile kültür ve sanat etkinliklerinde görülen hareketlilik Atatürk döneminde olduğu gibi, İsmet İnönü döneminde izlenen kültür politikalarıyla da sürdürülür. Siyasi alanda tek şef, tek parti anlayışının hakim olduğu bu dönemde Atatürk dönemi kültür politikasının temel ilkelerinden çağdaşlaşma daha da önem kazanır. Kendi içine çekilmiş ulusal kültür kavramı etkisini giderek yitirir ve yerini Batı’ya daha açık bir anlayışa bırakır.⁷⁰

Halkevleri ile elde edilen başarıyı, köylere taşımak amacıyla “Köy Enstitüleri” kurulur. Amaç, kentte yaşanan olumlu gelişmelerin, köye özgü bir biçimde uygulanan programlarla etki alanını arttırmaktır. Cumhuriyet’in temel prensiplerinden biri olan halkçılık ilkesi gereğince, halkın eğitimi bu dönemin de kültür politikalarının temel hedefi olur ve Köy Enstitüleri sayesinde toplumsal ve kültürel hareketlilik devam eder.

Yaşanan tüm bu gelişmeler sayesinde, sanatçılar, beraber hareket edebilecekleri ve ortak paylaşımlarda bulunabilecekleri bir hareket alanı da kazanırlar. Sanatçıların birlikte sergiler açıp yayınlar hazırladıkları ilk topluluk Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olur.

⁶⁸ Anonim, “Tablolar karşısında ufak tefek düşünceler”, **Ulus’un Resim Sergileri İlavesi**, 11 Haziran 1938, Sayı 29, s. 8.

⁶⁹ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s. 174.

⁷⁰ Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, s. 86 – 87.

2.2. Sanatçı Toplulukları, Sergiler ve Sanat Yazını

1929 yılında kurulan **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1943)**, Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu olur. Birliğin amacı, sanatçıların bireysel sanat anlayışlarını korurken, Türk resim sanatını yaygınlaştırmak, kalıcı temellere kavuşturmadır. Bu sanatçılar yeni sanat biçimleri getirmek gibi ilerici bir tavır sergilerler. Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Refik Epikman, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Nurullah Berk, Şeref Akdik, Fahreddin Arkunlar, Ratip Aşir Acudoğlu birliğin Türk resim sanatına kazandırdığı değerler arasındadır.

Vakit Gazetesi'nin Mayıs 1928 tarihli sayısında, birliğin Türk Ocağı'nda açılan ilk sergisi için şunlar söylenir:

"...Eserler portre, peyzaj, natürmort ve posatlardan terekküp ediyor ve meşher Realist, Ekspresyonist, Natüralist ve biraz da Kübistleri bir arada toplayan serbest bir sanat kürsüsüne benziyor.

Serginin belli başlı eksikliklerinden birisi memleket resim ve görüşlerinin azlığıdır. Mesela memlekete ait 5-6 intibaa mukabil 10 tane Paris'e ait tablo vardır... Bunlarla beraber sergi, muvaffakiyetle dolu ve ümit verici bir merhaledir."⁷¹

Gazetenin belirttiği gibi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bu ilk sergisi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedir.

Nurullah Berk, Muhit Dergisi'nin 1929 yılı sayılarından birinde, halkın bu yeni eğilimleri tam olarak benimseyemediklerinden ve takdir edemediklerinden bahseder.

"... Halk ve münekitler, bu serginin ehemmiyetini ve getirmiş olduğu yeni ve sağlam unsurları takdir edemediler. Her yeni cereyanın tebiî bir aksül'amelî olan bu lakaydi, belki de bu haset, zaman ile tebeddül edecek ve yerine hakiki bir anlayış kaim olacaktır... Sanatta, anormal ve klasik kanunlardan hariç görülen eser, muhakkak aykırı olan eser değildir. Halk, alışmış olduğu ve dolayısıyla kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir sanat nümayişi karşısında, lakayt kalmağa, reddetmeğe mütemayildir. İşte bu itibardır ki ilk müstakil ressam sergisi, ziyaretçiler nezdinde, taşkınlık değilse bile, kuvvetli bir aykırılık hissi verdi. Halbuki, bu his ile bir

⁷¹ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 45.

tezat teşkil eden gençlerin eserleri, resim ve heykel sanatlarının esaslı prensiplerine istinat eden, onların yolunda giden, neo-klasik bir mahiyettedir...”⁷²

Berk, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ikinci sergisi dolayısıyla kaleme aldığı ve "Genç Ressamlar Sergisi" başlığıyla 19 Eylül 1929 tarihli Resimli Uyanış Dergisi'nde yayımlanan yazısında ise, resim ve heykelin Türkiye'ye Batı'dan ithal edildiğini, bundan ötürü de birkaç sene Batı'nın etkisi altında kalmanın doğal olduğunu ifade eder; ancak yeni neslin Batı'dan ithal ettiği sanatın, André Lhote, Antoine Bourdelle ve Ernest Laurent'in “sağlam ve samimi” sanatı olduğunu da sözlerine ekler.⁷³

Turan Erol “Bedri Rahmi Eyüboğlu” isimli kitabında, birlik sanatçılarının ne başlangıçta, ne de sonraları anlayış ve görüş ortaklığı içinde olmadıklarının; buna rağmen 1930'larda varlığını kanıtlamanın ve yapıtlarını sergileyebilmenin el ele vermekten başka yolu olmadığını altını çizer. Erol, sözlerine şu şekilde devam eder: “O yıllarda, o yıllardan önce ve daha sonra kişisel sergi açmağa olanak yoktu ülkemizde. Ne özel bir müze, ne özel ya da resmi sergileme yeri, ne de toplumdan gelen istek... Genç sanatçılar alıcısız, desteksiz gidebilecekleri yere kadar gideceklerdir...”⁷⁴

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği tarafından İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerin dışında, sanata destek olmak ve sanatı yaygınlaştırmak amacıyla da çalışmalar yapılır.

1938 – 1944 yılları arasında düzenlenen **Yurt Gezileri** kapsamında sanatçılar, yurdun yeni, meçhul ve yerli güzelliklerini görmeye ve bunları konu alarak yeni eserler vermeye davet edilirler. Ressamlardan gittikleri şehirde bir, bir buçuk ay (1943 senesinde bu süre 3 aya çıkarılır ve sanatçılardan beklenen eser adedi de azaltılır) gibi bir sürede eserler üretmeleri beklenir. Bu süre zarfında yol ve diğer

⁷² Anonim: “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında Ne Diyor?”, **Muhit Mecmuası**, Sayı: 13, Kasım 1929, s. 980 – 981.

⁷³ Nurullah Berk, "Genç Ressamlar Sergisi", **Resimli Uyanış Dergisi**, Sayı: 42, 19 Eylül 1929, s. 687-688.

⁷⁴ Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüboğlu: Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 14.

masrafları parti tarafından karşılanır. Yurt Gezileri sırasında üretilen eserler, oluşturulan yıllık sergiler ile ödüllendirilir ve parti tarafından satın alınır.

1 Eylül 1938 tarihli yazısında Malik Aksel, Yurt Gezileri'ni şu sözlerle tanımlar:

“Askere giden acemi erler gibi resim çantalarını sırtlayıp Malatya'dan Edirne'ye yurda dağıldılar. Kimi ressamın eşleri ve arkadaşları da bu geziye katıldı. Ressamların gittikleri yörelerde daha çok açık havada çalıştıkları, kasaba ve köylere de gittikleri, bazı ressamın anılarından gittikleri yörelere ilişkin izlenimlerden ve yaptıkları resimlerden anlaşılıyordu.” Turan Erol'un, “Yurt Gezileri, Anadolu'yu görmüş ya da yıllarca kalmış olanlar ile sanatçıların yeni bir gözle, ressamca bir bakışla yurdu yeniden tanımlarını sağlamıştır” görüşü ise, bu sergilerin yararını gözler önüne serer.⁷⁵

Refik Epikman'a göre bu teşebbüs, sanatçıyı hayal dünyasından doğaya, Anadolu'nun ta kendisine ulaştıracaktır. Bu kaynaşma Türk sanatçısında mevcut olan samimi tutum ve zevklerin renk ve form halinde doğmasına yardım edecektir.

Epikman, Güzel Sanatlar Dergisi'nde yayımlanan “Yurdu Gezen Türk Ressamları” başlıklı yazısında, I.Yurt Gezisi'ni değerlendirir. Sanatçıları “hayal çerçevesinden tabiata, çeşitli hayat şartları içerisine, tek kelime ile Anadolu'nun ta kendisine” ulaştıran bu gezinin, Türk plastik sanatlarında bir dönüm noktası olduğunu ifade eder.⁷⁶ Yurt Gezileri'nin, Anadolu ile tanışıp kaynaşma fırsatını bulan ressamlardaki “samimi” görüş ve zevklerin, renk ve form halinde doğmasında etkili olduğunu bildiren sanatçı, bunun “Birinci Resim Müsabakası Sergisi'nde de görülebileceğine işaret eder; ressamların, sosyal bir devrim niteliğindeki bu ve buna benzer sanatsal faaliyetlerde, kendi paylarına düşen vazifeyi başarabilecek güçte olduklarını da söz konusu sergide teşhir ettikleri eserlerle gösterdiklerini dile getirir.

Nasuhi Baydar 1938 tarihli yazısında, evleri ve işleri arasında mahsur kalan, dar kazançları ile geçinmek durumunda olan sanatçıların, hep aynı çevrelerin etkisinde kalarak birbirini tekrar eden işler üretmeleri konusuna değinir. Ona göre, bu sanatçıların gezmeleri, muhit değiştirmeleri, yeni yeni şeyler görerek ufuklarını

⁷⁵ Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923 – 1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2005, s. 86.

⁷⁶ Refik Epikman, “Yurdu Gezen Türk Ressamları”, **Güzel Sanatlar Dergisi**, 1939, Sayı: 1, s. 131.

genişletmeleri, yaşama karışmaları, hadiselerden ilham almaları lazımdır. Baydar, Cumhuriyet Halk Partisi'nin desteği ile başlayan Yurt Gezileri'ni, ressamlarımızla verilmiş büyük bir fırsat olarak niteler ve bu sayede oluşacağına inandığı 'millî sanat' kavramına vurgu yapar.⁷⁷

15 Temmuz 1938 tarihli İnsan Dergisi'ndeki "Resim Havadisleri" isimli yazısında, Cumhuriyet Halk Partisi'nin, ressamları Anadolu'nun çeşitli şehirlerine göndereceği ve bu şehirlerde çalışmalarını temin edeceğini bildiren Bedri Rahmi Eyüboğlu:

"Dünyanın en güzel bir memleketi olan İstanbul'da toplanmış olmalarına rağmen hepsi için için yanık Anadolu peyzajlarına hasret çeken ressamlarımız arasında bu haberin ne büyük bir sevinç dalgası halinde dolaştığını tasavvur edemezsiniz. Birkaç ay yalnız Anadolu ve boya kokusuyla kol kola, Anadolu'nun sevgili köşelerinden birisine çekilmek ve çalışmak!.. İstanbul banliyölerinde kırıntılarıyla geçindiğimiz Anadolu dağlarına kavuşmak!.. Anadolu'nun bazen bir şelale bolluğu ve cömertliğiyle dökülen, bazen kör bir kuyu kadar kısır ve kasvetli peyzajıyla hiç olmazsa yalnız birkaç ay, yalnız meslek endişeleriyle baş başa kalabilmek!.." der.⁷⁸

Saip Tuna da, 5 Şubat 1941 tarihli Ulus Gazetesi'nde yayınlanan "Millî Sanat" başlıklı yazısında, özgün bir Türk resmi oluşturulmasıyla ilgili düşüncelerini aktarır. Tuna'ya göre Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen Yurt Gezileri sayesinde, atölyesine kapanıp arkasını memleket gerçeklerine çeviren ve orada yabancı kitaplar ile broşürleri karıştırmak suretiyle Batılı sanatçıları taklit ederek bayağı kopyalar yapan ressamlar bu durumdan kurtulurlar. Bu geziler vesilesiyle söz konusu ressamlar, yurdun gerçeklerini görür, Anadolu'nun "derinden çarpan kalbini" dinleyerek onun acıları ile sevincine tüm kalbiyle iştirak eder, böylece samimi ve özgün bir Türk sanatı yaratırlar.

Yurt Gezileri'nde reel ve hayata dair resimler gerçekleştirme imkânı bulan ressamlar sayesinde, Türk resminin, uluslararası platformlarda da tüm "hayatîyetiyle" temsil edilebileceğini ifade eden sanatçı, ancak bu noktada "iyi" eserle "kötü" eseri

⁷⁷ Nasuhi Baydar, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30.

⁷⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Resim Havadisleri", **İnsan Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası**, Sayı: 4, 15 Temmuz 1938, s. 375-376.

birbirinden ayırmak gerektiğinin de altını çizer; bu suretle sanatçıların “ıstıfaya (ayıklanma)” tabi olmaları gerektiğini vurgular.⁷⁹

Arif Kaptan ise, Ülkü Milli Kültür Dergisi’nde yayınlanan yazısında:

“...Cumhuriyet Halk Partisi’nin her yıl tertip ettiği yurt gezileri, ressamlarımıza kıymetli bir teşvik olmuştur. Çoğu memur olan ve bütün yıl çalışmalarını ancak tatil günlerinde yapmak zorunda bulunanlar için, üç ay yalnız sanatını düşünerek yaşamının ve bu hürriyet havası içinde çalışmanın sonuçları el ile tutulacak kadar hayırlı ve verimli olmuştur. Aynı zamanda memleket köşelerini tanımanın sanatçının ruhuna vereceği ilhamla, yaratma yolundaki etkisini de bu seyahat resimlerinde pek ala bulabiliyoruz. 66 vilayetimizden yapılan ve yekunu yedi yüzü bulan bu eserler, ileride vilayetlerimizde açılması düşünülen Şehir Resim Galerileri’nin sermayesini teşkil edecektir...”⁸⁰ demektedir.

Örneklere de görüldüğü üzere, gazete ve dergilerde sık sık Yurt Gezileri’nden haberlere yer verilir. Gezilere katılan sanatçıların hangi şehirlere gittikleri, ne kadar sürelerle kaldıkları, ne tür çalışmalar yaptıkları ve sanata bir yenilik ekleyip eklemedikleri konuları tartışılır.

Örneğin, Ahmet Muhip Dranas Güzel Sanatlar Dergisi’nde yayınlanan 1942 tarihli değerlendirme yazısında, Bolu’ya giden Ali Karsan için,

“On iki manzara yapmıştır. Bu resimler bir bakışta güzel görünürler; fakat dikkat edilince boyalarda bir çiglik ve biteviyelik kendini hissettirir. Daha ziyade soğuk renkleri kullanmış olması paletinde göstermediği titizliği büsbütün meydana koyar. Bolu gibi tabiatlı yer daha fazla alın teri ve hislilik isterdi” der.

⁷⁹ Saip Tuna, "Sanat Aleminde: Milli Sanat", **Ulus Gazetesi**, 5 Şubat 1941, s.4.

⁸⁰ Arif Kaptan, "Cumhuriyet Devrinde Resim", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 123, 1 Kasım 1946, s. 27.

Zonguldak'tan dönen Sabiha Bozcalı'nın dokuz tuvalini de acele ve baştan savma yapılmış mecmua resimlerine benzetir. Buna karşın Hamit Görele'yi gezilerde en çok başarı gösteren sanatçı olarak gösterir.⁸¹

Aynı yıl, Behçet Kemal Çağlar'ın 3 Mart 1942 tarihli Ulus Gazetesi'nde yayınlanan yazısı ise gezilere eleştirel bir dil ile yaklaşır:

“Biz Anadolu'ya yayılan ressamlardan yalnız manzara yalnız desen yalnız kostüm değil; artık insan ve ruh istiyoruz. Tablolarında bize Türk denen insanı ve Türkiye denince yurdun bütün hususiyetle konusunu ve havasını getirsinler. Rakseden zeybeği omuz başlarında kanat kesilen cephesi; halı dokuyan kızın elinde canlanıveren mekiği, sabah alacalığında çıplak bir omuz başına benzeyen höyüğü, yurdu gezen ressamların tablolarında ne zaman göreceğiz? Erciyes'e tırmanan köylüler, Giresun fındığını toplayan kızlar... Bunlarla yetinemez olduk... Daha istiyoruz daha...”

Malik Aksel 1 Nisan 1942 tarihli Ülkü Dergisi'nde yayınladığı yazısında, memleket resimlerine olan ilgiden söz eder:

“Partinin tertip ettiği sergi, yurdun muhtelif köşelerini göstermesi itibariyle, başka sergilerden ayrı bir kıymet ifade eder. Bir araya toplanan memleket resimlerinde her yurttaş, kendi hatıralarının canlanacağı mevzular buluyor, onlarda yalnız doğduğu yeri değil, evini, tarlasını, bağını, bahçesini de görüyor. Bu serginin halk arasında gördüğü yakın alakanın belli başlı sebeplerinden biri de budur.”⁸²

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Yeni Adam Dergisi üzerinden Abidin Dino'ya yolladığı açık mektup, üretilen eserin içeriğine eleştiri yapması bakımından ilginçtir. Baltacıoğlu, Dino'nun 'ibrik' resimleri için;

⁸¹ Amelié Edgü (Editör), **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul, Milli Reasürans Sanat Galerisi, 1998, (Metinler: İlhan Berk, Levent Çalikoğlu, Ferit Edgü, Turan Erol, Murat Ural; Biyografiler: Halenur Katipoğlu), s. 218.

⁸² Malik Aksel, “Memleket Resimleri”, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 13, 1 Nisan 1942, s. 11.

“Sen nasıl olur da bu ibrikleri yafta yapıp asarsın? Hiç sıkılmıyor musun, hiç utanmıyor musun Abidin Dino? ‘Sanatta haya yok’ mu diyorsun? Pek ala! Var savaş! Ama sana bir öğüt vereceğim: Önce bir hekime gidip kalbini ciğerini iyice kontrol ettir... Abidin Dino Allah sana biraz akıl bana da biraz ızan versin, olur mu?”⁸³ yorumunda bulunur.

Abidin Dino’nun cevabı ise şöyledir:

“...Belki dikkat etmişindir; resmini yaptığım ibrikler köylünün hayatına girmiş nesnelere. Tarlada susayınca ibrikten su içer, ölümlerini o ibrikten akan suyla yıkarlar, velhasıl ibrik köylünün yegane çocukluk ve yaşlılık arkadaşısıdır... Testileri köylülere gösterdim, biçimi güzel dediler, galiba testileri beğendiler...”⁸⁴

Bazı yazarlara göre de Yurt Gezileri, kendilerini memleket içinde lüzumsuz bir lüks eşyası gibi görmeye başlayan ressamlarımıza, bir işe yarama fırsatı verir.⁸⁵

Yurt Sergileri 1943 yılına kadar devam eder. Nusret Suman’a göre, bu seyahatlerle hem ressamlar memleketlerini hem de memleket ressamlarını yakından tanıma fırsatı bulurlar.⁸⁶ Yurt Gezileri, pek çok ressamımıza memleketin farklı yerlerinde çalışma olanağı vermesi, sanatçıları İstanbul dışına taşıyarak, resim sanatımıza hiç işlenmemiş konuları kazandırması bakımından önem taşır.

Yurt Gezileri’ne katılan sanatçılardan Selim Turan’ın başından geçen bir olay ise, sanatçıların zaman zaman olumsuz olaylarla da karşılaşmış olduklarını gösterir. Sanatçı, Dilek Şener’le 21 Ocak 1994’te yaptığı görüşmede Muğla gezisiyle ilgili şu anısını anlatır:

⁸³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Abidin Dino’ya Açık Mektup, **Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası**, Sayı: 264, 18 İkinci Kanun 1940, s. 10.

⁸⁴ Yeni Adam’ın Tiyatro Anketi: Abidin Dino’nun Cevabı, **Yeni Adam**, Sayı: 279, 2 Mayıs 1940, s. 6-7.

⁸⁵ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s. 216.

⁸⁶ Turan Erol, Murat Aral, **a.g.e.**, s. 223 – 224.

“...Muğla’ya gittiğimde Valiliğe başvurabileceğim yazılıydı. Jandarmaların beni casus sanarak çevirdikleri oldu... Hatta İzmir’den Aydın’a giderken trende bir şeyler çizmeye çalışıyordum. Biri geldi: Kimsin? Buraları biliyor musun? Diye sorular sordu... Aydın’a gelince Muğla’ya gitmek için bir otobüse bindim. Sabaha karşı Muğla’ya vardığımda ilk önce kaymakamı görüp çevrede rahatça dolaşmamı ve çalışmamı sağlayacak yazıyı aldım. Sonra Köyceğiz’e geçtim. Köyceğiz’e geldiğimde elimde boyaları görerek beni yabancıya benzettiler. Bir adam beni alıp karakola götürdü. Dedim ki: ‘İşte Muğla Kaymakamı’ndan kâğıdım var’ Adam bana dedi ki: ‘Ben okuma yazma bilmem’ O zaman Valiye telefon etmesini istedim. Bunun üzerine beni bıraktılar. O yüzden en az Köyceğiz’de kaldım. Halkevi bizi bir para veriyordu; fakat Bodrum’da Cevat Şakir’i buldum ve orada onunla birlikte üç aydan fazla kaldım. Bodrum’da süngerci tekneleriyle Marmaris’e, Datça’ya, Fethiye’ye gidip resimler yapıp yeniden geri dönüyordum...”⁸⁷

Turan Erol’un aktardığına göre Arif Bedii Kaptan Kastamonu’da, Cemal Tollu Burdur’da ve Eşref Üren de Ağrı’da, Selim Turan’la benzer problemler yaşar; muhtemelen II. Dünya Savaşı yılları olması sebebiyle bu sanatçılar, casus zannedilerek karakol karakol sürüklenmekten bir hayli sıkıntı çeker, Eşref Üren’i halk karakol önünde linç etmeye çalışır, Cemal Tollu tartaklanır, Arif Kaptan ise Kastamonu’da Türk olduğunu anlatana kadar epeyce ter döker.”⁸⁸

Burcu Pelvanoğlu, “Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat” başlıklı kitabında, Cumhuriyet’in kültür politikalarının bir parçasını oluşturan Halkçılık ilkesine ve ‘köycü söylem’e dikkat çeker. Halkevleri’nin açılması, Köy Enstitüleri’nin kurulması ve Yurt Gezileri’nin, Cumhuriyet’in resmi ideolojisi olan köycü söylemle ilişkisi üzerinde durur. Özellikle köycü söylemi yaygınlaştırma bağlamındaki en önemli etkenlerden biri olarak, Yurt Gezileri’ni gösterir.”⁸⁹

Pelvanoğlu’na göre, Yurt Gezileri ve köycülük retoriği bağlamında şöyle bir sonuca varmak mümkündür:

⁸⁷ Zehra Canan Bayer, “Cumhuriyet Dönemi (1923–1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2009, s. 199 - 200.

⁸⁸ Turan Erol, **Bedri Rahmi Eyüboğlu: Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 81.

⁸⁹ Burcu Pelvanoğlu, **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat**, İstanbul, Corpus Yayınları, 2017, s. 148.

“1930’lardan başlayarak Cumhuriyet’in resmi ideolojisi, modernleşmeyi köye köycülüğe taşımak olmuştur. Fransız sosyolog Lucien Goldman’ın ideolojiyi, gerçekliği yanlı ve eksik kavrayarak çarpıtın bilinç durumu olarak tanımlaması gibi, Türkiye’de oluşturulan köycü ideolojisini ve köylü idealizasyonu da bu tek yanlı ve çarpık bilinç durumunun bir göstergesidir. Bu kez, köycü ideolojinin üretildiği yerler olan Halkevleri’ne yön veren bürokratlar halk sanatlarına, halk yazınına, halk danslarına, halk oyunlarına, folkloru karşı aşırı bir romantizme yönelmişlerdir. Bu romantizmin sonucu da kısmen bir hüsrân olmuş ve Yurt Gezileri, Murat Ünal’ın deyişle ‘Cumhuriyet’in Romansı’ olmaktan öteye gidememiştir.”⁹⁰

1933’den 50’li yıllara kadar etkinliğini devam ettiren bir diğer grup “**d Grubu**”dur. Ülkedeki en uzun soluklu ve etkin birliktir. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu’ndan oluşan altı sanatçı tarafından kurulur. Gruba zaman içerisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi de katılır.

d Grubu’nun İstanbul’un henüz özel bir sanat galerisine bile sahip olmadığı etkinlik yıllarında, çeşitli salonlarda açtığı sergiler, gruba yeni birçok sanatçının katılmasıyla önem kazanır ve bu sergilerde resim ve heykel sanatını, modern sanatın gelişmeleri açısından tanıtan konuşma ve tartışmalara da yer verir.⁹¹

d Grubu üyeleri sanatsal etkinlikleri yanı sıra üst düzey entelektüel tavırları, yazıları ve yayınları ile çok önemli bir etki alanı yaratırlar. 1947’de düzenledikleri sergi ile 15. yıllarını kutlamak üzere “d Grubu ve Türkiye’de Sanat” adlı bir katalog yayınlar ve 1949’da da “Yaşayan Sanat” adlı bir dergi çıkarırlar.

d Grubu’nun yenilikçi yaklaşımını övgü dolu sözlerle karşılayanlar olduğu gibi beğenmeyenler de vardır. Selami İzzet Sedes’in “Bu grup sanatçıları resim teorilerinin tümünü biliyorlar ama resim yapmasını bilmiyorlar” demesine karşın; Sabahattin Eyüboğlu “İsmine bile mana koymak istememiş olan d Grubu halka en iyi bir dille, musikinin dili ile hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş,

⁹⁰ Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.**, s. 156.

⁹¹ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s. 182.

fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkan yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir” yorumunda bulunur.⁹²

Adnan Turani ise “Dünya Sanat Tarihi” isimli kitabında, Batı’ya gönderilen sanatçılardan bahsederken d Grubu için de şu yorumu yapar:

“...1926’dan itibaren Batı’ya yeniden bir sanatçı kuşağı gönderilmişti. Bu sanatçılar döndükleri zaman, ilk kez yıllardır tekrarlanan empressiyonizma dışına çıkmış bir sanat anlayışı ile yurda döndüler. Bunlar 1905 yıllarında Fransa’da ortaya çıkan bir Fovizm’i (çiğ renkçilik), 1908’de doğmuş bir Kübizm’i, 1906’da Almanya’da ortaya atılmış bir Ekspresyonizm’i yurda getirdiler ve bu kuşaktan bir grup “D” Grubu adı ile bir birlik kurdular. Bu yüzden bizde yıllardır süren ve İstanbul’da alışılmış akademik bir anlayışın karşısına yeni görüşler çıktı. Bu yeni gelenler, kısa bir müddet sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne öğretmen olarak atandılar. Böylece resim sanatı, doğanın renkli bir yansıması anlamında olan bundan önceki kuşağın anlayışını aşmış ve sanat sorunları bakımından yeni bir hava belirmeğe başlamıştı.”⁹³

Refi Cevad Ulunay, d Grubu’nu “Sanat alemini kah düşündüren, kah tebessüm ettiren, kah hayretlere düşüren münakaşa kaldırır bir teşekküldür...” diye yorumlar. Paris Arts Gazetesi’nden Madaleine David (Guimet Müzesi mütehassıslarından) ise,

“Paris’te Lhote’ların, Léger’lerin, Gromaire’lerin atelyelerinde çalışmış olan bu ressamlar kübizmi keşfettikten sonra Türkiye’ye sanatın daha entelektüel bir anlayışını, daha insancı şekillerini getirdiler. O zamana kadar empresyonist sanata alışmış olan halk yeni eserler karşısında yadırgadı. Fakat faal ve hareketli olan d Grubu azaları az bir zaman içinde Türk resminin modern devresini açmaya muvaffak oldular” der.⁹⁴

⁹² Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s. 56 – 57.

⁹³ Adnan Turani, **a.g.e.**, s. 581 - 583.

⁹⁴ “**d**” **Grubu Türkiyede Resim**, İstanbul, Halk Basımevi, 1947.

Grup 1947 senesinden sonra dağılır. Sanatçılar kendi başlarına çalışarak, belirmiş kişiliklerini bir topluluğun desteğinden uzak geliştirmek isterler.

Grup üyeleri, yazıları ve yayınları ile sanat çevresinde önemli bir yer edinirler. Cemal Tollu 1950-60 yılları arasında Yeni Sabah günlük gazetesinde “Sanat Bahisleri” köşesini hazırlar. “Sanat Bahisleri” başlığıyla yayınladığı inceleme ve denemeler, plastik sanatlar literatürümüzde canlı kalacak yazılardır. Tollu, klasik sanata bağlılığıyla beraber, has, içten olmaları şartıyla yeni hamlelerin de ateşli bir taraftarı olur.

21 Mayıs 1952 tarihli yazısı şöyledir:

“Yeni resmin devlet sergilerine sokulmayacağını iftiharla söyleyenlere rastlıyoruz. Buldukları müsait iklim içinde cesaretleri günden güne artan, sesleri yükselen bu kahramancılara acımamak mümkün değil. Her sahada ‘yeni’nin düşmanları telin edilirken, sanatta yenilik düşmanlarını müsamaha ile karşılayanlar, hatta onları tasvip edenler, ileri hamlelere engel olmak istidadını gösterdikleri için aynı derecede suçludurlar.”⁹⁵

Eşref Üren başkentte yayımlanan Ankara Sanat dergisinde “Enstantaneler” köşesini hazırlar. Yayınladığı yüzlerce “Enstantane”, kentleşen ve sınırları gerilerek makineleşen uygarlığın; ancak sanat ve kültürle sükuna erişebileceğini ortaya koyar. Sanatçı bozkırın ortasında, adeta yoktan var edilen Ankara’nın parkları ve yeşil alanlarını hem yazılarına, hem resimlerine konu eder. Öte yandan, bu yazı ve resimler düzensiz bir kentleşmeye karşı doğa ve toplum sevgisinin izlerini taşır.⁹⁶

Üren, doğadan resim yapmaya ve klasik malzemeler kullanmaya önem verir. Örneğin, “Çerden Çöpten” enstantanelerinin birinde,

“Çerden çöpten resim yapılır oldu zamanımızda, nedir bu bunalım? Handiysa insanın buna, bunama diyeceği geliyor. Yazık ki, basın da yayına körükle gitmekte!

⁹⁵ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s. 61.

⁹⁶ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s. 175.

Hanımlarımız saman çöpü, boncuk, mercimek, sicim, pirinç, nohuttan mamul sergilerini açmışlar, fotoğraflar çekirmişler, bastırmışlar. Yemek pişirilir sanırsınız bunların bir kısmıyla. Seyrine tahammül edilemez ama iyi hazırlanmış mercimek çorbası, mis gibi tereyağından yapılmış domatesli pilav, elhak ağzımızı sulandırır! Sofraya koyacaklarımızı, afiyetle yiyeceklerimizi, çerçeveletip duvarlara asıyoruz seyretmek için⁹⁷ der.

Dönemin koşulları düşünüldüğünde, grup olarak hareket etmenin, hem görünürlük, hem de sergilere katılım ve satış gibi konularda sanatçılara avantaj sağladığı söylenebilir. Bu amaçla hareket eden genç sanatçılar, birlikteliklerini ortak sanatsal etkinlikler çevresinde güçlendirmeyi hedeflerler.

Bu düşünceler doğrultusunda, **Yeniler Grubu (1941-1952)** başta Nuri İyem olmak üzere, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejad Melih Devrim, Faruk Morel, fotoğrafçı İlhan Arakon ile d Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino tarafından oluşturulur.

“Yeniler Grubu, Türk resim sanatı tarihi içinde belirli bir dönemi ve önemli sanatsal gelişmeleri işaretleyen bir topluluk olarak büyük bir değer taşımaktadır. Bu grup Türk resminin beklentiler döneminin bulgularını ortaya koyan değişimleri tanımlar. Kimlik kazanımı aşamasında Akademi'nin girdiği arayışın sonucu Yeniler Grubu'dur... Yeniler'in beklentilere verdikleri kazanımları incelemek, bu dönemde gelişen Türk resim sanatına yakın bir mercek tutmak anlamını beraberinde getirir...”⁹⁸

Sibel Çelik, Yeniler Grubu'nu ele aldığı tez çalışmasında, grubun, içinde yaşadıkları toplumun insanlarını ve sorunlarını ele alan bir yaklaşım içine girdiklerinden söz eder. Kendilerinden önceki grupları toplumsal sorunlara yabancı kaldıkları ve halkla bütünleşemedikleri nedeniyle eleştiren Yeniler Grubu, benimsedikleri toplumsal gerçekçilik anlayışıyla sanatta içeriğe önem verir. İstanbul kıyılarında geçimlerini denizden sağlayan balıkçıları, fabrika işçilerini tuvallerine taşıyan Yeniler Grubu'nun

⁹⁷ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e**, s. 63.

⁹⁸ Kıymet Giray, **Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 48.

ortak noktaları insan ve onun yaşamda verdiği mücadele olur. İstanbul şehrini çalışma alanı olarak belirleyen sanatçılar limanlara, rıhtımlara, yük ve eşya depolarına, tersanelere, fabrikalara, meyhanelere ve kahvehanelere giderek 1940'lı yılların toplumsal yaşamını incelerler.⁹⁹

Grubun ilk sergisi Beyoğlu Matbuat Birliği'nde (Basın Birliği) 10 Mayıs 1941 tarihinde "Liman Resim Sergisi" adıyla açılır.

Sergi açılışı şu sözlerle duyurulur:

"Üç senedir yeni bir şekilde çalıştırılan Güzel Sanatlar Akademisi resim kısmı talebeleri, ilk sergilerini sömestr tatilinden istifade ederek İkincikanun'un 15'inci günü, Akademi'nin geniş salonlarında açtılar. İki desen ve bir de yağlıboya salonunu ihtiva eden sergiye 47 arkadaş 115 yağlıboya, 198 füzen, 17 gravür ve 6 litografiyle iştirak etmiştir."¹⁰⁰

Bir konsept çerçevesinde hazırlanan serginin, Türk resim sanatı açısından öncü bir rolü olduğu söylenebilir. Nitekim, çalışmanın ilerleyen bölümlerindeki örneklerde de görülebileceği gibi, bazı eleştirmenlere göre; ilk kez bir ressam grubu bir konsept üzerinde yoğunlaşmakta ve sanatsal yaratılarını bu bağlamda gerçekleştirmektedirler. Bu bakımdan, Yeniler Grubu'nun, Türk resmine konu bağlamında bir yenilik getirdiği söylenebilir. Bununla beraber, önceki sanatçı gruplarında olduğu gibi bir üslup birliğinden söz etmek olanaksızdır.

Çelik'e göre, grup üyeleri arasında bir üslup birliğinden söz edilemese de, Yeniler Grubu, savundukları görüşler ile Türk resim sanatında 1960'lardan sonra yoğunlaşan toplumsal sanat anlayışının temelini oluşturur.¹⁰¹

⁹⁹ Sibel Çelik, "Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009, s. 144-147.

¹⁰⁰ Zeki Faik İzer, "Güzel Sanatlar Akademisi Talebe Sergisi", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1941.

¹⁰¹ Sibel Çelik, **a.g.e.**, s. 149.

Grup ikinci sergisini 1942'de "Kadın" konusu ile gerçekleştirir. Bu sergi ile eleştiriler iyice şiddetlenir ve grup sanatçıları, kimi eleştirmenlerce yürütülen bir karalama politikasının hedefi haline gelir.

Örneğin, Orhan Seyfi Orhon Çınaraltı Dergisi'nde yayınlanan bir yazısında, Türk sanatının, bu sanatçıların elinde soysuzlaştığını iddia eder ve bu yeni yaklaşımların milli sanat anlayışımıza zarar vereceğini söyler.¹⁰²

1943 senesinde ise, daha da ileriye gidilerek, Mümtaz Yener ve Haşmet Akal'a ait iki tablo, sergiye uygun olmadığı bahanesiyle sergi salonundan çıkarılmak istenir. Dönemin Akademi müdürü Burhan Toprak'ın bu girişimi, okulun sanat ortamı üzerinde kurduğu hegemonyaya açık bir örnek olarak görülebilir. Sonuçta, sanatçılar ne kadar başkaldırsalar da, bu iki eser polis zoruyla sergiden alınır.¹⁰³

Yapılan ağır eleştirilerde Yeniler Gubu sanatçıları, birer salon züppesi olarak nitelendirilirken; yaptıkları işler de şekilden mahrum, faydasız ve çirkin olarak görülür.¹⁰⁴

Bunun yanı sıra grubu destekleyen yazar ve düşünürler de vardır, elbette. Örneğin, Hilmi Ziya Ülken "Resim ve Cemiyet" adıyla yayınladığı küçük bir kitapta, bu yeni hareketi över. Fikret Adil ise, Mayıs 1951 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi'nde çıkan bir yazısında, Yeniler Grubu üyelerinin, ileriye dönük bakış açılarını ve içlerindeki resim sevgisini takdir eder.¹⁰⁵

Grup etkinlikleri 1952'de açtıkları sergi ile sona erer. Bazı sanatçılar çalışmalarını Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti'nde sürdürürler.

Yeniler üzerine yoğunlaşan tüm olumlu ve olumsuz eleştiriler, dönemin sosyal ve toplumsal yapısını ortaya koymakla birlikte; toplumun yeni sanata bakışını gözler önüne sermesi bakımından da kayda değerdir.

Yeniler'den bir kaç sene sonra, kurulan **Onlar Grubu (1947-1955)** ise, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden on öğrencinin

¹⁰² Orhan Seyfi Orhon, "Türkiye'de Resim", **Çınaraltı Dergisi**, Sayı: 37, 6 Haziran 1942, s. 1.

¹⁰³ Fahir Onger, "1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu", **Soyut Dergisi**, Sayı: 58, Mayıs 1973, s. 39.

¹⁰⁴ Şevket Rado, "Mozalak Ressamlar", **Yeditepe**, 15 Şubat 1955, s. 3.

¹⁰⁵ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e**, s. 73 – 74.

oluşturduğu bir gruptur. Kurucu üyeleri Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen, Ivy Strangali, Fahrünnisa Sönmez, Saynur Kıyıcı, Meryem Özacul ve Fikret Alpe'dir. Sonradan gruba, Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam, Adnan Varınca, Agop Arad, Osman Zeki Oral, Remzi Raşa, Nevin Çokay, Pindaros Platonidas gibi genç sanatçılar da katılır.

Esin Yarar Dal, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi'nde yayınlanan bir yazısında, grubun kurulmasına temel oluşturan iki nedenden bahseder. Bunlardan ilki Bedri Rahmi'nin kişiliğinde toplanan ve Türk resminde Doğu-Batı bileşimini yaratmak olarak da nitelendirilebilecek sanatsal kaygıdır. Diğer ise, yeni mezun öğrencilerin kendilerini tanıtmaya ve sanat ortamında bir yer sağlama kaygısı ile hareket etmeleri olarak değerlendirilebilir. Dal, sözlerine Turan Erol'a da atıf yaparak devam eder:

“... Turan Erol, grubun kurulduğu yıllarda İstanbul'da kişisel sergi açmanın ve sergi açabilecek mekanlar bulmanın zorluğuna dikkat çekerken, grup olarak bir yerlere başvurup salon sağlamanın daha kolay olduğunu belirtmiş, B. Rahmi'nin de 'Çocuklar, grup olmanızın birçok faydası var. Örneğin Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde grup olarak temsil edilmek önemlidir. Giderek jüri üyesi olmanız bile istenebilir. Devlet sergisinde toplu görünüm almanız sağlanır' dediğini vurgular.”¹⁰⁶

Onlar Grubu başlangıçta, hocaları Bedri Rahmi'nin destek vermesi ile sanat ortamında belli bir ilgi görse de sanat felsefesi (manifesto) olarak dikkate değer bir gelişme gösteremez. Ancak grup içindeki bazı sanatçılar kişisel üslup gelişmeleri ve sanat çabaları ile Türk plastik sanatları içerisinde önemli ve saygın bir yer edinirler.¹⁰⁷

Kısaca değerlendirdiğimizde, Türkiye Cumhuriyeti'nin uyguladığı kültür sanat politikaları ile o zamana kadar göz ardı edilmiş pek çok alanda köklü değişimler yaşandığı görülür. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, açılan sergilerden eserler satın alınması, sanatsal etkinliklerin yürütülmesi ve yaygınlaştırılması için kurulan Sanayi-i Nefise Müdürlüğü, halkı ressamlarla, ressamı halkla

¹⁰⁶ Esin Yarar Dal, “On'lar Grubu”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 24, Haziran 1984, s. 4.

¹⁰⁷ Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s.y.

buluşturmayı amaçlayan Yurt Gezileri, Güzel Sanatlar Akademisi, Halkevleri, Enstitüler, sanatçı grupları ve buna benzer pek çok girişim, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma politikalarının temelini oluşturur.

1950 sonrasında, Türkiye'de değişen sosyal, politik ve ekonomik yapının sanat hayatına yansması, devlet kültür politikalarında da önemli değişimlere sebep olur. Özel sanat galerilerinin yaygınlaşması, yarışmalı sergiler, banka galerileri, yabancı kültür merkezlerinin açtığı sergi mekanları, sergileme geleneğini etkileyen etmenler olarak kabul edilir.

Devlet kurumlarının dışında kişisel sergilerin oluşmasına olanak sağlamak, sanat, sanatçı, koleksiyoncu, izleyici ilişkilerinde güvenilir bir ortam yaratma ihtiyacı ile İstanbul ve Ankara'da birçok özel sanat galerisi açılır. Bunlardan en erken tarihli özel galeri 1947 yılında açılan "İsmail Oygur Sanat Galerisi"dir. 1950 yılı sonunda açılan Maya Sanat Galerisi ise özel galericilik anlayışının oluşmasında önemli bir adım olarak kabul edilir.¹⁰⁸

Aralarında Merkez Bankası, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Yapı Kredi Bankası, Garanti Bankası, Akbank, Şekerbank, Halkbank, Etibank ve Pamukbank'ın bulunduğu bir çok banka, resim satın almak ya da sergi düzenlemek aracılığıyla resim sanatının gelişmesine katkıda bulunurlar. Böylece sanata farklı biçimlerde destek olmayı ilke edinen bu kuruluşlar "banka galerisi" kavramının yerleşmesinde de rol oynarlar.¹⁰⁹

Öte yandan İstanbul, Ankara ve İzmir'de; Fransız, Alman, Amerikan ve İtalyan Kültür Merkezleri'nin sergileme mekanlarının gelişimine ve çoğalmasına yaptıkları katkılar da son derece önemlidir.

¹⁰⁸ Güler Bek, "1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 98.

¹⁰⁹ Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası", Mimar Sinan Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi", 1999, s. 195.

2.2.1. 1914 Kuşığı, Galatasaray Sergileri ve Eleştiri Yazıları

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören ve okulun açtığı sınavı kazanarak Paris'e resim eğitimi almaya giden genç ressam, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda geri dönerler. Sami Yetik, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namik İsmail gibi sanatçıların ülkeye dönmeleri ile Türk resim sanatı yeni bir niteliğe bürünür. 1914 ya da "Çallı Kuşığı" olarak da adlandırılan grubun başlıca ilham kaynakları İstanbul görünümüleri, figürlü kompozisyonlar ve portre alanında izlenimci tarzda eserler olur.

Ahmet Kamil Gören'in de belirttiği gibi:

"...Bu dönem sanatçılarıyla birlikte Türk resim sanatında izlenimci (empresyonist), dışavurumcu (ekspresyonist), simgeci (sembolist) vb. anlayışların görülmeye başlandığına tanık olunmaktadır. Bunlarla birlikte resimde renk, ışık kullanımında, konu seçiminde çarpıcı değişikliklerin yaşanmaya başladığı dikkat çekmektedir. Ayrıca, uzun figür etütlerine dayanan, çok figürlü ve büyük boyutlu, daha önce uygulananın aksine, fotoğraf yerine, doğrudan doğadan/modelden gerçekleştirilmiş (d'après nature) kompozisyon çalışmalarının da bu dönem sanatçıları ile Türk resim sanatı içine girdiği bilinmektedir..."¹¹⁰

Burcu Pelvanoğlu ise, Arkas Sanat Merkezi'nde gerçekleşen "Renk, Işık, Titreşim: Türk İzlenimcileri" sergisi dolayısıyla kaleme aldığı yazısında, 1914 kuşığı sanatçılarını, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanma sürecinin ve aynı zamanda Batılılaşma hareketlerinin ivme kazandığı Meşrutiyet dönemlerinin tanığı, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de karşılayıcısı olarak betimler. Pelvanoğlu'nun da söylediği gibi bu kuşak sanatçıları, Cumhuriyet dönemi resmine, kendinden önceki kuşaktan farklı olarak konu çeşitliliği katkısında bulunurlar. Bu dönem sanatçıları ile

¹¹⁰ Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 396.

birlikte, Türk sanatında açık hava ressamlığı yaygınlaşır, fotoğraftan resim yapmak demode bir tavır olarak algılanmaya başlanır.¹¹¹

Pelvanoğlu'nun, 1914 Kuşağı'nı ele aldığı başka bir makalesinde değindiği önemli bir nokta da, ilk kez 1914 kuşağı ile birlikte, sanatta öznelliğin ve sivilleşmenin gündeme gelmiş olmasıdır. "Türkiye'de resim, 1914 Kuşağı ile asker ressamlar tekelinden kurtularak, sivilleşme yoluna girer. Sivilleşmeye başlayan resim sanatı, yeni bir anlatım diline kavuşurken, halkın kültürel değerlerinden hareket ederek halka yeni yaşam görüşünü ulaştırma kaygısını da taşır."¹¹²

Grup sanatçıları, ilk sergilerini 1916 yılında 49 sanatçının katılımı ile Galatasaray Yurdu'nda açarlar. "Galatasaray Sergileri" 1951 yılına kadar (1918 yılı hariç) aksamadan devam eder.

Sergiler basında geniş yer bulur, takdirle karşılayanlar olduğu gibi beğenmeyenler de vardır. Ülkenin işgal altında olduğu, çok ciddi toplumsal sarsıntıların yaşandığı yıllarda sanatı yaşatmak güçtür; ama sanatçının tesellisi de yine sanattır: "Uğradığımız felaket-i milliyeye ve hiç bir taraftan maddi, manevi en küçük bir teşvik ve muavenet bile görmemekte olmalarına rağmen yürekleri endişe-i sanat, (sanat kaygısı) ve arzu-i terakki (yükselme arzusu) ile çırpınan sanatkarlarımız sene-i sabıkaya (geçen seneye) nisbetle daha müterakki (gelişmiş) bir sergi vücuda getirmelerinden dolayı her türlü takdirata bilhakkın layıktırlar. (Tasvir-i Efkâr, 25 Temmuz 1919)¹¹³

Ahmet Haşim, 1920 yılında açılan sergiyle ilgili İleri Gazetesi'nde üç gün peş peşe yayınladığı "Resim Sergisi" başlıklı yazısında, ressamlarımızın henüz gelişim içinde olduklarını vurgulayarak; bir araya gelip sergiler düzenleme konusunda gösterdikleri çabayı, eserlerinde göremediğinden, aynı odaya konulan resimlerin birbiriyle ilgisizliğinden söz eder: "Bu sergiyi açıldığı tarihten beri muhtelif gün ve saatlerde dört defa ziyaret ettim: Gah yalnızdım, gah yanımda bir rehberim vardı. Her defasında muayyen bir fikir ve tam bir his edinmiş olduğuma tamamen emin

¹¹¹ Burcu Pelvanoğlu, **Renk, Işık, Titreşim: Türk İzlenimcileri**, İstanbul, Arkas Sanat Merkezi, 2018, s. 22 – 32.

¹¹² Burcu Pelvanoğlu, "1914 Kuşağı Sanatçılarının Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik İle İmtihanı", **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, Kasım-Aralık 2014, sayı:143, s. 19.

¹¹³ Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 30.

olmayarak görüş ve duyuşumda eksik kalanı diğer bir zamanda ikmal (tamamlama) ümidiyle ayrıldım.”¹¹⁴

Haşim'in 1921 yılındaki üçüncü sergi için yaptığı yorum da benzerdir:

“Ağustos sonunda kapanmış olan bu seneki Galatasaray Sergisi, ziyaret edenlere şevksiz ve durgun bir toplanma hissi vermişti. Viran bir bahçe, yıkık bir duvar, kuru bir havuz gibi insana konuşmak, münakaşa etmek, hata ve meziyet üzerinde durup ısrar etmek değil, sükut vermek, varlık ve yokluk hakkında hazin düşüncelere dalmak ve nihayet uyumak arzusu veren o yorgun sergi, uykuya takaddüm eden sari-i azim (büyük sara) bir esnemek gibi bir şeydi. Bir iki ay evvel Çemberlitaş'ta bir sergi açmış olan ressamlarımız, bütün kuvvetlerini o ufak işte tüketerek, bu yaz sergisine gelirken, güneşte yanan sarp tepeye çıkanlar gibi bitab gelmişlerdi...”¹¹⁵

1922 yılındaki sergi için İkdam'da yayınlanan makalede ise, Batı'daki resim sergilerine verilen önemden, resim sevgisinden ve tabloların kolayca satılabiliyor olmasından söz edilerek; bizde böyle bir bilincin henüz oluşmadığından yakınılır. Ressamlarımızın desteklenmesi, sergiye girişin Batı'daki gibi ücretli olması ve halkın güzel sanatlara daha fazla zaman ayırması gerektiği üzerinde durulur. (İkdam, Temmuz 1922)¹¹⁶

Cumhuriyet'in ilanından sonra sergilere verilen önem artar. Bununla birlikte sergiler yine eleştirilerin hedefindedir. Örneğin 1925 yılı sergisi, basında birçok yazıya konu olur. Bazılarında övgü dolu sözcükler sıralanırken, bazı yazılarda sergideki yapıtlar zayıf bulunur. Resimli Ay Gazetesi'nde yer alan bir yazıda “Temmuzun 31. günü Galatasaray Mektebi'nde açılan yedinci resim sergisi sanatkarlarımızın son sene zarfında da takdire şayan surette çalıştıklarını gösteriyor. Teşhir olunan 233 eser arasında görülen fevkalade muvaffakiyetli resimler, tablolar, heykeller istikbal için büyük ümitler vermiştir...” denmesine karşın; bu sırada Türkiye'de bulunan bir Alman gazetesi olan Frankfurter Zeitung yazarı Dr. Bouch, Cumhuriyet Gazetesi'nde

¹¹⁴ Ahmet Haşim, “Resim Sergisi”, **İleri Gazetesi**, Sayı: 930-933, 17-20 Ağustos 1920.

¹¹⁵ Ahmet Haşim, “Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa”, **Dergah**, Eylül 1921, Cilt: 1, Sayı: 10, s.145.

¹¹⁶ Ömer Faruk Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 38.

yayınlanan yazısında, yapıtlarda “Türk orijinliliği” göremediğini, ressamların kişiliklerini yok eder derecede Avrupa etkisinde bulduklarını iddia eder.¹¹⁷

1927 yılındaki onbirinci sergiyle ilgili Akbaba’da yayınlanan yazı da oldukça ilginçtir. Yazının bir bölümü şöyledir:

“...Hamd olsun havaların oldukça yağmurlu gitmesinden bu seneki sergide pek bariz bir feyz ve bereket var... Teşhir edilen âsâr arasında hemen hemen hiç muvaffak olunmamış yok gibi bir şey... Hatta her biri birer şahaser... Hele çerçevelerin güzelliğini takdir etmemek mümkün değil. Yalnız bu sene geçen senekiler gibi malayla yapılmış duvar kadar resimler yok. Çünkü boya muzayakası ressamları oldukça sarsıyor, hatta Ruhi Bey bu sene tablolarını domates salçasıyla yapmış ve bu usûl-i iktisat dolayısıyla herkesten fazla fazla eser çıkarmıştır. Şevket Bey de muhafazakarlıktan çıkmış ve Laik Cumhuriyetçi gözükme için cami resimleri yerine tabanca ve kase resimleri yapmıştır... Ali Rıza Bey bu seneki sergi için bir manav dükkanı yapmışsa da bilahare toptan satılamayacağını düşünerek tabloyu muhtelif parçalara taksim etmiş ve her birine “Karpuz”, “Çilek”, “Elmalar”, “Ayvalar”, “Kirazlar”, “Kayısılar” isimlerini vermiştir...”¹¹⁸

İlerleyen yıllarda Nurullah Berk o zamana kadarki yapılmış Galatasaray Sergileri eleştirilerini değerlendirir ve şu sonuca varır:

“Yeni açılan onüçüncü Galatasaray resim sergisi münasebetile bizde resim âleminin vaziyeti hakkında bazı hakikatleri söylemek, memleketimizde bu san’atın terakkisi (gelişmesi) için ne kadar uzak bile olsa, bir adım atmış olmak demektir. Bu hakikatlerin söylenmesini, senelerden beri münekkit (eleştirmen) geçinenlerden bekledik, halkı tenvir edip (aydınlatıp) onun safdiliğile (safılığı) oynayanları doğru yola sevkedeceklerini umduk. Sükût ve şakşak, cehil (bilgisizlik) ve ataletten (tembellikten) başka birşey göremedik. Bu biganelik (ilgisizlik), bu tarafgirlik (kayırma) yalnız san’ata karşı değil, memlekete karşı da bir lakaydi idi ve hâlâ da öyledir. Çünkü bu memleketin halkı resimde, heykeltıraşide, iyiyi fenadan tefrik (ayır

¹¹⁷ Ömer Faruk Şerifoğlu, **a.g.e.**, s. 50.

¹¹⁸ Ukalâ, “Resim Sergisini Ziyaret”, **Akbaba**, Sayı: 126, 28 Temmuz 1924 (Çevrimyazı: Sabri Koz).

etme) ve iyiyi sevmesi için münekkitlerin nasihatlarına muhtaçtır. Bu münekkitler ise gaflet (aymazlık) ve cehalet içinde yaşayarak birlikte rakı içtikleri ressam arkadaşlarının eserlerine şaheser diyerek senelerden beri el şakırdattılar. Onların müsamaha ve tarafgirlikleri ile bir avuç insanın ortaya çıkardığı sahte san'at, sanki bir zehir gibi halkın damarına işleyip dimağlara (zihinlere) yerleşti. Öyle bir yerleşti ki bu zihniyeti oradan söküp atmak için seneler ve şu âciz makale gibi iki bin yazı daha lâzım..."¹¹⁹

Nazım Hikmet, 1931 sergisi için kaleme aldığı yazıda Necmi Rıza Bey'in eserlerini beğendiğini belirtir ve beğenisini;

"...Galatasaray dendi mi, son senelerde, aklıma sergi geliyor. Mektepte kışın talebe okuyor, yazın resim ve yerli malı okutuluyor. Neyse, resim sergisinde hoşuma giden iki sanatkar var: Necmi Rıza ve Fikret Mualla... bu iki sanatkardan gayrisi hoşuma gitmedi, demiyorum. Fakat, çizgileri, renkleri ve terkipleri aklımda kalan yalnız bu ikisinin resimleri ve afişleri oldu. Ben kendi şahsıma, afişçiliği, resmin en mühim şubelerinden addederim. Necmi Rıza'nın afişleri de mükemmel şeylerdi doğrusu. Hani, Necmi Bey istese, afiş kuvvetleriyle, Terkos suyunu bize limonata niyetine içirebilecek gibi geliyor bana. Ben, büyük sanatkar afişçilerden, biraz da bunun için korkarım. Afiş sanatkarlığı: Doktorluk kadar mesuliyetli, saray şairliği kadar zeki ve kurnaz, düşman memleketini işgal eden bir ordu kumandanlığı kadar kudretli bir şeydir. Rıza Bey yolunu tutmuş gidiyor..."¹²⁰ sözleriyle dile getirir.

1929'da "Müstakiller", 1933'te "d Grubu" kurulduktan sonra, basın bu yeni ve genç kuşağın oluşumlarını destekler. Onları öne çıkarmak için her fırsatta eski kuşağı temsil eden Galatasaray Sergileri'ni eleştirmeye devam eder.

Örneğin, "Ayda Bir" isimli derginin 1935 Eylül ayında yayınlanan ilk sayısında, sanatçıların kendilerini geliştiremediklerinden yakınılır:

¹¹⁹ Nurullah Berk, "Hakikî San'ata Doğru", **Resimli Uyanış Gazetesi**, 22 Ağustos 1929.

¹²⁰ Ben (Nazım Hikmet), Resim Sergisi, **Yeni Gün Gazetesi**, 22 Ağustos 1931, s.7.

“...Galatasaray’daki sergi, devrini ikmal etmiş bir neslin sergisidir. On dokuz seneden beri ilk yaptıklarına, ilk bildiklerine sadık kalarak bir karış bile ilerlememiş meşhurların sergisidir. Galatasaray Sergisi, kendilerinden evvelkileri ve kendilerinden sonrakileri inkar etmiş üstatların sergisidir. Çatılmış kaşlar, sıkılmış yumruklarla aralarında ihtilalci gençleri ya hudutlarının haricine atanların veya aralarına alıp boğmak isteyenlerin sergisidir. Galatasaray Sergisi, memlekette ilk resim sergisini açan, bizde resim tarihini yapan empresyonizmi memleketimize getiren ve burada devrine göre bir sanat varlığı yapmış olanların, mütekaitletin sergisidir...”¹²¹

Tüm bu eleştirilere karşın, yeni resmi beğenmeyen, Galatasaray Sergileri’ni öven yazılar da devam eder. 2 Ağustos 1936 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınlanan bir yazı buna örnek olarak gösterilebilir:

“...Güzel Sanatlar Birliği tarafından Galatasaray’da açılan yirminci resim sergisi sanat sahasındaki muvaffakiyetli ilerleyişi göstermeğe yeni bir vesile oldu...”

20. Galatasaray Sergisi, sanat dedikodularına yalnız eserle cevap veren bir duygu ile işlenmiştir. Burada çocuk çıkartmalarını bile andırmayan ve ne olduklarının anlaşılması için sahiplerinin izahatı dahi kafi gelmeyen şeylere tesadüf edilmiyor. Fakat bu sergide görülmeyenler bunlardan ibaret değildir. Bütün şöhretlerini bir karalama ile iki tekerlemeden almak isteyenlerin dahiyane iddiaları da bu serginindadır. (okunmuyor)”¹²²

Yapılan olumsuz eleştirilerin hemen hepsi, grubun kendini geliştiremediği, çağa ayak uyduramadığı, dolayısıyla da yerinde saydığı yönündedir:

Fahri Hırçın’ın yirmi üçüncü sergi dolayısıyla kaleme aldığı yazısı sergiyi alaycı bir dille değerlendirir:

¹²¹ Anonim, “İki Resim Sergisi”, **Ayda Bir**, Sayı: 1, 1 Eylül 1935, s. 38.

¹²² Anonim, “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 2 Ağustos 1936.

“...Sergide bu sene deniz mahsulleri rağbette! Mebzul balık tabloları var. Fakat ekserisinde balıklar o kadar yumuşak ki, kokuyor hissini veriyor. Hele kanarya sarısından daha sarı limonların da bu çiğ balıkları tezyin etmesi (süslemesi) insana tablolarda istiridye de artıyor.

Ama hissini veren kirli mavi renkli gözlü genç kadın portrelerinden, kalçası sonradan vücuda ilave edilmiş bir yama gibi duran nevilerden bahsetmek istemiyoruz. Hatta elbisesi bir boya yığını olan güzel kadın başlarından da!

Gezdiğiniz zaman hepsini göreceksiniz ve bizimle beraber bir köşede ağlayan zavallı piyeroya da acıyacaksınız! Bütün bunlar çabuk yapmak, kendi eserine hürmet etmemek, ehemmiyet vermemek ve ihmal hatalarıdır. Kıymetli istidatların bu hazır yolda yürümelerini görmekten müteessir olmamak mümkün değil. Bereket versin ki, bunların yanında cidden güzel eserler de var...”¹²³

1940'lara gelindiğinde atölye ve canlı model ihtiyacı, kompozisyonda figür gibi konular gündeme gelir. Vedat Nedim Tör, yirmi dokuzuncu Galatasaray Sergisi için kaleme aldığı “İnsansız resim” başlıklı yazısında, kompozisyonda figür eksikliğine değinir ve kendince sebepler sıralar:

“...Güzel Sanatlar Birliği ve d Grubu yıllık sergilerini açtılar. İkisinde de güzel eserler var, ikisinde de her şeye rağmen bir şeyler verme cehdi görülüyor. d'ciler şüphe yok ki daha canlı ve daha hareketli. Fakat her ikisinde de eksik olan şey: İnsan!..

Nerede şu yaşayan, acı duyan, gülen, iş gören, dipdiri insanlar? Resmimize, memleketimizin tabiatı, renkleri girmeye başladı. Fakat insanını hala bir türlü bulamıyoruz. Neden bu insandan kaçış?

İnsanı bulmak güç de ondan... insanı tabloya sokabilmek atölye, model, zaman ister. Bunların üçünden de mahrum olduklarından, ressamlarımız, daha kolay ve daha ucuz olan tabiat ananın koynuna sığınıyorlar! İşte devlet ve parti, ressamlarımıza atölye, model ve zaman temini hususunda büyük yardımlarda bulunabilir.

¹²³ Fahri Hırçın, “Teşhir Edilmekte Olan San'at Eserleri”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Ağustos 1939.

Ciddi atölye mesaisi başlamadan, resmimize, 'haşmetli' insan unsuru girmeden büyük terkiplere, kompozisyon yaratmalarına doğru gidemeyiz. Bu yüzden de sergilerimizde birçok eserler işte böyle daima bitmemiş, yarım kalmış birtakım taslaklar hissini uyandırmakta devam edip durur.”¹²⁴

Cemal Tollu 1947 yılındaki otuz birinci sergi dolayısıyla hazırladığı yazısında sergilerle ilgili genel bir değerlendirme yapar. Sanatçıları sınıflandıran sergi düzenleme sistemine, ve bu sıralamanın tam aksine bir duruma dikkat çeker:

“Serginin tertip ve tanziminde eskisi gibi silsile-i meratibe riayet edilmiştir. Güzel Sanatlar Birliği bu ananeye fazlasıyla bağlıdır. Bu ananeye göre ressamlar bir kaç sınıfa ayrılır. Ortadaki büyük salon birinci sınıf sanatkarlara hasredilmiştir. Yanlardaki odalar da ikinci ve üçüncü derecedekilere ayrılmıştır. Soldaki odada bu üstadların yamakları ve onlara her bakımdan sadakat gösterenler yer alırlar. Sağdaki odanın garip bir tahlili vardır. Oraya her zaman Birlik kodomanlarının hoşuna gitmeyen, çoluk-çocuk (!) resimleri konur. Halbuki bize iyi bir istikbal vadeden eserleri yine orada bulduk. Orada yeni, fakat kökü çok derinlere giden endişeler seziliyor. Bu odada teşhir edilen eserler içinde Feridun Ertaç'ın, Nejat Kansu'nun, Muhtar Aykırı'nın eserleri nazarı dikkati çekiyor...”¹²⁵

Tunç Yalman'ın 1951 tarihli yazısı ise, Galatasaray Sergileri'nin finali gibidir:

“Güzel Sanatlar Birliği adı altında toplanan ressamlar Galatasaray lisesinde 35 inci yıllık sergilerini açmış bulunuyorlar. Aralarında bir çok kıdemli ressamlar bulunan bu grupun sergisi hakkında müsbet bir şey yazabilmeği çok isterdim ama nezaket saikiyle dahi olsun söyleyecek iyi bir şey

¹²⁴ Vedat Nedim Tör, “Her şey güzel için!: İnsansız resim”, **Vatan Gazetesi**, 12 Ağustos 1945.

¹²⁵ Cemal Tollu, “Galatasaray Resim Sergisi”, **Varlık Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası**, Eylül 1947, Sayı: 326.

bulamıyorum. Serginin ruh ve öz bakımından fakirliği bir yana üstelik çerçeveler iyi intihap edilmemiş ve resimler gayet üstünkörü asılmıştır. Güzel Sanatlar Birliğinin sergisi 20 Ağustosa kadar açık kalacaktır.”¹²⁶

1916 yılından itibaren açılmaya başlanan Galatasaray Resim Sergileri ile Türk resim sanatının yeni bir evresinin başladığı söylenebilir. Birçoğu Avrupa’dan yeni dönmüş genç sanatçılarca gerçekleştirilen sergiler her ne kadar olumsuz yorumlara maruz kalsalar da, yeni bir heyecanı ve teknik arayışı beraberinde getirir. Ayrıca, sergilerin süreklilik taşıyor olması, Türk resminin tanınmasına, yayılmasına ve halk tarafından benimsenmesine de yardımcı olur.

2.2.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve Eleştiri Yazıları

Türk sanat tarihinde kurulan ilk dernek Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ise, kuruluş yılı itibariyle Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olarak kabul edilir.

Ortak bir amaç güden ve bu amaç doğrultusunda çaba gösteren, topluluk niteliği ve ruhu taşıyan ressam, bir çatı etrafında birleşerek, örgütlenir ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurarlar.

Birlik üyeleri, faaliyette buldukları 1929-1942 yılları arasında Türk resim sanatının yurt içinde tanıtılıp, yaygınlaştırılması, geliştirilip özgünleştirilmesi amacıyla çalışırlar. Bireysel üslupları ve gerçekleştirdikleri sergiler ile basında fazlaca yer alırlar.

Birliğin kurulduğu 1929 yılından ilgi çekici bir yazı Nurullah Berk’e aittir. Berk yazısında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin Türk resmine taklidi değil, hakiki sanatı getirdiğini savunur. Yazısına, Güzel Sanatlar Birliği’nin, -kendi ifadesiyle “sahte sanat” temsilcilerinin- Galatasaray’da açtığı 13. sergiye değinerek

¹²⁶ Tunç Yalman, “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, **Vatan Gazetesi**, 10 Ağustos 1951.

söze başlar; sergiyi düzenleyenlerin, tüm kabiliyetlerini göstermelerine rağmen “mecalsiz” ve “iktidarsız” kaldıklarını belirtir. Hayatın, hareketle var olduğunu, ilerlemeyen ve gelişmeyen her cismin olduğu yerde kalacağını ya da yok olacağını dile getiren Berk, sanat için de aynı durumun söz konusu olduğunu; biçim değiştirmeyen, dolayısıyla da sürekli ileri gitmeyen sanat ya da sanatçının yozlaşmaya ve yok olmaya mahkum kalacağına işaret eder. Sanatın, sanatçının hayatı boyunca sürdürmesi gereken “hissî ve fikrî” bir arayış olduğunu ifade eden Berk, bu arayış sonunda sanat eserine ulaşılabileceğini, bu nedenle bir sanatçının ya da bir grubun eser yaratıp bir ülkenin fikir hayatında kuvvetli bir değer yaratabilmesi için, güçlü bir ideal doğrultusunda sürekli olarak çalışması ve ilerlemesi gerektiğini kaydeder. Sözü yine 13. Galatasaray sergisine getirerek bu sergide bu tarz bir çalışmanın ve ilerlemenin görülmediğini, aksine bir çöküşün yaşandığını vurgular.¹²⁷

Berk, bir kaç ay sonra yayınlanan başka bir yazısında da benzer konulara dikkat çeker. Kasım 1929 tarihli Muhit Mecmuası'nda yer alan yazısında, genç sanatçıların çalışma koşullarını, inanç ve umutlarını anlatırken, bir önceki kuşağın, yani Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin resimlerini yine sert bir dille eleştirir:

“Bila tereddüt, resim ve heykel noktâi nazarından, bizde ilk muhim san'at hadisesi denebilecek olan mustekil ressamlar ve heykeltraşlar birliği sergisi, on beş gün evvel kapatıldı. Halk ve münekkitler, bu serginin ehemmiyetini, ve getirmiş olduğu yeni ve sağlam unsurları takdir edemediler. Her yeni cereyanın tabii bir aksül'ameli olan bu lakaydi, belki de bu haset, zaman ile tebeddül edecek, ve yerine hakiki bir anlayış kaim olacaktır.

Muhtelif memleketlerde, genç san'atkarların, yeni fikir pişdarlarının aynı lakaydi, aynı hasede maruz kaldıklarını bilen şimdiki genç Türk ressamları, halkın alakasızlığında daha kuvvetle çalışmağa, mücadele etmeğe bir sebep görüyorlar.

San'atta, anormal ve klasik kanunlardan hariç görünen eser, muhakkak aykırı olan eser değildir. Halk, alışmış olduğu ve dolayısıyla kolay hazmettiği formüllerden ayrı bir san'at nümayişi karşısında, lakayt kalmağa, reddetmeğe mütemayildir. İşte bu

¹²⁷ Nurullah Berk, “Hakikî San'ata Doğru”, **Resimli Uyanış Dergisi**, 22 Ağustos 1929.

itibarladırki ilk müstakil ressamilar sergisi, ziyaretçiler nezdinde, taşkınlık değilse bile, kuvvetli bir aykırılık hissi verdi.

Halbuki, bu his ile bir tezat teşkil eden gençlerin eserleri, resim ve heykel san'atlarının esaslı prensiplerine istinat eden, onların yolunda giden, neo-klasik bir mahiyettedirler. Klasik san'at daha ziyade fotografik bir prensipe istinat etmiş ise, neo-klasikde, bu dar görüş çerçevesinden çıkmakla beraber, esas kanunları red ve inkar eylemez.

İşte bu üslubun en kuvvetli mümesilleri addedilen André Lhote ve Antoine Bourdelle gibi üstatların atölyelerinde çalışmış olan genç Türk san'atkarlarının eserlerinde ne "renk ahengi" ne "desen", ne de "konstruksiyon" itibariyle bir taşkınlık yoktur.

Ancak resim ve heykel yapmak kaidelerine riayetkarlık, fotografik prensipten dışarı çıkmamak, bilinmiş formüllerden uzaklaşmamak, ve yahut, halkımızın alışmış olduğu "virtiosisme" suretiyle hazını kolay, görünüşünü sevimli eserler yapmakla kaim değildir. Genç san'atkarların eserlerinde, tevazun ve cisim, renk ve çizgi kanunları, şahsi görüşlerin ifadesi için birer alettirler. Bu şahsi görüşlerin menbai, gençlerin her birinde, aykırılıkta değil, bil'akis samimiyette, tabiata karşı mahviyettir.

Bu kadar klasik endişelerin bu kadar yeni bir surete tecelli etmelerine şaşmamak, genç ressamların eserlerine alışmağa, onları anlamağa vabestendir...¹²⁸

Bu yeni oluşumu destekleyen yazarlardan biri de Elif Naci'dir. Naci, eski-yeni sanata dair düşüncelerini aktardığı "Yenilik" isimli makalesinde birliğin faaliyetlerini büyük bir heyecan ve coşku ile karşılar:

"San'at, kalın ve büyük adımlarla yürüyor. Bu bir yürüyüş değil bir koşuştur. Uçsuz, bucaksız senelerden beri devrinin rüzgârına tâbi bir fııldak gibi mihverinde (ekseninde) döne döne başı dönen san'at, bugün azgın bir hızla nihayeti görünmez mesafeleri adımlıyor. Koşuyor. Namludan çıkan bir kurşun sür'at ile... İnkılâbın tadını alan insan, yıldızlı gecelerde dirseğini penceresine dayayan, kollarını âşıkının boynuna dolayan uzun saçlı şair efendinin edebiyatını dinlememek için kulaklarını tıkamış, ipekli yastığına yaslanan, karanfil kokusuna meftun (tutkun) yelpazeli küçük

¹²⁸ Nurullah Berk, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında Ne Diyor?", **Muhit Mecmuası**, Sayı: 13, Kasım 1929, s. 980 – 981.

hanımı boyayan kocaman kıravatlı ressamın, marifetini görmemek için gözlerini yummuştur. San'at geniş ve büyük adımlarla yürüyor. Bugünün genç san'atkârı, Yunan san'atle, Yunan san'atının hortlamış bir evladı olan Rönesans'ın ardında kalan ilk insanın, en iptidai san'atın şevk ve samimiyetine gönül verdi. Bu günün genç san'atkârı, coşkun ve çıplak hislerinin samimiyetine smokin giydirmek istemiyor. Elinde mezur, bir terzi gibi hislerine kostüm biçmek isteyen dünün alık san'atkârı, bu ucubeye benzettiği yenilik karşısında "Teknik, teknik" diye hezeyan edip duruyor. Şımarık bir bey baba terbiyesi ile büyümüş ve her nasılsa san'at yapmak tenezzülünde bulunmuş küçük beyler, güzeli hâlâ yorgan kıvrımları arasında araya dursunlar. İnkılabın tadını alan, hürriyetine kavuşan, heyecanın özengilerini zaptedemeyen genç, bir şövalye gibi atını mahmuzluyor. Bu bir atlayış, bir koşuş, bir fırlayıştır. Ne güzel... Zaten genç adama yakışan şey de coşkunluktur. Hissediyorum ki eski san'at, başından fesini çıkarmamış bir kabadayı gibi kaşlarını çattı. Adam sen de ne beis (zarar) var? Kervanın kulakları tıkalıdır."...¹²⁹

Naci'nin yukarıdaki yazısından yaklaşık dört ay sonra kaleme aldığı ve 27 Şubat 1931 tarihli Milliyet Gazetesi'nde "Müstakillerin Sergisi" başlığıyla yayınlanan makalesinde, bu heyecanının yerini olumsuz düşüncelere bıraktığı görülür. Beklentisinin aksine genç ressamlar, özgün bir Türk resmi oluşturamamışlardır. Elif Naci, bu konudaki fikirlerini şöyle dile getirir:

"Türk resmi, güneşten rengi solmuş bir entari gibi. Dünküler de, bugünküler de Avrupalı hocaların derslerini iyi ezberlemiş çocuklar gibi onu tekrarlayıp duruyorlar. Garbın rüzgârı ile insan, sergilerimizde üşüyor. Empresyonizmi Türkiye hudutlarından içeri sokanlarla, son resim cereyanlarını memleketimize getirenler hep aynı yoldan geldiler. Aynı işi yaptılar. Beri taraftan Türk resmi, nezaketi humka (ahmaklığa) vardırıran bir ev sahibi gibi bu kozmopolit misafirlerini hüsnü kabul etmekte berdevamdır. Müstakil ressam ve heykeltıraşların sergisindeyim. Bir vakitler, kendileri ile atölye arkadaşlığı yapmak şerefini daima taşıdığım, bu hepsinin ayrı ayrı kudret ve istidatlarına (yeteneklerine) inandığım san'atkarların arasındayım. Onlar ki düne ait ne varsa hepsini inkâr ettiler... Resimlerini seyrediyorum... Caz bandın sesi sinmiş Moskovit'in alacalı duvarlarında asılı çeşit çeşit, rengârenk resimler. Hepsi başka bir masal, başka bir hikâyeyi söylüyor. Ortada Hadi'nin Havva

¹²⁹ Elif Naci, "Yenilik", **Resimli Uyanış Dergisi**, 2 Ekim 1930.

aleyhisselamı, kolunu alınına dayamış, serginin bu asrî (çağdaş) tuvaletinden utanmış görünüyor... Ama arkadaşları onu beğenmemişler ve üst salona tutup fırlatıvermişler. Bir vakitler Galatasaray sergisinde kendi resimlerinin uğradığı gadrin (haksızlığın) intikamını almak için gibi... Şunları söyleyip lafımı bitirmek isterim. Resmin eskisi, yenisi, klasiği, modernî olmaz. San'at daima ve her devirde birdir. El verir ki mahallî olsun, el verir ki samimî olsun. Bizim müstakîl arkadaşların sergide teşhir ettikleri resimler, Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş, Türkçe konuşalım!"¹³⁰

Fikret Adil, Elif Naci'nin yazısını yanıtlamakta gecikmez:

"Müstakîl ressam ve heykeltraşlar bir sergi açtılar. Bu sergiyi gidip gezenler arasında, gazeteci arkadaşlardan ve ressam Elif Naci Bey, Milliyette bir yazı neşretti. Bu yazıya tenkit diyemeyeceğim. Çünkü Elif Naci, kendisine has zarafetiyle latife etmiş. Bir de geçenlerde birisinden naklen yazdığım gibi resim münekkidi olabilmek için muhakkak fena bir ressam olmak lazımdır. Bu itibarla Elif Naci'nin tenkit selâhiyeti şayanı münakaşadır..."

Fikret Adil aynı yazıda sanat yapıtlarını konularına bakarak yerli ya da yabancı diye ayırmanın yanlış olacağını, yoksa, örneğin Bellini'yi Fatih'in portresini, Presiosi'yi İstanbul manzaralarını ve tiplerini resmettiği için yerli saymak gerekeceğini öne sürer.¹³¹

Akşam Gazetesi'nde yayınlanan Mart 1931 tarihli bir yazıda ise, sergilenen eserlerin yabancı konulardan yapılmış olmaları eleştirilir:

"Müstakîl Ressamlar Birliğinin dördüncü sergisinin Beyoğlunda açıldığını yazmıştık. Sergiye 17 ressam 3 heykeltraş iştirak etmiştir. Sergide 119 eser teşhir olunmaktadır. Bu eserler arasında Hale Asaf Hanım'ın Bursa manzarası, Arif Bey'in

¹³⁰ Elif Naci, "Müstakillerin Sergisi", **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1931.

¹³¹ Fikret Adil, "Yerli Resim", **Vakit Gazetesi**, 4 Mart 1931.

Tiryaki Çarşısı ve Topkapı Sarayı yerlidir. Diğer eserler Avrupa manzaralarından ibarettir...

Bu sözlerden maksadımız genç resamlara ümit ve cesaret vermektir. Halk hiç bir zaman Monmart veya Mullen Ruj'la alâkadar olmuyor. Manzara yapan resamlar memleketin güzelliğini sanatkar gözile bize nasıl gördüklerini öğretsinler...¹³²

Yunus Nadi, aynı yıl Cumhuriyet Gazetesi'nde çıkan yazısında, grubun imkan ve olanakları dahilinde yaptıklarını takdir eder, çalışmalarını kucaklayan bir yaklaşım sergiler:

“Aynen serlevha ittihaz ettiğimiz sergi Beyoğlunda İstiklâl Caddesinde eski Nikolai Lokanta ve birahanesi binasında açılmış bir sergidir. İsim hayli şatafatlıdır. Yalnız ona bakılarak insanın muhayelesinde şöyle bir fikir canlanır: Türkiye'de dahi nihayet resamlar ve heykeltraşlar o kadar çoğalmış ki bunlardan bir kısmı yukarıdaki ünvan altında ayrılarak müstakil bir teşekkül vücuda getirmişler ve işte bakın dördüncü sergilerini bile açmışlar...

Ancak sergi teşhir olunan eserler itibarı ile zengin değil. Bunun sebebini öğrenmekte gecikmedik. Müstakillerin birliği şimdilik yalnız on beş on altı kadar azadan müteşekkildir. Onlar da şurada burada hayatlarını kazanmak mecburiyetinde olan çocuklardır. Bütün müşkülata rağmen memlekette ve millete güzel sanatların plâstik kısmını neşir ve tamim etmek azminde olan gençler. Kendilerinin âdeta aşk halinde yaşattıkları bu idealciliğe hürmet etmemek kabil değildir.”¹³³

Ali Sami Boyar, 1931 Kasım'ından 1932 Mart'ına kadar Cumhuriyet gazetesinde Güzel Sanatlar Akademisi'ne dair Namık İsmail ile girdiği uzun soluklu tartışmalarda, yeni ve modern resmi eleştirir. Akademi yönetimini de bu tarz resmi bünyesine kabul ettiği gerekçesiyle yerer.¹³⁴ Sanatçı, 14 Kasım 1931 tarihli Cumhuriyet gazetesinde

¹³² Anonim, “Ekser eserler ecnebi manzaralardır”, **Akşam Gazetesi**, Mart 1931.

¹³³ Yunus Nadi, “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin 4. Sergisi”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Şubat 1931.

¹³⁴ Canan Bayer, “**Cumhuriyet Dönemi (1923–1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları**”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s. 347.

yayınlanan "Resim Mektebimiz -ve- Ressamlığımız Ne Halde?" başlıklı yazısında konuyla ilgili fikirlerini dile getirir:

"...İşittiğimize göre akademide armoderne taraftar olan muallimler varmış, eğer bu hakikatse ona pek acınır! Armodern yani fotorizm (fütürizm), kübizm, modernizm gibi hergün yeni bir izemle meydana çıkan meslekin giremeyeceği bir kapı varsa o da mekteptir. Modernizm, mektepsizlik demektir. Modernistler, mektebin ve resim ilminin aleyhinde olan insanlardır. Onlar için herkes ressamdır. Herkesin elinden çıkan iş, bir san'at eseridir. Böyle bir meslek, mektepçilikle nasıl telif olabilir? Eğer bu hakikatse resim sanatlarına rağbetin azalmasının sebebini uzaklarda aramamalıdır. Mektebin haricinde birtakım gençlerin Müstakil Ressamlar namı altında çalıştıklarını ve modern resimler yaptıklarını işitiyorum. Bunlara hiçbir diyeceğim yoktur... Fakat benim bu husustaki kanaatimi soran olursa düşüncelerimi samimiyetle söylemeğe mecburum. Bazı kimseler armoderenin Avrupada taammüm etmiş (yayılmış) bir sanat olduğuna zahip oluyorlar (inaniyorlar). Ve onu da Einstein nazariyesi (kuramı) gibi anlayamadıkları mühim bir hakikat zannediyorlar. Mamafih şurası iyi anlaşılmalıdır ki armoderne taraftar olmadığım için resim sanatında on altıncı asır ressamlığının bu gün de tatbikini istediğim zannolunmasın, benim müdafaa ettiğim meslek yirminci asır ressamlığıdır. Yani elyevm (bugün) Fransa'da, İtalya'da, Almanya'da, İngiltere'de, hatta Amerika'da beğenilen ve sevilen san'at. Bunun haricinde kalan modernizm, Avrupa'da bir kısım mahrumların uydurdıkları bir ucubedir. Gaye, halkın garabet (gariplik) ve tecessüsünü (merakını) üzerlerine celbetmek, yaptıkları şeyin etrafında dedikoduyu tahrik ve idare ederek halka (bunda bir şey var ama biz anlayamıyoruz) dedirtmektir... Kendi iddalarına kalırsa san'atta hakikat arıyorlarmış. Bence aradıkları, çalışmadan, yorulmadan para kazanmaktır... Memleketimizde çok şükür öyle bilmediklere şeye para verecek ne zengin ne de fıkaraya vardır. Bu işlere vakitlerini ve nakitlerini sarfeden gençler, Avrupa'dan gelen mecmualara, resimlere aldanarak onu istifadeli bir şey zannediyorlar. Bana kalırsa boşuna sarfedilen her gayret vatan için zayıttır..."¹³⁵

Boyar, 1933 tarihli bir yazısında da Türk inkılabının beklediği sanatın modern sanat olmadığını vurgulayarak şöyle söyler:

¹³⁵ Ali Sami Boyar, "Resim Mektebimiz -ve- Ressamlığımız Ne Halde?", **Cumhuriyet Gazetesi**, 14 Kasım 1931.

“...Sanat tarlamız ve sanat havamız saf ve bakirdir. Avrupa’da tefessuh etmiş bir sanatın inkılap Türkiye’sinde yeri yoktur. İnkılap Türkiye’si yeni ve milli sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkaracaktır.

...Cézanne ve Gaugin gibiler vardır ki, bu ratelerin istidatlarının natamam olduğunu herkes bilir.”¹³⁶

Elif Naci, Şubat 1934 tarihli “San’at Âleminde Dolandırıcılık” başlıklı yazısında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerini, özgün olmamakla, bir başka deyişle kopyacılıkla suçlayarak ağır eleştirilerde bulunur:

“San’at namına bir sürü hezeyanlar (saçmalama) işledikten sonra, anlaşılmamış olmayı kendisine müdafaa kalkını yaparak halkı teçhil eden (bilgisizliğini yüzüne vuran) o küstahlardan bahsetmek istiyorum ki son asır zarfında bu nevi mahlûkların en çok ürediği ve türediği saha resim âlemidir. Sahte ve sahicisi, her memlekette ve her devirde, her meslekte her san’atta vardır. Fakat resim hepsinden fazla, san’atın her şubesinden ziyade suistimale uğramıştır. Bilhassa bizim memlekette. Eğri, büğrü, sarsak çizgilerle eserini modern san’at diye yutturmak isteyen beceriksiz ve acemi ressam, asrın muvazenesizliğinden (dengesizliğinden) doğan gayri meşru bir velettir. Lokanta duvarlarında birbirine geçmiş müsellesleri (üçgenleri) pembe ile tirşeye (yeşil-mavi) boyayarak asrın zevkini tamim (genelleme) ettiğine kani olan (inanan), tekniğinin kusurlarını çapraşık ve uydurma nazariyelerle örtbas etmek isteyen, yalan yanlış işittiklerini kendisi dahi inanmaksızın ve anlamaksızın benimsemek ve tekrarlamak sevdasına düşen bu bir sürü haylazlar, günün san’at varlığında ufunetlenmiş (irinli) birer çiban gibidirler. Hele bizim memlekette genç ve taze olan resimden halkın nefretini celbedecek (kendine çekecek) kadar ileri gitmiş; memleketin san’at ve kültür hayatına zarar vermiş bu muzir (zararlı) sahtekârlar linç edilseler yeridir. Haniya çocukların uydurma bir dilleri vardır: Seka, meka, mügü gibi ki buna kendi aralarında kuşdili derler. Bu lisan, başkalarının anlamaması için konuşulur. “Lisanı umumî” denilen resmi, halkın anlayamayacağı dilden konuşturan bu hafifmeşrep delikanlıların tabloları, çocukların uydurdukları bu maskaralıktan farksızdır. Ne demek istedikleri ve niçin böyle ivicaçlı (çarpık) konuştukları kendilerince dahi malum olmayan bir sebepten dolayı onlar bu sahtelikle karşımıza

¹³⁶ Ali Sami Boyar, “Türk İnkılâbının Beklediği Sanat”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, Sayı: 10, İkinci Teşrin 1933.

dikilirler ve: –Cahiller, e heller ( ok cahil), bu  aheserleri anlamıyorsunuz ha, medeniyette  c asır geridesiniz! ittihamıyla (suçlamasıyla) size kafa tutma a,  ıkı ma a kalkı ırlar. Güzel şey, anlaşılan şeydir. Bilmece san'at eseri değildir. Heyecanı ifade için dile gelmiş her renk, her ses, her kelime, manası en kolay, en sade, en anla ılabilecek şekilde olanıdır. Bilinmiyen, anla ılmıyan  l d r ve çirkindir. Modern san'at düşmanı, geri kafalı, mürteci (gerici), muhafazak r adamlara mücadele açmış ve bu yoldaki cidalimde (sava ımda) eskileri g cendirecek kadar da ileri gitmiş bir insanım. Burada mevzubahsetti im şeyin "sahtelik" olduğunu anlamak lazımdır. Modern san'at, hatları çarpıtmak, külüstür bir teknik demek değildir. Modern san'at, kompozisyon, ahenk ve ifadenin en vecizine (kısa ve etkili söz) derler. Sözlerine 'sanattan anlamak için kültüre ihtiyaç yoktur' manasını verenler de söylemek istediğim şeyden gafil (habersiz) olanlardır. Anlamak biraz teknik ve vukuf (bilme) demektir. Sözde san'atk rlerin, 'san'at yapıyorum' diye zırvalamaları, kof nazariyeleriyle (kuramlarıyla) kulaklarını doldurmuş oldukları münevver (aydın) gençlerimizin de te hil edilmek (y zlenmek) korkusuyla bunları anlar gibi görünmeleri güldürecek kadar feci, a latacak kadar komiktir. Resmin, bizim memlekette hayata girememesinin sebebi de i te böyle sahte ve ekleme oluşunun neticesidir. Şeytan bazan öyle muziplikler yapıyor ki: insanın, Monparnas atölyelerinden gelen sahte, yalancı matalara, Bekta i kahvelerindeki iki gözü iki  e me 'ah minela k'ların' samimiyetini tercih edeceği geliyor."¹³⁷

Bu olumsuz yorumların ardından Mahmud Cuda, birliğin faaliyetlerini ve sanatsal yaklaşımlarını kucaklayan bir tavır sergiler. Cuda'ya göre, değişen dünya ile birlikte hislerimiz, fikirlerimiz, ya antımız ve zevklerimiz de de i ir. "Modern Sanat" isimli yazısında, bu yeni 'modernlik' ile sanatçının tabiat kopyacılı ından ve konunun esaretinden kurtuldu unun altını çizer. "Bundan böyle sanat için lirik ihtiyaçlarımızı tatmin etmekten başka gaye kalmamış, sanatkar da kendine muhalif yükleri yani, taklitle, mevzuu atarak hürriyetine kavu mu tur..." der ve yazısının bir bölümünde de Fransız ressam Ingres'in, Yunan mitolojisi kahramanlarından  dip'in hikayesini anlattığı resme odaklanır:

¹³⁷ Elif Naci, "San'at  leminde Dolandırcılık", **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 224, 1  ubat 1934, s. 14.

“... Pek muhtasar (kısaltılmış, özet) olarak anlattığım bu hikaye bütün Yunan esatiri gibi fevkalade güzel ve caziptir. Fakat ne çare ki, Ingres hikayenin ancak bir safhasını ve o safhanın da ancak bir anını ve çok basit bir şekilde anlatmaktadır... Aynı hikayeyi eğer yazı vasıtası ile anlatsalardı herhalde çok daha zengin, çok daha manalı ve kuvvetli olacaktı. Ve hem de tamamını dinleyebilecektik. Bu tabloyu teknik ve estetik bakımdan tahlil etmek lazım gerekirse ne hikayeyi ve ne de belagatı (bir şeyde gizli olan derin anlam) düşünmek hatıra gelmez... Resmi bize güzel gösteren mevzunun güzelliği, cazipliği değil fakat, teknik ve estetik vasıtalarından birisi olan hendesi (geometrik) sistemidir. Bu sistemi bozduğumuz zaman mevzu aynen kaldığı halde resmin sanat kıymeti derhal sıfıra iner. Misal olmak üzere, tablonun sağ üst tarafındaki beyazlığı kapatsak tablo bütün dikkatimizi sol tarafına çekerek topallaşır...”

Yazısını şu sözlerle sonlandırır: “Çünkü, sanat: bugünkü gibi hiçbir devirde, yükselmeğe olduğu kadar şarlatanlığa da müsaid olan geniş bir hürriyete kavuşmamıştır. André Gide’in söylediği gibi: Gerçi modernizm ananenin esaretinden doğdu ama hürriyetin de tehdidine maruz kalmaktadır.”¹³⁸

Aynı yıl Nureddin Ergüven, Ar Plastik Sanatlar Dergisi’nde yayınlanan bir yazısında, doğayı birebir kopya etmenin gülünç bir durumdan başka şey olmadığına vurgu yapar. 1938 tarihli yazının bir bölümü şöyledir:

“...Herşeyden evvel; tabiatı körü körüne taklit, (insanı aldatacak gibi!) bir kopyasını yapmaya yeltenme gibi gülünç sevdalardan kurtulmak lazımdır. ‘Tabiata bakmak, tabiatı kopya etmek değildir - Ozenfant.’ Tabiatı, fizik bakımından dahi (farzı muhal olarak) aynen kopya edebildiğimizi tasavvur etsek? Bu takdirde ancak ‘teknik’ bir marifet mevzuubahistir. Fakat, elde edilen neticenin plastik anlayış ve cehit ile hiç bir alakası yoktur...”¹³⁹

¹³⁸ Mahmud Cuda, “Modern Sanat”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı:10, 1937, s. 13 – 15.

¹³⁹ Nureddin Ergüven, “Sanat Kültürünün Ana Hatları”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 8-9, Ağustos-Eylül 1937, s. 9.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Türk resim sanatını gelişimine katkısı büyüktür. Hepsi farklı estetik anlayışlara sahip sanatçıların birarada faaliyetler yürüttüğü bu grubu, (Müstakiller'den farklı olarak) belli bir sanat görüşü etrafında toplanan, sergilerin yanısıra yayın, konferans gibi konulara da ağırlık veren ve daha Batılı bir anlayışla çalışan "d Grubu" izler.

2.2.3. d Grubu, Dönemin Sanat Anlayışı ve Eleştiri Yazıları

1933 yılında Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzler, Cemal Tollu, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan gruba daha sonra başka isimler de dahil olur. d Grubu sanatçıları –Müstakil Ressamlar gibi- resimde empresyonist anlayışı reddeder, kendilerini kübizm ve konstrüktivizme yakın bulurlar.

d Grubu üyeleri sanatsal etkinliklerinin yanı sıra üst düzey entelektüel tavırları, yazıları ve yayınları ile çok önemli bir etki alanı yaratırlar. 1947'de düzenledikleri sergi ile 15. yıllarını kutlamak üzere "d Grubu ve Türkiye'de Sanat" adlı bir katalog yayınlar ve 1949'da da "Yaşayan Sanat" adlı bir dergi çıkarırlar.

Adnan Çoker'e göre, d Grubu'nun Cumhuriyet'in onuncu yılında kurulmasının vermiş olduğu ayrıcalık dışında, hepsinin yazar, çizer, konuşmacı ve basın ile ilişkili kişiler olmaları da yine bir başka ayrıcalıktır. Aralarında üslup farkı olması, hiç benzemedikleri halde takındıkları ortak idealist tavır dikkate değerdir.¹⁴⁰ Bunların dışında, zamanla hepsinin Akademi'de öğretim görevlisi ve atölye hocası olmaları, uluslararası sergilerde komiserlik yapmaları, belirleyici bir rol üstlenmelerini ve geniş yankı uyandırmalarını sağlar.¹⁴¹

İlk sergilerini, 1933 yılının Ekim ayında Beyoğlu'nda Narmanlı Hanı'nın altındaki Mimoza Şapka Mağazası'nda açarlar.

¹⁴⁰ Zeynep Yasa Yaman, "Adnan Çoker'le Söyleşi", **d Grubu: 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 61.

¹⁴¹ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 68-69.

Peyami Safa, d Grubu'nun ilk sergi broşürü için bir yazı kaleme alır. Safa'nın yazısı sıradanlıktan uzak, şiirsel ve teşvik edicidir. Bu bakımdan Fütürizm ve Dada manifestolarına da benzer.

Safa, grup sanatçıları Avrupalı ressamalar ile kıyaslamaya karşı çıkar, kendi öznelliklerine dikkat çeker. Yaptıkları sanatı da bir ekol adı altında sınırlamamanın daha doğru olacağını söyler. Ona göre, hiç bir insan başka bir insanla aynı şeyi göremez, hatta bir anda gördüğünü başka bir anda bile göremez. Dolayısıyla grubu kuran altı sanatçının da altı ayrı sanat görüşü ve tarzı olacaktır.

Peyami Safa'nın yazısı,¹⁴² Londra Penguin yayınlarından çıkan "Why Are We 'Artists'?"¹⁴³ isimli kitapta yer alan 100 sanat manifestosu arasında gösterilmektedir.

d Grubu'nun yenilikçi yaklaşımını övgü dolu sözlerle karşılayanlar olduğu gibi beğenmeyenler de vardır.

Fikret Adil, d Grubu'nun ilk yıllarında içinde bulunmuş durumu şöyle özetler:

"...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 klasik sanat mensubu telakki ediyorlardı."¹⁴⁴

Ar Plastik Sanatlar Dergisi'nde yapılan bir sanat anketinde Turgut Zaim ve Malik Aksel'e "Yeni bir klasizm ve yeni bir ümanizm taraftarıyız. Bunun hakkındaki kanaatiniz nedir?" sorusu yöneltilir. Türk resim sanatı üzerindeki Batı etkisini eleştiren ve kendi kaynaklarımıza dönülmesini savunan ilk sanatçılar arasında yer alan Turgut Zaim bu soruya, "Yeni bir klasizme taraftarım fakat bu da garp tesirine

¹⁴² Adnan Çoker, **Cemal Tollu**, Ankara, Galeri B Yayınları, 1996, s. 68.

¹⁴³ Jessica Lack, **Why Are We 'Artists'?: 100 World Art Manifestos**, Londra, Penguin Classics, 2017.

¹⁴⁴ Fikret Adil, "d Grubu Onbeş Yaşında", **Tanin**, 13 Ekim 1947.

kapılmamak şartıyla. Ümanizm için bir fikrim yoktur” diye cevap verir.¹⁴⁵ Malik Aksel ise aynı soruyu cevaplarken d Grubu’nu hedef alır:

“San’atın hiç bir ölçüye, hiç bir kaideye tabi olmayacağını söyleyen ve bütün san’at kaidelerini ortadan kaldıran müfritler nihayet kendi hayallerinin yıkıldığını gördüler. San’at her şeyden evvel bir ciddiyet ve bir muvazene meselesidir. San’atta disiplin muhakkak lazımdır. San’atın düşmanı eksantriklik ve züppeliktir. Bence san’atkar ne yaparsa yapsın, ona kuvvetli bir inanı ve imanı olmalıdır. Samimiyeti olan her eser san’atkaranedir.¹⁴⁶

Zühtü Müridoğlu ise şöyle söyler:

“Bugün yeni bir klasisizm yapılamaz çünkü o, ancak eski klasisizmin bir taklidi olur. Bugün en modern sanatkarın yaptığı eserlerde bile ananevi sanatın kaideleri mevcuttur. Yalnız aradaki fark şuki, eskiler bu kaideleri bir kül halinde eserlerinde gösterirler idi; şimdi ise sanatkar onların bir kısmını eserinde tatbik ederek şaheser yaptığına kanidir. Pek muhtemel ki yarın, eski klasiklerin yaptığı gibi, bütün kaideler bir kül halinde eserlerde toplanacaktır...”¹⁴⁷

1938 tarihli bir başka yazı Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından “Yeniler ve Yeni Resim” başlığıyla yayınlanır. Yazıldığı tarihe göre değerlendirildiğinde ileri bir bakış açısının ürünü ve sağduyulu bir yazı olduğu söylenebilir. Eyüboğlu yazısında, yenilerin (klasik üslupla çalışmayan ressamı kastediyor) aslında herkesin anlayabileceği bir lisan kullandıklarını, bunu da resimde sadelik ve samimiyet ile başardıklarını söyler. Bununla beraber, yeni sanatçıların atölyelerden çıkıp doğanın sonsuzluğu karşısında, yepyeni motiflerle uğraştıklarını; eskilerden alışık olunan ustalığı henüz

¹⁴⁵ “Turgut Zaim’in Düşünceleri”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 1, İkinci Kanun 1938, s. 11.

¹⁴⁶ “Malik Aksel’in Düşünceleri”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 2, Şubat 1938, s. 20.

¹⁴⁷ “Zühtü Müridoğlu’nun Fikirleri”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 4, Nisan 1938, s. 20.

sergileyememiş olduklarını belirtir. Yeni sanatçıların izleyiciler tarafından anlaşılmasını da buna bağlar. Yazısının devamı şöyledir:

“Bugün ressam tabiat karşısına, ‘gören göz klavuz, duyan yürek pertavsız istemez’ diyerek çıkıyor.

Onun tabiat karşısında bir alim, bir usta gibi değil de her zaman ‘bir çocuk ruhu kadar pürnisan’ çıkmaya çalıştığını görüyoruz. Bir çocuk ruhu! Evet bir çocuk ruhunun safiyeti! İşte yeni resmin en iptidai kavimlerin eserlerinde kıskandığı hassa! Ve işte yeni resmi seyirciye bir muamma kılan ve ona:

- Allah allah! Bunu ben de yaparım, benim beş yaşındaki çocuğumda yapargibi bir hüküm verdiren hususiyet,

Her şeyden evvel sanatkardan yetişir bir ustalık ve kendisinin her zaman becereceğı marifetler, mucizeler bekleyen seyirci yeni resmin üzerine titrediğı tazelik hissine: ‘baştan savma’! Ve onun en kıymetli cevheri olan safiyetine de ‘acemilik’ damgasını yapıştırıp işin içinden çıkıyor!...”

Eyüboğlu yazısını “...Yeni resme kötü bir şöhret kazandıran bütün bu cereyanlar ileride resim tarihinde ancak birer virgül kadar yer tutabileceklerdir.”¹⁴⁸ sözleriyle sonlandırır.

Buna karşın 1938 yılında Hitler Almayası’nda “sapıklık” olarak nitelenen öncü sanata karşı başlatılan kampanyada, “sapık” yapıtlar “Entartete Kunst (Soysuzlaşmış Sanat)” adıyla bir sergide toplanıp bütün Almanya’da “teşhir edildikten” sonra yok edilirken ve Türkiye’de basında bu eylemi destekleyen yazılar yayınlanırken; Türkiye’deki resmi çevrelerin çok hoşlanmadığı, “aşırı” bulduğu d Grubu’na karşı kısıtlayıcı ve bu gruba üye genç sanatçılara karşı kırıncı bir tutuma girmediğı hatta onları Akademi’de veya müzelerde önemli görevlere atadığı görülür... Aslında d Grubu’nun Türkiye’de savunduğı anlayış Avrupa’da çoktan akademik olmuş figüratif temelli geç dönem kübizmidir. Onlar için dadacılık, gerçeküstücülük gibi anlayışlar bir yana, soyutçuluk bile kabul edilebilir bir sanat değıldir. Avrupa için akademik

¹⁴⁸ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 3, Mart 1938, s. 6 - 7.

olmuş, yani gelenekselleşmiş bir sanat biçimi, Türkiye koşullarında ise “aşırı ihtilalci” olabilmektedir.¹⁴⁹

Peyami Safa aynı yıl, aynı başlıklı, “Soysuzlaşmış Sanat” isimli bir makale kaleme alır. Yazar, aşırı derecede modern” olarak nitelendirdiği sanat için şu sözleri sarf eder:

“Aşırı derecede modern resmin ne olduğunu herkes bilir. Bazı örneklerine bizim sergilerimizde de tesadüf edilen bu tablolardan biri, meselâ şöyle bir şeydir:

Bir gözü şakağında, öbür gözü çenesinin altında, kulağı burnuna yapışık ve kafatası yarım daireler, müselleler, acayib tırtıllar içinde yassılmış bir yüz; fakat mitolojik bir hayvana mı, bir cine mi, karakoncolasa mı ait olduğu kestirilemeyen bir yüz. Merak edip de resmi yapan san’atkâra sorarsanız: ‘Kendi portremdir.’ cevabını verebilir ve itiraza cesaretinizi kırmak için derhal ilâve eder: ‘Ben kendimi böyle görüyorum!’

Bu görüşle bir delinin rüyası veya bir tifolunun kâbusu arasında fark olmadığını söylerseniz şu cevabı alırsınız: ‘San’at, bir delinin rüyasına veya bir tifolunun kâbusuna lâkayd mı kalmalıdır? Şuurun bu hummalı derinliklerinde hiç bir hakikat yok mudur?’

Var veya yok; fakat an’aneye hakaret etmekten başka marifeti olmayan bu san’at, fûnyanın her tarafında iflâs etmiştir. Modern felsefeden ve psikolojiden cesaret aldığı için nazariyesi kendisinden daha az gülünç olan bu resimler, şimdi yalnız tezyini şekiller halinde, biraz dekor san’atına sığınarak yaşıyor; mobilya veya kumaş üstündeki desenlerde mânâ değil, yeni kombinezonlar arandığına göre, çılgın şekiller oralarda makul görünebilir...”¹⁵⁰

d Grubu’ndaki yeni arayışların sonucu “Yeni Klasisizma”ya dönüş olur. Nurullah Berk’in “Yeni Bir Klasiğe Doğru” başlıklı yazısı gruptaki dönüşümü şöyle açıklar:

¹⁴⁹ Turan Erol, Murat Aral, **a.g.e.**, s. 36.

¹⁵⁰ Peyami Safa, “Soysuzlaşmış Sanat”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 10 Mayıs 1938.

“Henüz pek yakın bir zamanda d Grubu’nu kurduğumuz sıralarda, mensup olduğum zümredeki arkadaşlarımla birlikte aşırı ve ihtilalperest telakkiler besler ve bunları çalışmalarım da uygulamak isterdim. Bugün yavaş yavaş kendisini kabul ettirmiş bir ihtiyaçla karşılaşırız. İnsan ve yeni bir klasisizm ihtiyacı.

Soyut düşünmeye ve tabiatı tepmeye alışanlar için bu ihtiyaç, aynı zamanda kötü manalarla dolu tehlikeli bir tuzak gibi görünmektedir. Fakat son seneler içinde Garpta başlayarak bizim plastik sanatlarımıza da sirayet eden bu ihtiyacı kavrayabilmek için son gelişmelere bakmak yeterlidir...”¹⁵¹

Sanat çevreleri ve resmi görüşler bu dönüşü “geleneğe-klasisizmaya dönüş” olarak sevinçle karşılasa da Nurullah Berk, “1939 d Grubu Sergisi” kataloğunda, buldukları yeri “ne burjuva hizmetkarı akademizm ne sahte cesaretli Modernizm; ikisinin ortasında yaşayan bir sanat” olarak tanımlar.¹⁵²

Ulus’un Resim Sergileri İlavesi’nde yayınlanan “Tablolar Karşısında Ufak Tefek Düşünceler” başlıklı yazıda ise, Halkevleri’nde açılan II. Birleşik Ressamlar Sergisi ve “Yeni Klasisizma” konularına değinilir:

“...Ressamlarımızın fırçalarında eski ucubeler, hortlaklar, insan şuuruna köşe veren çizgiler hemen kaybolmuş gibidir. Bundan dolayı sevinmemek kabil mi? Niçin hayattan ayrılalım? Tabiatı renkleri ile boyaları ile, inhinaları ile kopya etsek bile, tabiat, o halik kudret kadar bir eser meydana getirmez miyiz?... Bu hisleri çizmek, bunları boyamak yerine, neden cisimlerin manasız, şekilsiz, hadisesiz, cansız iskeletleri üzerine uğraşalım?...

Mesela Bedri Rahmi Eyüboğlu ile başlayalım: Bu genç ressamda eski tablolarına göre güzele, doğruya bir akış var. Bir sürü siyah boyaların tonları içinde çırpınan beyazlık yerine şimdi tabloları daha inşirah veriyor... Soğuk tonlar üzerinde ufak, parlak ve göz alıcı boyalarla kalbi avlayan bir ifadeye doğru akış var...

¹⁵¹ Nurullah Berk, “Yeni Bir Klasikliğe Doğru”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 20 Mayıs 1939.

¹⁵² Behçet Kemal Çağlar, “D Grubunun Sergisi”, **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 49, Mart 1939, s. 27.

Şimdi Cemal Tollu'yu seyrediyoruz: Gökleri kuruyan ilk Türk kadını yandan bakınca daha çok kendisine benziyor... Fakat niçin Çamlıca'da bahar varken ve her taraf yemyeşilken, ağaçlar çiçeksiz ve yapraksız? Bir unutkanlık olacak... Natürmorttaki meyveler de biraz sert... Baharda çiçek vermeyen, yaprak açmayan ağaçların meyvelerine benziyor...

Nurullah Berk her zamanki gibi mevzuu bir tarafa bırakıp renklerle uğraşmış... Kompozisyonlarında boyalar çok imtizaçlı görünüyor... Fakat neden sonra renkten bıkmış olacak ki derhal fırçayı bir tarafa atarak, çıplak etüdü üzerine de çalışmaya başlamış. Bu çıplak güzel. Fakat biraz dolgun. Bir çıplak kadını eğer modelsizse az daha hantal ve narin tasavvur etmek kabil değil miydi?

Zeki Faik İzer'in bir tablosu önünde duruyoruz: Rehber bakıyoruz: İsmi "Tuvalet" hayret! Yanlış olmasın. Ingres'in Source isimindeki eseri yerini değiştirmemiş de bir çağlayan başında, omuzundan testisini atmış ve bir odanın içine gelmiş gibi... Odada bir başkası daha var. Ve çıplak tuvalet yapıyor. Kapıda da bir çocuk bakıyor. Ne çıplakta bir utanç, ne de kapıdaki çocukta bir çekinme...

Sırrı Özbay'ın ayvalarında hala devam eden bir kübizm korkunçluğu sezdik. Ayva bu sanatkarın elinde bir dev meyvesi olmuş. Halbuki onun yanında narların ne ateş ne sıcak renkleri var. Öyle ya ağlayan ayva ile gülen nar!..

Turgud Zaim sergiye bir tek eserle iştirak etmiş: Ne güzel köylü kızı bu... Ne beyaz, ne temiz köylü kızı... Turgud'un sevdiği tip. Burun hep aynı burun. Saçlar aynı kuzgun renkte... Ulus'a yaptığı hikaye resimlerinde de bu sevimli idealini bozmasa iyi eder...

Şerif Renkgörür'ün manzaraları güzel. Fakat Ankara keçileri biraz çok munis. Belki tüylerinden olacak. Bu keçilerin renkçe, hareketçe biraz daha acar olmaları lazım değil miydi?..¹⁵³

Mahmut Cuda, Beyoğlu Halkevi'nde açılan resim sergisiyle ilgili yazısında, sergiye katılan sanatçıları detaylı ve biraz da alaycı bir dille değerlendirir:

¹⁵³ Anonim, "Tablolar Karşısında Ufak Tefek Düşünceler", **Ulus'un Resim Sergileri İlavesi**, 11 Haziran 1938, s. 8 – 10.

“...Sergide Zeki Faik’in de bir boyası var; imzasından tanıdım. İki de başı var; geçiyorum. Diğer üç krokisi bence serginin en olgun ve dolgun çizgileridir. Fakat arkadaşlar - sen onlara bakma, diyorlar. Model ne ve ne vaziyette olursa olsun, Zeki, Mısır ressamı gibi hep aynı desenleri çizmiş.

Bedri de bir boya ile desenler teşhir etmiş. Ne söyleyeyim? Türkiye Radyosu söyledi: fırçası kaleminden, kalemi fırçasından kuvvetlidir Bedri Rahmi’nin. Eren Eyüboğlu’na gelince: onun da kalemi kuvvetlidir. Bilhassa ağaç gövdesiyle sergide ders veriyor. Ya boyası; fevkaladedir. Ama, armoniyi bir rengin türlü çeşidi sanıyor. Eh, insanoğlu kusursuz değildir. Herhalde bunu Zühtü Müridoğlu da bilir. Fakat nedense, modellerinin el ve ayaklarını da budamış! Sade birisi katliamdan kurtulmuş gibi; onun da bir kolunu gövdesi maskeleymiş. Bereket, cici gölgelerle desenlerini süsleyerek gönüllerini almış. Ama neden, Zühtü’nün mostralık bir boyası yok? Anladım, o heykeltıraştır, boya yapmaz. Püh... Ne olacak, biraz cüret bu işe kafidir.

Abidin Dina’ya sorsaydı. Ben kendisiyle tanışmıyorum. O, sarı çizmeli Mehmet Ağa’dır benim için. Mor, turuncu, sarı ve yeşili fonu ile bir ibrik te d grubuna yollamış... Nedense renklerin ahengini, şekillerin hareketini unutmuş. Tuval sathına müvazi duran fonda gülüstan olmasına rağmen, altın kafeste ölen bülbül gibi ibrik te durmazdı ama, bereket, o resimdir. Arkadaşları söylüyor: Abidin sihirli eller çizmiş. Zem zem içer gibi hangi niyetle bakılsa öyle görünürmüş. Fakat, biz ne Abdülhamit başları gördük ki, serapa çıplak kadınla kaplıydı, ne bilmece çözdük ki tilkiyi bulmak için günler lazımdır...

Hay Halil hay! Biz seni aramıza gireceksin diye gerçekten yeşil dipli mumla beklemiştik. Sen ise bize, sanatkarın münferit kalmasından dem vurdun, durdun, d grubuna girdin. Halbuki, biz sana daha uygunduk. Zira, Müstakilin manasında münferit te vardır. Anlıyorum, onlar netamelidir, dediler sana. Sen de sapır sapır işlerimizden atıldığımızı görünce tüylerin diken diken oldu. Lafın gelişidir bu yoksa, hadise senin için meçhuldür. Haydi resimlerine bakalım. O freskten vazgeç, zira, hiçbir binanın kapısı ile tavanı arasında kafi yer bulamayacaksın. Ancak, Babiali’ye koyabilirsin, üstü namütenahidir. Artık, yağmurla kardan koruma çaresini de sen ara...¹⁵⁴

¹⁵⁴ Mahmut Cuda, “Beyoğlu Halkevindeki Resim Sergisi”, **Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası**, Sayı: 271, 7 Mart 1940, s. 8 - 9.

1939 yılı d Grubu için ayrı bir önem taşır. Akademi çatısı altında açılan yedinci sergileri ile devletin koruması altına giren d Grubu, aynı yılın Eylül ayında açılan 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne de katılır. Ahmet Muhip Dranas, Güzel Sanatlar dergisinde, I. Devlet Resim ve Heykel sergisi dolayısıyla kaleme aldığı "Resimde Ümanizma" başlıklı yazısında yeni kuşak üzerinde durur:

"Gençlerin önyak olduğu bu yeni dönemde, önceki dönemlere göre çok farklı şeyler olmuştur. Bu gençler, Avrupa ile bizi karşı karşıya getirmiştir. Resim sanatını allak bullak eden bir devrimin reçeteleri ellerinde Avrupa'dan döndüklerinde Türk aydınları ve o zamana kadar resimden anlar görünenler köklü bir şaşkınlık geçirmiştir. Sergiledikleri "deli saçması" olarak görülüyordu. Fakat resim tarihimizde Bedrileriyle, Alileriyle, Dinolarıyla, Hamitleriyle, Cemilleri ve Nurullahlarıyla bu hareketi daima alkışlayacağız. Türk resim tarihinde tek yaratıcı sancı bu hareket olmuştur. Çünkü bu harekettir ki resmin ne olduğunu ve ne olması lazım geldiğini ortaya atmıştır."¹⁵⁵

Grubun en eleştirilen, eleştiriden de öte "çılgın" olarak nitelenen ismi belki de Abidin Dino'dur. Özellikle "el" ve "ibrik"leri pek çok yazıda alaycı bir dille ele alınır.

Örneğin, Zahir Güveli Eylül 1940 tarihli yazısında, Abidin Dino'yu, saçı uzun, akli kısa bir genç, ya da onun deyimiyle "genj" olarak tanımlar:

"...Sakin odanızda, Abidin varken, kahve telveli fincan, kibrit çöpü, su, çivit, misvak gibi şeyler bulundurmayın... iki saniyede beyaz duvarlarınız birtakım parmaklarla, el etütleriyle dolar: Abidin, dünyanın en iyi elcisidir. Abidin'e patronlukla garsonluk aynı zamanda teklif edilse ikincisini tercih eder. Böyle adamda akıl bulunur mu? Hiç kıra çıkar mısınız? İstanbul'un popüler güzelliklerini aradınız mı? Eğer, Babıâli'den bir brig içinde arkadaşlarıyla Abidin'i, Necip Fazıl'ı, arkalarında sıska ve mağrur Rossinante'yi ağzı köpürmüş bir halde görürseniz şaşmayın... Bir saat sonra plastik bir hayretle ağızlar açık, Sulukule'de "çingene dansları" seyredecekler... Abidin Dino, Anadolu'ya resim yapmaya gönderilmişti. Bazı gazeteler, onun orada tersim ettiği apteshane ibriklerini sanat ve sergi için tahkiramiz telakki ettiler. Bereket versin

¹⁵⁵ A. Muhip Dranas, "Resimde Ümanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1940.

birkaç dostu bunu fırsat bilerek Abidin'in deliliğini bir daha ilan ile işte kast olmadığını tekrarladılar. Abidin de ibrikleriyle D Grubu'nun bilmem kaçınıcı sergisini hazırladı. Abidin demek ibrik demektir... Bu zat yakasız ceket, kolağızları tersine dönmüş gömlek giyer, yaz kış şapkasız gezer. Saçları yağlı fakat kendisi yağsızdır.”¹⁵⁶

Fikret Adil “Yeni Klasisizma” hareketini başka bir açıdan ele alır ve asıl değişimin sanatçılarda değil, halkta yaşandığını belirtir. Adil'e göre:

“...Güzel sanat hakkında yazı yazmak cesaretinde bulunan birçok kimse “d grubu ressamı artık anlaşılır resimler yapıyorlar” demektedir. Bırakalım desinler, hatta daha ileri giderek, bunu bizzat d grubu ressamlarına dedirtsinler, hadise tamamen aksidir. d grubu ressamı sadece sekiz senenin bir ressam üzerinde yapacağı sanat tekamülünü tabii bir şekilde takip etmişlerdir, bugünkü telakkileri ile sekiz sene evvelki telakkileri arasında yalnız ve ancak nu inkişaf vardır. Yani daha açık olarak şunu demek istiyorum ki, onlar aynı ressamlardır, seyirciler değişmiştir. Daha, daha açık ve basit söyleyeyim: ressamlar seyircilere uymamış seyirciler resmin ne demek olduğunu kavramaya başlamış, alışmışlardır, hülasa resim ihtilali muvaffak olmuştur.

Yine bazı gazeteler, “d grubunda klasisizmaya dönüş vardır, ilk sergileriyle herkes şaşırmişti, bugün anlaşılır resimler yapıyorlar” diyor. Bu da yanlış! d grubunun ilk sergisi bir desen sergisi idi ve bütün manasıyla klasik desenlerden mürekkepti. Lakin o zaman resimde klasisizmanın ne olduğunu anlayan pek azdı, resimleri garipsediler. Şimdi ise, gerek d grubunun, gerek müstakillerin ve hiçbir teşekküle mensup olmayan diğer ressamların gayretiyle, memlekette beynelmilel manada resim kültürünün tohumu atılmış bulunuyor...

Mesut bir tesadüf eseri, d grubu sergisi ile aynı günde, Beyoğlunda genç Fransız ressamlarının sergisi açıldı. Derhal haber verelim ki, bizim ressamlarımız genç Fransız ressamlarına değilse bile, onların burada açılan sergideki eserlerine faiktirler, iki sergi arasındaki fark, bariz bir şekilde lehimize dir.

Bugünkü haliyle, d grubunun sergisi kaldırılıp, Fransızların sergisi gibi bir sanat propogandası turnesine çıkarılsa, Avrupa ve Amerika'da yapacağı tesir, muhakkak ki Fransız hükümetinin kendi ressamlarından beklediği neticenin fevkinde olacaktır...

¹⁵⁶ Zahir Güvemli, “Abidin Dino”, **Yeni Adam Haftalık Fikir Gazetesi**, Sayı: 299, 19 Eylül 1940, s.11.

Berk (Nurullah) - Teknik imkanları hislerinin feveranına fren koymaktadır. Bu muvazenenin en olgun meyvesini henüz vermemiş olan Nurullah Berk şüphesiz bize ruhunu da, er veya geç, ifşa edecektir. Teşhir ettiği “düşünen kadın” tablosu, N. Berk’in otokritikten ve sanat endişelerinden kurtulmak yolunda tecrübelerle girişince ne mesut bir muvaffakiyete varacağına en büyük delildir. N. Berk’e renk hasisliğinden adeta kıızıyorum. Fakat onun renklere aşkını ve bu aşk yüzünden korkusunu da bildiğim için, ona hürmet ediyorum...

Kaptan (Arif) - Bir natürmort ve bir peyzajla adeta, sırf ismi bulunsun diye sergiye iştirak etmiş. Sanat ihmale gelmez...”¹⁵⁷

1943 tarihli Yücel Dergisi’nde yayınlanan “Sergi Karikatürü” isimli yazıda ise d Grubu’nun Beyoğlu Halkevi’nde açılan sergisi, sergi düzeni ve mekan kullanımı bakımından değerlendirilir:

“Beyoğlu Halkevi 1940 yılı başında güzel bir teşebbüs yaptı. Şurada burada neşriyat yapan Türk Karikatüristlerine başvurarak on küsurundan eserlerinin orijinallerini istedi ve bunları bir araya toplayarak “Birinci Türk Karikatür Sergisi” ismini verdiği bir sergi meydana getirdi... Geçen yıl bu güzel teşebbüsün, bilmediğimiz sebepler yüzünden icra mevkiine konulamamış olduğunu gördük. Bu yıl, gazetelerde gördüğümüz bir ilandan bu yıl ikinci serginin açılacağını görerek Beyoğlu Halkevi’ne koştuk. Kapının sağ tarafındaki kapının üstüne de şu not konulmuştu: “2 nci Türk karikatür sergisi”. Fakat kapıdan girip te sağ taraftaki loş ve berbat bir aralıkta bulunan sergiyi görünce, geldiğimize pişman olduk. Tahtaları yer yer çökmüş karanlık bir yerde bulunuyorduk. Yüksek tavana iki tane kör lamba asılmıştı. Karşıya kirlili bir ayna ve sol tarafa kırık bir mermer masa atılmıştı. Başka bir tarafta da eski bir bilardo masası göze çarpıyordu ve eğer bütün bu tuhaf manzaradan kendinizi kurtarabilip de başka taraflara göz atabildi iseniz dört beş çuval üzerine çarpık çurpuk tutturulmuş bazı soğuk karikatürleri de görebilirdiniz. Manzaranın fecaati karşısında eğer kendinizi çabuk toparlayabilerseniz şu cümle gayri ihtiyari dudaklarınızın ucuna gelecektir: “Sergi karikatürü”.

¹⁵⁷ Fikret Adil, Sanat Hareketleri: II’nci Türk Karikatür Sergisi, **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 72, Şubat 1941, s. 130 - 132.

...Açılan sergiye verilen isim: "Türk"tür. Hükümetin ve Parti'nin "Halkevi"nden istediği vazife büyüktür. Bu gibi resmi ve yarı resmi müesseselerde vazife alanların göz önünde tutmaları icap eden bir çok hususlar bulunduğunu unutmamaları gerekir zannındayız..."¹⁵⁸

Yapılan yorumlarda sanatçılar sadece eleştirilmez, elbette övgü ile karşılananlar da vardır. Fakat bu yazılar da olumsuz değerlendirmelerde olduğu gibi yine çok abartılıdır. Örneğin, Vedat Nedim Tör "Her Şey Güzel İçin: Bir Neo-Klasik Ressam" başlıklı yazısında Sabri Berkel'i yere göğe sığdıramaz:

"Dedim ya bu ressamlar bizim işi azıttılar: Sergi üstüne sergi açıyorlar. Doğrusu maşallah... Şimdi de Sabri Fettah Berkel'in sergisiyle gözlerimiz nurlandı... Bizim Sabri'miz pek öyle doğurgan değildir ama, muhakkak ki, cins sanatkardır. Onda baştan savma iş ve göz boyamacılık yoktur. Bir ortaçağlı lonca ustası gibi dürüst ve haysiyetli çalışır. Acayip olmak hevesine de hiçbir vakit kapılmamıştır. Daima ölçülü, sade, aydın ve berrak kalmasını bilmiştir..."

Vedat Nedim Tör, Sabri Berkel'i övmekle kalmaz, yeni açılan meclis binasının duvar panoları ve freskleri için de onu doğrudan aday gösterir: "Müraller, panolar, freskler yapmaya namzet bir sanatkarımızdır. Ona, kocaman birkaç büyük iş yaptırmak lazım. Mesela, Büyük Millet Meclisi'nin yeni yapısının duvarları için panolar ve freskler düşünülmüşse, Sabri, bu iş için biçilmiş kaftandır..."¹⁵⁹

Aynı şekilde Ahmet Hamdi Tanpınar da, Cemal Tollu'yu diğer ressamlardan ayırarak üst bir mevkiye çıkarır, yüceltir ve abartılı yorumlarda bulunur:

"Cemal Tollu'nun resmi için ilk hatıra gelen vasıf "sıhhat" kelimesidir. Onun sanatı, Dürer'in Tarih tablosundaki o gürbüz, adaleleri büklüm büklüm, adeta pehlivan yapılı

¹⁵⁸ Ahmet Hisarlı, "Aydın Olayları: Sergi Karikatürü - D. Grubu Sergisi - Konuşmalar V.S.; V.S.", **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 95 - 96, Şubat 1943, s. 164.

¹⁵⁹ Vedat Nedim Tör, "Her Şey Güzel İçin: Bir Neo-Klasik Ressam", **Vatan Gazetesi**, 29 Nisan 1945.

fakat gene güzel ve çekici, bilhassa sıhhat ve kuvvetiyle güzel ve çekici genç kadına benzer... Ressam; sanatının diğer vasıflarını, bazı tablolarını büyük bir renk kibarlığıyla o kadar lezzetli yapan çekingenliğini, eşyayı kendi üzerine bir yumruk gibi kapatan ve her resmine bir abide çeşnisi veren o çok övülmeye layık kompozisyon kudretini hep bu sıhhat ve sağlamlık duygusuna borçludur...

Onun tablolarında ani ilhamların, geçici hayranlıkların, coşkunlukların yeri yoktur. Cemal'de bütün ruh haletleri çarçabuk resme dair teknik meseleler şeklini alır, "perspective", "volume" endişesi olur, renk uygunluğu veya kontrastı olur ve bu çehresiyle ressamda yaşar. Böylesi bir sanatta konunun rolü ruhi hayat, teessür ve heyecanlarımız gibi, sadece esere bir vesile teşkil eder. Bu sonuncuların tesiri bulunsa bile, ya "tasavvur"a başlangıç olmakla kalır, yahut ta teknik davalara o kadar istihale eder ki fark edilmez. Cemal bu itibarla arkadaşlarından ayrılmaz. Yalnız şu farkla ki onun sanatı büyüğü, azametliyi sever...

Gitti yolda ilk olmaması, arkasında çok sevdiği birtakım büyük ressamlar bulunması Cemal için bir nakise değildir. Burada da Cemal arkadaşlarından ayrılır. Ustasını çok çabuk seçmiştir. Cézanne o kadar büyüktür ki onu anlayarak peşinde yürümek dahi bir nevi olgunluk ve büyüklüktür. Cemal Tollu, Cézanne'yi iyi anlayanlardandır...

Bursa'daki Koza Hanı Cemal'in en güzel kompozisyonlarından birinin "esquisse"dir. Paletin bize sihri tam vermese bile, inşa etmek, seçmek ve düzenlemek kudretini verir. Burada sırf ressamı anlatmak için bir kıyaslama yapmak isterim: Koza Hanı gündelik hayattan bir parçadır. Cemal, sırf Bursa'ya ait olan bu sahnenin elbette lezzetini duymuştur. Fakat duyduğu ile kalmıyor; gördüğünü daha yüksek bir aleme nakletmek istiyor. Onun için tablosu ne bir dokümandır, ne bir röportajdır. Cemal'in yerinde Koza Hanı'nda Bedri Rahmi olsaydı, bu tablo "esquisse"i bütün bir cümbüş, civıltı ve lezzet olurdu. Çünkü Bedri Rahmi anın lezzetine kendisini kaptıran adamdır. Bazen uçurtma uçurur gibi resim yapar; Cemal ise öyle değil. Gene Cemal'in yerinde Eşref Üren bulunsaydı, Koza Hanı şampanya köpüğü bir şey olurdu. Eşref Nedim'e benzer: nüanslarla senfonisini kurar. O, adeta eşyanın madde kısmını atıp sadece bazı vasıflarıyla, renk ve kokusuyla iktifa eden bir tecrittir. Halbuki Cemal, bütün bir sadakatle her gördüğünü alır; hem de rengiyle, hacmiyle, "contour"u ile. Fakat onları çok sağlam bir maddeye hakkeder gibi tablosuna koyuyor... Aziz ressam ve dosta bana yaşattığı haz ve düşünce anları için teşekkür ederim."¹⁶⁰

¹⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 106, 16 Şubat 1946, s. 5.

Ahmet Köksal, D Grubu'nun 14. resim sergisi ile ilgili kaleme aldığı yazısına; grubun Türkiye'de resmin gelişmesine olan katkısından, getirdiği yeni ruh ve heyecandan bahsederek başlar. Grubun ilk resim sergisi ile ilgili yaptığı:

“... Resim hayatımızda ihtilalci bir karakter taşıyan bu sergi, kübist, sürrealist anlayışların eseri olan, mücerret hacim, renk araştırmaları ve desenlerle modern garp resminin İstanbul'da esen şiddetli bir fırtınası olmuştu. O zaman halk arasında ve basında birdenbire yadırganan, anlaşılmayan bu sergiyle grup, etrafında geniş bir ilgi toplamakla beraber türlü dedikodulara yol açtı. Mizah dergilerine, gazetelere eğlence konusu oldu. Hatta “D” grubuna; deliler, divaneler, dahiler grubu diyenler bile çıktı.” yorumu, dönemin bakış açısını yansıtmaya açısından dikkat çekicidir.

Köksal yazısının devamında, dönemin yeni sanatı kabul edilmiş sürecine dair bir değerlendirme yapar:

“... Görünüşte, o zamana kadar alışılmış resim zevk ve anlayışına birdenbire yıkıcı bir darbe gibi inen bu ilk sergiyle “D” grubu; uzun zamandan beri türlü ışık ve gölge oyunları ile fazla erimiş, yumuşamış resmimize geometrik bir nizam, rasyonel bir anlayış içinde, bir derlenip toparlanma, bir form ve derinlik kazandırmak istiyordu. Fakat bu çabucak olamazdı. Türk resminde yeni bir ufuk açmak, ona “duygu” ve “intiba” ın payı yanında, “fikir” ve “zeka” nın hissesini de katmak endişe ve iddiasıyla hareket eden grup, ısrarlı çalışmalarına yorulmadan devam ederek, ilk getirdiği kübist, sürrealist, konstrüktivist gibi denemelerden zamanla sıyrılıp, durularak tekrar klasik terkip, inşa ve ahenk kaidelerine dayanan sakin, olgun ve ağırbaşlı bir ifade tarzına dönmüştür. “D” grubunun sanat hayatımızda yarattığı bu değişik hareketten resmimizin hiçbir kazancı olmadığı iddia edilemez. Grup on yılı aşan devamlı çalışmasıyla, resmin hudut ve imkanlarını araştırmak kadar, mücerret hacim ve renk denemelerinden, aynı zamanda göz kırpmayan bir zekanın ışığı altında ileri bir teknik ve icra mükemmelliğine doğru nasıl gidileceğini de göstermiştir.”¹⁶¹

¹⁶¹ Ahmet Köksal, “D” Grubu Sergisi, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 95, 1 Eylül 1945, s. 17.

Köksal yaptığı genel değerlendirmenin ardından sözü grubun 14. resim sergisine getirir. Sanatçılarla ilgili yaptığı yorumlarda, detaylı değerlendirmelerde bulunur, çalışmalarını dünya sanatından örnekler ile kıyaslar, hem biçim hem de içerik ve duygu bakımından okumalar yapar. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Arif Kaptan ve sergiye katılan diğer sanatçılarla ilgili yorumların yapıldığı yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir.

Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu ilk mimarlardan Sedat Çetintaş ise, 1949 yılında yayınlanan yazısında, mimari, resim, musiki, sahne sanatları ve edebiyat alanlarında yaşanan modernliği sert bir dille eleştirir:

“Resimde realizm, sembolizm, ekspresyonizm vesaire gibi ekoller, bugün birer masal oldu. Dünyanın hiçbir güzel sanatlar akademisinin kabul etmemiş ve öğretim programına sokmamış olduğu modern resmi, akademimizin başına taç ettik. Çarpık ağızlı, domates burunlu, ahtapot kol ve bacaklı portreler, kompozisyonlar yapan bir nesil üretiyoruz.

Léopold Lévy gibi bu memleketin rengine ve ışığına söven, asil renkli Türk kadınlarının tuval üstünde, suratlarını soba kurumu ile kirleten ve anatomik teşekkülleri ile alay eden bu modernist Fransız ressamına Türk gençliğini teslim ettik. Yetiştirdiklerinin, sergilerindeki eser diye önümüze koyduklarından, resim sanatı namına ne demek istediklerinden bir şey anlamayışımızın sebebi, işte budur...”¹⁶²

Sami Onat aynı yıl yazdığı yazısında Sedat Çetintaş’a katılır ve Bedri Rahmi’nin eserleri üzerinden yaptığı yorumda, yeni sanatı ne kadar anlamaya çalışıp tolerans gösterse de durumun kabul edilemez olduğundan bahseder:

“... Bugüne kadar ekseri (D Grubu)’na ait ressamlar için yazdığımız yazılarımızın çoğunda iyi şeyler söyledik. Onları en geniş toleransla anlamaya ve anlatmaya

¹⁶² Sedat Çetintaş, “Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir”, **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:22, 16 Ağustos 1949, s.2.

çalıştık... Fakat geçen gün Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun son resimlerini gördükten sonra kritik bir zamanın gelip çatmış olduğunu fark ettik... Bedri Rahmi'nin sergisini gördükten sonra içimizin yanışı sebepsiz değildir... O, iki üç sene öncesine kadar hepimizi ümitlendiren bir kıymet, bir büyük kabiliyetti. Ama bugün Bedri Rahmi'yi bir ressam olarak görmek, eserlerini pentür olarak kabul etmek ne kadar güç ve bunu yazmak bizim için ne kadar zor. İki sene kadar önce (Uzun Boyunlu Kızlar)la başlayan şekli bozma merakı ve renkli görünmek kaprisi; Bedri Rahmi'yi bugün bir dekoratör, bir illüstratör veya bir vitray ressamı haline getirmiş...

İki sene kadar önce (Uzun Boyunlu Kızlar) diye bir acayıplik tutturarak, asla ekspresyonla, empresyonla ve resimle alakası olmayan bir şekil bozma merakına kapılan Bedri; bu defa da (Öpüşmeler), daha doğrusu (Seviciler)le uğraşılıyor. İki kadının birbirine kenetlenircesine öpüşmesi, cinsi bir dalaletin teşhirinden başka hiçbir şeye yaramaz. Ve bunun hiçbir sanat görüşüyle alakası olamaz. Bedri Rahmi için mevzu mu yoktu veya Bedri Rahmi mevzu mu bulamazdı?

Bir seneden beri ekseriya mütenazır şekillerle, hiçbir renk ve desen endişesi gözetmeden adeta mozaik yapar gibi kare ve nokta tuşlarla bir şeyler yapmak isteyen Bedri, bu yolun da kendisine vefakar olmadığını niçin anlamak istemiyor? Sanatın zanaat olmadığını pek iyi bilmesi lazım olan Bedri, birkaç yerli tip ve motifle kendine has milli ve yeni bir resim yaptığına mı inanıyor?

... Bütün bu satırlarda Bedri Rahmi için fena hiçbir isnatta bulunmak istemedik. Zira bugün için cemiyete kötülük eden bir heyula (korku verici) değil, kıymetleri heder eden bir vaka karşısındayız... Gayemiz, Bedri Rahmi'nin sanatçı mizacına ve kabiliyetine olan inancımız dolayısı ile duyduğumuz teessürü belirtmektedir. Son olarak şunu da kaydetmek isteriz: Bir iki peyzajı ile Bedri, hala bu tehlikeden sıyrılma şansına maliktir. Hatta boynu uzun olmakla beraber bir portresi kurtuluş melcei (barınak, sığınak) olabilir. Yeter ki, Bedri Rahmi bunu istesin, zanaatı sanata tercih etmesin, deformasyon merakından ve acayip fantezilerden kaçsın. Bu çok özlediğimiz yeniden doğuşu zaman gösterecektir."¹⁶³

Sami Onat 1949 tarihli başka bir yazısında, sanatçıları kendilerini "ispat etmeye" çağırır. Ona göre;

¹⁶³ Sami Onat, "Resmimiz Nereye Gidiyor: Resme ve Bedri Rahmi'ye Dair", **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:1, Nisan 1949, s.12.

“... Klasik resmi hazmetmemiş, hor görülen akademizmden geçmemiş, mevzuu aynen kopya etmekte kabiliyetini denememiş bir ressamın, ressamım diye ortaya çıkması çok büyük bir cesarettir... Bir Picasso, önce benzeyen bir portre yapabildiği, klasik yoldan muvaffakiyetle geçtiği için bu kadar çılgınlığına rağmen daima bir değer olarak ortada duruyor... Ne kadar isim yaparlarsa yapsınlar, ne kadar ressam olarak ortada görünürlerse görünsünler işe, doğrudan doğruya modern resimle başlayan ressamların ressamlıklarına inanmıyoruz. Bunlar evvela bize resmin ilk şartı olan ‘benzetme’yi versinler. Aksi halde bunların, kolayın ve acayıpliğin okuyucuda ve seyircide bırakacağı merakı istismar ettiklerine inanacağız. Eğer Picasso süjesine benzeyen resimler vermeseydi, onun yiyeceği hüküm de bu olacaktı...”

Eğer biz yanılıyorsak meydan ortada boş duruyor. Bize evvela (varsın fotografik olsun, varsın sanat kıymeti olmasın) sahiplerine benzeyen birer portre yapsınlar. Eğer bu portreler süjelerine benzerlerse biz haksız düşündüğümüzü kabul edeceğiz. Ve isnatlarımızın (suçlama) ağırlığı altında ezilmeye razı olacağız. Fakat aksi halde (Picasso da anlaşılıyor, bizi de sonra anlarlar) gibi müdafaaların sadece acizlikten ileri geldiğine hükmedeceğiz...”¹⁶⁴

Bedri Rahmi, Hasan Kavruk’un sergisi üzerinden, tam da bu konuya dikkat çeker ve şöyle söyler:

“...Çocuk resimleri Hasan Kavruk’u büyülemişlerdi. Hasan Kavruk bugünkü sergisine, bugünün resim anlayışına bu kapıdan girdi... - Bunu benim beş yaşındaki çocuğum da yapar sözünü yabana atmamak lazım. Bu tenkit yalnız bizde değil, bütün dünyada yeni resmin başına gelenleri hülasa etmektedir.

Evet öyle bir resim ki onu ancak çocuklar bir de iyi sanatkarlar yapabilirler. Renklere ve biçimlere musallat olan bir sürü yarım yamalak bilgilerden kurtulabilmek gücü ancak kötü hocalar elinde bozulmamış çocuklarda, bir de mesleğine ömür vermiş sahici sanatkarlarda bulunur...”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Sami Onat, “Resmimiz Nereye Gidiyor: Sanatta Şekil – Sanatta Çile”, **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:27, 1949, s.10.

¹⁶⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Güzel Sanatlar: Hasan Kavruk’un Sergisi”, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 370, 1 Haziran 1951.

“Çocuk resimleri” konusunda Cemal Tollu’nun düşünceleri Bedri Rahmi’yi destekler niteliktedir:

“...Son senelerde, dünyanın her tarafında çocuk resimlerine karşı şiddetli bir alâka uyandı ise, bu, daha ziyade umumî kültür arasında sanat kültürünün de ehemmiyetle yer almasının zarureti anlaşıldığı içindir. Bir insanın, dünyanın güzelliğini anlaması, tabiatı sevmesi için en emin vasıta, herhalde resim yapmak olmalıdır...”

Çocuk; safdil ve sevki tabîleri ile resim yapan sanatkârlara benzer. Gördüklerini aynen değil, düşündüklerini, bildiklerini yapmak ister. Derinlik veya üçüncü buud düşüncesi çocukların kafasında yer almaz. Uzaktaki adamın da, yakında duranın boyunda olduğunu bilen çocuk, insanları yanyana veya üstüste dizmek suretiyle tasvir ettiği sahnelerde Rönesans Sanatından ve fotoğraftan tamamiyle ayrı, Mısırlılara ve Mezopotamyalılara, Etilere çok daha yakındır...

Desende olduğu gibi, renkte de gördüğünü taklit etmeyen, esasen tabiata bakarak çalışmadan, mevzuu gördükten sonra; aklında kalanı, anladığı kadarını ve düşündüğünü yapmak isteyen çocuk, tam bir hürriyet içinde saf renklerle iş görür...

Çocuk resimlerine karşı bütün dünyada gösterilen alâkanın bir sebebi de, sanat telâkkisinde meydana gelen büyük değişikliktir.

Sanat telâkkisinin ve zevklerin değişmesi ile vahşi sanatın sonra, çocuk resimlerini, hattâ delilerin yaptıkları resimleri incelemeye kadar gidmişti. Yunan idealinden ve Rönesans sanatının tesirlerinden kurtulmak isteyen son yarım asrın sanatı, kurtuluş çaresini sevki tabîinin, saflığın kucağına atılmakta bulmuştu.”¹⁶⁶

Sabahattin Eyüboğlu, “Gerçek Yenilik” başlıklı makalesinde; yeni resmin değerlendirilişinde, on yaşında bir çocuğun yaptığı resimle, o dönemin en usta ressamlarından birinin resminin, herkesi aldatacak kadar benzeyebileceğine dikkat çeker. Bu noktada Eyüboğlu şu sorunun cevabını arar: “Çocuğu dahi saymak mı yoksa ressamı küçümsemek mi doğru?” Yanıtı ise; “Çocuk, bir süre sonra eski resmin bayağı özentilerine düşeceğinden, üstüne basıp geçtiği yeniyi bir daha bulmayacaktır” şeklinde olur. Yazara göre, pek çok sanat heveslisi de bu çocuğun

¹⁶⁶ Cemal Tollu, “Çocuk Resimleri Sergisi”, **Yeni Sabah Gazetesi**, 23 Temmuz 1952.

hatasına düşüp, ilk denemelerini ustalarına beğendirdikleri takdirde artık çözecekleri düşümlerinin kalmadığını düşünür.¹⁶⁷

Fikret Otyam ise, son zamanlarda moda olan non-figüratif tarz ile ilgili fikirlerini dile getirirken, meseleye daha geniş bir çerçeveden bakar. Hatta, “Bence mücerret anlayış, belki de en güç anlayıştır” der ve şöyle devam eder:

“Tabiatı tesfir yolunu bir merdiven telakki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotografik kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil aleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya saf abstraksyon, ya bunun hakim bulunduğu alemdir. Bu kutsal form aleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli manasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerektir. Çünkü mücerret dünya, kelime oyunu yapmadan diyebilirim ki, metafizik dünyadır. Avrupa’da mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa, birer olgun sanat mizacıdır.”

Otyam son olarak şunları ekler:

“Ne yazık ki mücerret anlayış gibi gerçekten müstesna bir dünya, sıra kopyacıların elinde, dekoratif oyunlar derecesine düşmüş bulunuyor. Tabiatı alelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten aciz kimseler, tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve bakanları zehirlemekle meşgul... Gerçek ile mücerret arasını bulan sırat köprüsünü kuvvetli bir sanat mizacının kanatlarıyla aşacak olana ne mutlu!”¹⁶⁸

Türkiye’nin ilk çağdaş sanat hareketi olan ve Türk resim sanatına yön veren grupların öncülerinden kabul edilen d Grubu, pek çok olumsuz yoruma rağmen Türk sanatının Batı’ya dönük yüzünü temsil eder. Batıdaki yaygın sanat anlayışlarını

¹⁶⁷ Sabahattin Eyüboğlu, “Gerçek Yenilik”, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 313, Ağustos 1946, s. 15.

¹⁶⁸ “Güzel Sanatlar: Nurullah Berk’le Bir Konuşma”, Konuşan: Fikret Otyam, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı:379, Şubat 1952, s. 20.

geleneksel Türk öğeleri ile harmanlayan grup üyeleri kendilerine has bir kimlik yaratırlar. Ürettikleri eserler dışında düzenledikleri konferanslar, çıkardıkları yayınlar ile güncel sanat ortamının da nabzını tutarlar.

2.2.4. Yeniler Grubu ve Eleştiri Yazıları

Yeniler Grubu gerek sanatsal yaklaşımları, gerek sergileme biçimleri ile önceki gruplardan daha farklıdır. 1941'de kurulan Yeniler Grubu, Avrupa'da eğitime gitmeyen ilk grup olarak resim tarihimizde toplumsal gerçeklik hareketini başlatırlar. Sosyal ve toplumsal konulara duyarlı tavırları ile ön plana çıkan sanatçıların işlerinde de, şehir yaşamından, gündelik konulardan, işçi ve emekçilerden izler vardır.

Sanatçılar ilk sergilerinde, yaşamlarını sürdürdükleri kent olan İstanbul üzerine yoğunlaşırlar. Sergi, "Liman Resim Sergisi" başlığıyla Beyoğlu Matbuat Birliği'nde (Basın Birliği) 10 Mayıs 1941 tarihinde açılır. Sanatçılar yaklaşık bir yıl boyunca bütün İstanbul sahillerini dolaşır, balıkçılarla birlikte limanlarda vakit geçirir, hayatlarını yakından gözlemlerler. Modelleri de balıkçılardır. Serginin açılış töreninde dahi balıkçıların yaşamından izler vardır.

Kıymet Giray, Nuri İyem'in sanatı üzerine kaleme aldığı kitapta bu ilk sergi için önemli tespitlerde bulunur. Giray'a göre; Türk resminin gelişim çizgisi içinde, ilk kez bir ressam grubu bir konsept üzerinde yoğunlaşmakta ve sanatsal yaratılarını bu bağlamda gerçekleştirmektedirler. Sergideki resimler, o güne kadar yapılan bütün İstanbul resimlerinden önemli ayrımlar sunan bir atılımı temsil ederler. İstanbul'un dayanılmaz güzelliklerini şiirsel bir dille resimleyen, bu manzaraların üzerinde ışık-gölge oyunlarını ya da resmi geometrik doku olarak parçalayan biçimsel arayışları yansıtmaya yönelmek yerine, düşünsel temele dayalı sanatsal arayışlar ilk kez ortaya çıkar.¹⁶⁹

Mümtaz Yener konuyla ilgili En Son Dakika Gazetesi'nde şunları söyler:

¹⁶⁹ Kıymet Giray, **Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 52.

“Sadece güzel renk ve güzel çizgi ile resim sanatı yapılamaz. Bizim gayemiz güzel renk ve çizgi ile cemiyet hayatını canlandırmaktır. Bunun için hep beraber limana gittik. Liman işçisi arasında uzun müddet kaldık. Maksudumuz onların yalnız yüzlerine bakmak ve çalışma tarzını görmek değildi. Onların psikolojisini de tetkik ettik.”¹⁷⁰

Fahir Onger de, Soyut Dergisi'nin Mayıs 1973 tarihli sayısında yer alan “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu” başlıklı yazısında, Yeniler Grubu için “Yeniler Grubu resim sanatına toplumsal gerçekçi resimler katarlar. İşçiler, yoksullar ve toplumun hastalıklı yönlerini gerçekçi bir anlatımla resimlemeyi amaçlarlar”¹⁷¹, yorumunda bulunur.

Grup sanatçıları da sık sık sanatsal duruş ve tavırlarıyla ilgili açıklamalar yaparlar. Örneğin Kemal Sönmezler, En Son Dakika Gazetesi yazarlarından Kemal Kayabal ile yaptığı söyleşide:

“İçtimai gerilemenin bir ifadesi olan (izm)ler silsilesinden tamamen sıyrıldık. Bir grup halinde çalışmaya karar verdiğimiz zaman fikir birliğimiz şu idi: Tabiatın haricinde hiç bir şey tasavvur edilmediği gibi, cemiyetin haricinde de sanatkar tasavvur etmek bir rüyadan ibarettir. Bu zamana kadar açılan sergilerde ne bir mavzu birliği vardı, ne de fikir birliği. Bizim bu şekilde hareketimiz öyle zannediyorum ki Türkiye’de ilk ileri sayılabilecek bir mahiyettedir”¹⁷² açıklamalarında bulunur.

Grup ikinci sergisini 1942’de “Kadın” konusu ile gerçekleştirir.

İkinci sergiyle birlikte, grup üzerindeki baskı artar ve sanatçılar olumsuz eleştirilerin hedefi haline gelirler. Orhan Seyfi Orhon’un Çınaraltı Dergisi’nin 6 Haziran 1942 tarihli 37. Sayısında yazdıkları bu tepkiye açık bir örnektir:

“Türkiye’de resim, bir müddetten beri soysuz bir sanat haline gelmeye başladı. Bunu, bazı gençlerin açtıkları yeni resim sergilerinden anlıyoruz. Milli hayatımıza aykırı

¹⁷⁰ Fahir Onger, “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut Dergisi**, Sayı: 58, Mayıs 1973, s. 43.

¹⁷¹ Fahir Onger, **a.g.e.**, s. 39.

¹⁷² Fahir Onger, **a.g.e.**, s. 42.

cereyanları sokmaya çalışıyor. Milli heyecanımıza uymayan heyecanları aksettirmeye çalışıyor... Milli görüşlerimizin, anlayışlarımızın, kavrayışlarımızın dışında züppe, mütereddi, muzır ve tehlikeli bir istikamet almaktadır. (...) Bir müddetten beri Türkiye’de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübik veya empresyonist görünerek asıl hürriyetini gizlemeye çabalar. Bizimle hiçbir alakası yoktur. Vatan güzelliklerine şaşkı bakır. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman ameleleriyle konuşur, balıkçılara kollarını açır... Resme karşı dikkatli davranmalıyız. Onun palyaço yüzüne bakmayın. Yüzündeki sahte sanat maskesini koparın. Bakın altından ne çıkacak? Yabancı, korkunç, kıpkızıl bir ihtilalci yüzü!”¹⁷³

1943 sergisinde tepkiler ileri bir boyuta taşınır. Mümtaz Yener’in “Fırın” adlı tablosu ve Haşmet Akal’ın natürmortu, sergi açılışında Burhan Toprak tarafından salondan çıkarılmak istenir. Ancak gençler, Akademi müdürünün yetkisinin okulu ile sınırlı olduğunu, okul dışında açılan sergilere müdahale edemeyeceğini savunarak, Akademi’nin sanat ortamı üzerinde kurduğu hegemonyaya dikkat çekerler ve baş kaldırırlar. Ancak şikayetler polise kadar gider ve bu resimler polis zoru ile çıkartılır.¹⁷⁴

Hatta, Zeki Faik İzer’in Akademi girişine Yeniler’in vesikalık fotoğraflarını bıraktığı ve bunların içeriye sokulmamaları için emir verdiği bilinmektedir.¹⁷⁵

Yeniler’e karşı yapılmış ağır eleştirilerden biri de şöyledir:

“İşte resim sanatının yeni mümessilleri! Yaptıkları resimler herşeyden evvel şekilden mahrumdur. Bir resmin cemiyete faydalı olabilmesi için onun güzel olması ve anlaşılması lazım gelir. Yeni resim güzeli çirkinleştirir, tabiiyi gayri tabii hale getirir. Tabii isteyerek değil, elinden o geldiği için - Halk yeni resimden hiçbir şey anlamadığı içindir kisergilere uğramaz oldu. Resim büyük kitleler yerine küçük zümrelerin gönül eğlendirme, birbirlerini pohpohlama vasıtası olmuştur. Bugün modern ressam mozalak bir salon züppesinden başka bir şey değildir.”¹⁷⁶

¹⁷³ Orhan Seyfi Orhon, “Türkiye’de Resim”, **Çınaraltı Dergisi**, Sayı: 37, 6 Haziran 1942, s. 1.

¹⁷⁴ Fahir Onger, **a.g.e.**, s. 45.

¹⁷⁵ Kıymet Giray, **a.g.e.**, s. 77.

¹⁷⁶ Şevket Rado, “Mozalak Ressamlar”, **Yeditepe**, 15 Şubat 1955, s. 3.

Bunun yanı sıra grubu destekleyen yazar ve düşünürler de vardır. Örneğin, Hilmi Ziya Ülken “Resim ve Cemiyet” adıyla yayınladığı küçük bir kitapta, bu yeni hareketi över. Kitaptan bir bölüm şöyledir:

“... Milli olmak ‘ben milliyim!’ diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir. İstanbul’un içyüzünü yaşayan, kafiye kafiye köylere giden bu genç ressamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır. Asıl milli san’atkâr odur ki, demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk ve yaşanmış tecrübelerini (hiçbir tasannu ve sahtekarlık katmaksızın) ilan etmekten çekinmez.”¹⁷⁷

Fikret Adil de, 3 Mayıs 1951 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde çıkan bir yazısında, en genç resim nesli olarak nitelendirdiği Yeniler Grubu üyelerinin, ileriye dönük bakış açılarını ve içlerindeki resim sevgisini takdir eder.¹⁷⁸

Grup etkinlikleri 1952’de açtıkları sergi ile sona erer. Bazı sanatçılar çalışmalarını Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti’nde sürdürürler.

Genel olarak değerlendirilecek olursa, Yeniler Grubu üzerine yoğunlaşan tüm bu olumlu ve olumsuz eleştirilerin, dönemin sosyal ve toplumsal yapısını ortaya koymakla birlikte; toplumun yeni sanata bakışını da gözler önüne serdiği söylenebilir.

2.2.5. Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve Eleştiri Yazıları

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Türkiye Cumhuriyeti’nin plastik sanatlar alanındaki birikimini göstermek ve sergilemek amacıyla sanat ortamındaki tüm grupları ve bağımsız sanatçıları bir araya toplayan ve 1939 yılında başlayıp günümüze kadar süren görsel sanat etkinliğidir.

¹⁷⁷ Prof. Hilmi Ziya Ülken, **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 12 Haziran 1942, s. 43.

¹⁷⁸ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **a.g.e.**, s. 73 – 74.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin alt yapısını 1933-1936 yıllarında düzenlenmiş İnkılâp Sergileri ile 1937 ve 1938 yıllarında gerçekleştirilmiş Birleşik Resim ve Heykel Sergileri oluşturur.

Devletin düzenlemiş olduğu bu sergiler, sanatı ve sanatçıyı bir araya toplamak ve desteklemek fikrinden yola çıkar ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile süreklilik kazanır. Sanatçılar için katılmanın bir prestij sayıldığı bu sergiler, entelektüel camianın desteklediği bir etkinlik olarak devam eder ve geniş yankı uyandırır.

Sergilerle ilgili yapılan yorumlar biçim, renk, teknik, konu ve resimde figür kullanımının yanı sıra, milli sanat anlayışı ve jürinin seçim kriterleri ile ilgilidir.

Örneğin, Ahmet Muhip Dıranas, I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi için yazdığı "Resimde Ümanizma" başlıklı yazısında; Türk resminin Avrupa'daki gibi bir alt yapıya sahip olmadığından ve sanatçıların da bu yaklaşımı henüz özümseyememiş olduklarından bahseder.

Dıranas, yeni kuşak sanatçıların klasik sanatın kaynakları insan ve doğadan uzaklaşmış olduğunu dile getirir ve klasik Türk sanatını bu yolla yaratmayı düşündükleri için de onları uyarır:

"...Son nesille, yüzde yüz Avrupalılaştığını gördüğümüz resim sanatının klasik kaynaklardan uzak kalarak; insanı ve tabiatı anlamayı ve sevmeyi ihmal ederek, büyük kompozisyonlara, büyük şekle, ve insani mevzulara gitmeden de büyük sanat olabileceği imkanını tasavvur etmek, hatta bunu bir ihtimal gibi düşünmek, bir kalp ve idrak safiyeti olur..."

Dıranas, yazısının başka bir bölümünde, resimde hümanizma konusunu ise şu sözlerle dile getirir:

"...Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde bariz olan temayül (hümanizma) buydu. Nitekim, bu sergi memleketimizde bugüne kadar açılmamış resmi ve gayrı

resmi resim ve heykel sergilerinin en mühimi, en olgunu..., bunlardan ziyade, resimde hümanizma'yı bir şuur ve anlayış halinde ortaya atmış olmasına borçludur.”

Dranas'a göre, hümanizma bir dava halini alır ve bu davanın temsilcileri olarak da d Grubu gösterilir:

“Avrupa'dan memlekete dönmüş olan bütün o gençler Rönesans'ı ve alemşumul resim dünyasını ceplerinde taşımamalarına ve hatta ekseriyetle bunun gafili olmalarına rağmen davayı o kadar güzel güttüler ve başardılar ki, Türk resmini bir hamlede dünya resminin davasına ortak ederek onun bugünkü şayanı hayret inkişafını temin ettiler. İşte bu suretle, Türk resim sanatı, tabii zaruretler neticesi yaptığı bu süratli inkişafının seyri içinde bir merhaleye varmış oldu. Modern sanat hareketlerini çok yakından takip eden ve Avrupa'nın sanat temayülleriyle sıkı bir temas halinde bulunan resmimizin, şüphesiz garbın en son temayülüne ayak uydurarak, Garpla beraber, yeni bir klasisizmaya doğru döneceği tabiiydi.”¹⁷⁹

Necip Fazıl Kısakürek ise, Son Telgraf Gazetesi'nde I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni değerlendirdiği yazısında, sergide yer alan sanatçıları yeni fırça ve eski fırça olarak ikiye ayırır. Kısakürek'e göre, eski fırça, yani klasik anlayışı benimseyen sanatçılar, kendilerini tekrar eder ve belli kalıpları kullanırlar. Yeni fırça, yani modern anlatım biçimlerini kullanarak çalışan sanatçılar ise bu yeni teknikleri henüz özümseyemedikleri için özgün eserler veremezler:

“Eski fırça, Lâternada (Mavi Tuna) çalınırcasına, yine her zamanki standardize portreciliği, peyzajcılığı, maddeyi olduğu gibi ve şöyle böyle bir teknikle kopya eden büyük fikir ve sentezden mahrum reçeteciliği içinde, aynı eski fırça... Yeni fırçaya gelince, onun faciası daha büyük! Her biri köşe kapmaca oynar gibi birer zoraki aykırılık tarzı bulmuş olan yeni fırça azasının müşterek vasfı, renk ve çizgiden fikir ve terkibe kadar, ferdiyetlerine has bir görüş sahibi olmamakta. Bu noktayı, hele

¹⁷⁹ A. Muhip Dıranas, “Resimde Ümanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1940.

Anadolu turnesinin eserleri öyle ifşa ediyor ki... Yeni fırça azasından hiçbiri Anadolu'yu ve Anadolu'luğu, mahrem maktalarından yakalayamamıştır. Yakalayamamak şöyle dursun, kaba zahir planın da gördükleri cemaat, nebat, hayvan ve insan bile, mesela beş eser ressamın beş eserinde de mühürle basılmış gibi aynı şeydir. İskambil kâğıtlarındaki papazlar ve oğlanlar gibi, birbirinin tıpatıp eşi kekelemeler... Yeni fırça azasının, doktorluk tabiri ile göğüs darlığını Halk Partisinin imtihanı belli etti..."¹⁸⁰

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 18 Nisan 1941 tarihli Ulus Gazetesi'nde yayınlanan "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle" başlıklı yazısında şunları söyler:

"Yüzlerce sanatkârın, yüzlerce eserini bir çırpıda teşhir eden bir sanat sergisi hakkında yazı yazmağa kalkmak çok güç ve nazik bir iştir. Memleketimizde açılan sergiler hakkında şimdiye kadar bir tek doğru dürüst yazı görmek nasip olmadı. Bu mevzua dair yazılan yazıların bel kemiğini teşkil eden cümlelerden birkaçı: '–Veli'nin meyvaları çok muvaffak!, Ali'nin natürmortu çok fena!, Hasan'ın kompozisyonu dehşet!, Hüseyin'in çıplak kadını tuhaf!' Sanatkârın ismiyle eserinin mevzuunu zikrettikten sonra, cümlenin sonuna hoş, latif (güzel), âlâ, mükemmel gibi sıfatlar ilavesiyle yazılmış yüzlerce yazı gördük. Sizi temin ederim ki iyi hazırlanmış bir sergi kataloğu, bu nevi yazılardan çok daha öğretici ve faydalı şeylerdir. Hiç değilse size sanatkârın nüfus kâğıdından birkaç yaprak öğretir... Bizde resim sergilerinde gördükleri eserlerin adları sonuna bir münasip sıfat bulduktan sonra sütunlarca yazı yazan bu zevat (kişiler), sanatkârlardan bahsetmiş olduğundan memnun, vazifesini yapmış bir vatandaş gururuyla, sanatkârların meclisine girdiği zaman hiç de tahmin ettiği şekilde karşılanmaz. Sanatkârlar, haklı olarak bu adamcağızı çatik kaşla karşılar ve sorarlar: '–Ali'nin natürmortu için kötü, Veli'nin meyvaları için güzel buyurmuşsunuz. Fakat bir parça zahmet edip bunların niçin kötü veya niçin güzel olduğunu anlatmamışsınız.'..."¹⁸¹

¹⁸⁰ Necip Fazıl Kısakürek, "Çerçeve: Devlet Resim Sergisi", Son Telgraf Gazetesi, 11 Kasım 1939.

¹⁸¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Ulus Gazetesi**, 18 Kasım 1941.

Eyüboğlu yazısının devamında, hayatını resme adanmış sanatçıları yakından tanıyanların, onların endişelerini, çalışma tarzlarını yakından takip edenlerin, herhangi bir eseri tek bir kelime ile nitelermelerine imkan olmadığını belirtir; bir roman hakkında fikir yürütebilmek için o romanı okumanın gerektiğini, bir tablo hakkında söz söyleyebilmek için ise onun önünde uzun uzadıya durmanın, sanatçısının endişeleriyle yakından alakadar olmanın ve onun dünyasına girmenin icap ettiğini; aksi halde bir sergiden alınan izlenimlerin, yolda ya da tramvayda, yüzünü birkaç saniye görme imkanı bulduğumuz bir yolcu hakkında edinilen yüzeysel bir izlenimden öteye geçemeyeceğini söyler.

Eyüboğlu aynı yıl yazdığı “Sergi Dolayısıyla: Mahmud Cuda” başlıklı yazısında; üçüncü Devlet Resim ve Heykel sergisinde birçok izleyicinin takdirle seyrettiği iki resmin de Cûda’ya ait olduğunu belirterek sanatçının katıldığı tüm sergilerde eserleri önünde meraklı bir kalabalığın toplandığını ve bu kalabalığın; “–Şu kumaş bükümlerindeki işçiliğe bak. En ufak kıvrımların nakışlarını ve gölgelerini tesbit etmiş, aşk olsun. Bak, işte resim buna derler. Her şeyi yerli yerinde. Bu, ötekiler gibi baştan savma değil. Fırçasının değdiği bütün eşyayı tetkik etmiş.” sözleriyle Cûda’yı takdir ettiğini ifade eder. Sanatçının eserlerini, fotoğrafa benzediği, bazen de fotoğraftan daha iyi ve daha doğru gördüğü için beğenenlerin de bulunduğuna işaret eden Eyüboğlu, eserlerini takdir edenler arasında mükemmel bir işçi olduğu hükmüne varanların yanılmadıklarını, Cûda’nın genç nesil sanatçılar içinde işçiliğe en çok önem verenler arasında yer aldığını; ancak sanatçıda işçilikten başka bir yeteneğin söz konusu olmadığını ifade eder. “Zevk ve heyecanın, sanatkâra yeteceğine büyük bir kalabalığın iman ettiği bir devirde, Mahmud’un yalnız işçiliğe ehemmiyet vermesi hakikaten üzerinde durulmağa değer.” diyen Eyüboğlu, asıl resmin zevk, heyecan ve işçiliğin bir araya gelmesinden oluştuğunu, Cûda’nın, “büyük ressamların” eserlerini daha dikkatle incelemesi halinde, bu eserlerde işçilikten başka yetenekleri de görebileceğini belirtir. Ayrıca, bir heykeltıraş gibi eşyanın girinti ve çıkıntılarını tespit etmeye uğraşırken gördüğü renkleri olduğu gibi kopya etmekten çekinmediğini, bundan ötürü resimlerinde her şeyin ayrı bir renge çaldığını, her parçanın başka başka renklere bürünerek resmin içinde özgürlüğünü ilan ettiğini söyler. Eyüboğlu, Cûda’nın renk konusundaki kayıtsızlığını, bir resimle örneklendirir ve eser hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

“...Masadan sarkan kumaşın üzerinde gayet berrak kırmızılar, maviler ve sarılar vardı. Masa ve kitaplar solgun ve bulanık gri kahverengi içerisindeydi. Heykel; ne masanın ne de kumaşın renklerine uymuş, onlara tamamıyla arkasını çevirmiş bambaşka bir telden çalışıyordu. Masanın önündeki kâse ve kitaplar da bambaşka bir yeşil ahengine girmeğe çabalıyorlardı, yani bu eserden insanın aklında bir tek renk kalmasına imkân yoktu. Çünkü orada bütün renkler vardı. Hâlbuki onbeş yirmi senedir, resme ibadet edercesine büyük bir aşkla çalışan Mahmut Cûda'nın, bu basit fakat basit olduğu kadar mühim renk meselesini çok daha evvel kavraması lâzımdı.”

Bu saptamalarının ardından, Cûda'nın resimleri hakkında genel bir değerlendirme yapan Eyüboğlu, şunları kaydeder:

“Şimdiye kadar sergilerde gördüğümüz resimlerinde gayet zevksiz renklere bulanmış olmasına rağmen, Mahmud'un şekli kendine mal etmek için büyük bir gayret sarfettiği anlaşılıyor. Sabırlı bir işçilik, bu bakımdan ona yardım ediyor. Mahmut, âdeta usta bir çömlekçi gibi toprağı kolaylıkla yuğuruyor. İyi kötü oraya bir çömlek koyuyor. Fakat sonra tutup bu çömleğe rengârenk alaca bulaca boyalar sürüyor. Bir an için Mahmud'un elinden çıkan destileri boyanmamış farz ederek onların şekli ve biçimi üzerinde duralım. Mahmut, tabiatı olduğu gibi kabul ediyor. Gözünün gördüğü kadarını görüyor ve gördüğünü tesbit ediyor. Üzerinde günlerce durduğu mevzuun hangi tarafını daha çok sevdiğini, daha iyi kavradığını anlamak imkânsız. Onun gözleri eşya üzerinde gayet soğukkanlı dolaşıyor. Renklerde olduğu gibi, girinti-çıkıntı ve nakış cilvelerinden hangisini daha çok sevdiğini ve bunlar içerisinde bize ilk önce hangisini sunmak istediğini kavrayamıyoruz. Onun resimlerinde meyvalar, masa, heykel, kitaplar, hep aynı hızla kabarıyor, hep bir ağızdan konuşuyorlar.”¹⁸²

Taci Tantuğ, Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi başlığıyla kaleme aldığı yazısında, Türk sanatının günden güne daha iyi bir noktaya taşındığından bahseder ve devlet desteğinin bu konudaki önemine dikkat çeker. Sergide yer alan sanatçıların eserleri hakkında incelemelerde bulunur:

¹⁸² Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sergi Dolayısıyla: Mahmud Cuda”, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 6, 16 I. Kânun 1941, s. 13 - 14.

“Arif Kaptan - 14 eser vermiş. Hemen hepsi güzel. Bilhassa (Bomonti bahçesi), (Pencere), (Ağaçlı yol), (Elektrik şirketi yolu), (Kar manzarası) çok güzel. Geçen sene onda esmer ve çiğ yeşiller hatırlıyorum. Bu sene bunlar ısınmış, bahar ve yaz girmiş. Bu sefer onda yeşillerin ve gölgelerin dalga dalga derinleşen sıcak, yumuşak musikisi, harikulade sırrı var. Daha hür ve bol...

Ali Halil Sözel - İki eseri var. Pek az. Hatta bir tane diyebiliriz: Yalnız (Şakayıklar) yapmış. Küçük bir tablo, ama seyrine doyum olmuyor. Taze, ılık bir hayat. Çiçeklerin pembeliği. Kafi değil mi? Halkın bu eseri kolayca anladığını ve beğendiğini gördüm. Bu da yeter.

Bedri Rahmi Eyüboğlu - Dokuz eseri var. Bizim velut sanatkar için bu çok sayılmaz, ama az da değil. Hem hepsi iyi şeyler. Onda hala bir arama hissediliyor? Zaten aramak çok kere bize güzel sanatı vermez mi? Fakat bu sene Bedri Rahmi'de aramaktan ziyade bir buluş var gibi. Muhtelif tarzlarda çalışmış. (Salıpazarı) tablosu renkleri iyi anlamış ve şiiri duymuş bir sanatkarın çok güzel eseri. Sonra, bir peyzajı ikinci mükafatı aldı. Bedri Rahmi, şimdi baktıkça manasını içten içe daha fazla meydana çıkan derin eserler veriyor. Esrarlı ve derine gidiyor. Renk işini çok iyi anlamamış. Bence güzel bir kabahati var: Ekseriyetle bir hakim renk grubu içinde kalıyor. Fazla mavilerde dolaşılıyor ve tekrarlıyor. Onda güzellikler teksif edilmiş bir halde ve artık sathi değil. Şimdilik bu kadar.

Eren Eyüboğlu - Yirmi eser gibi muazzam bir yekun. Ne mükemmel çalışma. Çizgisi kuvvetli, renkleri biraz melalli ama.

Ercüment Kalmık - Serginin çok muvaffak olmuş köşelerinden biri. 12 eser. Hemen hepsi kuvvetli. Renkte kuvvetli, desende kuvvetli. Çok cesaretle renk kullanıyor. Onda renk öldürülmeden maharetle yaşıyor. bu suretle eser hafifleşmeden, şakraklığa yakın bir tazelik kazanıyor. Hassas ve şiiri hissetmiş bir göz, usta parmaklar...

Esat Subaşı - 6 eserinden iki tanesi bilhassa görülmeğe değer: (Şehzade camii avlusu) ve (Bursadan İnegöle). Bunlar Esat için bir merhaledir. Esat artık renk sathiliğinden kurtulmuş ve renklerle ışıkla karışık bir musiki koyabilmiş. O kadar taze, hafif ve bahar dolu, ne iyi bir karakter.

Eşref Üren - Kısaca anlatılamaz. Bana öyle geliyor ki o, sanatta büyük şeyler yapıyor. Daha bugünden kendine muayyen bir yol ve karakter tayin edebilmiş bir bahtiyar. Büyük bir sanat anlayışına dayanan çok hassas bir çalışma.

Harikulade maharetle birbirine alıştırılmış renklerin bestekarı. Evvelce onları ben biraz fazla karanlık, biraz fazla akşam bulmuştum. Bu sene Eşref de parıldıyor. Ve içine aydınlık açılmış. Fakat ne yumuşak bir aydınlık. Ne maharetle konmuş bir tazelik kendi tabiatı gibi mütevazi, fakat asil ve temiz. Tezatlî renk bolluğu içinde, fakat hiçbir yerinde biraz çiğlik bile yok...

Feyhaman Duran - Cıvıl cıvıl renk. Sanki gittikçe gençleşiyor. Tazeleşiyor. Olgun bir fırça, dolu bir aydınlık. İnsan neşeleniyor, çiçekler ve yemişler içinde. Esasen kıymetli sanatkarın desen ve renkte, söz götürmez bir ileri derecesi olduğu malum.

Hamit Görele - ...Hamit'te tuhaf, mistik, renkli bir karanlık göze çarpıyordu. Geçen sene ondaki bu karanlık pek koyu idi. Şimdi ferahlamış ve hatta tazeleşmiş. Resimlerinin bazıları ise büsbütün renk ve hülya tatlılığı ile dolu... (Çankırı'da bir ova), (Boğaziçi'nde yaz), (Bir oda içi) tabloları nefis eserler. Hamit'te de klasikliğin ahenkli ton kaynaşması içinde canlı renkleri yaşayabilmiş bir sanat var. Bu sene onu her zamankinden iyi bulduk.

Refik Epikman - Bu kıymetli arkadaşımız sergiye pek az eser vermiş. Onun kuvvetli bir deseni ve iyi bir çalışması olduğunu biliyoruz. Fakat nerede?

Turgut Zaim - Bir zamandan beridir tekrar ettiği gri mavi renklerin harikali hakimiyetinden kurtulmuş. Bu sefer sarıların, pembelerin tatlı dünyasını da aynı maharetle keşfetmiş... bu değerli sanatkarın renklerinde daima milli bir şakraklık, gülümseyen bir mana, bir tazelik, derin bir samimiyet ve safiyet görülüyor. Fakat o aynı kudretle, aynı hassasiyetle mevzularını da seçebiliyor. Tabiatla olan şey onda değişiyor, tabiatla daha üstün bir cazibe alıyor ve şiire, masala, latif bir sevimliliğe inkılap ediyor. Ne kudret...

Heykeltıraşlara gelince: Ne yazık ki onlardan ben bir şey anlamadım. En mühimi, az eser veriyorlar. Tabloların yanında küçük bir hacim. Niçin? Bu sanat şubesini arkadaşlar biraz daha verimli hale getirmeliler..."¹⁸³

Malik Aksel ise, Ülkü Dergisi'nde V. Devlet resim ve Heykel Sergisi için kaleme aldığı yazısında, kompozisyonlarda figür kullanılmadığının altını çizer ve bu durumun biri sanatçılardan diğeri de sanatseverlerden kaynaklı iki nedeni olduğunu söyler. Sanatçılara yönelik durumu Güzel Sanatlar Birliği ve d Grubu üzerinden

¹⁸³ Tacî Tantuğ, "Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 94, Birinci Kanun 1942, s. 83 - 84.

açıklar. Güzel Sanatlar Birliği'nin ilk yıllardan figürle uğraştığını, daha sonra ise manzara ve natüremorta yöneldiğini; d Grubu'nun ise Avrupa'dan dönerken kübizimle birlikte portreyi de getirdiğini ancak, zaman içinde onların da doğaya yönelip insanı unuttuklarını dile getirir. Öte yandan, Aksel'e göre alıcı kitlesi de çiçeklerin, manzaraların bulunduğu kompozisyonları tercih etmekte ve sanatçılar arz-talep çerçevesinde zorunlu olarak bu yöne kaymaktadır.¹⁸⁴

Devlet Resim ve Heykel Sergileri hakkında en çok tartışılan konulardan biri de jüri heyetidir. Eleştiri yazılarının çoğunda, jüri heyeti, Güzel Sanatlar Birliği ve d Grubu yanlısı olarak nitelendirilir.

Rüştü Şardağ "Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi" başlıklı yazısının bir bölümünde jüri meselesine değinir:

"Mükafatları dağıtan jüri sık sık, hatta hemen her zaman İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi mensupları tarafından teşekkür eder. Bu sefer de öyle olmuştur. Mevcut olduğuna muhakkak inanmamız gereken bu klik daima mükafatları muayyen şahıslar etrafında döndürür. Ara sıra klik haricinde insanlar da mükafata kavuşurlarsa da bunlar hulul etmiş kimselerdir. Nadiren, -bu seferki müsabakada kazanan Eşref Üren gibi-bazı resimlere istisnai olarak mükafat verildiği görülür. Bu klik, mükafatı dilediğine dağıtabilir...

Bu para ile senenin bir ayında iane kabilinden bir kat elbise parasına kavuşması muhtemel olan ressamlarımız için müsabakada kazanmamanın büyük bir tesiri olduğunu sanmayınız. Fakat yeni yetişenleri ve resimde az çok bir hüner göstermek yolunu tutanları Güzel Sanatlar Akademisi bu münasebetle hazin ve hakikaten acıklı bir yola sevk etmektedir."¹⁸⁵

Cemal Tollu, Büyük Doğu Dergisi'nde yazdığı yazısında Rüştü Şardağ'ın düşüncelerini Güzel Sanatlar Akademisi'ne yönelik kasıtlı bir suçlama olarak niteler:

¹⁸⁴ Malik Aksel, "Beşinci Devlet Resim Sergisi", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 53, 1 I. Kanun 1943, s. 7 - 10.

¹⁸⁵ Rüştü Şardağ, "Fikir ve Sanat: Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Tan Gazetesi**, 9 Kasım 1945.

“Evela serginin jürisini teşkil edenlerin Akademi mümessillerinden mürekkep bir klik olduğu iddia ediliyor. Halbuki sergi, talimatnamesine göre jüride Güzel Sanatlar Akademisi'nden bir ressam ve bir heykeltıraş muallimden başka Akademi müdürü bulunmaktadır. Bu sene Akademi müdürü jüriye iştirak etmediği halde jüriyi on üç aza teşkil ediyordu, klik nerede kaldı?...”¹⁸⁶

Tollu'nun 1950 yılında, XI. sergi üzerine yazdığı değerlendirmede ise jüriyi açıkça eleştirdiği görülür:

“...Bugünkü serginin kalitesi, ilk zamanlara nazaran pek düşüktür. Bunun sorumlusu ise jüri, dolayısıyla jüriyi seçen makamdır. Talimatnameye göre muhtelif teşekkülleri ve Güzel Sanatlar Akademisini temsil edecek müsavi nispette aza seçilmesi lazım gelirken bu hususa riayet edilmemekte, eski otoriteler ekseriyeti teşkil ettiğinden bir taraftan bu otoritelere sığınanlara müsamaha yapılırken, bilhassa akademiden yetişen genç nesil ihmal edilmektedir...”¹⁸⁷

Şahap Sıtkı, 1949 tarihli yazısında Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi kapsamlı bir sergide toplumsal konuların olmamasından şikayet eder: “...Hani gecekondularımız, çamurlu, gün görmeyen sokaklarımız?...”¹⁸⁸

Sıtkı bu sözleri ile toplumsal içerikli kompozisyonların olmadığına dikkat çekerek konu değişikliğinin gerekliliği üzerinde durur.

Malik Aksel, XI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile ilgili yazdığı yazısında ilginç bir benzetmede bulunur:

“Nasıl ki dikiş makinesi çıktı diye elle dikişten, matbaa çıktı diye elle yazıdan, hesap makinesi çıktı diye düşünmeden uzak kalamadığımız gibi, yarın düşünen bir robot da çıkınca insanlardan ümidimizi keseceğimiz hatıra gelmez.

¹⁸⁶ Cemal Tollu, “Resim: Sergi”, **Büyük Doğu Dergisi**, Sayı:9, Aralık 1949.

¹⁸⁷ Cemal Tollu, “Sanat Bahisleri: Devlet Resim ve Heykel Sergisi Karşısında Devlet”, **Yeni Sabah Gazetesi**, 23 Haziran 1950.

¹⁸⁸ Şahap Sıtkı, “Sanat Hareketleri: Ankara Mektubu Bir Resim ve Heykel Sergisi”, **Vatan Gazetesi**, 9 Ocak 1949.

Bir sual: Acaba bugünkü ressam tabiatı beğenmediği için mi resim yapıyor, yoksa bunu taklide imkân bulamadığı için mi? Buna cevap vermeden şunu söyleyelim ki, düne kadar resim görüneni gösteriyordu, bugün ise artık görünmeyeni göstermeye çalışmaktadır. Yarın yeni bir resim âleti çıkar, rüyalarımızı, hülyalarımızı tespit ederse o vakit de resim neyi tasvir edecek. Belli değil!..¹⁸⁹

Zahir Güvemli ise, 1 Nisan 1952 tarihli Varlık Dergisi'nde yayınlanan yazısında, Devlet Sergileri'nde yer alan eserlerin seçimine ilişkin eleştirilerde bulunur:

"...Bilindiği gibi, bu sergi bütün memlekete şamil olmak lazım gelir. Halbuki bu defa teşkil edilen jüri, zümre zihniyetiyle hareket ederek, sanat bakımından değerli pek çok esere serginin kapılarını kapamış ve bu hali bir müddetten beri fark eden birçok sanatkar da esasen oraya eser göndermemiştir.

Geçen yıl devlet resim ve heykel sergisi münasebetiyle yazdığımız iki yazıda jürisizliğin, yahut mevcut jüri heyetinin yetersizliğinin bu müesseseyi yıkacağına işaret etmiştik. Gerek XII. sergide, gerek daha evvel şikayet mevzusu olan bu seçme sisteminin kötülüğü, ister politik sebeplerden ileri gelsin, ister menfaat endişesiyle hareket edilmiş olsun, memleketteki sanat hareketlerini aksettirmekten sergiyi mahrum etmektedir.

Bugün memlekette şahsiyet sahibi olmuş, zevkli ve değerli eserler verdiğini müteaddit sergilerde yüzlerce eser satarak kitleye kabul ettirmiş ne ressamlar vardır ki XIII. Devlet Sergisi'nden geri çevrilmişler veya bu akıbeti sezinleyerek oraya eser yollamaktan vaz geçmişlerdir...

Eski Galatasaray sergilerinin ölü manzarasını kazanacağına, alaka ve akis uyandıracağına kolayca hükmedilebilecek olan bu tarz teşhir usulünden vaz geçmek elbette daha hayırlıdır.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Malik Aksel, "11. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Düşündürdükleri", **Hisar**, Sayı:4, 1 Haziran 1950, s.12-17.

¹⁹⁰ Zahir Güvemli, "Güzel Sanatlar: Yeni Sergiler: XIII. Devlet Sergisi", **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 383, 1 Nisan 1952, s. 21.

Devletin sanatçıyı korumak ve sanatı desteklemek amacıyla günümüze değin aralıklarla sürdürdüğü devlet sergileri, belli bir süre için Türk sanatını yönlendirmek gibi çok önemli bir işlevi yerine getirir. Bugün birçok resmi kuruluşlarda ve bankalarda bulunan zengin tablo ve resim koleksiyonlarının büyük bir bölümü bu sergiye katılmış olan eserlerden oluşur. Ancak zamanla büyük kentlerde açılan ve sayıları hızla artan özel resim galerileri, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin bir teşvik kaynağı olma özelliğini yitirmesine neden olur ve sergiler eski popülerliğini koruyamaz.



3. CUMHURİYETTEN 1950'LERE SANATSAL YAZINDA

ELEŞTİRİ MANTIĞI

Dönemin sanatsal yazınının değerlendirileceği bu bölümde, öncelikle Cumhuriyet öncesi döneme değinilecek, ardından Cumhuriyet'in ilanından 1950'lere değin uzanan yaklaşık yirmi beş yıllık bir süreç ele alınacaktır. Bunun başlıca sebebi; Cumhuriyet ile birlikte benimsenen gelişim odaklı politikalar ve yenilikçi bakış açısıyla ekonomiden, siyasete, toplumsal hayattan kültür-sanata pek çok alanda köklü reformların yapılmış olması ve tüm bunların sonucunda yepyeni bir döneme başlanmasıdır.

Cumhuriyet öncesi döneme bakılacak olursa, Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemi basınında güzel sanatlara dair haber ve fikir yazılarına rastlanır. Bunlar çoğunlukla İstanbul'da İngilizce ve Fransızca yayınlanmakta olan Levant Herald, Journal de Constantinople, La Turquie gibi gazetelerde görülen, haber ve olay mahiyetinde yazılardır. Türk gazeteleri de zaman zaman bu yabancı gazetelerden tercüme yoluyla yazılar yayınlarlar.

Örneğin, Mustafa Cezar "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi" isimli kitabında, güzel sanatlar konulu en eski fikir yazısına Terakki Gazetesi'nde rastlandığını belirtir. Levant Herald Gazetesi'nden tercüme edilen "Sanayi-i Nefise" başlıklı yazıda¹⁹¹ "Gençlere güzel sanatların sevdirmesi, kamuoyunun bu yolda eğitilip yaratıcı zekanın teşvik olunması gereklidir" denmektedir. Böyle yapıldığı takdirde güzel sanatların her memlekete girebileceği, aksi halde gümrük tarifesi ortaya koyar gibi güzel sanatların ortaya konamayacağı, mimarlık ve resim öğrenimi yapmak üzere bir okul kurulabilmesi için, bir takım eski güzel sanat eserlerinin mevcut olmasının ve bunları öğretecek geniş bilgi sahibi kimselerin bulunmasının gerektiği kaydedilmektedir.

Türk yazarlar tarafından kaleme alınan güzel sanat konulu ilk yazılar ise, "Sanayi-i Nefise"¹⁹² ve "Maarif ve Sanayi"¹⁹³ isimli yazılardır.

¹⁹¹ "Sanayi-i Nefise", **Terakki**, No: 338, 26 Muharrem 1287 (28 Nisan 1870), tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s. 377.

¹⁹² "Sanayi-i Nefise", **Hakayik-ul Vekayi**, No: 560, 3 Rebiülevvel 1289 (11 Mayıs 1872), tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., s. 378 - 379.

Türk yazarlar tarafından Türkçe olarak kaleme alınan bu iki yazıda da sanatın, gelişmiş devletler seviyesine ulaşmada temel faktörlerden biri olduğuna ve bu alandaki eksikliklerimize değinilir. Mimarlık ve sanat alanında eğitim veren kurumlar açılması, sanat eğitimine maddi kaynak sağlanması, kaliteli eğitim veren okullar ile alanında uzman ve bilgili sanatçılar yetiştirilmesi, bu sayede kültür sanat alanında kendimizi üst seviyelere çıkarmamız gerektiği vurgulanır.

Aynı yıllar içerisinde, İpek Duben, bir yazıya daha dikkat çeker -ki bu yazının uzun yıllar sergi eleştirilerini temsil edecek olan tipik bir yazı örneği olduğunu söylemektedir.¹⁹⁴ Bu yazı da, 1874'te ressam Guillemet tarafından düzenlenen ve resim akademisi öğrencilerinin yapıtlarından oluşan bir serginin (1876) La Turquie gazetesinde yer alan eleştirisidir.¹⁹⁵

Oğuz Erten ise, "Türk Plastik Sanatlarında İlkler" isimli kitabında, Abdullah Kamil'in Osmanlı Gazetesi'nde çıkan 1880 tarihli yazısını Türkçe ilk sergi tanıtımı ve incelemesi olarak gösterir.¹⁹⁶ Çoğunluğu gayrimüslim sanatçıların katılımıyla gerçekleşen Elifba Kulübü'nün bu ilk sergisi, Tarabya'da Rum Kız Okulu'nda açılır.

Abdullah Kamil, yazısında Elifba Kulübü Resim Sergisi'ni anlatırken, Constantinople Messenger Gazetesi muhabirinin sergiye katılan sanatçıları "Osmanlı olan" ya da "Osmanlı olmayan" şeklinde gruplamış olmasını sert bir şekilde eleştirir. Yapılan ayırımın hatalarını dile getirirken -tercih etmemesine rağmen, protesto etmek ve düzeltmek amacıyla, kendisinin de gruplama yapmak durumunda kaldığını belirtir. Sergide yer alan eserleri detaylı biçimde değerlendiren Kamil, sanatın bütünleştiriciliğine dikkat çeker. Dinen ve milliyet olarak ayırım yapılmasının yanlışlığına vurgu yapar.¹⁹⁷

Abdullah Kamil, Elifba Kulübü'nün 1881 yılında Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde yaptığı ikinci sergi için de yine Osmanlı Gazetesi'nde bir yazı kaleme alır. Hem ressamı hem de eserlerini kapsamlı bir şekilde ele aldığı dört parçalık yazısında,

¹⁹³ "Maarif ve Sanayi", **Vakit**, No:160, 27 Şevval 1292 (26 Ekim 1875), tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., 379 - 382.

¹⁹⁴ İpek Duben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880 - 1950**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 183.

¹⁹⁵ **La Turquie**, 29 Temmuz 1876, tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., s. 393.

¹⁹⁶ Oğuz Erten, **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, s. 58.

¹⁹⁷ Abdullah Kamil, "Tarabya'da Sanayi-i Nefise Sergisi", **Osmanlı Gazetesi**, 11 Şevval 1297, tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., 494-497.

bu seneki serginin, Tarabya Rum Kız Okulu'nda gerçekleşen bir önceki sergiye göre daha zengin olduğundan söz eder. Osmanlı ressamlarına ait tarafı mükemmel derecede iyi bulur. Eserleri konu, kompozisyon, renk, biçim bakımından detaylıca değerlendirir.¹⁹⁸

Abdullah Kamil'in iki sergi hakkında yazdığı yazılar değerlendirilecek olursa, dönemine göre epeyce ileride olduğu söylenebilir. Çünkü bu yıllarda başlı başına bir sanat eleştirisinden bahsetmek güçtür, gazetelerde yer verilen haberlerin çoğu bilgi niteliği taşır. Bu yazıların büyük kısmı da, İstanbul'da İngilizce ve Fransızca olarak yayınlanan gazetelerden tercüme yapılarak sunulmaktadır.

1890'a kadar bazı gazete ve dergilerde bir kaç özel sergi ile Sanayi Nefise'den bahseden kısa yazılar yayınlanmaya devam eder.

1900 yılına kadarki yazılar değerlendirildiğinde, eleştirilerde ölçüt olarak, konu, teknik mükemmellik, aslına benzerlik, renk kullanımında zenginlik ve parlaklık gibi meselelerin ön planda olduğu söylenebilir.

Aynı durum, 1900–1915 yılları arasında da devam eder; sergiler, dönemin yayın organlarında ya haber ve duyuru niteliğinde ya da sanatçıyı ve eserlerini tanıtacak şekilde ele alınır. Dolayısıyla, eleştirmenden beklenen eleştirel bakışı bu dönem yazılarında da gözetilmez.

Bununla birlikte, Mehmet Nuhoğlu, Cumhuriyet öncesi dönemde yayınlanan sanat yazılarını fikri bakımdan değerlendirdiği makalesinde; bu yazılar ile birlikte bir sanat ve sanat tarihi terminolojisinin oluşmaya başladığına, sanat ile zanaat kavramlarının ayrışmaya başladığına dikkat çeker. Söz konusu yazılar, Türk sanatı ve sanatta milliyetçilik fikirlerinin yerleşmesinde önemli bir rol oynar.¹⁹⁹

Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan dönemde ise; sanat yayıncılığı ve eleştirisi bakımından daha verimli bir ortamın varlığından söz edilebilir. Bu yıllarda pek çok dergi ve gazetenin kültür sanat hayatına kazandırıldığı görülür.

¹⁹⁸ Abdullah Kamil, "Bir Sanayi-i Nefise Sergisi", **Osmanlı Gazetesi**, 5-12-15-19 Cumadelevvel 1289, No: 70, 72, 73, 74, tıpkı çeviri, Mustafa Cezar, a.g.e., 500-514.

¹⁹⁹ Mehmet Nuhoğlu, "Cumhuriyet Öncesi Türkiye'sindeki Gazete ve Dergilerde Yayınlanan Sanat ve Sanat Tarihi Yazı/Makalelerinde Fikri Yapı", **Ekev Akademi Dergisi**, Yaz 2013, sayı:1, s. 94.

Türkiye’de plastik sanatlar alanındaki ilk eleştirilere Milli Mecmua, İkdam Gazetesi, Meş’ale, Hayat Dergisi gibi çoğunlukla fikir ve sanat dergilerinde rastlanır. Bu yayınlardaki eleştirilerin hemen hemen hepsinin edebiyatçılar tarafından kaleme alındığı söylenebilir.²⁰⁰

Sonraki yıllarda, Yeni Adam, Ülkü, Varlık, Şadırvan, Muhit, Ar, Güzel Sanatlar Mecmuası, Resimli Uyanış, Yücel dergileri ile; Cumhuriyet, Milliyet, Vatan, Ulus, Yeni Sabah, Son Posta gibi gazetelerde resim eleştirilerine sıkça yer verilir.

Yapılan çalışmada da görüleceği gibi; bu dönemde resim sanatı üzerine eleştiri yazıları yazan isimler, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Berk, Ahmet Muhip Dıranas, Cemal Tollu, Mahmut Cuda, Malik Aksel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Abidin Dino, Eşref Üren, Elif Naci, Mustafa Şekip Tunç, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Arif Kaptan, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Zahir Güvemli gibi şair, edebiyatçı ve ressamlardır.

İlerleyen bölümde, bu yazarların plastik sanatlar üzerine yazdıkları yazılar iki ayrı başlık altında incelenecektir. Öncelikle, kişisel beğenilerin ön plana çıktığı, öznel yorumların yapıldığı ve dil kullanımı açısından da dikkat çekici yazılar ele alınacak; verilen örnekler üzerinden dönemin sanat eleştirisine dair genel bir izlenim oluşturulmaya çalışılacaktır.

Bunun yanı sıra daha özgün ve Türk sanatının gelişimine katkı sağlayabilecek kavramsal nitelikteki yorumlar ikinci bir başlıkta incelenecektir.

3.1. Dönemin Olumsuz Eleştirileri ve Aşırı Yorumlar

Yapılan eleştiriler değerlendirildiğinde, yorumlamaya dair çok temel sorunlar olduğu gözlemlenir. Bunların ilki ve belki de en önemlisi eleştirinin yanlış anlamlandırılmış olmasıdır. Kınama, yerme gibi kavramlarla bir tutulan eleştiri, sanatçıyı ya da eserini kötülemenin ötesine geçemediği gibi; eksik bilgi ve kişisel beğeniler ile yapılan keyfi yorumlar da hem okuyucuyu yanlış yönlendirir hem de sanatçıları tatmin edemez.

Vahdet Güntekin’in Temmuz 1935 tarihli Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası’nda yayınlanan “Münekkit Çekişmesi” isimli yazısı ile, Nurullah Berk’in Ocak 1941

²⁰⁰ Sıtkı M. Erinç, **Kültür ve Sanat**, İstanbul, Çınar Yayınları, 1995, s. 115.

tarihinde yayınlanan Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası için hazırladığı “Sanat Mevzuunun Nankörlüğü” isimli eleştirisi, bu durumu net bir biçimde ifade eder.²⁰¹

Yazıların genelinde dikkat çeken bir diğer durum da, eleştiri yazarların yüzeysel yorumlar yapmaktan öteye geçememeleridir. Özellikle, entelektüel birikimleri olup plastik sanatlar alanında uzmanlaşmamış yazarların kaleme aldığı metinlerin, sayfalarca yazılmış genel izlenimler olarak kaldığı gözlemlenir.

Bazı örneklerde de, yazarlar, arkadaş kayırarak, kimi sanatçıları gereğinden fazla yüceltir ve yere göğe sığdıramazlar. Bu yazılar, dönemin sanat yazarlarının (hepsi olmasa da, genel itibarıyla) ne kadar öznel olduklarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Özellikle şair ve yazarların yaptıkları eleştirilerde bu tavrın ön plana çıktığı söylenebilir.

Vedat Nedim Tör'ün “Her Şey Güzel İçin: Bir Neo-Klasik Ressam” (Vatan Gazetesi, 29 Nisan 1945) ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Cemal Tollu ve Resimde Yapı” (Ülkü Millî Kültür Dergisi, sayı: 106, 16 Şubat 1946) başlıklı makalelerinde de görülebileceği gibi; bu tür yazılarda “muhteşem”, “şahane”, “mükemmel işçilik”le yapılmış eserler “bahar gibi taze, tatlı ve ferahlatıcı” olarak nitelendirilir. Bu eleştirmenlere göre iyi bir iş çıkarmak, tabiatı doğru anlamaktan, “orta çağlı bir lonca ustası gibi” iyi bir işçilik çıkarmaktan, renkleri ve ışığı doğru kullanmaktan, kolaycılığa kaçmadan ve çok gerçekçi bir betimleme yapmaktan geçer. Onlara göre, “kıymetli” sanatkarda ani ilhamlar, geçici hayranlıklar, coşkunluklar yoktur; daima ölçülü, sade, aydın ve berraktır. Tablolardaki “sıhhat” ve “sağlamlık” duygusu da resmi kuvvetli ve güzel kılmak için yeterlidir.²⁰²

Sanat tarihine ve sanatçıların gelişim süreçlerine dair -ki oturmuş bir resim geleneğimizin olmadığı sık sık vurgulanır, yeterli bilgiye sahip olmadan peşin hükümlerde bulunan yazarlar; zaman zaman kendi içlerinde de tutarsızlık yaşarlar. Elif Naci'nin Müstakil Ressamlar'ın sergileriyle ilgili yazdığı yakın tarihli yazılarda olduğu gibi (“Yenilik”, Resimli Uyanış Dergisi, 2 Ekim 1930 ve “Müstakillerin Sergisi”, Milliyet Gazetesi, 27 Şubat 1931); sanatçıları teşvik etmek amaçlı yapılan olumlu yorumlar, zaman içerisinde yerini hayal kırıklığına bırakır.²⁰³

²⁰¹ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.1)

²⁰² Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.2)

²⁰³ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.3)

Bu durum, ortaya konan sanat üretimini yorumlayacak yeterli öngörünün henüz oluşmamasından, modern sanat düşüncesini kavrayabilecek düşünsel olgunluğa ve kültürel zenginliğe erişilememesinden kaynaklanır. Kültür sanat politikaları ülke için çok yenidir, ne halk, ne sanatçılar, ne de eleştirmenler kurulu bir gelenekten gelmezler. Dolayısıyla, deneme-yanılma diyebileceğimiz bu sürecin yaşanması da çok doğaldır. Mahmut Cuda'nın, Ar Plastik Sanatlar dergisinde yayınlanan 1937 tarihli "Modern Sanat" isimli yazısında da değindiği gibi, dönemin Türk resim ve heykel sanatı yükselmeye olduğu kadar bocalamaya da çok açık bir özgürlük kazanır.²⁰⁴

Çalışmanın önceki bölümlerinde sözü edilen ve ekler kısmında yer alan bazı örneklerde ise; eleştiri yazarlar, ideal bir eleştirinin nasıl olması gerektiğini tartışırken, çoğu zaman kendileri aynı hataya düşerler. Genel beklenti, eleştirmenin sanat tarihi hakkında yeterli donanıma sahip olup halkı bilgilendirmesi ve yönlendirmesi yönündedir. Cevat Akgönül, Orhan Hançerlioğlu, Cemal Tollu gibi yazarlara göre eleştirmen bilgili, kültürlü, üstün zevk ve misyon sahibi, tarafsız, objektif, tutarlı ve disiplinli olmalıdır (Cevat Akgönül, "Tenkit Zihniyeti", Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Aralık 1952; Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Güçlüğü", Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Ekim 1953; Cemal Tollu, "Tenkidin Faydası", Yeni Sabah, 4 Haziran 1952).²⁰⁵

Bu tanım ve düşüncelerin doğru olduğunu kabul edersek, şu soruyu sormamız gerekir: Hangi örnekler bu söylenenlere uygundur?

Sanatçı ve sanat eserine yönelik eleştirilerde, eleştirmenin kendi beğeni ve zevklerini temel aldığı, objektif değerlendirmeler yapmadığı ortadadır. Yazarın hoşuna giden ya da hoşuna gitmeyen işleri sanat tarihinin gelişimi ve sanatçının bakış açısını göz önünde bulundurmadan -çoğu zaman sert bir dille ve yererek- eleştirdiği; ya da bunun tam tersi biçimde çok abartılı yorumlarda bulunarak yücelttiği görülür.

Eleştirilerin çoğunda, doğaya birebir uygunluk, form, renk dengesi gibi ölçütler güzel, ideal ve doğru resmin temeli sayılır. Öyle ki, bahardaki çiçeklerin rengi, ağaçlar, kuşlar, böcekler, meyveler, kişiler biçimsel olarak ve renk bakımından birebir aynı değillerse, çirkin, yanlış hatta ucube olarak görülürler. Çünkü bu eleştirmenlere

²⁰⁴ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.4)

²⁰⁵ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.5)

göre, doğayı salt kopya etmek dahi güçlü bir eser meydana getirmek için yeterlidir. Aksi oluyorsa ya sanatçı yetenekli değildir, ya çabucak yapma telaşı içinde bir şeyleri unutmuştur ya da işini önemsemiyor ve eserine de değer vermiyordur.

Eleştirmen beğenmediği bir iş için; “bence şöyle yapsan daha iyi...”, “o freskten vazgeç..”, “sabah bunlardan birini görsek günümüz kötü geçer, işimiz ters gider...” gibi yorumlarda bulunmaktan çekinmez. Hatta ressamlığı “doktorluk kadar mesuliyetli, saray şairliği kadar zeki ve kurnaz, bir ordu kumandanı kadar kudretli bir şey” olarak değerlendiren benzetmelere rastlanır. Bu yazarlara göre, sanatçı sergiye az sayıda eser ile katılıyorsa çalışmamıştır, değerlendirmesi güçtür; çok sayıda eser ile katılıyorsa üretken ve başarılı bir ressamdır.

Örneğin; Ulus’un Resim Sergileri İlavesi’nde isimsiz olarak yayınlanan “Tablolar Karşısında Ufak Tefek Düşünceler” (11 Haziran 1938), Fahri Hırçın’ın “Teşhir Edilmekte Olan San’at Eserleri” (Cumhuriyet Gazetesi, 11 Ağustos 1939), Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Sergi Dolayısıyla: Mahmud Cuda” (Ülkü Milli Kültür Dergisi, sayı: 6, 16 I. Kânun 1941), Taci Tantuğ’un “Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi” (Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Aralık 1942), Zahir Güvemli’nin “Yeni Mevsim Başlarken: Kahramanlık Resimleri Sergisi” (Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Ekim 1952) başlıklı yazıları, durumu özetler niteliktedir.²⁰⁶

Bu tür yazıların dili de son derece dikkat çekicidir. Özellikle olumsuz eleştirilerde, çoğu zaman sanatçı ve işiyle dalga geçen bir hava hakimdir. Yazarlar alışılmadık olanı en alaycı sözlerle dışlarlar. Zahir Güvemli’nin Abidin Dino’yu saçı uzun, aklı kısa bir genç olarak ifade ettiği yazısındaki gibi (Zahir Güvemli, “Abidin Dino”, Yeni Adam Haftalık Fikir Gazetesi, 19 Eylül 1940)²⁰⁷, kişisel beğenilerin öne çıktığı, sanatsal bir okumanın söz konusu olmadığı yazılarla karşılaşılır. Ayrıca, Nazım Hikmet’in 22 Ağustos 1931 tarihli Yenigün Gazetesi’nde yayınlanan, 15. Galatasaray Resim Sergisi hakkındaki yazısı da bu bağlamda değerlendirilebilir.²⁰⁸

Yeni ve modern sanat üzerine çok şey yazılır. Kabul etmek gerekir ki, toplumun genel beğeni algısını değiştirmek kolay değildir, hem halk hem de yazarlar gerçeğine birebir benzeyen fotografik görsellerden kolay vazgeçemeyecektir. Bu bağlamda, eleştiri yazılarının bir kısmında modern sanat kesinlikle kabul görmezken,

²⁰⁶ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.6)

²⁰⁷ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.7)

²⁰⁸ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.8)

bazı makalelerde ise olumlu bir bakış açısı ile değerlendirilir. Bununla beraber, olumlu eleştirilerde de yeni sanat konusundaki çekinceler göze çarpar.

Yapılan olumsuz yorumların çoğunda resim tekniği ve konusu üzerinde durulur (Ali Sami Boyar, "Resim Mektebimiz -ve- Ressamlığımız Ne Halde?", Cumhuriyet Gazetesi, 14 Kasım 1931; Malik Aksel, "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 19 Nisan 1947; Malik Aksel, "Yeni Resim Üzerine Tartışmalar", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 24 Mayıs 1947)²⁰⁹. Modern resim teknik olarak yetersiz kalan, klasik resim yapma becerisine sahip olmayan sanatçıların bir kaçış noktası olarak gösterilir. Mektepsizlik olarak tanımlanan modern resim ve bu yeni tarzın Akademi'ye kabulü her fırsatta eleştirilir. Bu bakış açısına sahip yazarlara göre, doğa ile ilgisini kesen ressam için, tuval artık bir eğlence alanıdır.

Örneğin Malik Aksel'in "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri" başlıklı yazısının bir bölümü şöyledir:

"...Yeni sanat nedir? Neyi anlatmak istiyor? İnsan, dedikleri gibi bir karikatürçünün elinde yine insan kalabiliyor, fakat bu ressamın elinde büsbütün başka bir yaratık oluyordu. Bu sebeptendir ki bundan umduğunu bulamayan topluluk alâkasını başka şeylere çevirdi. Aradığını hiç olmazsa fotoğrafta, sinemada görmek istiyordu. Buna karşılık da mücerret resim; müzeleri dolduran kitlelerin sevdiği ve anladığı tasvirici resmin yerine geçmeye çalışıyor, resim anlama işi bile belli bir zümrenin inhisarına giriyordu..."

Eleştirmenlere göre, şekil bozma merakı ve renkli görünme çabası ile yapılan "ucube" işler milli bir sanat görüşü oluşturamadığı gibi Türk gençliğini de yanlış yönlendirir. "Bunda bir şey var ama biz anlamıyoruz" diyen halk sanattan uzaklaşır ve resim sanatına rağbet azalır. Doğayı realist bir teknikle resmetmekten aciz kimseler de, yaptıklarıyla hem kendilerini hem de izleyiciyi kandırmaktan öteye gidemezler. Sedat Çetintaş ("Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir", Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası, 26 Ağustos 1949) ve Sami Onat ("Resmimiz Nereye Gidiyor: Resme ve Bedri Rahmi'ye Dair", Şadırvan Haftalık

²⁰⁹ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.9)

Sanat Mecmuası, Nisan 1949) aynı yıl yazdıkları yazılarda bu konulara dikkat çekerler.²¹⁰

İşe doğrudan modern resimle başlayan ressamın nitelikleri tartışılır, önce kopya kabiliyetlerini göstermeleri ve klasik tarzı hazmetmeleri beklenir. Sami Onat'ın "Resmimiz Nereye Gidiyor: Sanatta Şekil – Sanatta Çile" (Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası, 1949, sayı:27) başlıklı yazısında da belirttiği gibi; aksi halde modern resim, kolaycılık, beceriksizlik, yeteneksizlik ve baştan savmacılıkla eş değer tutulur. Yapılan işler zaiyat ve boşa sarf edilen çaba olarak görülmeyle beraber, herkesin ressam, her işin sanat olamayacağını altı çizilir.²¹¹

1954 yılında, Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihlal" konulu resim yarışmasında birincilik ödülüne layık görülen Aliye Berger ve işi hakkında yapılan yorumlar, durumu özetleyen başka bir örnektir. Berger'in gravürünü heyecan verici ve samimi bulanlar olduğu gibi, çoğunluk, Akademi hocaları dururken ve çok daha değerli gravür sanatçıları varken, ödülün bu yarışmaya sadece "gönül eğlendirmek" için katılmış bir genç kadına verilmiş olmasını sert bir dille eleştirir (Ali Haziranlı, "Aliye Berger'in Gravürleri", Yeni Dergi, 1 Mart 1951; Ercümen E. Talu, "Bugün De Bu: Bir Resim Sergisi", Son Posta Gazetesi, 8 Şubat 1951; Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Pazartesi Konuşmaları: Bir, İki, Üç", Cumhuriyet Gazetesi, 20 Eylül 1954)²¹².

Kısaca değerlendirilecek olursa, bu dönem Türk resim sanatı ve eleştirisinde, genel bir tutumdan çok kişisel beğeni ve yorumların ön plana çıktığı söylenebilir. Özgün eleştiriden uzak, tek yönlü bir bakış açısıyla yazılan yazıların, sanat eleştirisinin gelişimine ne denli katkı sağlayabildiği tartışma konusudur. Ayrıca, "dönemin sanat yazarlarının toplumu sanat ile eğitime düşüncesine yakın olmaları da bu gelişimin özgürce ilerleyememesini sağlayan ana unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar..."²¹³

Bu tespitlerle birlikte, sanatı anlamaya ve anlatmaya yönelik çabanın her daim var olduğunu da unutmamak gerekir. Türk sanatı ve eleştirisinin gelişimine katkı sağlasın ya da sağlamasın, yazılan her satır, okuyucuyu düşünmeye ve yorum yapmaya sevketmesi; halkı sanata, sanatı da halka yakınlaştırması bakımından son derece önemlidir. Savaştan yeni çıkmış, siyasi ve toplumsal açıdan yaralarını

²¹⁰ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.10)

²¹¹ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.11)

²¹² Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 1.12)

²¹³ Oğuz Erten, "Türkiye'de Sanat Eleştirisi ve Sanatçı Kataloglarındaki Meçhul Yazılar", (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=333&bhcp=1>, 18 Mayıs 2018.

sarmaya çalışan bir toplum olduğumuz da düşünülürse, ortaya çıkan tablo yine de ümit vericidir.

3.2. Türk Sanat Eleştirisinin Gelişimine Katkı Sağlayan Örnekler

Yeni ve modern sanatı destekleyen eleştirmenlere göre, sanat değişen dünyanın temposuna ayak uydurur. Ressamlar, modernlik ile birlikte doğa kopyacılığından ve konunun esaretinden kurtulur; adamı adama, kuşu kuşa, armudu armuda benzetmek yerine izleyiciyi şaşırtırlar. Çünkü bu eleştirmenlere göre, hep aynı manzaralar, konular, betimlemeler sanatçının kişiliğine, benliğine dair ipuçları vermezler. Önemli olan sanatçının gördüğü -bizim de alışık olduğumuz- güzelden ziyade, sanatçının, düşündüğü ve istediği güzeli ifade etmesi, kendi iç dünyasının zenginliğini yansıtabilmesidir.

Modern sanatı destekleyen, olumlu bakış açısına sahip eleştirmenlerin bulunduğu ortak nokta, yeni sanatın, en ilkel sanatın coşku ve samimiyetini taşıyor olmasıdır. Mahmud Cuda, Zahir Güvemli, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi yazarlar bu değişimi çok daha gerçek bulurlar (Mahmud Cuda, "Modern Sanat", Ar Plastik Sanatlar Dergisi, 1937, sayı:10; Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yeniler ve Yeni Resim", Ar Plastik Sanatlar Dergisi, Mart 1938, sayı: 3; Zahir Güvemli, "Güzel Sanatlar: Beş Yeni Sergi: Güzel Sanatlar Birliği", Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Ocak 1952, sayı: 390; "Güzel Sanatlar: Nurullah Berk'le Bir Konuşma", Konuşan: Fifret Otyam, Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Şubat 1952, sayı:379)²¹⁴.

Eleştirinin kavramsal niteliği açısından bakacak olursak, bazı yazarların sanatçı ve eserini değerlendirirken yaptıkları yorumlarda daha sağduyulu davrandıklarını, söylediklerini belli bir mantık çerçevesine oturtmaya çalıştıklarını görürüz. Bu tür örneklerin, Türk resim sanatının gelişimine katkısı büyüktür.

Örneğin Sabahattin Eyüboğlu, modern sanatı ve yeni oluşumları etraflıca değerlendirdiği yazılarında, kendini sanatçının yerine koyar, hatta zaman zaman sanatçının ağızıyla konuşur ve dünyadan örnekler de vererek özgün karşılaştırmalar yapar. Eyüboğlu'nun, sadece Türk sanatçılarla ilgili de değil; 1947-1948 yılları

²¹⁴ Yazıların tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.1)

arasında, Paris'te bulunduğu dönemde, oradaki sergilerle ilgili kaleme aldığı yazılar da ayrıca, Varlık dergisinde yayınlanır (Çocuk Sergisi, Nisan 1947; Paris'te Yeni Resim, Mayıs 1947; Şehircilik ve Mesken Sergisi, Temmuz 1947; Sürrealistlerin Sergisi, Ağustos 1947; Gene Picasso, Şubat 1948; Alışkanlıklar, Nisan 1948)²¹⁵.

Eyüboğlu'na göre ("Öz Resme Doğru", Ar Plastik Sanatlar Dergisi, 1938, sayı:5)²¹⁶, özellikle fotoğrafın icadından sonra ressam, sanatta fotoğrafın varamayacağı değerleri, doğada objektifin göremeyeceği güzellikleri arar. Güzel insan vücudu ya da güzel bir manzara, resmin fotoğrafa terk ettiği basit ideallerdir. Vücut ve manzara yeni ressam için bir amaç değil araç haline gelir. Artık, yeni düşünceye göre yapılan bir tabloya edilebilecek en büyük hakaret, onu edebiyat ve fotoğrafa yakın görmek olacaktır.

Eyüboğlu'nun 1935 gibi daha erken tarihli bir yazısında ("D Grubu'nun Sergisi'nden Çıkarken", Tan Gazetesi, 26 Temmuz 1935)²¹⁷ söyledikleri ise, ileri görüşlülüğünü ve çok yönlülüğünü göstermesi bakımından kayda değerdir:

"...Yeni resim, gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkan yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir..."

Erken tarihli bir makale de Nureddin Ergüven'e aittir. Ergüven, Ağustos-Eylül 1937 tarihli, Ar Plastik Sanatlar Dergisi'nde yayınlanan "Sanat Kültürünün Ana Hatları" başlıklı yazısında, doğayı birebir kopya etmenin gülünç bir durumdan başka şey olmadığına vurgu yapar. Asıl maharetin teknikten ziyade, plastik anlayışta yattığını söyler. Yazının bir bölümü şöyledir:

"...Herşeyden evvel; tabiatı körü körüne taklit, (insanı aldatacak gibi!) bir kopyasını yapmaya yeltenme gibi gülünç sevdalardan kurtulmak lazımdır. 'Tabiata bakmak, tabiatı kopya etmek değildir - Ozenfant.' Tabiatı, fizik bakımından dahi (farzı muhal olarak) aynen kopya edebildiğimizi tasavvur etsek? Bu takdirde ancak 'teknik' bir marifet mevzuubahistir. Fakat, elde edilen neticenin plastik anlayış ve cehit ile hiç bir alakası yoktur..."

Ergüven, bununla birlikte şunları da eklemekten geçemez:

²¹⁵ "Gene Picasso" başlıklı yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.2)

²¹⁶ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.3)

²¹⁷ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.4)

Mamafi, sanatın tabiata olan sıkı rabitasını kaldırmak ve büsbütün mücerret bir fantezi nüveye istinat, adeta serseri ve serazat bir plastik telakki doğru değildir. Mesela, Absolutisme'in tezyini sanatlardan farkı yoktur. Kökü realiteye dayanan empresyonizm, Dadaisme gibi gayri ciddi akollerle kabili mukayese değildir. Kübizm de ilk ifrat iddialarını kaybetti. Natür ve individualisme dayanan ekspresyonizm daha eski ve devamlıdır.

Ergüven yazının ilerleyen bölümlerinde bir ayrıma daha dikkat çeker:

Yirminci asrın başlangıcında üçüncü halet (şahsiyetin hakimiyeti) fevkalade mühim bir mevki kazandı! Tabii şekilden uzaklaştıran iki meyle mukabil bir kuvvet artisti tabiata yaklaşmaya sevk etmiye çalışıyor. Sanat tarihinde; sanat cereyanlarındaki namütenahi veçheler bu delilin nüfuzunu aşikar olarak ispat eder. Her müstesna sanatkarın şahsiyetinden doğmuş kendine has muhtevayı plastik şekillendirme hususiyeti, şuurlu ve muayyen stili vardır. Modern sanat tarihi araştırmalarında taklidi mümkün olmıyan bu şayanı itimat hususiyet (stile müstenit taharriyat) çok müsbet ve büyük neticeler verdi. (Stilkritik).

Stilleri iki umumi gruba ayırabiliriz, - tabiate yaklaşan, veya ibdakar ve tabiatten uzaklaşan sanat formları. Yani, tabii stil ve ifade sitli (ekspretif stil)..."²¹⁸

Elif Naci de dönemin çok yönlü düşünen sanat yazarlarından biri olarak gösterilebilir. Yeni olanı (en azından) hemen yermez, değerlendirmeyi zamana bırakır. (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1929 tarihli sergileriyle ilgili kaleme aldığı yazısında olduğu gibi) Çoğunlukla olumlu yorumlarda bulunur ve gerçekçi değerlendirmeler yapar. Yeni sanat ve halk arasında yaptığı benzetme bunun güzel bir örneğidir:

"Nasıl ki ilim dilinin kendine mahsus tabirleri ve bir temele dayanan esasları varsa, resmin de kendine mahsus bir tekniği, bir ifade tarzı, bir iddiası, bir kamusu vardır. Hamallar kahvesinde ardından ıslık çalınan konferansçı ile sergide dudak bükülen ressamın arasında ne fark var?

Yani herhangi bir sanat eseri, takdir edildiği için güzel olan, kıymet bulan şey değil, güzel olduğu için ve anlaşıldığı zaman alkışlanan şeydir. Eğer böyle olmasaydı halkın anlayabilmesi için ressamın eser yaratırken neler feda etmesi lazım geleceğini düşünmek tüyler ürpertici bir faciadır.

²¹⁸ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.5)

Halk, sanat terbiyesi almamış olmanın neticesi olarak resme karşı daima cahil, müsteğni ve müstehzi kalmıştır. Tabiat ile tıpatıp tetabıkı olmayan resme omuz silkmış ve arkasını çevirmiştir...” (Elif Naci, “Halk ve Resim”, Ar Plastik Sanatlar Dergisi, Haziran 1938, sayı:6, s. 6.)²¹⁹

Gazete ve dergilerde en çok karşılaşılan sanat yazarlarından biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Eyüboğlu Mart 1938 tarihli “Yeniler ve Yeni Resim” başlıklı yazısında olaya çok yönlü bir açıdan bakar. Yenilerin sanatsal tavırlarını savunurken, bir yandan da halkı anlamaya çalışır ve gerçekçi tespitlerde bulunur:

“...Eskiler herhangi bir mevzu üzerinde çalışmaya başlamadan evvel gerek hocalarından öğrendikleri ve gerek şahsi uğraşmalarının yardımı ile iktisap ettikleri bilgilerin yardımı ile, yapacakları işin yarısından çoğunu, kafalarında olmuş, ve fırçalarının ucuna gelecek kadar hazırlanmış bulunuyorlardı...

Halbuki bir parça evvel söylediğim gibi tabiat karşısında yeni bir alem keşfettiği ve hergün yapıyana bir tahassüs ile ürperdiği için bugün ressam evvelinden hazırlanmış bir kafanın teşrih veya manazır gibi muayyen bilgilerin işe yaramıyacağını yani evdeki pazarın çarşıya uymayacağını kesdiriyor.

Bugün ressam tabiat karşısına ‘gören göz klavuz, duyan yürek pertavsız istemez’ diyerek çıkıyor.

Onun tabiat karşısına bir alim, bir usta gibi değil de her zaman ‘bir çocuk ruhu kadar pürnisan’ çıkmaya çalıştığını görüyoruz. Bir çocuk ruhu! Evet bir çocuk ruhunun safiyeti! İşte yeni resmin en iptidai kavimlerin eserlerinde kıskandığı hassa!..

Her şeyden evvel sanatkardan yetişir bir ustalık ve kendisinin her zaman becereceği marifetler, mucizeler bekleyen seyirci yeni resmin üzerine titrediği tazelik hissine: ‘baştan savma!’ ve onun en kıymetli cevheri olan safiyetine de ‘acemilik’ damgasını yapııştırıp işin içinden çıkıyor!..” (Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yeniler ve Yeni Resim”, Ar Plastik Sanatlar Dergisi, Mart 1938, sayı: 3)²²⁰

²¹⁹ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.6)

²²⁰ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.7)

Eyüboğlu yazısının devamında, Batı'da Cezanne'a da hak ettiği değerin verilmediğinden yakınır; Corot'nun, Manet'nin, Monet'nin dahi ancak anlaşılabilmiş olduğunu söyler.

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat yazarlığı boyunca kendine has bir dil geliştirir. Beğenmediği bir sanatçıyı veya işini alaycı sözlerle eleştirmekten kaçınmaz ya da tam tersi kimi yazılarında ressamı göklere çıkarır. Söyledikleri çoğu zaman abartılı laflardır, buna rağmen aşağıdaki yazısında da görüleceği gibi, dönemin resim ve heykel sanatına dair başarılı tespitler yapar. Yazılarının belki de en ilgi çekici tarafı budur.

18 Nisan 1941 tarihli Ulus Gazetesi'nde yayınlanan "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle" başlıklı yazısında eleştirinin temel ilkelerine değinir ve şu değerlendirmeyi yapar:

"Yüzlerce sanatkârın, yüzlerce eserini bir çırpıda teşhir eden bir sanat sergisi hakkında yazı yazmağa kalkmak çok güç ve nazik bir iştir. Memleketimizde açılan sergiler hakkında şimdiye kadar bir tek doğru dürüst yazı görmek nasip olmadı. Bu mevzua dair yazılan yazıların bel kemiğini teşkil eden cümlelerden birkaçı: '-Veli'nin meyvaları çok muvaffak!, Ali'nin natürmortu çok fena!, Hasan'ın kompozisyonu dehşet!, Hüseyin'in çıplak kadını tuhaf!' Sanatkârın ismiyle eserinin mevzuunu zikrettikten sonra, cümlenin sonuna hoş, latif (güzel), âlâ, mükemmel gibi sıfatlar ilavesiyle yazılmış yüzlerce yazı gördük. Sizi temin ederim ki iyi hazırlanmış bir sergi kataloğu, bu nevi yazılardan çok daha öğretici ve faydalı şeylerdir. Hiç değilse size sanatkârın nüfus kâğıdından birkaç yaprak öğretir... Bizde resim sergilerinde gördükleri eserlerin adları sonuna bir münasip sıfat bulduktan sonra sütunlarca yazı yazan bu zevat (kişiler), sanatkârlardan bahsetmiş olduğundan memnun, vazifesini yapmış bir vatandaş gururuyla, sanatkârların meclisine girdiği zaman hiç de tahmin ettiği şekilde karşılanmaz. Sanatkârlar, haklı olarak bu adamcağızı çatık kaşla karşılar ve sorarlar: '-Ali'nin natürmortu için kötü, Veli'nin meyvaları için güzel buyurmuşsunuz. Fakat bir parça zahmet edip bunların niçin kötü veya niçin güzel olduğunu anlatmamışsınız.' ..."²²¹

²²¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Ulus Gazetesi**, 18 Kasım 1941.

Bedri Rahmi Eyüboğlu yazısının devamında, hayatını resme adanmış sanatçıları yakından tanıyanların, onların endişelerini, çalışma tarzlarını yakından takip edenlerin, herhangi bir eseri tek bir kelime ile nitellemelerine imkan olmadığını belirtir; bir roman hakkında fikir yürütebilmek için o romanı okumanın gerektiğini, bir tablo hakkında söz söyleyebilmek için ise onun önünde uzun uzadıya durmanın, sanatçısının endişeleriyle yakından alakadar olmanın ve onun dünyasına girmenin icap ettiğini; aksi halde bir sergiden alınan izlenimlerin, yolda ya da tramvayda, yüzünü birkaç saniye görme imkanı bulduğumuz bir yolcu hakkında edinilen yüzeysel bir izlenimden öteye geçemeyeceğini söyler.

Eyüboğlu, her zaman bu söyledikleri çerçevesinde hareket edebilmiş midir, tartışma konusudur. Çalışmanın önceki bölümlerinde verilen bazı örneklerde görüldüğü gibi, bu düşünceleriyle yazdıkları kimi zaman birbirini tutmaz. Fakat hepsinin ötesinde hem sanat üretimi hem de yazılarıyla, bir dönemin nabzını tuttuğu su götürmez bir gerçektir.

Bedri Rahmi'nin ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu ise, Türk kökenlerine ve sorunlarına eğilen yazılarıyla dikkat çeker. Türk sanatını sık sık Batı ile karşılaştırır, yeni resim geleneğini savunur.

Sabahattin Eyüboğlu, 1949 tarihli "Resimden"²²² başlıklı makalesinde ise (Yaprak Dergisi, 1 Haziran 1949) Batı'daki resim yaklaşımıyla, yeni Türk resmi arasında bir karşılaştırma yapar. Yazısında, Türk resminin Akademiizm ve kopyacılıktan kurtulma sürecinin Batıya göre çok daha kolay gerçekleştiğinden bahseder. Paris'teki pek çok ressamın hala kopyacılıktan kurtulamadığını, buna karşın Türk ressamının "nakış"ı eski resim geleneğimizden dolayı bilmesi sebebiyle daha yaratıcı çalışmalar ortaya koyabildiğini savunur. Eyüboğlu'na göre, resim sanatı doğa kopyacılığından kurtulduğu ölçüde doğayı ve gerçeği anlatabilir. Yazısının bir bölümü şöyledir:

"Bizde kopyacılıktan kurtulan resmi yadırgayanlar çok çok 'Böyle insan mı olur? Ben daha iyisini yaparım' diyip geçiyorlar. Paris'te öyle mi ya? Bir akademi üyesi, ünlü bir yazar, François Mauriac çıkıyor, Picasso'yu, tanrının sureti olan insan biçimini bozdu

²²² Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.8)

diye din iman düşmanı sayıyor, şeytana, deccala filan benzetiyor. Aman tahtaya vuralım, bugünlerde bizim aramızdan da böyle bir düşünür çıkabilir.”

Eyüboğlu bir bakıma haklıdır. Picasso ile ilgili söylenenlere bakılacak olursa, bizdekinden çok daha sert sözler sarf edildiği görülür. Wilfried Wiegand'ın “Picasso” isimli kitabında yer alan değerlendirmelerden birkaçı şöyledir:

“Soytarı'nın değerli bir adam olan yaratıcısı şimdiden hayli tanındı... Adını bellerseniz çok iyi yaparsınız: Picasso. (Eugene Marsan, “Sandricourt au pays des firmans”, 1906)

“Bir orijinali anımsamaksızın ne bir çizgi çizer, ne de boya sürer. Giorgione, El Greco, Steinlen, Lautrec, Yunan maskları ve kadın figürleri; o herşeyi kullanır... Picasso'nun tamamlayamadığı tek şey, Picasso'yu kaynak alan bir 'Picasso'dur.”(Maurice de Vlaminck, 1942 “Vasiyetnamem”de yeniden basılışı, 1959)

“Bana senin yazı yazdığını söylüyorlar. Senden her şey beklenir zaten. Eğer günün birinde bana ayın okuduğunu da söyleyen, ona da inanırım. (Maria Picasso de Ruiz, “Picasso'ya mektup”, 1936)

“Bir Picasso resminin gözlemlenmesi bir orgazmın yanında nedir ki? Hiç! Hiçbir şey! (Dieter Glasmacher, “Hamburglu grafikerin mahkemedeki ifadesi”, 1970)²²³

İsviçreli psikiyatrist Carl Jung da, 1932 yılında Zürih'te gerçekleşen retrospektif sergisinden sonra Picasso'nun en büyük eleştirmenlerinden biri haline gelir. Yazılarında, Picasso'nun işlerini estetik olarak değerlendirmekten ziyade, bu tür bir sanatsal yaratıcılığın altında yatan psikolojik durumları inceler. Bunu yaparken de sanatçıyı, şizofren ve şeytani olarak niteler. Yaptıklarını sanat galerilerine ait görmez.²²⁴

Sabahattin Eyüboğlu, Yaprak Dergisi'nde yayınlanan başka bir yazısında (“Yeni Resim”, 15 Nisan 1950) dönemin felsefe ve psikoloji profesörü Şekip Tunç'un yeni

²²³ Wilfried Wiegand, **Picasso**, Türkçesi: Canan Dövenler, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 156-158.

²²⁴ “Jung's 1932 Article on Picasso”, (Çevrimiçi) http://web.org.uk/picasso/jung_article.html, 9 Nisan 2018. Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.9)

resim ve yeni ressam konusunda yazdıklarını eleştirir. Tunç'un resim sanatındaki yeni anlayışı yıkıcı ve devrimci saydığı ideolojilere bağlayarak kötülemesini haksızlık olarak değerlendirir, yeni resmi savunur.²²⁵

Dönemin önde gelen sanat yazarlarından biri de Malik Aksel'dir. Sezer Tansuğ'a göre, Aksel, usta bir ressam olmasının yanı sıra resim üzerine yazdığı denemelerde yer yer resim eleştirisinin ip uçlarını verir. Anadolu halk masalları ve dinsel tekke resimleri konusunda yazıları yetkin bir birikimin eleştirel bakışını yansıtan kaynaklardır.²²⁶

Malik Aksel ilk yazısını 1933 yılında kaleme alır. Varlık dergisinde Malik Vıcdani imzasıyla yayınlanan yazısı Türk resim sanatı üzerine yoğunlaşır. Bu ilk yazıdan sonuncusuna kadar Aksel, milli sanat görüşünü savunur; Avrupa ressam ve akımlarının etkisi altında kalmadan kendi özümüze dönmemiz gerektiğinin, ancak bu şekilde başarılı olunabileceğinin altını çizer.

Aksel'in bu bölümde ele alınmasının asıl sebebi, 1941 yılında gerçekleşen III. Devlet Resim ve Heykel Sergisi sebebiyle kaleme aldığı "Resim Sergisinde Otuz Gün" başlıklı yazı dizisidir. Sergide kendi eserleri de yer alan sanatçı, 30 gün boyunca sergi mekanı ziyaret eder. Ressamların kendi sanatları hakkındaki atışmalarını, eleştirmenlerin ve ziyaretçilerin resim ve heykellerle ilgili yorumlarını, dönemin sanatsal ortamına dair konuşmaları, isim vermeden fakat hikayemsi bir dille okuyucuya sunar. Aksel, Ülkü Dergisi'nde yayınlanan bu yazılarında dönemin sanat hayatına dair hemen hemen tüm meseleleri aktarır. Kendi fikirlerini sık sık dile getirse de, her düşünceden sanatçıya, eleştirmene, izleyiciye söz hakkı vermiş olur. Bir ressam ve yazar olarak Malik Aksel'in bu anı serisi, dönemin estetiğine, kavramlarına ve modernizmi desteklemeyenlerin düşüncelerine ışık tutar. Bu bakımdan, dönemin sanat ortamının samimi bir özeti gibi değerlendirilebilecek bu yazıların son derece önemli olduğu söylenebilir.

Aksel'in yazılarından bir bölüm şöyledir (Ülkü Dergisi, 1 Senteşrin 1941):

"Bol saçlı, uzun boylu ressam bilgiç tavrıla:

- Peki, ne biliyorsun, bu yeni sanat ta belki bir gün herkes tarafından tamamen anlaşılır. Bugün bize yabancı gelen hareketlerin yarın hoş gelmeyeceği ne

²²⁵ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.10)

²²⁶ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 3. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1993, s.171.

malûm? Rambrant da zamanında tamamiyle anlaşılmış ve beğenilmiş bir ressam değildi. Mikelancelo'nun sanatını ilk evvel alaya alan ve onu anlamıyan Leonardo da Vinci olduğu gibi, Leonardo da Vinci'nin sanatını da takdir etmiyen ve bu yeni sanat karşısında sinirlilik gösteren Mikelancelo idi. Buna ne dersin?..

Dağınık saçlı, kısa boylu ressam heyecanlı bir sesle:

- Hayır, bu mukayese doğru değildir. Leonardo olsun, Mikelancelo olsun, belki buldukları devrin ananesine uymamışlar, fakat aklın kabul ettiğini yapmışlardır. Entrikalar, ihtiraslar birbirleri aleyhinde haklı haksız hükümler verecek kadar kuvvetli olmuştur. Fakat neticede tarih bugün her ikisine de lâıyk oldukları mevkii vermiştir... Bugünkü sanatkar öyle mi?.. Devrimizin sanatını bir asır sonrakiler değil, bir kuşak sonrakiler bile anlamıyacaktı. Kendimizi aldatmıyalım. Son zamanlarda bunu hisseden bazı "diletantlar" (amatörler) saptıkları çıkmaz yoldan geri dönmek bile istemişlerdir. Fakat ona da muvaffak olamamışlardır..."²²⁷

Aksel sergiyi izlediği başka bir gün de şu konuşmaya denk gelir (Ülkü Dergisi, 5 Senteşrin 1941):

- "Yahu şunun neresi bin lira? Söyle Allah aşkına! Aramızda konuşuyoruz, yani sen buna bin lira verir misin?"

Uzun boylu, mavi gözlü ressam:

- Bu sene de gelip geçen bizim resimle meşgul. Dehşetli rağbette. Resmim hiçbir sene bu kadar alâka görmemişti. Daha doğrusu resim değil, fiyatı herkesi alâkadar ediyor. Tablomu çok beğendiğimden değil. Mahsus bin lira fiyat koydum. Anlaşılsın, öğrenilin ki resim icabında bin lira da ediyor, yüz bin lira da, milyon da... Rasgelen bir hediye istiyor. Bari verdiğim zaman

²²⁷ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.11)

resmimin bin lira değerinde olduğunu anlar da bir servet gibi saklar: öyle kapı ardına koymaz...”²²⁸

Aksel’in, 30 gün boyunca, yeni sanat, sanatta eleştiri, modern resmi anlamak ve yorumlamak, resmin maddi/manevi değeri gibi pek çok konuda son derece samimi ve gerçek diyalogları ve saptamaları yayınladığı bu yazılar, dönemin bir özeti olarak değerlendirilebilir.

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişte ve ilerleyen yıllarda üretilen tüm sanat yazıları, aslında, ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durumun, gelişmelerin, ikilemlerin, arayışların da izlenebileceği bir ortam sunar. Özellikle, son kısımda ele alınan ‘Türk sanat eleştirisinin gelişimine katkı sağlayan’ örnekler, sanatçıları ve halkı yönlendirmesi, sanata yaklaştırması açısından son derece önemlidir. Bu dönem çok sesli, her kesimden fikirlerin dile getirildiği bir araştırma süreci olarak görülebilir.

Her yazarın aynı eseri beğenmesi ya da benzer yorumlar yapması elbette çok zordur. Burada önemli olan nokta, kendini sanatçının yerine koyarak onun dünyasını kavrayabilmek, eseri içinde bulunan sosyal politik ortamlar bağlamında ele alabilmek ve estetik değerler çerçevesinde değerlendirebilmektir. Bu tür bir bakış açısıyla hareket edildiği zaman zaten, içi çok daha dolu yorumlar yapmak mümkün olacaktır. Çalışma kapsamında ele alınan dönemin en büyük eksikliklerinden biri budur. Yazıların çoğu sanatçılar ya da farklı disiplinlerden gelen kişiler tarafından kaleme alınırlar. Birçoğu sergi ve sanatçılarla ilgili yüzeysel yorumlardır, bir kısmı da dayanaksız abartılı yorum ve olumsuz eleştiriler içerirler. Sanat eleştirisi denecek profesyonel alan henüz oluşmadığından, oluşması için elverişli ortam da yeni yeni gelişmeye başladığından, bu dönem daha çok bir öğrenme ve deneme/yanılma süreci gibi değerlendirilebilir.

²²⁸ Yazının tamamına ekler bölümünden ulaşılabilir. (Bkz.: EK 2.12)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Eleştiri sözcüğü, Yunanca “critice” sözcüğünden gelir ve bir şeyi iyi ve kötü yanları ile değerlendirme anlamı taşır. Sanatta eleştiri ise, bir sanat dalında yaratılan ürünlerin sanatsal düzeyi konusunda varılan yargıdır. Bu da her şeyden önce bir anlamlandırma ve değerlendirme çabasıdır.

Tahsin Yücel “Eleştirinin ABC’si” isimli kitabında eleştiri kavramı için; “Eleştiri her zaman bir yapıt üzerine kurulmuştur. Yazı üstüne yazı veya söylem üstüne söylem biçiminde tanımlanabilir. Eleştiri bir üstdildir. Bir dili betimlemek ve çözümlmek amacıyla, yine o dilin öğeleriyle ama özel bir terim ve tanıtım dizgesiyle oluşturulan bir üstdildir” der.²²⁹

Sanatçı eserini oluşturduktan sonra, üzerine yeni bir söylem geliştirmek artık eleştirmenin işidir. Eleştirmen sanatçıyı ve üretimini doğru ve derinden anlayabildiği ölçüde sağlam temellere dayalı bir yorum yapabilecek ve sanatçı-izleyici arasında sağlıklı bir köprü kurabilecektir. Bu bakımdan Nejat Bozkurt’un yorumu dikkate değerdir.

Nejat Bozkurt, ‘Sanat ve Estetik Kuramları’ başlıklı kitabında şöyle söyler: “Sanat yapıtlarının tanımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi gibi görevleri bulunan ‘sanat eleştirisi’, yapıtların önceden benimsenmiş estetik değer ölçütlerine göre değerlendirilmesini içerdiğinden estetik kuramının bir uygulama alanı olarak görülebilir... ‘Sanat eleştirisi’ (critique d’art), felsefi temelli estetik ölçütlere dayanan katı mantıkçı değerlendirmelerden, sanat yapıtlarının eleştirmende uyandırdığı duyguları alımlayıcıya iletmeyi amaçlayan öznel yorumlara değin çeşitli yaklaşımları dile getirebilir.”²³⁰ Yine Bozkurt’a göre, “...sanat felsefesi ya da sanat eleştirisinin görevi, günümüzde sanatçıya ya da sanata ilkeler, yöntemler dikte etmek değil; sanat denen varlık alanını bütünlüğü içinde anlamaya çalışmak, bu alanın insanın varlık yapısındaki yerini göstermektir.”²³¹

²²⁹ Tahsin Yücel, **Eleştirinin ABC’si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991, s.114.

²³⁰ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2012, s. 20-21.

²³¹ Nejat Bozkurt, **a.g.e.**, s. 34.

Kaya Özsezgin'in eleştirinin işlevi konusundaki yorumu da bu bakış açısını destekler niteliktedir. Özsezgin'e göre, sanat yapıtının yaratılma sürecine ilişkin çözümü ve yorumu özel bir çaba gerektirmektedir. Bu bağlamda eleştirinin işlevi, yapıtı bütünsellik içinde ele almak, çağdaş değerler dizgesindeki yerine oturtmak ve çözümüne aracılık edecek 'geçerlikler' bulmaktır.²³² Burada geçerlikler bulmak, kuşkusuz, geniş bir bilgi birikimi ile mümkün olacaktır. Çünkü bir eseri doğru anlamlandırabilmek; hem dünya hem Türkiye sanatını yakından tanımayı, güncel meselelere hakim olmayı; sanatın dışında, tarih, siyaset, felsefe ve benzeri pek çok konuyla ilgili fikir sahibi olmayı da gerektirir.

"Eleştiri nedir?" sorusu pek çok şekilde cevaplanabilir. Örneğin, Ayla Ersoy, bu soruyu; sanat yapıtını tanıtmak, açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek amacıyla yapılan tüm etkinlikler, şeklinde yanıtlar. Bununla birlikte, eleştirinin, herhangi bir şeyi iyi ve kötü yönleriyle değerlendirme veya ayırt etme anlamı taşıdığı halde; günlük yaşamda genellikle olumsuz algılandığını, bir şeyin sadece kötü yanını gösterme anlamında kullanıldığını belirtir.²³³

Ersoy çok haklıdır, tezde yer alan pek çok örnekte de görüldüğü gibi, beğenilmeyen, yetersiz görülen eserler ve sanatçılar 'eleştirilmişlerdir'. Eleştirinin yapıcı gücü ve gelişime teşvik edecek yanı çoğu zaman yok sayılmıştır.

Terry Barrett "Neden Bu Sanat?" isimli kitabında, sanat eleştirisini, sanatı daha iyi anlamak ve takdir etmek bakımından güvenilir bir söylem olarak tanımlar. Ona göre; "eleştiri, insanı anlamaya ve takdir etmeye ya da 'gerekçeli olarak' beğenmemeye götüren bir araçtır. Bazı durumlarda, bir sanat eseri için dile getirilen düşünceler olumsuz değerlendirmelere ya da gerekçeli olarak hoşlanmamaya neden olabilir. Çoğunlukla tanınmış sanatçılar söz konusu olduğunda takınılan titiz bir eleştirel tutum eserin tam olarak anlaşılmasına ve olumlu değerlendirmeler yapılmasına yol açar."²³⁴

²³² Kaya Özsezgin, "Eleştirinin İşlevi Konusunda", **Sesimiz**, Haziran 1978, s.107.

²³³ Ayla Ersoy, **Sanat Eleştirisi**, İstanbul, Artes Yayınları, 2010, s.20.

²³⁴ Terry Barrett, **Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015, s. 30-31.

Estetikçi Morris Weitz ise, eleştiriyi 'sanat eseriyle ilgili üzerine çalışılmış bir söylem biçimi; sanatın anlaşılmasını kolaylaştırıp, zenginleştirmek için tasarlanmış bir dil kullanımı' olarak tanımlar.²³⁵

Eleştirinin tanımı ve işlevi konusundaki fikirler benzerdir. Çalışma içerisinde ele alınan dönemde, belki de bu farkındalıklar henüz oluşmadığından, eleştirinin ne olduğu konusu tam anlaşılammıştır.

The New Yorker eleştirmenlerinden Peter Schjeldahl bir esere nasıl baktığını çok sade ve anlaşılır bir biçimde ifade ederken; "Galeride, bir eleştirmen olarak ne yaparım?" sorusu karşısında şu yanıtı verir: "Öğrenirim. Nesnelere yaklaşırım, etraflarında dolaşırım, cesaretim varsa onlara dokunurum, bu arada kafamda sorular sorar ve bu sorulara yanıtlar bulmaya çalışırım -ta ki akıl ve duygular kabaca uzlaşana ya da yorulana kadar."²³⁶

Schjeldahl, hoşlanmadığı bir eserle karşılaştığında kendine şu soruları sorduğunu söyler: "Bunu ben yapsaydım neden yapardım? En çok işime yarayan sorularımdan biridir bu. (Yapabildiğim için değil. Hayali bir varsayım.) Esere karşı adil olma formülünde hoşuma gitmeyen şey 'Eserden hoşlansaydım neyinden hoşlanırdım?' diye sormaktır. Kendime eserin kararlı ya da hatta olası bir izleyeni gibi göremiyorsam, böyle bir nasıl olmalıdır sorusunu sorarım kendime."²³⁷

Schjeldahl konuya basit ama en etkili biçimde yaklaşmaktadır. Kendini sanatçının yerine koyarak, yapacağı eleştirinin çıkış noktasını belirlemekte, daha en başından konuya hakim olmaktadır. Bu da kuşkusuz, sağlam temellere dayalı, nitelikli ve içi dolu bir değerlendirmeyi beraberinde getirmektedir.

Görüleceği üzere, eleştirinin işlevi, eleştirmenin sorumlulukları ve bir eserin nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki fikirler benzerdir. Eleştirmenin sanat eserine bakışı ve onu değerlendirışı elbette belli bir kültür ve bilgi birikimi gerektirir. Bunun dışında, eserin hangi koşullarda yaratıldığı, mekan, ortam ve zaman içindeki konumu, sanatçının görüşü, sosyal ve kültürel çevresi, hayata bakış açısı gibi pek çok faktör, bir eleştiriyi oluştururken belirleyicidir.

²³⁵ Terry Barrett, **a.g.e.**, s. 31.

²³⁶ Terry Barrett, **a.g.e.**, s. 34.

²³⁷ Terry Barrett, **a.g.e.**, s. 34.

Cumhuriyet'in ilanından 1950'lere Türkiye'de sanat eleştirisinin incelendiği tez kapsamında, tüm bu tanımlar, yorumlar dikkate alınarak ve dönemin sosyal politik koşulları da göz önünde tutularak, değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır. Sözü edilen döneme ait gazete ve dergilerdeki kültür sanat haberleri incelenerek, dönemin güncel konuları, eleştiri mantığı, güzellik algısı, beğeni kriterleri gibi konulara değinilmiş; mevcut duruma ait tespitlerde bulunulmuştur.

Yapılan incelemeye göre, dönemin gazete ve dergilerinde yer alan yazılar içerik olarak; sanatçıların sanatçılar hakkında yaptığı yorumlar, şair ve yazarların sanatçılar hakkında yaptığı yorumlar, yeni ve modern sanat üzerine tartışmalar, Avrupa resim sanatı hakkında yazılar, tercüme yoluyla Türkçeye kazandırılan yabancı sanatçılar/akımlar/sergiler hakkında yazılar, Avrupa'ya giden Türk sanatçılar hakkında haberler, sanatçılar ve eleştirmenler arasında yaşanan polemikler, dönemin güncel sanat ortamı hakkında yapılan anketler/söyleşiler, kısa sergi haberleri ve CHP'nin düzenlediği Yurt Gezileri'ne katılan sanatçılardan haberler, şeklinde özetlenebilir.

Bu başlıkları kısaca değerlendirecek olursak, örneğin, sanatçıların sanatçılar hakkında yaptıkları yorumlarda çoğu zaman objektif olmadıkları söylenebilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Malik Aksel, Elif Naci, Turgut Zaim gibi sanatçılar kimi yazılarında, olumlu ve olumsuz abartılı yorumlar yapmaktan çekinmemişler; değerlendirme yaparken kendi sanatsal zevk ve beğenilerini dikkate almışlardır. Ahmet Muhip Diranas, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu gibi ressam olmayan sanat yazarları ise, eleştirilerinde felsefe, tarih, kültür bağlamında okumalar yapmaya çalışmıştır. Sanatçı ve eserine yönelik detaylı değerlendirmeler içermeyen bu örnekler de, eleştiriye farklı bir bakış açısı katmaları bakımından dikkate değerdir.

Görülmüştür ki, eleştiri yazılarında en çok yer verilen konulardan biri modern sanat ve yeni oluşumlardır. Köklü bir sanat geleneğimizin olmadığı ve halkın da bu konuda çekingen kaldığı bir gerçektir. Dolayısıyla "yeni" olan her dönem olumlu ve olumsuz eleştirilerin hedefi olmuştur. Örneğin, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zühtü Müridoğlu gibi modern sanatçılar yazılarında bu yeni oluşumları destekleyen fikirler sunmuşlar; Malik Aksel ve Turgut Zaim ise gelenekselci yapılarıyla, modern sanatı yorumlarken biraz daha tutucu davranmışlar, milli sanat fikrini savunmuşlardır. Abidin Dino ve Şeref Akdik, daha çok toplumsal gerçekçi bir düşünce yapısıyla işler ve fikirler

üretmişler; Suut Kemal Yetkin ve Ali Sami Boyar (aynı zamanda ressam) gibi yazarlar ise, katı bir milli sanat anlayışını benimsemişler ve bu çizgide eleştiriler yapmışlardır.

Sergi ve sanatçıları değerlendiren yazıların yanında, Ar Plastik Sanatlar Dergisi'nde olduğu gibi anketlere de yer verilmiştir; sanatçılara, Türkiye sanat ortamı, modern sanat, yeni eğilimler gibi konularda fikirleri sorulmuştur. Ayrıca, Nurullah Ataç ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Yeni Adam Dergisi üzerinden Abidin Dino'ya yolladığı açık mektup örneğinde olduğu gibi, sanatçı-eleştirmen polemiklerinin de yayınlarda yer bulduğu görülmüştür.

Yurt gezilerinden haberler, gazete ve dergilerde sıkça yer alan başka bir konu olmuştur. Hangi sanatçının nereye gittiği, ne kadar kalıp kaç eser ürettiği gibi detayların yanında, bazı yazılarda sanatçıların başından geçen ilginç olaylara da yer verilmiştir.

Nurullah Berk, Suut Kemal Yetkin, Hilmi Ziya Ülken, Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi yazarlar, ayrıca, Batı sanat akımları ve sanatçıları hakkında da yazılar yazmışlardır. Örneğin, Nurullah Berk 'Modern Sanat', Suut Kemal Yetkin 'Sanat ve Filozofi', Hilmi Ziya Ülken 'Resim ve Cemiyet', Mazhar Şevket İpşiroğlu 'Rönesans Sanatı' başlıklı kitapları yayınlamışlardır.

Bazı dergilerde ise Batı sanatıyla ilgili tercümelere yer verildiği görülmüştür. Ayrıca güncel sanat ortamından kısa sergi haberleri ve tanıtım yazılarına hemen her yayında rastlanmıştır. Bu bağlamda, modern sanatı anlamaya ve tanıtmaya yönelik çabanın her daim var olduğu düşünülebilir.

Tez kapsamında ele alınan örnekler; 'dönemin olumsuz eleştirileri ve aşırı yorumları' ile 'Türk sanat eleştirisinin gelişimine katkı sağlayan örnekler' olarak iki gruba ayrılarak incelenmiştir.

Olumsuz bakış açısına sahip örneklerin çoğunun, sanatçılar ve sergiler hakkında yüzeysel yorumlar yapmaktan öteye geçemediği görülmüştür. 'Tenkit' kavramı, teknik bir değerlendirme olarak algılanmış; yazılarda, sanatçı hakkında biyografik bilgi, eserlerinin adı, fiziksel niteliği, sergide kaç adet eser yer aldığı, kimler tarafından yapıldığı gibi bilgiler verilmiştir.

Bu tür örneklerde eleştirmen, sanatçının eseri hakkında, açıkça direktiflerde bulunmuş; sanatçıya neyi nasıl yaparsa işinin daha güzel olacağını söylemekten çekinmemiş; bir sanatçı edasıyla, değerlendirdiği işi adeta yeniden inşa etmiştir. Bu tür eleştirilerde kişisel beğenilerin ön plana çıktığı, objektif değerlendirmeler yapılmadığı görülmüştür. Ayrıca, doğrudan sanatçı hakkında yazılan bazı yazılarda, eleştirmenler, bir nevi arkadaş kayırarak, aşırı yorumlarda bulunmuşlar, kimi sanatçıları yüceltip, yere göğe sığdıramamışlardır.

Eleştirilerde ilginç olan bir durum da, sayısal değerlere sıkça yer verilmiş olmasıdır. Hangi sergide kaç adet eser olduğu, hangi sanatçının kaç eser ile sergiye katıldığı gibi bilgiler detaylıca yazılmıştır. Sanatçının çalışkanlığı ve başarısı çoğu zaman bu sayısal veriler üzerinden değerlendirilmiş, nitelikten çok nicelik ön planda tutulmuştur.

Resimde yer alan figürler/objeler/manzaralar (neredeyse her zaman) gerçeği ile kıyaslanmış; gökyüzünden, ağaç yapraklarının rengine, mevsimsel özelliklere, figürün duruşuna kadar pek çok konuda; form, renk dengesi gibi ölçütler güzel ve doğru resmin temeli sayılmıştır. Gerçeğe birebir benzemeyen resimler beğenilmemiş, sanatçı beceriksiz ya da özensiz olarak nitelendirilmiştir. Bu tür eleştirilerin dili de oldukça ağırdır, hatta kimi örneklerde, sanatçıyla alay eder bir tavrın olduğu bile söylenebilir.

Öte yandan, Türk sanat eleştirisinin gelişimine katkı sağlayacak örnekler, sayıları her ne kadar az olsa da, eleştiri pratiğinin gelişimi açısından ümit vericidir.

Bu tür örnekler bakıldığında, daha ince kavramlar ve doğru betimlemeler kullanıldığı görülmüştür. Eleştirinin kavramsal niteliği göz önünde tutularak, sanatçı ve eseri hakkında daha sağlıklı ve objektif yorumlar yapılmıştır.

Bu tür yazılarda, modern sanatı destekleyen bir bakış açısı hakimdir, yazarlar yeniliğe ve gelişime açıktır. Modern sanatı daha coşkulu ve samimi bulmuşlar, gerçeğine birebir benzeyen resimleri, modası geçen fotografik görseller olarak nitelendirmişlerdir. Kendilerini sanatçının yerine koymuş, onun iç dünyasını anlamaya çalışmış ve asıl özün burada olduğuna inanmışlardır. Onlara göre, ressam, yeni resim ile doğa kopyacılığından kurtulmuştur; vücut ve manzara da artık bir amaç değil, araç haline gelmiştir.

Ayrıca tüm örnekler için yapılabilecek genel bir yorum da, Batı'da sanatçılar tarafından ortaya konan sanat manifestolarıyla ilgilidir. Batı'daki sanatçılar yayınladıkları manifestolar ile kendi söylemlerini paylaşıırken; bizde bunun yerini sanatçılar tarafından kaleme alınan dergi/gazete yazılarının aldığı söylenebilir. Ressamlar tarafından yazılan yazılar, kendi sanatsal bakış açılarını yansıtabilecekleri, söylemde bulunabilecekleri bir platform işlevi görmüştür.

Kısacası, olumlu ya da olumsuz, yazılmış her bir yazı, bir şekilde sanatçı ve eseri hakkında düşünmeye sevk etmesi bakımından çok değerlidir. İster yenilikçi bir bakış açısına sahip olsun, ister gelişmeleri görmezden gelsin ve dışlayıcı bir tavır takınsın; tüm yazılar, Türk sanatının gelişiminin/tıkanmalarının/bocalamalarının izlenebileceği değerli bir süreci gözler önüne sermektedir.

Bu bakımdan, Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllar Türk resim sanatı için hem araştırma ve toplama, hem de kendini bulma çabalarının yaşandığı bir geçiş dönemi olarak görülebilir. Halk ve eleştirmenler, gelenek göreneklere bağlı yapılarıyla, 'yeni' olanı kolay kabul etmemişlerdir. Resim denilince akla ilk gelenin fotoğraf etkisi taşıyan görseller olması, klasik anlayışta yapılan resimlerin daha çok rağbet görmesine, yeni yaklaşımların benimsenememesine sebep olmuştur. Yapılan yorumların pek çoğu da bu tür bir bakış açısını yansıtmıştır.

Ele alınan bu dönem, yeni Cumhuriyet Türkiye'si, siyasi temsiliyet, kimlik, eşitlik, özgürlük gibi Batı'dan aktarılmış kavramları benimsetmeye çalışırken; geleneksel zihniyet ve beğeni ile çatışmıştır. Batılılaşmayı kesin olarak isteyenler ve onu tamamen reddedenler ile arada kalanların hepberaber var olduğu karmaşık bir dönem yaşanmıştır. Bu ortamda sanatı değerlendirenler de eski-yeni kavramlar ile çatışmak durumunda kalmışlardır.

Batı ile karşılaştıracak olursak, orada kurumsallaşmanın çok daha önce başladığı, Akademi ve benzeri eğitim veren sanat kurumlarının uzun bir geçmişe dayandığı, köklü bir resim geleneklerinin olduğu, halkın da sanata daha yakın durduğu bir gerçektir. Özellikle, 15- 16. yüzyıllarda şekillenmeye başlayan Akademiler, Avrupa'da ciddi bir etki alanı oluşturmuşlardır. Bu durum zaman içerisinde değişse de (Akademi, zamanla, yeniliklere karşı olumsuz bir tutum sergilemiş ve eski önemini kaybetmiştir), gerek Akademi tarafından gerçekleştirilen Salon Sergileri, gerek Salon Sergilerine bir tepki olarak düzenlenen Reddedilenler Salonu ile;

aslında çok önemli bir dönüşümün habercisi ve kilit noktası olmuşlardır. Osmanlı'da ise, Avrupa'daki Akademilerle karşılaştırılabileceğimiz, sanat eğitimi veren ilk eğitim kurumunun 1883 yılında açılan Sanayi-i Nefise Mektebi olduğu görülür. Dolayısıyla süreç bizim için çok daha ağır ilerlemiştir. Gerek devletin dine dayalı eğitim sistemi, gerek düşünce ve bilim alanlarında ilerlemeye olanak vermeyen yapısı ile, Osmanlı Batı'yı geriden takip etmek durumunda kalmıştır. Örneğin; 1863 yılında, Sultanahmet Meydanı'nda açılan Sergi-i Umumi-i Osmani ile, halk ilk kez sergi alanına (sadece güzel sanatlar ürünlerinin yer aldığı bir sergiden henüz söz edemesek de) dahil olmuştur. Oysa Paris'te, 1737 yılında halka açılan Salon Sergileri sayesinde, halk çoktan, sanatçı ve eserini yakından tanıma, inceleme ve tartışma ortamı bulmuştur ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Ahmet Kamil Gören, bu gecikme durumunu 1950'li yıllardan bir örnekle açıklarken, "ardıl izleme" terimini kullanır:

"...Türk resim sanatında soyutlama ve soyut çalışmalar 1950'li yılların başlarında görülmeye başladığında, batı'da ise bu tür resimlerin Vasily Kandinsky ile (1866-1944) 1910'larda ortaya çıktığı kabul edildiğine göre, tıpkı izlenimcilikte olduğu gibi Türk resminde soyutlama ve soyutta da yine kırk yıllık bir gecikme ya da benim önerdiğim terimle bir 'ardıl izleme' söz konusudur."²³⁸

Sanayi-i Nefise'nin düzenlediği Avrupa sınavını kazanarak yurt dışına eğitime giden ilk Türk sanatçıların durumu da benzerdir. Avrupa'da Kübizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Primitivizm gibi pek çok akım birarada kabul görmekte ve Van Gogh, Cezanne, Manet ve Monet gibi Batılı sanatçılar, dünyanın her yerinde kabul görmekteyken; Paris'teki l'Academie Des Beaux Arts ve benzeri okullarda yetişen Türk öğrencilerinin aldıkları resim eğitimi natüralist anlayışta, klasik ve katı kurallara dayanmıştır. Dolayısıyla, genç ressamlar yurda döndüklerinde, eskimiş denebilecek bir sanat akımını ülkeye yenilik olarak getirmişlerdir. Öte yandan, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yabancı hocaların da klasik anlayışta resim yapması, sadece yurt

²³⁸ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resminin Soyutlama ve Soyut Serüveninde Âbidin Elderoğlu**, İstanbul, Dirimart, 2018, s. 20.

dışında değil, yurt içinde yabancı hocalardan eğitim alan ilk öğrencilerin de klasik üslupta işler üretmelerine sebep olmuştur.

Bu noktada, köklü bir resim geleneğine ve sanatsal altyapıya sahip olmayan Türk sanatçıların yeniliklere yabancı kalması doğal karşılanabilir.

Sanat eleştirisinin durumu da çok benzerdir; bu karmaşık sürecin bir parçası olan eleştirmen, tıpkı sanatçı gibi kendi inançları ve bireysel beğenileri doğrultusunda fikirler üretmiş ve savunmuştur. Eleştirinin var olabileceği dengeli bir tartışma ortamının olmaması, sanat hakkında yazarların da çoğunlukla ressamlar ve farklı disiplinlerden gelen şair, yazar ve düşünürler olması gibi pek çok faktör; eleştirinin kuramsallıktan uzak, öznel bir tutum oluşturmasına sebep olmuştur.

Burada önemli olan nokta, eleştiri yaparken gözetilen estetik ve etik değerler, eseri tam olarak kavrayabilmek, dönemi içinde anlamlandırabilmek, esere sanatçının gözüyle bakabilmek ve bu doğru tespitlerin ardından kendi kişisel yorumunu üretebilmektir. Sonuçta, sanatçı eserini yarattıktan sonra onu insanlara iletecek, anlatacak olan eleştirmendir. Eleştirmen bunun farkına varamıyor, tekdüze yargılardan ve tarafsızlıktan kurtulamıyorsa, eleştirmenin sorgulanması gerekir. Eleştirmen herşeyden önce karşısındaki eserin önemini, değerini, içeriğini bilmeli, sanatçısını iyice incelemeli ve ondan sonra yazmak için kafa yormalıdır. Böylece daha sağlam ve nesnel bir sonuca varılabilir. O yıllarda, ülkemizde sanat eleştirmenliği olarak adlandırılacak profesyonel alan henüz oluşmadığından, bu ilkeleri uygulayabilmek de, söz konusu yıllar için oldukça zor olmuştur.

Cumhuriyet ile birlikte yeni yeni gelişmekte olan Türkiye sanat ortamını hareketlendirecek, sanatçıyı ve izleyiciyi doğru yönlendirecek olan eleştirmenlerdir; fakat onlar da bir deneme-yanılma sürecinin parçası olduklarından, bu yıllarda tutarlı ve etkin bir söylem oluşturamamışlardır.

Bununla birlikte, tüm aksaklıklara rağmen, Türk sanatı ve eleştirisinin azımsanmayacak bir yol kat ettiği de gerçektir. Gerek devlet eliyle yapılan yatırımlar ve destekler, gerek sanatçıların ve yazarların bireysel çabalarıyla ve kurumsallaşmanın getirmiş olduğu imkanlarla; bu dönem, uzun vadede, Türk sanatını ileriye taşıyacak bir araştırma/geliştirme dönemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Adil, Fikret: **“d” Grubu Türkiyede Resim**, İstanbul, Halk Basımevi, 1947.
- Barrett, Terry: **Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Berk, Nurullah, Kaya Özsezgin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- Bozkurt, Nejat: **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa, Sentez Yayıncılık, 2012.
- Cezar, Mustafa: **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- Cezar, Mustafa: **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı, 1995.
- Çoker, Adnan: **Avni Lifij: Poşadlar**, İstanbul, Aksoy Grafik, 1984.
- Çoker, Adnan: **Cemal Tollu**, Ankara, Galeri B Yayınları, 1996.
- D’Alleva, Anne: **Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?**, Çev. Emel A. Aksoy, İstanbul, Literatür Yayınları, 2015.

- Diderot, Denis: **Paris Salon Sergileri, 1759-1761-1763**, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Duben, İpek: **1873-1908 Pera Ressamları**, İstanbul, Beymen, 1990.
- Duben, İpek: **Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Edgü, Amelie: **Atatürk için düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir, İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat**, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1997.
- Edgü, Amelié (Editör): **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, İstanbul, Milli Reasürans Sanat Galerisi, 1998, (Metinler: İlhan Berk, Levent Çalıköğlü, Ferit Edgü, Turan Erol, Murat Ural; Biyografiler: Halenur Katipoğlü).
- Erbay, Fethiye, Mutlu Erbay: **Cumhuriyet Dönemi (1923 – 1938) Atatürk'ün Sanat Politikası**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2005.
- Erinç, Sıtkı M.: **Kültür ve Sanat**, İstanbul, Çınar Yayınları, 1995.
- Erol, Turan: **Bedri Rahmi Eyüboğlü: Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlü Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984.
- Ersoy, Ayla: **Sanat Eleştirisi**, İstanbul, Artes Yayınları, 2010.
- Erten, Oğuz: **Türk Plastik Sanatlarında İlkler**, İstanbul, Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012.

- Germaner, Semra: “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar”, **19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı: Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu 14-15 Mart 1996 Bildiriler**, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1996.
- Giray, Kıymet: **Cumhuriyet’in İlk Ressamları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- Giray, Kıymet: **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Müdürlüğü, 1997.
- Giray, Kıymet: **Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Giray, Kıymet: **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Gombrich, Ernst H.: **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2014.
- Gören, Ahmet Kamil: **Avni Lifij**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Gören, Ahmet Kamil: **Türk Resminin Soyutlama ve Soyut Serüveninde Âbidin Elderoğlu**, İstanbul, Dirimart, 2018.
- Gören, Ahmet Kamil: **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, 1997.
- Gören, Ahmet Kamil: **100 Koleksiyondan 100 Nuri İyem**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

- Lack, Jessica: **Why Are We 'Artists'? : 100 World Art Manifestos**,
Londra, Penguin Classics, 2017.
- Minor, Vernon Hyde: **Sanat Tarihinin Tarihi**, İstanbul, Koç Üniversitesi
Yayınları, 2013.
- Ögel, Zeynep: **Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne
Ressamlar**, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2009.
- Öndin, Nilüfer: **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**,
İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003.
- Pelvanoğlu, Burcu: **Renk, Işık, Titreşim: Türk İzlenimcileri**, İstanbul,
Arkas Sanat Merkezi, 2018.
- Pelvanoğlu, Burcu: **Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de
Modernleşme ve Sanat**, İstanbul, Corpus Yayınları,
2017.
- Rado, Şevket: **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa
Seyahatnamesi**, İstanbul, Hayat Tarih Mecmuası
Yayınları, 1970.
- Sérullaz, Maurice: **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 2. bs., Çev.
Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- Shinner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen,
İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

- Sönmez, Necmi: “Türk Ressamları ve Paris Okulu”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları, Paris: 1945-1960**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli: **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk: **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- Tonguç, İsmail Hakkı: **Resim, Elişleri ve Sanat Terbiyesi**, İstanbul, 1932.
- Toprak, Burhan: **Sanat Tarihi**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1952.
- Toros, Taha: **İlk Kadın Ressamlarımız**, İstanbul, Akbank, 1988.
- Turani, Adnan: **Dünya Sanat Tarihi: Resim - Heykel - Mimari**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.
- Ülken, Hilmi Ziya: **Resim ve Cemiyet**, İstanbul, Üniversite Kitabevi, 12 Haziran 1942.
- Üstünipek, Mehmet: **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, İstanbul, Artes Yayınları, 2007.
- Wiegand, Wilfried: **Picasso**, Türkçesi: Canan Dövenler, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985.
- Yasa Yaman, Zeynep: “Adnan Çoker’le Söyleşi”, **d Grubu: 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Yücel, Tahsin: **Eleştirinin ABC’si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991.

TEZLER

- Bayar, Zehra Canan: **“Cumhuriyet Dönemi (1923–1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları”**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2009.
- Bek, Güler: **“1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Çelik, Sibel: **“Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu”**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Dilmaç, Oğuz: **“16. Ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa’da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu Ve Türkiye’deki Sanat Eğitime Katkıları”**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2009.
- Köksal Bingöl, Ayşe Hazar: **“Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi”**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.
- Naipoğlu, Seçkin G.: **“Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.
- Paşalıoğlu, Hacer Banu: **“İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları”**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, 1996.

- Üstünipek, Mehmet: **“Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası”**, Mimar Sinan Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi”, 1999.
- Yaman, Zeynep Yasa: **“1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu”**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Ankara, 1992.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Erten, Oğuz: "Türkiye’de Sanat Eleştirisi ve Sanatçı Kataloglarındaki Meçhul Yazılar", (Çevrimiçi)
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=333&bhcp=1>, 18 Mayıs 2018.
- “Jung's 1932 Article on Picasso”, (Çevrimiçi)
http://web.org.uk/picasso/jung_article.html, 9 Nisan 2018.

SÜRELİ YAYINLAR

- Adil, Fikret: "Yerli Resim", **Vakit Gazetesi**, 4 Mart 1931.
- Adil, Fikret: Sanat Hareketleri: II'nci Türk Karikatür Sergisi, **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 72, Şubat 1941, s. 130 - 132.
- Adil, Fikret: "d Grubu Onbeş Yaşında", **Tanin**, 13 Ekim 1947.
- Aksel, Malik: "Beşinci Devlet Resim Sergisi", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 53, 1 I. Kanun 1943, s. 7 - 10.
- Aksel, Malik: "11. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Düşündürdükleri", **Hisar**, Sayı:4, 1 Haziran 1950, s.12 - 17.
- Anonim: "Turgut Zaim'in Düşünceleri", **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 1, İkinci Kanun 1938, s. 11.
- Anonim: "Malik Aksel'in Düşünceleri", **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 2, Şubat 1938, s. 20.
- Anonim: "Zühtü Müridoğlu'nun Fikirleri", **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 4, Nisan 1938, s. 20.
- Anonim: "İki Resim Sergisi", **Ayda Bir**, Sayı: 1, 1 Eylül 1935, s. 38.
- Anonim: "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 2 Ağustos 1936.
- Aksel, Malik: "Memleket Resimleri", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 13, 1 Nisan 1942, s. 11.

- Anonim: "Tablolar karşısında ufak tefek düşünceler", **Ulus'un Resim Sergileri İlavesi**, 11 Haziran 1938, Sayı: 29, s. 8.
- Anonim: "Yeni Adam'ın Tiyatro Anketi: Abidin Dino'nun Cevabı", **Yeni Adam**, Sayı: 279, 2 Mayıs 1940, s. 6-7.
- Anonim: "Ekser eserler ecnebi manzaralardır", **Akşam Gazetesi**, Mart 1931.
- Adil, Fikret: "Kültür ve Resim", **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Mayıs 1937, Sayı: 5, s. 15.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: "Abidin Dino'ya Açık Mektup", **Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası**, Sayı: 264, 18 İkinci Kanun 1940, s. 10.
- Baydar, Nasuhi: **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 20-21, Ağustos-Eylül 1938, s. 30.
- Ben (Nazım Hikmet): Resim Sergisi, **Yeni Gün Gazetesi**, 22 Ağustos 1931, s.7.
- Berk, Nurullah: "Yurdda resmi ve sanatkarı himaye için neler yapılıyor?", **Ulus'un Resim Sergileri İlavesi**, Sayı: 29, 11 Haziran 1938, s. 3.
- Berk, Nurullah: "Hakikî San'ata Doğru", **Resimli Uyanış Dergisi**, 22 Ağustos 1929.
- Berk, Nurullah: "Genç Ressamlar Sergisi", **Resimli Uyanış Dergisi**, Sayı: 42, 19 Eylül 1929, s. 687-688.
- Berk, Nurullah: "Hakikî San'ata Doğru", **Resimli Uyanış Gazetesi**, 22 Ağustos 1929.
- Berk, Nurullah: "Yeni Bir Klasikliğe Doğru", **Cumhuriyet Gazetesi**, 20 Mayıs 1939.

- Berk, Nurullah: "Güzel Sanatlar: Nurullah Berk'le Bir Konuşma", Konuşan: Fifret Otyam, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı:379, Şubat 1952, s. 20.
- Berk, Nurullah: "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi: Genç Ressamlar, Sergileri Hakkında Ne Diyor?", **Muhit Mecmuası**, Sayı: 13, Kasım 1929, s. 980 – 981.
- Boyar, Ali Sami: "Resim Mektebimiz -ve- Ressamlığımız Ne Halde?", **Cumhuriyet Gazetesi**, 14 Kasım 1931.
- Boyar, Ali Sami: "Türk İnkılâbının Beklediği Sanat", **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, Sayı: 10, İkinci Teşrin 1933.
- Cuda, Mahmud: "Modern Sanat", **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı:10, 1937, s. 13 – 15.
- Cuda, Mahmut: "Beyoğlu Halkevindeki Resim Sergisi", **Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası**, Sayı: 271, 7 Mart 1940, s. 8 - 9.
- Çağlar, Behçet Kemal: "D Grubunun Sergisi", **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 49, Mart 1939, s. 27.
- Çetintaş, Sedat: "Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir", **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:22, 16 Ağustos 1949, s. 2.
- Dıranas, A. Muhip: "Resimde Ümanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1940.
- Dıranas, A. Muhip: "Resimde Ümanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1940.

- Epikman, Refik: “Türkiye’de Plastik Sanatlar: Resim, Heykel, Mimari – Cumhuriyet Devrindeki İnkişafı”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, 1938, Sayı:22, s. 3.
- Epikman, Refik: “Yurdu Gezen Türk Ressamları”, **Güzel Sanatlar Dergisi**, 1939, Sayı: 1, s. 131.
- Ergüven, Nureddin: “Sanat Kültürünün Ana Hatları”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 8-9, Ağustos-Eylül 1937, s. 9.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Resim Havadisleri”, **İnsan Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası**, Sayı: 4, 15 Temmuz 1938, s. 375-376.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Yeniler ve Yeni Resim”, **Ar Plastik Sanatlar, Fonetik Sanatlar, Arkeoloji Dergisi**, Sayı: 3, Mart 1938, s. 6 - 7.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Güzel Sanatlar: Hasan Kavruk’un Sergisi”, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 370, 1 Haziran 1951.
- Eyüboğlu, Sabahattin: “Gerçek Yenilik”, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 313, Ağustos 1946, s. 15.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, **Ulus Gazetesi**, 18 Kasım 1941.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Sergi Dolayısıyla: Mahmud Cuda”, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 6, 16 I. Kânun 1941, s. 13 - 14.
- Germaner, Semra: “Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları”, **Tarih ve Toplum**, 1991, C: 16, Sayı: 95, s. 33.

- Gören, Ahmet Kamil: "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı: 81, Akbank Yayınları, İstanbul, Mayıs 1997, s. 38 – 40.
- Gören, Ahmet Kamil: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı – 1: Günceli Yansıtan Konular", **rh+ Sanat**, Sayı: 2, Antik Sanat Yayınları, İstanbul, Kasım/Aralık 2001, s. 34.
- Güvemli, Zahir: "Abidin Dino", **Yeni Adam Haftalık Fikir Gazetesi**, Sayı: 299, 19 Eylül 1940, s.11.
- Güvemli, Zahir: "Güzel Sanatlar: Yeni Sergiler: XIII. Devlet Sergisi", **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 383, 1 Nisan 1952, s. 21.
- Haşim, Ahmet: "Resim Sergisi", **İleri Gazetesi**, Sayı: 930-933, 17-20 Ağustos 1920.
- Haşim, Ahmet: "Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa", **Dergah**, Eylül 1921, Cilt: 1, Sayı: 10, s. 145.
- Hırçın, Fahri: "Teşhir Edilmekte Olan San'at Eserleri", **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Ağustos 1939.
- Hisarlı, Ahmet: "Ayın Olayları: Sergi Karikatürü - D. Grubu Sergisi - Konuşmalar V.S.; V.S.", **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 95 - 96, Şubat 1943, s. 164.
- İzer, Zeki Faik: "Güzel Sanatlar Akademisi Talebe Sergisi", **Güzel Sanatlar Dergisi**, Sayı: 2, Mayıs 1941.
- Kaptan, Arif: "Cumhuriyet Devrinde Resim", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 123, 1 Kasım 1946, s. 27.
- Kısakürek, Necip Fazıl: "Çerçeve: Devlet Resim Sergisi", **Son Telgraf Gazetesi**, 11 Kasım 1939.
- Köksal, Ahmet: "D" Grubu Sergisi, **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 95, 1 Eylül 1945, s. 17.

- Kuban, Doğan: “Özgür Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler III”, **Köken**, Haziran 1974, s. 4.
- Onger, Fahir: “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut Dergisi**, Sayı: 58, Mayıs 1973, s. 39.
- Naci, Elif: “Yenilik”, **Resimli Uyanış Dergisi**, 2 Ekim 1930.
- Naci, Elif: “Müstakillerin Sergisi”, **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1931.
- Naci, Elif: “San'at Âleminde Dolandırıcılık”, **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 224, 1 Şubat 1934, s. 14.
- Nadi, Yunus: “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliğinin 4. Sergisi”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Şubat 1931.
- Nuhoğlu, Mehmet: “Cumhuriyet Öncesi Türkiye'sindeki Gazete ve Dergilerde Yayınlanan Sanat ve Sanat Tarihi Yazı/Makalelerinde Fikri Yapı”, **Ekev Akademi Dergisi**, Yaz 2013, sayı:1, s. 94.
- Onat, Sami: “Resmimiz Nereye Gidiyor: Resme ve Bedri Rahmi'ye Dair”, **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:1, Nisan 1949, s. 12.
- Onat, Sami: “Resmimiz Nereye Gidiyor: Sanatta Şekil – Sanatta Çile”, **Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası**, Sayı:27, 1949, s. 10.
- Onger, Fahir: “1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu”, **Soyut Dergisi**, Sayı: 58, Mayıs 1973, s. 43 - 45.
- Orhon, Orhan Seyfi: “Türkiye'de Resim”, **Çınaraltı Dergisi**, Sayı: 37, 6 Haziran 1942, s. 1.
- Özer, Bülent: “112 Yıllık Bir Resmi Geçit”, **Sanat Çevresi**, Sayı: 197, Mart 1995, s. 25.

- Özsezgin, Kaya: "Eleştirinin İşlevi Konusunda", **Sesimiz**, Haziran 1978, s. 107.
- Pelvanoğlu, Burcu: "1914 Kuşağı Sanatçılarının Pozitivizm, Fotoğraf ve İzlenimcilik İle İmtihani", **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, Kasım-Aralık 2014, sayı:143, s. 19.
- Rado, Şevket: "Mozalak Ressamlar", **Yeditepe**, 15 Şubat 1955, s. 3.
- Safa, Peyami: "Soysuzlaşmış Sanat", **Cumhuriyet Gazetesi**, 10 Mayıs 1938.
- Sıtkı, Şahap: "Sanat Hareketleri: Ankara Mektubu Bir Resim ve Heykel Sergisi", **Vatan Gazetesi**, 9 Ocak 1949.
- Şardağ, Rüştü: "Fikir ve Sanat: Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Tan Gazetesi**, 9 Kasım 1945.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 106, 16 Şubat 1946, s. 5.
- Tantuğ, Taci: "Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", **Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Sayı: 94, Birinci Kanun 1942, s. 83 - 84.
- Tollu, Cemal: "Galatasaray Resim Sergisi", **Varlık Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası**, Sayı: 326, Eylül 1947.
- Tollu, Cemal: "Çocuk Resimleri Sergisi", **Yeni Sabah Gazetesi**, 23 Temmuz 1952.
- Tollu, Cemal: "Resim: Sergi", **Büyük Doğu Dergisi**, Sayı: 9, Aralık 1949.
- Tollu, Cemal: "Sanat Bahisleri: Devlet Resim ve Heykel Sergisi Karşısında Devlet", **Yeni Sabah Gazetesi**, 23 Haziran 1950.
- Tör, Vedat Nedim: "Her Şey Güzel İçin: Bir Neo-Klasik Ressam", **Vatan Gazetesi**, 29 Nisan 1945.

- Tör, Vedat Nedim: "Her şey güzel için!: İnsansız resim", **Vatan Gazetesi**, 12 Ağustos 1945.
- Tuna, Saip: "Sanat Aleminde: Milli Sanat", **Ulus Gazetesi**, 5 Şubat 1941, s. 4.
- Ürekli, Fatma: "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum**, Sayı: 231, Mart 2003, s. 58.
- Yalman, Tunç: "Güzel Sanatlar Birliği Sergisi", **Vatan Gazetesi**, 10 Ağustos 1951.
- Yarar Dal, Esin: "On'lar Grubu", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 24, Haziran 1984, s. 4.
- Ukalâ: "Resim Sergisini Ziyaret", **Akbaba**, Sayı: 126, 28 Temmuz 1924 (Çevrimyazı: Sabri Koz).

EKLER

Ek 1: Dönemin Olumsuz Eleştirileri ve Aşırı Yorumlar

Ek 1.1. Vahdet Güntekin, "Münekkit Çekişmesi", Yeni Adam Haftalık Fikir Mecmuası, Temmuz 1935, sayı: 79, s. 12.

Münekkit çekişmesi

Bizdeki edebiyat çekişmelerinin en gülcünü ve en yavanını şu bir iki hafta içinde gördük. Bu çekişmeye giren dört kişi kendileri hakkında okurlara iyice kıymet verdirdiler. Bakın bu çekişme nasıl başladı, nasıl bitti.

Peyami Safa tenkid hakkında bir yazı yazıyor ve münekkidlerin "çoğu vakit şiirde, romanda istediğini yapamamışlardan çıktığını,, söylüyor. Bu sözü Nurullah Ataç üzerine alıyor: çünkü bir vakitler o da şiir yazmağa çalışmış, sonra vaz geçmiş... Bu ağır sözün altından kalkmak için tenkidin de bir yaratıcılık olduğunu ileri sürüyor ve örnek olarak—her zam nki huyudur bu onun—Boileau'yu, Lesing'i ve Sainte-Beuve'ü gösteriyor. Peyami Safa bunu, kendi yazdıklarına kaçamak bir cevap sayıyor ve onun bütün söylediklerine «bahsımızın dışında'dır dey-iyor. Böylece, Nurullah Ataç, kendisine «şiir, roman yazmağı beceremedi de münekkid oldu,, demek isteyen birisine cevap vermemiş, «ben şiir, roman yazamadımsa bunları yapabilen sanatkârdan aşağı kalır yerim yok!» demek istemiş oluyor. Ama elbette bununla hincını alamamış bulunuyor. Bahsı değiştirerek işin içinden sıyrılmış, sözü başka yana çekip araya laf karıştırmış ne kadar başarsa bile yine içi içini yiyor.

Hincını almak için fırsat düşmekte gecikmiyor. Peyami Safa "o, bahsımızın dışında, bu, bahsımızın dışında,, diye onun söylediklerini bir kenara attıktan sonra yine hücumu geçiriyor: «tenkit için, "kıskançlık ilmi,, diyen Brunetière, yalnız kendi memleketinde haklı olabilirdi...—tenkit, bizde sadece kıskançlıktır,,

Bu ağır sözünün ağırlığını biraz hafifletmek için olacak, kendisini de feda ediyor ve "kendim de içinde olduğum halde gündelik gazetelere yazdığımız tenkid cinsinden makalelere tam tenkit sıfatını veremeyeceğim...,, diyor.

Bu, elbette ağır bir hüküm,

ama doğru. Ben de bu sayfalardan birinde çıkan bir yazımda bizde tenkid bulunmadığını ve tenkid diye yapılan şeylerin nasıl cinsten başka başka şeyler olduğunu anlatmıştım. Nurullah Ataç Peyami Safa'yı kızdırıp "bizde tenkid yoktur,, dedirttiği için iyi yaptı. Yalnız bu ortadan kalkan tenkid içinde kendisinin de gürültüye gitmesine dayanamıyor ve yine işi başka yana çekerek kendini kurtarmaktaki becerikliliğini kullanıyor: kavgalarda «ben böyleyim ama, sen daha bilmem nesin!» gibi sözlere benzeyen bir söz kullanıyor: "tenkidci, beğenmediği kimselerde böyle bir bönlük [kendini kışkırdığını sanmak bönlüğü] görünce sevinir... «bukadar böbürlenene, bukadar bönlük olan bir adam eyi bir şey yazamaz der,,. Nurullah Ataç Peyami Safa'ya "bizde tenkid yoktur,, demeye kapı açtığı için iyi etti ama, Peyami Safa da ona bu yukardaki sözleri söylediği için sevinbilir: Münekkid bir izir hakkında söylediklerinin doğru olup olmadığını, o iziri beğenip beğenmemekten hanisini yapacağını pek iyi bilmezmiş... Hükmünü yazdıktan sonra sanatçının böbürlenmesine veya alçak gönüllülük göstermesine göre bu hükmünün doğru olup olmadığını anlarımış... Bunu bilmem hangi münekkid kabul eder. Bu sözlerde anlatılan münekkidi belki Nurullah Ataç'ın kendisinden başka bir yerde bulamıyoruz.

Mesele kapandı sanmayın. İş buraya kadar—yani çekişmeden atışmaya kadar—geldikten sonra elbette tatlıya bağlanamaz. Peyami Safa bu "yavan sözler,, ve "bönlük,, sözlerine çok kızdı ve "Sara-hatine rağmen bu tabirlerle beni kastetmediğini bildirirse [çünkü Nurullah Ataç o yazısında Peyami Safa'nın adını geçirmemişti] dostluğumuzu kurtarmak için bu kadarını kâfi bulurum:, dedi, "aksi takdirde, bahsım ve terbiyenin dışına çıkanlara eskidenberi, böyle bir ihtardan sonra tatbik edegeldiğim

üsluün [?] mahiyeti ve fazileti bir daha anlaşılacaktır.,,

Görüyorsunuz ya edebiyat çekişmesi—bizde her zaman olduğu gibi—artık kızgınlığa döktü ve kavga başladı. Böyle çekişmelerde siz de benim gibi ciddilik arar ve başka türlüünü çocukca görürseniz, gelin bundan sonrasını hep beraber gülümseye gülümseye seyredelim:

Peyami Safa'nın bu "ihtar,,ına Nurullah Ataç, bir chevalier babayığılığı ile "hayır!,, dedi «... istediğini yapmaktan serbesttir: sözümü geri almağa hiçbir niyetim yok,, —sanki pek hak edilen bir söz söylemiş de.

Bundan sonra Peyami Safa yanından bir gerileme görüyoruz. Galip yerinde bulunurken onun birden bire "o sözünü geri almayor ama ben sözümü geri alacağım,, demesi bizi şaşırtıyor. Galiba Peyami Safa karşısındaki işi karıştırmaya ve başka yana çekme plânına yenildi de meselenin ne olduğunu ve neyi çekiştiklerini şaşırdı: "kendim de içinde olduğum halde gündelik gazetelerde kontrandü cinsinden tenkid yapanların hiçbirini ima etmediğimi yazdım,, diyor. Demek ki yalnız Nurullah Ataç'a çatmamış bulunuyor: hangi sözünü geri alıyor? Sonra, Nurullah Ataç'a çatmamış olsa niçin ondan önceki yazılarında bunu anlatmadı da iş böyle meydana okumağa dökülünce bunu söyledi? Bilmiyorum. O da orda kal-sın. Gelelim bu çekişmeye dışardan karışanlara:

Bunlardan biri Orhan Selim. Münekkidin yaratıcılığı fikrine katışmak için yazmış olacağı bir yazısında münekkidin de "adam oğlu,, olduğunu ve onun da değişebileceğini söyledi. Bu fikrin ne kadar çürük olduğunu ve münekkidle ideologie'ciyi karıştırdığını geçen hafta burada gösterdim.

Dışardan karışanlardan biri de Ali Naci Karacan oldu. "Suya sabuna dokunmadan,, yazı yazmak isteyen bu zat hepimizi gülümsemeden hızlı hızlı gülmeğe götürmecek bir söz söyledi: «Bence mü-

Vahdet Gültelim
Arkası 14'üncü yüzde

12'nci yüzden :
nekkid denilen mahlukun yapabileceği en iyi şey, sanat veya iş yapan zavallı adamı tamamen rahat bırakmak, onunla hiç, yani asla, ama katiyen meşgul olmamaktır.,. Ohalde münekkit ortadan kalktı! Bu, münekkidin yapabileceği en iyi şey değil, yapamayacağı tek şeydir.

Bu çekişmenin bize öğrettikleri de şu: Çekişmeye girenlerden Peyami Safa hiçbir fikir sahibi değil, neyi ileri sürdüğünü biraz sonra unutuyor: Nurullah Ataç meselenin ilk sorusuna cevap vermekten kaçınmak için işi karıştırmayı biliyor. Öyle ya, bazı münekkidlerin sanatkar olmadıkları için işi tenkidciliğe döktükleri meselesine doğrudan doğruya cevap verseydi çekişme bu şekle girmezdi. Peyami Sefa'nın ileri sürdüğü bu fikir doğru değil elbette: yalnız onu başka şekilde "böyle olabilir mi, olamaz mı? Niçin böyledir, niçin böyle değildir?," diye çekişmek isterdi.

Münakaşanın öteki iki şahsı münekkidin ne demek olduğunu bilmeyecek kadar bu işin aykırısı insanlar. Bu dört kişiye içlerinden birinin kaleminden çıkan bir iki sözünü tekrar etmek yerinde olur: Sizin yapacağınız iş, böyle ciddi edebiyat meselelerini rahat bırakmak, onlarla "hiç, yani asla, ama katiyen, uğraşmamaktır. Tehlike bize değil, size: okurlarımızı kendinizden soğutuyorsunuz.

Vahdet Gültekin

Öz Türkçe kelimeler listesi

BEŞİNCİ LİSTE

1.— Seciye = İra

Örnek :

Biz istiklâl muharebesinde Türk seciyesinin kuvvetine dayandık = Biz erkinlik savaşında, Türk ırasının kuvvetine dayandık.

2.— Âciz = Eksin

Acz = Eksinlik

Acz duymak, âciz kalmak = Eksinmek

Örnekler :

İnkilâp, âcizlerin işi değildir = Devrim, eksinlerin işi değildir. Devrimciler büyük zorluklar karşısında, eksinmek değil, şevklerini artırmalıdır.

3.— Ehemmiyet = Önem

Ehemmiyet vermek. = Önemek

Mühim = Önemli

Örnekler :

Son yıllarda ekonomik işlere büyük önem vermekteyiz. Son yıllarda en çok önediğimiz işler, endüstri girişimleridir = Son yıllarda en çok ehemmiyet verdiğimiz işler, snai teşebbüsattır.

4.— Merasim = Tören

Örnekler:

Dün yeni bir resim sergisinin küşadında bulunduk = Dün yeni bir resim sergisinin açım töreninde bulunduk.

Reişicümhura askerî merasim yapılmak usuldendir = Cumur Başkanına süel türen yapılmak usuldendir.

5.— Müsavi = Eşit
Müsavât = Eşitlik

Örnekler :

Türk kanunları karşısında, bütün yurddaşlar eşittir.

Türkiyede kadın, erkek eşitliği; cümhuriyetin eseridir.

HAYATTAMUVAFFAK OLMANIN ŞARTLARI..

Yazan :

İSMAIL HAKKI BALTAÇIOĞLU

YENİ ÇIKTI

Bu küçük, düşündürücü kitaptan bir tane alıp okuyunuz.

5 kuruş

SÜMER BANK

Yerli Mallar Pazarı

HER ŞEYİN

en ucuz, sağlam ve güzelini satar

Emniyet, Tasarruf

Yerli Mallar Pazarındadır

Ek 1.1. Nurullah Berk, "Sanat Mevzuunun Nankörlüğü", Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Ocak 1941, sayı: 71, s. 72 - 73.



Sanat Mevzuunun Nankörlüğü

Nurullah Berk

Ne zaman güzel san'atlar hakkında bir yazı yazmak için elimi kalemi alsam, yarısı tereddüt olan garip bir haleti ruhiyenin tesiri altında kalırım. Sıraleyeceğim fikir ve mutalâaların doğru ve yanlışlığı, müdafaa edeceğim tezin isabeti veya çürüklüğü ile zerre kadar alakası olmıyan bu tereddüdü doğuran nedir? Başlangıçta bunu ben de pek anlıyamıyordum. Sonraları bu mânanın basit anahtarını buldum. Okuyucularına da izah etmek isterim.

"Yazı", birçok ilim ve bilgi şubelerinde kendine yeter, başlangıç ve *finalite* sini kendinde bulan ve başlı başına bir küllî teşkil eden bir ifade vasıtasıdır. Sanmıyorum ki felsefe, metafizik, gibi bilgilerde; edebiyatla, hatta güzel san'atlarla doğrudan doğruya alakalı olan estetikte bile, yazıya, yani fikre yardımcı unsurlara ihtiyaç hasıl olsun. Fikir, mücerret mefhumlarla oynuyarak yazının tabii vasıtası yolu ile normal ifadesini bulur ve ilmini yaratır.

Halbuki, nihayet güzel san'at eserlerine dayanarak nazariyelerini yürüten estetik sahasından da uzak durarak sadece sanat tenkidi yapmak, muayyen bir sanat dâvâsını gütmek, hatta hiç değilse güzel sanatlar mevzuu etrafında basit hasbihallerde bulunmak için yazının kıfayetsizliği şiddetle kendini gösteriyor.

Bu mevzu içindeki her hangi bir mütalâa, her hangi bir tahlil, her hangi bir tenkit eserlerin gölgesinde doğup büyüyen, inkişaf eden kıymetler olmalıdır. Sanat yazısı kendi kendine yeter, belli başlı bir "antite" sayılamaz. Daimî bir şekilde eserlerin kendisi ile temasta bulunmadığı takdirde, yazan için okuyan için de ölü mefhumlar derecesinde kalmıya mahkûmdur. Bunu, kendi

kültür hayatımıza bir göz gezdirmekle kolayca anlamak mümkündür. Biz de, ay geçmez ki, gündelik gazetelerde olduğu kadar fikir mecmualarında yüzlerce sanat yazısı çıkmamış. Entellektüellik vasfını kendilerine meslek edinmiş bazı muharrirler, sanat ve güzel sanatların muhtelif kolları hakkında sütunlar dolusu yazı yazarlar ve elbetteki bütün okuyucular değilse bile mühim bir kitle, bu muharrirlerin o yazılarını okur. Bu hal, yıllar ve yıllardan beri devam ettiği halde plastik sanatlar neden memleketimizde bir türü kök salamıyor? Neden halk hâla onlara yabancıdır. Neden sanat eseri satılmıyor? Neden duvarlarımıza tablo, köşelerimize heykel yerleştiremiyoruz?

Çünkü sanat hakkında konuşulan ve yazılanların ekserisi hiç bir canlı misale, göz ile görülebilecek hiç bir hakiki nümune-ye dayanmamaktadır. Garip bir paradoksun neticesi olarak Türkiyede senede beş sanat sergisi açılmakta, bin saat yazısı yazılmaktadır. Doğrusunu, mantıkisini bunun tam aksinde buluyorum. Sanat hareketi bol bir memlekette yazılacak ve söylenecek az ve özül şeyler halk üzerinde tesir yapabilir. Fakat bizim memleketimiz gibi yılda iki, üç ehemmiyetli sergi göremiyen, bir tek müzeden başka hiç bir koleksiyon ve galeriye sahip olmıyan bir muhitte sanattan bahsetmek harip ve çok kerre gülünç bir canbazlık oluyor. Muharrirler, misallerini, halkın görmediği garip sanat âleminde seçiyorlar. Hâta kuvvetle sanıyorum ki, bir tek Avrupa müzesi görmemiş sanat münekitlerimiz, bir tek garp sahnesi görmemiş tiyatro muharrirlerimiz de mevcuttur. Hal böyle iken sanat bahisleri gülünç tekerlemelerden ibaret kalmakta ve boşuna sütun doldurmaktadır.

Fakat unutuporum ki, umumiyet itibariyle bu yazılar gazete ve mecmualara para mukabilinde satılmaktadır. Gündelik fıkrasında, haftalık, aylık makalesinde mevzu kılıfına düşen "entellektüel" muharrir, iki üç kitap karıştırdıktan sonra bir "sanat yazısı" çıkarıveriyor.

Çok basit bir lisanla ifade etmeğe çalıştığım bu acı vaziyetin haddizatında ne derin bir problem teşkil ettiğini bilmiyorum değilim. Türk plâstik sanatlarının memleket içinde hakiki bir yayılışa kavuşmaları, millî davalarımızın başında gelmektedir. Sanatı, Türk cemiyeti mekanizmasının mühim bir parçası haline getirmek esaslı bir programın tedrici surette tatbiki ile mümkün olacaktır. Her Türk şehri müzesine, daimî galerisine, sergilerine kavuştuğu, büyük binalarımız, heykeller, duvar resimleri ile süslendiği, mekteplerimizde sanat tarihi okutulduğu zaman "sanat" kelimesi şimdiki mücerred manasından kurtulacak ve realitenin ta kendisi olabilecektir. Muharrir, münekkî, halkın daimî surette gözli önünde bulunan misallere dayanacak, mukayeseler yapmak imkânını bulacaktır.

O zaman gerçekleşinceye kadar sanat bahisleri; sanat hakkında her yaptığımız ve söylediğimiz hakikatle tezat teşkil etmeğe mahkûm olacaktır. Böyle bir düşünceye karşı ileri sürülecek kuvvetli itirazlar olabilir: Plâstik sanat eseri ile temastan ne kadar mahrum bulunursak bulunalım, sanatı bahis mevzuu yapmak bile bir nevi hazırlanmış değil midir? Okuyucu kitlelerinde, yani halkın mühim bir ekseriyetinde sanat alâkası uyandırmak elden ele dolaşan yazı ile mümkün olamaz mı?

Tabii evet. Esasen mantıksız bularak, red eylediğim şey, sanat yazısından, sanat bahsinden ziyade bizde umumiyetle kabul edilen yoldur. Yılda iki sergi ve mahdut eserli bir resim ve heykel müzesinden başka bir realiteye istinat edemeyen güzel sanatlar edebiyatımız, mahiyeti ve özü itibariyle ancak ve ancak terbiyevî olabilir. "Vulgarisation" kelimesine başka bir mukabil istâh bulamıyorum. Sanat mevzuunu intihap eden Türk mütefekkir ve münekkîdi, hangizümreye hitap ederek, tahlil, tenkit, mu-

kayese yapabilir ve mevzuun felsefesine girişebilir? Sanat ile yakından meşgul olanların adedi, hem de bunları en mümtaz zümreden seçmek şartıyla, yirmiye bulmaz. O halde büyük kitleye, yani orta kültürlü okuyucu kitlesine hitap etmek gerek. Esasen dâvâmızın kazanılması, bu kitlenin sanat meselesi ile ülfet peyda etmesine bağlı değil mi?

Dâvâ basittir. Ve basit olduğu için çok güçtür. Basit, fakat geniş çapta tedbirlere, basit, fakat şumulü icraata muhtaçtır. Güzel sanatlara ait neşriyatı, konferansları, propaganda faaliyetini bu tedbirlerin, bu icraatın gölgesinde doğup büyüyecek unsurlar olarak görmekteyim.

Yücel için yazmayı tasarladığım makale serisine başlamadan evvel, bu bedbin satırları dizerek, sanat bahsinin nankörlüğünü, sanat hakkında yazılacak yazıların desteksiz, istinatsızlığını tebarüz ettirmek istedim. Mevzuumuzun zayıf noktalarına işaret etmekte kendime bir mazeret değil, yazılarına bir istikamet vermiş oluyorum. Netekim değil bugün, fakat yıllardan beri bu prensipe sadık bulundum; sanat probleminin, hiç olmazsa nazari olarak, künhüne varmış olma rağmen, yazılarımda daima sade, vuzuhlu olmak, okuyucuya hiç olmazsa küçük bir mukayese, küçük bir kontrol imkânını bırakmak istedim. Aldanmıyor ve denemelerim hakkında fazla mübalağalı bir hüküm vermiyorsam, onların başlıca hususiyetini yapan bu mevzu ve bu sadelik olmuştur. Türk plâstik sanatı, bizim imkân ve istidatlarımız, bizim idealimiz, garpla olan rabitalarımız, sanat edebiyatımıza kafi bir kaynak değil midir?

Estetiği, mücerret kıymetleri neden tercih edelim? Halkta, bilhassa gençlikte sanat sevgisi uyandırmak istiyorsak evvelâ kendi cevherlerimizle meşgul olalım. Kendi derterimizi dökelim. Bu kaynaklar bizi ileride sanat mevzuunu daha geniş, beynelmilel bir plânda tetkik etmeğe sevk ederse o zaman bu, endişelerimizin tabii bir neticesi olarak tecelli edecek ve yine realiteye yakın—çünkü derdlerimizle alâkadar—kalacaktır.

Ek 1.2. Vedat Nedim Tör, "Her Şey Güzel İçin: Bir Neo-Klasik Ressam", Vatan Gazetesi, 29 Nisan 1945. (SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi)

HER ŞEY GÜZEL İÇİN '

BİR NEO - KLASİK RESSAM
VEDAT NEDİM TÖR (Vatan Gazetesi, 29 Nisan 1945 Pazar)

Dedim a, bu ressamlar bizim, işi azıttılar: Sergi sergi üstüne açıyorlar Doğrusu maşallah...

Şimdi de, Sabri Fettah Berkel'in sergisiyle gözlerimiz nurlandı. Sabri'yi bundan on yıl önce, İtalya'dan döndüğü zaman tanımış ve sevmiştim. Ve daha o zaman La Turquie Kemaliste dergisinde ona bir yer ayırmıştım.

Bizim Sabri'miz, pek öyle doğurgan değildir ama, muhakkak ki, cins sanatkârdır. Onda, baştan savma iş ve göz boyamacılık yoktur. Bir ortaçağlı lonca ustası gibi dürüst ve haysiyetli çalışır. Acayip olmak hevesine de hiç bir vakit kapılmamıştır. Daima ölçülü, sade, aydın ve berrak kalmasını bilmiştir. Onda izaha muhtaç hiç bir nokta bulamazsınız. Eserleri, bütün büyük ustalarınki gibi. İnsanı doğrudan doğruya yakalar. Sabri Fettah, diyebilirim ki, memleketimizde başlı başına bir okuldur. Müraller, panolar, freskler yapmağa namzet bir san'atkârımızdır. Halbuki, bugün yaptığı eserler, gitgide küçülerek âdeta münyatürleşiyorlar. Ona, kocaman, bir kaç büyük iş yaptırmak lâzım. Meselâ, Büyük Millet Meclisinin yeni yapısının duvarları için panolar ve freskler düşünülürse, Sabri, bu iş için biçilmiş kaftandır.

İtalyadan getirdiği kendi portresile, Ankara'da yaptığı köylü başı, Milli resim galerimize konacak kuvvette eserlerdir. Sinan için yapmak istediği bir büyük kompozisyonun küçük taslağını Valimiz görse muhakkak ona bir atelye açar ve bu eseri Şehir Müzesi için hazırlamak imkânlarını yaratır. Büyük çapta eserler için, büyük çapta atelyeler lâzımdır. Halbuki bizim ressamlarımızın çokluk bir küçücük tavanarası atelyeleri bile yoktur. Sabri'ye büyük eserler yapmak fırsat ve imkânları verilse, ben eminim ki, o, neoklasik resim san'atımızın usta-eserlerini yaratacaktır. Resimlerinin eb'adını gittikçe küçültmesi, Sabrinin memleket iz'anına çektiği S.O.S. terdir...

1. BİR NEO - KLASİK RESSAM (Vatan Gazetesi, 29 Nisan 1945 Pazar)

~~2. HER ŞEY GÜZEL~~

2. VEDAT NEDİM TÖR (Büyük harf yazılacak)

Ek 1.2. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", Ülkü Milli Kültür Dergisi, sayı: 106, 16 Şubat 1946.

Cemal Tollu ve Resimde Yapı

Ahmet Hamdi TANPINAR

Oygar Galerisi, yaptığını bilmek şartıyla tek bir insanın neler başarabileceğini bir daha gösterdi. Dost ve misafirserver havasında senenin üçüncü resim sergisi açıldı. Resmî otöríteler Türk sanatının geniş halk kütlesiyle temasını temin edebilmek için çare arayadursunlar; bu küçük dekorasyon atelyesinde Zeki Kocamehi ile Zeki Falk İzer'den sonra Cemal Tollu da resimlerini teşhir ediyor. Bunun bir ressam için nekadar ehemiyetli bir imkân olduğunu Cemal'in bana söylediği şu sözler anlatır: "Resimlerin bir kısmını olsun bir arada toplamış görmek bana hem kuvvet, hem de sanatım üzerinde yeni baştan düşünmek fırsatını verdi."

Cemal Tollu'nun sergisiyle ondan evvelkiler bize de resminin imkân ve kuvvetleri üzerinde düşünmek fırsatını verdiği için İsmail Oygar'a teşekkür ederiz. Bu münasebetle İstanbul'da bir resim galerisinin açılması zamanının geldiğini söylemek doğru olur. Bu sadece resminin gelişmesine yararmayacak, halkın terbiyesine de hizmet edecektir. Şurasını da söyleyelim ki bugün İstanbul'da, hiç te ihmâl edilemeyecek yekûnda bir tablo ve resim ticareti vardır. Görgüsüzlüğe, paralı sanatların hâlâ sınırsız delaletine tâbi sınırluluğuna dayalı olarak yapılan bu ticaret, İstanbul'da beş, on antikacı dükkanını birden beslemektedir. Altında taşıdığı imzanın doğruluğundan her zaman şüphe edilebilecek bir yığın eser, o süzüm ona İspanyol, Hollanda ekollerinden gelme resimler, çoğu nerede ve hangi tarihte yapıldığı belli olmayan Venedikliler, XVII. ve XVIII. asır Fransız ressamı, en pahalısı yüz liraya alınabilecek bir seyahat albümüünden çıkarılan ve tuturabildiğine satılan eski İstanbul peyizajları, hülâsa mahiyetli epeyce meçhul bir yığın eser her gün piyasaya sürülüyor. Ayrıca, hiç bir sanat değeri taşımayan, tıpkı büyük kunduracı ve terzi dükkanlarına dışardan metâ yetiştiren kalfalar gibi, fakat onlardan kıyas kabul etmeyecek kadar az değerli insanlar tarafından yapılan bir yığın seri mamulât lüks çerçeveler içinde gümüş şamdanlar, aynalar, billür vazolar, kısıca bir yığın lüks eşya arasında - tıpkı bir zaman vapurlarda, kucaklarda taşınarak satılan o meçhul adam büstleri gibi, fakat daha ustaca, çok mizanzenli bir havada - gündelik hayatına sanatın lüksü nasıl geçireceğini bilmeyen ve sanat ölçüsü olmadığı için vitrine, dükkan adına, şöhrete, snop ahbabı tutulan bir yığın insan her gün aldanyor. Gerçek olan şudur ki bu paralar hakikatte öz ressamlarımızın kesesinden çalınmış imkânlardır. Türkiye'yi bir gün dünyaya yeni bir ışık altında tanıtmak müstakbel şaheserlerin doğuşunu geciktiren bir yığın teşebbüs gözlerimizin önünde çalışıyor. Halka daima açık olan bir galeri bu ticareti belli derhal ve tam önlemese bile, yarıya indireceği muhakkaktır. Şunu da ilâve edeyim ki ben İstanbul'da cenabi ressamların eserlerinin satılmasına itiraz etmiyorum; hepimiz bir Derain'in, bir Bonnard'ın eski yeni bütün Avrupa resminin memleketimizde satılması imkânını isteriz. Selâhatin Refik'in Fransa'dan getirdiği beş on parça resim bütün sanatseverleri sevindirmişti. Zaten bu cins resim memleketimizde girdikçe ressamlarımızın değeri artacaktır. Biz, halkın zevkine yapılan ihanetin aleyhindeyiz. Bu ihanet önlenmediği gün - bunun da ilk çaresi İstanbul'da Devletin açacağı daimi galeridir - Türk sanatı az zamanda onu şimdiye kadar ayakta tutan Devlet veya resmî müesseseler tarafından müstağni kalacaktır. O zaman bugünkü çiçek açmayı hazırlayan ve ressamı ayakta tutan bu yardımlar, resmin gelişme yolları için sarfedilecek büyük Avrupa mükâfatları ihdas edilecek, müzeler açılacaktır. Ayrıca çok kuvvetli olduğumuz bir sanat hal-kin arasına yavaş yavaş yayılacak, estetik terbiye hayata yapa- bir âmil gibi girecektir.

★

Cemal Tollu'nun resmî için ilk hatıra gelen vasıf "sihat" kelimesidir. Onun sanatı, Düren'in Tarih tablosundaki o gürbüz, adaleleri büküm büküm, âdetâ pehlivan yapıları fakat gene güzel ve çekici, bilhassa sihat ve kuvvetiyle güzel

ve çekici genç kadına benzer. Bilmem okuyucularım; ayaklarının altında bir kere, elinde belki de mesut sürprizlerini sakladığı güzel bir kuyumculuk eserini - bütün uzviyetini hiç dağılmamak hiç bir yere akmamak şartıyla - tesadüfün rüzgârına bırakmış görünen ve böyle olmakla beraber her halinden kendi kaderine sahip olduğu okunan, hiç bir tecrübenin yaşlandırmadığı bu güzel mahluku hatırlarlar mı? Ressam; sanatının diğer vasıflarını, bazı tablolarını büyük bir renk kibarlığıyla okadar lezzetli yapan çekingenliğini, eşyayı kendi üzerine bir yumruk gibi kapatan ve her resmine bir âbide çenşit veren o çok övülmeye lâyık kompozisyon kudretini hep bu sihat ve sağlamlık duygusuna borçludur. Sanattaki sihat, biyolojidekinin aynıdır. Unsurları âhenk içinde işleyen her terkip sihatlidir. Fakat sihat bir ânn realitesidir. Sağlamlık ise ona bir "durçe", bazan da onun diğer manzarası olur. Sanatta sağlamlık bizde devam fikrini uyandırır. Cemal de bunların her ikisi de vardır.

Onun tablolarında âni ilhamların, geçici hayranlıkların, coşkunlukların yeri yoktur. Cemal'de bütün ruh hareketleri çarçabuk resme dair teknik meseleler şeklini alır. "Perspective", "volume" endişesi olur, renk uygunluğu veya kontrastı olur ve bu çehresiyle ressamda yaşar. Böyle bir sanatta konunun rolü ruhi hayat, teessür ve heyecanlarımız gibi, sadece esere bir vesile teşkil eder. Bu sonuçlarının tesiri bulunsa bile, ya "tasavvur" a başlangıç olmakla kahr, yahut ta teknik dâvalara okadar istihale eder ki fark edilmez. Cemal bu itibarla arkadaşlarımızın çoğundan ayrılmaz. Yalnız şu farkta ki onun sanatı büyüğü, azametliyi sever. Bizde âbidemsi resme en çok yaklaşan ressam odur. Üslup, bu tabloların çoğunda, merasimde çok titiz bir sarayın şerifâtı gibi bizi karşılar. Bence Cemal Tollu'nun tekniğinde en hâkim taraf konstrüksiyondur. İnsan vücudu, peyizaj, natüremort evci hayatı - zaman zaman gündelik hayattan parçalar resmetmekten de hoşlanır -, hepsi onda zihni, hattâ riyazi bir konstrüksiyondur. Cemal, tabiatı inşa etmekten hoşlanır.

Bu eserlerin karşısında bizi saran yekparelik, bir anda doğmuş şeyler vehmi de buradan gelse gerektir. Vehim diyorum, çünkü bu tablolar sağlam ve ilk safıta konuşan kompozisyonlarıyla, form ve plâstik endişeleriyle, çok usta uygunlukların peşinde koşan renkleriyle ve bizzat bu paletle soğuk tonlara okadar çok yer veren seçişleriyle gerçekten hesaplı, gideceği yeri çok önceden ve çok iyi bilen eserlerdir. Bu okadar böyledir ki, Cemal'in şahsî mütalâa yürütmeden bir tablosunu göstermesi âdetâ imkânsızdır. Onun "şöyle bir şey yapmak istiyordum, fakat burası olmadı" yanıtı "şu tarzda bir renk tesiri elde etmek istedim, fakat yapamadım" gibi cümlelerle başlayan şikâyetlerini bütün arkadaşları sık sık dinlemişlerdir. Bunlar muhtemel bir tenkidî ölemek için önceden alınmış tedbirlerden ziyade kendi içindeki mücadelenin ifadesidir. Bu cins kendi kendisini tenkidlerde tabiatı erişmek arzusu Cemal'de hissedilmez. Meselâ Zeki Falk de kendisini tenkid eder; fakat hayran olduğu tabiat karşısında. "Denizin öyle güzel mavisî vardı ki... bir türlü bulamadım." İşte iki müstesna yaratılış arasındaki fark. Biri tabiatı âşıktır; onun cümbüşünü, tıpkı bir derviş cezbeleriyle yaşar; bu cezbe bütün zihni çalışmayı âdetâ örter. Ötekî ise, riyazet ve tekva ile hakika bulmaya çalışan sünnî bir şeriat adamına benzer. Şurasını da söyleyelim ki bu iradî sanat, kendi kendisine sadık kalmayı yüzünden, çok tabii şeylere mahsus bir hava ile karşımıza çıkar.

Giittiği yolda ilk olmaması, arkasında çok sevdiği bir takım büyük ressamlar bulunması Cemal için bir nalcise değildir. Burada da Cemal arkadaşlarından ayrılır. Ustasını çok çabuk seçmiştir. Cézanne okadar büyüktür ki onu anlayarak peşinde yürümek dahi bir nevi olgunluk ve büyüklüktür. Cemal Tollu, Cézanne'yi iyi anlayanlardandır. Fakat onda, modern bağlaşımların yambaşında, bazı uzak hayranlıklar da vardır. Soğuk renklere olan dışkınlığı, tabloyu plânlaşırma

tarzi, form endişesi - Paris'te Gimon'un yanında heykele çalışmıştır - onu Rönesans'ın altın kapılarında biri olan ve resimde olgunluğun tâ kendisi diyebileceğimiz Mantegna'yı çok severler arasına sokar. Mantegna perhiz ve imsâkin saltanatıdır. Aynı zamanda resimde plâstik değerleri ilk bulan adamdır. Bu sergideki büyük Manisa peyzajları bu sevgiyi ifşa ederler. Şurasını da hemen ilâve edelim ki bu ne bir tesir, ne de taklittir; tek başına bir saltanat da değildir. Devrimizin sanatçıları okadar çok şey biliyorlar, okadar çok tecrübeyle zengindirler ki tek bir tesir altında kalmaları imkân yoktur. Sonra garpteki yaşatlarından başka bir gözle bakmamaya artık alışmamız lâzım gelen genç ressamlarımızın çoğu aynı zamanda Akademi'de öğretilmişlerdir. Onun için bilgileri ister istemez gittikçe genişliyor. Bu itibarla bu sevgi, bir mizaç, yakınlığın ifadesidir, yahut ta benzeyişler yüzünden biz onu vehmediyoruz. Devlet Resim Sergisi'nde nasıl olup ta satılmadığını hayret ettiğim bu güzel eser, son yılların verimlerinin en başarılılarından. Cemal Tollu, II. Murad'ın şehrini çok güzel duymuş. Belki de aradığı eski debdebeyi, bu hükümdara içinde geçirecek sükûn ve inziva saatlerini bir hükümdarlık tahtından daha tatlı, daha güzel yapan bahçeleri, sarayları bulamadığı için bu ihtişamı peyzajla nakletmiş. Cephelelerinden aldığı Hatuniye ve Muradiye'nin arkasında set set çok uslu bir anlaşmayla kendi renk bahçelerini yükseltmiş. Manisa tabloları, Bursa manzaralarıyla beraber bu serginin en güzel kısmı oluyor. Fakat Bursa'dan önce geniş Yalova peyzajını anmak isterim. Belki tabiatı biraz mübalâğa ile gören bir eser. Belki de ressam gözüne ve tabiata fazla müdahale etmiş. Herkes kendi fizyolojisinin sanatını yapar. Şöhretimizi, hattâ bazı hastalıklarımıza, noksanlarımıza borçlu olmadığımızı kim iddia edebilir? Fakat bu tabloda Cemal daha ziyade bir iddiaya girişmiş gibidir. "Ben tabiatın feyzini öveceğim" demiş. Bu bozkır çocuğunun, tabiatın şiirine açılan ağıza kapıldığı birkaç eserden biri de budur. Meğer ki Bursa hapishane yolundaki ulûfeli ağaç olmasın. Tek bir çınarın doldurduğu bu küçük tablo lâyık olduğu kadar tanıdık mı? burasını bilmiyorum. Fakat ben vekarlı yükselişine, kendi kendisi olmakla iktifa eden ölçülü selâbetine hayranım. Gene bu sergideki çiçek natürmortu da bu cinstendir. Cemal'in en havah eserlerinden biri şüphesiz ki bu natürmorttur.

Bursa'daki Koza Hanı Cemal'in en güzel kompozisyonlarından birinin "esquisse" dir. Paletin bize sihrini tam vermese bile, inşa etmek, seçmek ve düzenlemek kudretini verir. Burada sırf ressamı anlatmak için bir kayaslama yapmak isterim: Koza Hanı gündelik hayattan bir parçadır. Cemal, sırf Bursa'ya ait olan bu sahnenin elbette lezzetini doymuştur. Fakat duyduğu ile kalmıyor; gördüğünü daha yüksek bir âleme nakletmek istiyor. Onun için tablosu ne bir dokümandır, ne bir röportajdır. Cemal'in yerinde Koza Hanı'nda Bedri Rahmi olsaydı, bu tablo "esquisse" i bütün bir cümbüş, civıltı ve lezzet olurdu. Çünkü Bedri Rahmi ann lezzetine kendisini kapıran adamdır. Bazan uçurtma uçurur gibi resim yapar; Cemal ise öyle değil. Gene Cemal'in yerinde Eşref Üren bulunsaydı, Koza Hanı şampanya köpüğü bir şey olurdu. Eşref, Nedim'e benzer: nüanslarla senfonisini kurar. O, âdetâ eşyanın madde kısmını atıp sadece bazı vasıflarıyla, renk ve kokuyla iktifa eden bir tecrittir. Halbuki Cemal, bütün bir sadakatle her gördüğünü alır; hem de rengiyle, hacmiyle, "contour" u ile. Fakat onları çok sağlam bir maddeye hakkeder gibi tablosuna koyuyor. Ne kendi ihsaslarının, ne de tabiatın emrinde olmadığı için mevzuuna sonuna kadar, yani onu düşüncesinin biçtiği çerçeve içine sokana kadar tasarruf ediyor. Bu da gösteriyor ki Cemal büyük resmin peşindedir. Eşyayı, kanununu kendi bünyesinde duyduğu bir nizamın hükmüne vermek istiyor; güç iş. Fakat onun sabrını, sanat aşkını yalından bilenenler için hiç te imkânsız görünmez. Zaten bu küçük sergi de gösteriyor ki ressamımızla istediği şey arasında ki mesafe pek azdır. Ergeç Cemal Tollu bu son adımı atacaktır. Fakat bu onda bir ihtilâl olmayacaktır; bu belki postaya verilen bir mektubun sahibini bulması, sabahleyin yola çıkan adamın akşamleyin menzile varması gibi bir şey olacaktır. Sergiyi gezerken hep bu sağlam yürüyüşü gördüm. Aziz ressam ve dosta bana yaşattığı haz ve düşünce anları için teşekkür ederim.

Türkiye'nin Yağ Durumu :

Hayvani Yağlar

Dr. Haidun SARKAN

Türkiye'nin yağ durumunu incelemek için bu konuyu hayvani ve nebatî yağlar diye ikiye ayırmamız gerekir

Hayvani yağlar iç ve kuyruk ile süten çıkarılan yağlardır.

1) İç ve Kuyruk Yağları : — Ortalama olarak koyundan 4 kilo kuyruk ile 1 kilo kadar da iç yağı alınır. Sığırlardan alınan iç yağı ortalama 8 kilo sayabiliriz. Bunlar eritilince % 60 nisbetinde don yağı verirler. Köylerde kesilen hayvan sayısı, kasabalarda kesilenlerin beşte biri tahmin olunmaktadır. 1935 ile 1942 arasındaki 7 yılın ortalamasını alırsak her yıl memleketimizde kesilen hayvanların 3,5 ile 4 milyon baş arasında olduğu sonucuna varırız. Kaçak kesimleri de düşünerek hakiki rakkamın, 3,5 milyondan ziyade 4 milyona yakın olacağını tahmin etmek doğru olur. Kesilen sığır, manda, dana ve manda danası sayısı, ortalama 500.000 kadardır. Bunların iç yağı, sekizer kilodan, 4.000 ton eder ki % 60 derimle 2.400 ton don yağı demektir. Yılda kesilen koyun 2 milyon, keçi ise 800 bin kadardır. Bunların iç yağı birer kilodan hesaplanırsa, 2.800 ton iç yağı, yani 1.680 ton don yağı eder. Kesilen kızıl karaman, beyaz karaman ve dağlıç koyunlardan elde edilen kuyruk yağı 10.000 ton kadar tahmin edilmektedir ki 6.000 ton don yağı demektir. Böylece, kaynaklardan elde edilmesi mümkün olan eritilmiş iç ve kuyruk yağı miktarını 10.000 ton olarak hesaplamak pek yanlış olmaz.

2) Süten çıkarılan yağlar : — Tuzsuz ve tuzlanmış olarak satılan bu yağları, istihsal bakımından, beraberce hesaplamak doğru olur. Büyük şehirlerde kahvaltılık tuzsuz tereyağı sarfiyatı gittikçe artmakta ise de bunun genel istihlakteki payı henüz küçüktür. Tuzlanmış yağlarda tuz nisbeti % 5 olarak kabul edilmektedir. Sade yağ istihsalimizi hesaplarken kilo rakkamlarına biz bu tuz miktarını katmıyacağız.

Memleketimizde, vergi veren koyun sayısı 1935 te 13,5 milyon iken 1940 da 26 milyon bulduktan sonra, üst üste bir kaç şiddetli kış sonunda, 1945 te 18 milyona inmiştir. Sığır sayısı da 1935 te 8,5 milyondan 1940 ta 11 milyonu aştıktıktan sonra, 1945 te 7,5 milyona düşmüştür.

Bu miktarlar üzerinden, sağılan hayvanları 1,5 milyon inek, 300.000 manda, 9 milyon koyun, 5 milyon kıl keçi, 700.000 Tiftik keçisi tahmin etmek pek yanlış olmaz.

İstatistik Yıllığı, 1942 süt istihsalini 2 milyon 740 bin ton olarak vermektedir. Sağım mevsiminde mandalar 600, inekler 300, kıl keçi 35, koyun 30, tiftik keçisi 25 kilo süt verir telâkiki edilmektedir. Bu rakkamlara dayanarak hesaplanırsa, 1945 süt istihsalinin 1 milyon tonu pek geçmiyeceği anlaşılır. Aradaki büyük fark, hayvan sayısının azalması ile izah edilemeyecek kadar büyüktür; çünkü, aynı verim esasları 1942 yılı rakkamlarına tatbik edilirse, ancak 1,5 milyon ton süt alınması icab eder. Böylece, 1942 yılı için İstatistik Yıllığımız verdiği 2 milyon 740 bin ton süt istihsalini fazla gözükmektedir. Hakikat, belki de, bunların ikisi ortasıdır.

Inek sütü % 4, keçi % 5 - 5,5, koyun % 7 - 8, manda % 8 - 9 arasında yağ verdiğine ve ortalama 100.000 ton sütün peynir, yoğurt ve içme sütü olarak kullanılmasına göre, 1945 yılında sade yağ istihsalinin 80 bin ton civarında olduğu anlaşılır. Hayvan mevcudunun 1945 te gayri tabii düşüklüğü göz önüne alınırsa, son 7 yılda sade yağ istihsalini yıllık ortalamasının 85 bin tonu bulduğu emniyetle söylenebilir.

SAN'AT

YENİLİK

San'at kalın ve büyük adımlarla yürüyor. Bu bir yürüyüş değil, bir koşuştur. Uçsuz, bucaksız senelerden beri devrinin rüzgârına tabi bir fırlıdak gibi mihverinde döne döne başı dönen san'at bu gün azgın bir hızla nihayeti görünmez mesafeleri adımlıyor. Koşuyor. Namıldan çıkan bir kurşun sur'atile...

İnkılâbın tadını alan insan, yıldızlı gecelerde dirseğini penceresine dayayan, kollarını âşıkının boynuna dolayan uzun saçlı şair efendinin edebiyatını dinlememek için kulaklarını tıkamış, ipekli yastığına yaslanan, karanfil kokusuna meftun yelpazeli küçük hanımı boyayan, kocaman kıravatlı ressamın marifetini görmemek için gözlerini yummuştur.

San'at, geniş ve büyük adımlarla yürüyor.

Bu günün genç san'atkârı, Yunan san'atile, yunan san'atının hortlamış bir evladı olan rönesansın ardında kalan ilk insanın, en iptidai san'atın şevk ve samimiyetine gönül verdi.

Bu günün genç san'atkârı, coşkun ve çıplak hislerinin samimiyetine smoking giydirmek istemiyor. Elinde mezür, bir terzi gibi hislerine kostüm biçmek isteyen dünün alık san'atkârı, bu ucubeye benzettiği yenilik karşısında « teknik, teknik » diye hezeyan edip duruyor.

Şımarık bir bey baba terbiyesi ile hüyükmüş ve her nasılsa san'at yapmak tenezzülünde bulunmuş küçük beyler güzeli hâlâ yorgan kıvrımları arasında araya dursunlar.

İnkılâbın tadını alan, hürriyetine kavuşan, heyecanın özengilerini zaptedemeyen genç, bir şövalye gibi atını mahmuzluyor. Bu bir atlayış, bir koşuş, bir fırlayıştır.

Ne güzel... Zaten genç adama yaraşan şey de coşkunluktur.

Hissediyorum ki eski san'at, başından fesini çıkarmanın bir kabadayı gibi kaşlarını çattı. Adam sen de ne beis var? kervanın kulakları tikalıdır.

Elif Naci

Ek 1.3. Elif Naci, "Müstakillerin Sergisi", **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1931.

*Yazının orijinaline ulaşamadım.

Ek 1.4. Mahmut Cuda, "Modern Sanat", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, 1937, sayı 10, s. 13-15.

MODERN SANAT

Mahmut Cuda
Bu konferans Bursa Halkevinde Müstakillik Ressamlar Birliğinin açtığı resim sergisi münasebetiyle verilmiştir.



İngres - Ödip - Yunan esatirinden.

Yer yüzünde her gün yüzlerce sergi açılıyor. Yüz binlerce meraklı bu sergilere koşuyor. Estetler teşhir edilen eserler ve sanatkarlar hakkında iddialı mekaleler, kitaplar yazıyorlar. Sanat muhibleri, tâcirleri ve müzeler büyük bir hırsla resim, heykel topluyorlar. Boya, tuval, kâğıd, kalem, fırça gibi sanat malzemesi yapan fabrikalar işliyor.

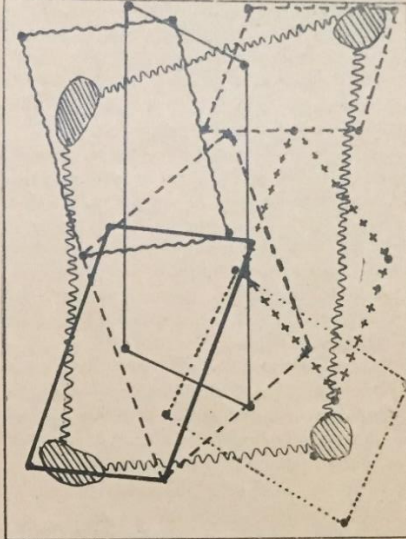
Bir taraftan da yeni istidatlar yetiştirmek, sanata taze hayat vermek için tedbirler almıyor. Mektepler açılıyor, gençler sanata teşvik olunuyor.

Sanat : malzemesile, tekniğiyle, ilmile, felsefesile beşerî faaliyetin başlıca mihverlerinden birini teşkil ediyor.

Görüyoruz ki insanlar her devirde olduğu gibi bugünkü medeniyetleri içinde de sanat ihtiyacını duymaktadırlar. Çünkü, şiir ve musiki ile plâstik sanatlar bizi yorucu, üzücü hayatın içinden çekerek en yüksek şekilde heyecanlarla dolu bir âleme sevk ederler. Hislerimizize, ruhumuza haz verirler.

Plâstik sanatlar : bizi şekillerden, çizgilerden, renklerden ve bunların ahenklerinden meydana gelen bin bir türlü güzellikle sararak varlığımıza sükün ve huzur verirler.

Biz insanlar, bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra ve ebediyen plâstik sanatların ihtiyacını hissedeceğiz, bu sanatların bize arz ettikleri güzellikleri görmek için hassasiyetimizi daima, fazlasıyla muhafaza edeceğiz.



İngres'in tablosunun hendesi şekillerle izahı

Yalnız unutmamalıdır ki : dünyamızın her an değişen, değiştirilen maddî simasıyla beraber hislerimiz, fikirlerimiz, yaşayışımız da değişmiş ve değişmektedir : bu itibarla; yüz sene değil hattâ, 25 sene evvelki insanlarla bizim aramızda büyük ve derin farklar vardır.

Biz ne onlar gibi duyuyor ve ne de onlar gibi düşünüyoruz. Zira, çelik : insanlara makineleşmek için yol açtı. Makineleşme de bir asırda medeniyetin seyrini ve dolayısıyla ihtiyaçlarımızı, itiyad ve ananelerimizi, fikirlerimizi her şeyimizi değiştirdi.

Makineleşmenin tekâmülü etrafımızı hendesi şekillerle sardı. Bu sargıya o kadar alıştık ki gözlerimizle her yerde, her zaman hendesinin hakim olduğu şeyler arıyor; onları görmekle haz duyuyor; ancak, bu neviden bir temaşa ile maneviyatımızda huzur buluyoruz.

Esasen, zekâmızın saf bir yaratışı olan hendese : ilimlerimizin hududlarını tayin ederken olduğu gibi, yavaş, yavaş plâstik zevklerimizde de hâkim olmuştur. Bugünkü varlığımız hendese ile hali işbaa gelmiştir.

Ruhumuzu ihtiaz ettirmek için sade gözlerimizi vasıta edinmiş olan plâstik sanatlar : bizi hoşnud etmek için tabiatile bugünkü ihtiyaçlarımızı nazarı itibare almak zaruretindedirler.

Biz artık korent sütunu yerine bir üstüvaneden; girift oyma ve kabartmalarla yüklenmiş mobilye ve

13

binalar yerine toz tutmıyan, düz ve temiz satırlar mikâblar görmekten memnun oluyoruz.

Yüzümüzün, vücudumuzun tirelerini tesbit ettirmek için fotoğrafın, dinî, ahlâkî, politik propagandalar yaptırmak; tarihi vakaları kaydettirmek için de kitab ve matbuatın daha müessir ve faydalı olduğunu görüyoruz.

Sanatkârı tabiat kopyeciliğinden, mevzuun esaretinden kurtarıyor. Sanattan sadelik, safiyet hense istiyoruz.

İşte modern sanat bugünkü bizden ve ihtiyaçlarımızdan doğmuş oluyor. Bundan böyle sanat için lirik ihtiyaçlarımızı tatmin etmekten başka gaye kalmamış; sanatkar da kendine muhalif yükleri yani, taklidle, mevzuu atarak hürriyetine kavuşmuştur. Bilhassa, kantın tenkidinden sonra güzelliğin tabiatta değil fakat, onu gören sanatkarın gözlerinde buta değil fakat, onu gören sanatkarın gözlerinde bulunduğunu; güzel seçebilmemiz için sanatın tavassutuna muhtaç olduğumuzu kabul etmekle de sanatkarane faaliyete lirizmi terennüm etmek için tam bir serbesti vermiş oluyoruz.

Resim ve heykel vasıtasile Sardanapalm ölümü, Napolyonun Rusya seferi gibi hikâyeler dinlemeğe; müsriif çocuğun avdeti, İsa'nın çarmıha gerilişi gibi ahlâkî ve dinî dersler almağa; afakî şekillerile ağaçlar, dağlar, insanlar görmeğe alışmış bazı kimseler modernizmi istihfaf ederler. Bu üslûbla kendilerine abes bir şey kabul ettirildiği zehabına düşerler.

Halbu ki modern sanat teknik ve estetik bakımdan empresiyonizmle klâsisizmle hattâ ve hattâ manasını asla anlamadığımız Mısır heykelle, seyrini katıyen görmediğimiz zenci maskelerile müşterek vasıflar taşır. Bu müşterek ve umumî vasıflardır ki her devrin, her ekolün damgası altında ruhumuzu itizaz ettirerek bize bedii haz ve heyecan verirler.

Ve ancak umumiyet ifade eden eserlerdir ki hakikî sanat kıymeti taşırlar. Sanatta her ferdi aynı şekilde müteessir edecek sabit vasıtalar bulunmasaydı başkalarının eseri bizim için mevcut olmayacak ve müzelerin mânası kalmıyacaktır.

Modernizmin bir hususiyeti, eskiye nazaran bir farkı varsa, o da : makine devrinin acele ve süratle sabırsız olmuş insanlarına sanatın temin edeceği şeyi bir hamlede vermek için teknik ve estetik haricinde kalan teferruatını silmiş olmasıdır.

Eskiler bu cüreti gösterememişlerse, sebebi : zamanın ihtiyaç ve icabatına uymak zaruretidir. Bununla beraber onlar taklidle mevzuun esareti altında bile nevidane uğraşarak lirizmi telif etmekten biran vaz geçmemişlerdir.

Bütün hukukunu kazanan, hürriyete kavuşan yirminci asrın sanatı modern sanat artık maske taşımıyor. Onu istihfaf edenler hakikati ve hakikî sanatı görmiyen; bedii heyecanlarının nereden geldiğini kesdiremeyenlerdir.



- Picasso - bir oyuncunun resmi

Daha doğrusu her entellektüel insanın iktisab etmek zaruretinde olduğu muayyen sanat terbiyesinden mahrum kalanlardır.

Sanatın her devirde müşterek ve umumî vasıflar taşımış olduğuna müşehhas bir misâl olmak üzere 1 - 2 numaralı resimleri tetkik edelim :

Bu resim Fransız klâsiklerinden ve klâsiklerin en müteassıplarından biri olan İngres'in eseridir. İngres bu eserile Yunan esatiri kahramanlarından Ödipin hikâyesini anlatmaktadır. Hikâyeyi biliyorsunuz : Teğ şehri kralı olan (Layüs) bir rüya görüyor, tâbir ettiriyor. Ona diyorlar ki : bir erkek çocuğun doğacak seni öldürerek yerine kral olacak.

Filvaki birkaç zaman sonra Layüsün bir oğlu oluyor. O da, işlenecek cinayete mani olmak için çocuk doğar doğmaz dağa atıyor. Dağdan geçmekte olan bir çoban çocuğu buluyor. Cıvardaki krallardan birisinin sarayına götürüp veriyor. Evladı olmanın kral da Ödibi kabul ediyor. Tahsil ve terbiyesine ihtimamla büyütüyor. Günün birinde Ödip de rüya görüyor. Tâbir ettiriyor. Ona da : babası olan kralı öldüreceğini haber veriyorlar. Ödip de babası sandığı kralın sarayından kaçarak yola çıkıyor. Gider.

ken karşılaştığı bir adamla kavga ediyor. Bu adam öz babası olan Teb şehri kralı Layüstür Onu öldürüyor. Yoluna devam ediyor. Yüksek bir dağ tepesinde bulunan bir geçide vardığı sırada karşısına bir Sfenks çıkıyor. Kendisine bir sual soruyor. Çok zeki olan Odip de cevabını bulup söylüyor. Tılsımı bil-mecenin halinde olan Sfenks de kendini dağdan atarak parçalanıyor. Meğer, bu Sfenks : Teb şehrine gelip gidenleri sordugu sualı halledemedikleri için mutemadiyen parçalamakta imiş. Odip onu öldürmekle aibetleri bimededen kurtarmış oluyor. Teb liler de bir cemile olmak üzere yeni ölen kralları yerine Odibi kral ilan ediyorlar ve dul kalmış olan kraliçe ile de evlendiriyorlar.

Pek muhtasar olarak anlattığım bu hikâye bütün Yunan esatırı gibi fevkalade güzel ve cazibedir. Fakat ne çare ki, İngres hikâyesinin ancak bir safhasını ve o safhanın da bir anını ve çok basit bir şekilde anlatmaktadır. Çünkü elindeki vasıta : resim, teknik ve malzeme itibarıyla dana tazlasına müsaid değildir.

İngres nihayet şunları yapabilmıştır : dağın yüksekliğini ifade için ufku tablonun alt kısmına koymuş; geçidin darlığını göstermek için sağ kenarda şerid halinde gök yüzü bırakmış ve Sfenksle Odibi burun buruna getirmiştir; canavarın korkunçluğunu, onu yarı yarıya gizliyerek seyircilerin muhayyalesine terketmiş; geçidde mutemadiyen insan parçalanmakta olduğunu belli etmek için de bir iskelet, bir cesed ilâve etmiştir.

Aynı hikâyeyi eğer yazı vasıtasıyla anlatsalardı her halde çok daha zengin, çok daha manalı ve kuvvetli olacaktır. Ve hem de tamamını dinleyebilecektik.

Bu tabloyu teknik ve estetik bakımdan tahlil etmek lâzım gelirse ne hikâyeyi ve ne de belâgatı düşünmek hatıra gelmez. Bu bakımdan arayacağımız şeyler : çizgiler, hacimler, hareketler, tonlar ve bunların umumî ahengidir ki hikâye ile hiç münasebetleri yoktur. Tablonun teknik ve estetik bakımdan tam tahlilini yapmağa şimdi imkân yok. Yalnız bu klâsik eserde modern sanatla ilgili olan henesi sistemi işaret edeceğim.

Tablonun henesi sisteminin şeması budur. Beş, altı mütevazülâdlardan ibaret olan bu şekil tablodan alınmıştır. (Şekil : 2)

İşte : resmi bize güzel gösteren mevzuun güzelliği, cazibeliği değil fakat, teknik ve estetik vasıtalarından birisi olan bu henesi sistemdir. Bu sistemi bozduğumuz zaman mevzu aynen kaldığı halde resmin

sanat kıymeti derhal sıfıra iner. Misâl olmak üzere, tablonun sağ üst tarafındaki beyazlığı kapatsak tablo bütün dikkatimizi sol tarafa çekerek topallaşır. Bu takdirde tabloya yeniden ahenk ve muvazene verebilmek için sağ taraftaki hava kısmını kesip çıkarmak veya evvelce kaldırdığımız beyazlığı ilâve etmemiz lâzımdır.

3 numaralı resim ressam Paplo picassonun eseri - dir. Picasso (1881) Malagada doğmuş Fransa'da ve Fransız kültürüne yetişmiştir. Büyük bir estetik ve kübizmin müessesisidir. Günümüzün genç, ihtiyar bütün artistleri onun açtığı yol üzerindedirler.

Picassonun bu eserinde İngres'in resmindeki henesi sistemin benzeri bulunması dolayısıyla bilhassa intihab ettim. Zannederim ki izaha lüzum yoktur çok basittir. Ton farklarıyla ayrılan henesi şekiller ve istifleri vuzuhla görülmektedir.

Modern sanat çeryanlarını ihzar ve hülâsa eder - sek başlıca üç kola ayrılır : (teknik ve estetik olmayan teferruatı kaldırmak şartıyla) kolların birincisi : muayyen kaideler dahilinde güzelliğe henesi bir şekil vererek klâsizme doğru. İkincisi : güzelliğin kaidelerini yeniden aramak üzere Primitiflere doğru bir rücadur.

Üçüncüsü de : eserlerle, müzelerle, mekteplerle his ve fikirlerimizle hükmeden maizi silerek ileriye doğru bir hamledir.

Görüyoruz ki günün sanatı; yirminci asrın gü-rültüsü içinde safiyet, sadeliğe susamış insanlara duru, berrak bir kaynak hizmeti görebilmek için kendisini tadil ve tanzim etmekle meşguldür. Henüz muayyen bir güzellik doktrini getirmemişse de; güzelliğe köstek vuran taklitle, mevzuu uzaklaştırdığı yarım sanatına peyeni bir istikamet hazırladığı muhakkaktır.

Resmin mevzuuna, tabiatla olan müşabehetine kapılarak sanattan anladıklarını zannedenler (bazı sanatkarlar da dahil olmak üzere) ananın yıkılışı önünde şaşırıp isyan etmişlerdir. Binlerce resmin hepsine bir ve aynı hâdise imiş gibi modern ismini vererek hataya düşmüşlerdir. Sade modernizmi tez - vir edenler değil hattâ terviç edenlerden de bu hataya düşenler çoktur.

Çünkü, sanat : bugünkü gibi hiçbir devirde, yükselmeğe olduğu kadar şarlatanlığa da müsaid olan geniş bir hürriyete kavuşmamıştır.

André Gide'in söylediği gibi :

Gerçi modernizm ananın esaretinden doğdu ama hürriyetin de tehdidine maruz kalmaktadır.

Ek 1.5. Orhan Hançerlioğlu, "Eleştirmenin Güçlüğü", Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Ekim 1953.

ELEŞTİRMENİN GÜÇLÜĞÜ

Orhan HANÇERLIOĞLU

Varlık'in geçen sayısında André Maurois'ın «Anlaşılmayana saygı göstermeli» adını taşıyan yazısını okudunuz mu? Maurois bu yazısında; Maeterlinck'i beğenmeyen Jules Renard'ın, Hugo ile alay eden Gustave Planche'nin, Proust'dan birşey anlamadığını açıklayan Anatole France'nin, Baudelaire'i küçümseyen Sainte-Beuve'nin nasıl yanlışlıklarını anlatıyor. Oysa bütün bu isimler zevkleri denenmiş, ölçülerine inanılmış, eleştirmecilikteki başarıları kabul edilmiş, her bakımdan yetkili isimlerdir. Jules Renard gibi bir sanatçının Devlet tiyatrosu tarafından memleketimizde de oynanmış ve sevilmiş olan Pelleas ve Mélisande'ı «Dönerken gıcırdayan bir anbar kapısı» na benzettiğine inanabilir misiniz? Ya Planche'nin Hugo'ya açıkça «Bu adam delirdir» dediğine? Maurois yazısını şu çok haklı yargı ile bağlıyor: Övmede ifrata varmanın tehlikeleri vardır, ama yermenin tehlikesi ondan da fazladır.

Eleştirme, gerçekten güç bir iş. İnsan geçmişini inceleyen bunu daha iyi anlıyor. Değis, Sisley, Césanne elli yıl gibi kısa bir zaman önce alabildiğine küçümseniyordu. Aşağılık macera hikâyeleri yazan Sue'nün çağdaşı Balzac'ı gölgede bırakan bir şöhreti, okuyucu çoğunluğu vardı. Bu gün hayranlıkla seyredilen Gotik katedrallere Barbar anıtları diyorlardı. Shakespeare yaşadığı çağda hemen hemen yoktu. Gauguin'in bu gün yüz binlerce liraya satılan tablolarına metelik vermeyen Parislileri düşünün. Gerçekten, eleştirmenin güçlüğünden başka ve güçlüğü kadar sorumluluğu da vardır.

Önce, eleştirmenin okuyucuları tarafından da bilinen belirli bir Dünya görüşü olmalıdır. Klasik ve modern sağlam bir kültüre dayanması gereken bu görüş yargıyı doğuran ölçüleri belirtir. Anladım, anlamadım gibi ölçüye dayanmayan kolay yargularla işin içinden sıyrılmanın yetmeyeceğini sair Orhan Veli ne güzel anlatmıştı: «Maksadın anlaşılma hâsası olacağını sananlara her anlaşılın şeyin güzel olmayacağını söylemek yeter sanırım. Bunun gibi, bir çok şeyin de anlaşılmadan güzel olduğunu, onlardan haz duyulması için anlaşılmasına hiç de lüzum olmadığını hatırlatırım. Ben, anlamak sevdasından bir türlü vaz geçemeyenlere bu arzularını daha kolay tatmin edebilmeleri için başka şeyler tavsiye edeyim. Vazgeçsinler sanat eserleri üzerinde düşünmekten. Makaleler, ilmi kitaplar okusunlar. Onlar da hafif gelirse bilmece halletsinler. Hem kendileri rahat ederler, hem de sanatla uğraşanları rahat bırakmış olurlar.» Çağımızda, anlaşılma eserler vermekte suçlandırılan sanatçıların başında gelen Picasso da bu konuda şöyle diyor: «Herkes sanatı anlamak ister. Bir kuşun ötüşünü anlamaya çalışır mıyız? İnsan niçin geceyi, çiçekleri, etrafındaki her şeyi anlamaya çalışmadan sever. Fakat resme gelince de anlamaları lazımdır. Herseyden önce bir sanatçının yaratmak zorunda bulunduğunu, onun dünyanın ufak bir parçasından ibaret olduğunu ve kendisine dünyada anlamadığımız halde hoşumuza giden diğer bir çok şeylerden daha fazla önem verilmesi gerektiğini, ah, bir anlaşalar... Resmî izah etmeye çalışanlar çok zaman boşuna nefes tüketmektedirler.»

Eleştirmeci sanatın sınırsızlığını, ilkeleri aşan - ve o çağın ölçülerine göre - bir çeşitlilik olduğunu herkesten daha iyi bilmelidir. Bu sözü açmak için de gene Orhan Veli ile Picasso'dan faydalanacağım: «Düzen dediğimiz şey, işçilik dediğimiz şey sanatçıdan sanatçılara değişir. Biz bunlardan bazılarını daha evvel de görmüş olduğumuz için biliriz. Ama bazılarını da bilmeyiz. Çünkü ne o türlü bir işçilik görmüşüzdür, ne de öyle bir ölçü, öyle bir düzen olabileceğini düşünmüş veya başkalarından işitmişizdir. Düşünmeyelim de, işitmeyelim de zarar yok. Fakat her halde sanat adamının bizim bilmediğimiz nispetler içinde de eser verebileceğini, hiç değilse vermeye çalışabileceğini aklımızdan çıkarmayalım. Oğunluğun, aşağı yukarı, ilk basamağı sayılabilecek olan bu basit mertebeye gelebilmek için, herseyden evvel, sanatla tabiatın ayrı ayrı düzenlere tâbi olduğunu inanamak lazımdır.» Picasso da şöyle diyor: «Sanatımda kullandığım çeşitli tarzlar bir gelişme veya bilinmeyen bir resim idealine yönelen safhalar şeklinde telâkki edilmemelidir. İfade edecek şey bulunduğum zaman geçmişti yahut geleceği düşüncesizim onu ifade ettim. İfade etmek istediğim konular değişik bir ifade tarzı gerektirdiği zaman o tarzı kabullenmekte tereddüt etmemim. Söyleyecek bir şeyim olduğu zaman ne şekilde ifade edilmesi gerektiğini hissettimsen o şekilde söyledim. Değişik maksatlar, ister istemez, değişik ifade tarzlarına ihtiyaç gösterir.»

Eleştirmenin, hiç şüphesiz, üstün bir zevki olmalıdır. Üstün bir zevk de, tipki belirli bir dünya görüşü gibi, bir bilgi, bir disiplin, bir eğitim işidir. Zevkimizde inanılmaz güçlük için onu bir çok denemelerden geçirmemiz lazımdır. Bir adam şundan hoşlandığını, öbürü de hoşlanmadığını söyleyebilir. Ama eleştirmenin yargısı kâğıt üstüne aynı kolaylıkla dökmelidir. Eleştirmeci bir sanat eserini beğenmediğini söylerken o eseri beğenenlerin de bulunduğunu göz önünde tutmak, yar-

gıya varmadan önce beğenmemenin olduğu kadar beğenmenin de dayandığı sebepleri - hiç değilse kendi kendine - tartışmak zorundadır. Bu tartışmayı yapmadan «madem ki ben bunu beğenmedim, şu halde bu kötüdür» demek düpedüz «benim zevkim toplumun ölçüsüdür» demektir. Böyle kocaman bir iddiaya varabilmekse ancak bir çok denemelerden geçmiş bir zevk üstünlüğüne erişmekle mümkündür. Sağlam kültürü ve sansız açık kalpli bir eleştirmeci bilirim ki objektif zevk ölçülerine vurmadığından alabildiğine övüldüğü bazı sanat heveslilerinin isimlerini aradan henüz on sene geçmeden kendisi bile unutmuş-

dur. Eleştirmeciliğin bir başka şartı da küçük hesaplardan, bayağı duygulardan kurtulmuş olgun bir insan olabilmek. Dostluklar, menfaatler, kiskançlıklar - Ah o kiskançlıklar - eleştirmenin yargılarına gölge etmemelidir. Dostluklar da, kiskançlıklar da, tir dereceye kadar menfaatler de insanca duygulardır. Sıradan bir adam için bunlardan kurtulabilmek çok güç, hattâ belki de imkânsızdır. Oysa eleştirmenin mümtazlığı bu çok güç, belki de imkânsız olan işi başarabilmesinde değil mi?

Eleştirmeci nasihat etmemeli, yol göstermeye kalkmamalı, sadece eline aldığı sanat eserini kesin ve yalın olarak yargılamakla yetinmelidir. Çünkü ele alınan eser - beğenilsin beğenilmesin, eğer gerçek bir sanat esriyse - sanatçısının kişiliğini taşır. Onu başka bir kişiliği gerektiren bir yola sürüklemeye çalışmak açıkça akıntıya kürek çekmek olur. Sanatçı yapacağını yapmıştır. Yargısını bekleyecek, yargısına katlanacaktır. Ama işte hepsi bu kadar. Ona: «niçin böyle yapmadın?» diye sorulamaz, ona: «Bir daha böyle hareket et» diye emir verilemez. Sebebi çok açık: Çünkü sanatçı yapabileceğini esasen yapmış bulunmaktadır.

Kléber Haedens'in dediği gibi: Kalde manyakları ne derlerse desinler, sanatçı Tanrısıyla başbaşa kalacaktır.

ÇARESİZLERİN AĞIDI

Heniskeden İsmail sekiz aylık
Sana vardık doktor sensin umud, sensin
sağlık

Heniskeden makinaya bindik
Toz duman içinde odana İndik
Biz üç canız İsmailde tüter canımız.

Aman doktor beyim çaresizim vay!

Kuşağında var on kâğıt
Derdini bil derdini dağıt
Reçetene versem yarısım
Kurtarır mısın ben köylünün yavrusunu
Yıllardan yılı bir bulduğumuz.

Aman doktor beyim çaresizim vay!

Dal dal sarı çiçek, yeşil çiçek
Kırmızı salvar çayır çiçek.
Silinmeden kunduramın tozu,
Camının kuyusu, camının gözü
Solusun da uyusun ninnil.

Aman doktor beyim çaresizim vay!

Şuncacığa İğnemli verdin,
İsmailim bilmem nedir derdin.
Hakkı efendi gelip İğne yaparsa
Tek yaprağa yazılmış ömrün varsa,
Yaşar mısın bizim ile oğul.

Aman doktor beyim çaresizim vay!

Köy evimin direğinde örümcek
İsmailim gözlerine inecek.
İsmailim kırmızı entarisli, entarisli
Börtübecek kırmızısı sarısı
Nasıl da sessiz yatar garip kuzusu.

Aman doktor beyim çaresizim vay!

Yolda bir zerdali ağacı gördüm,
Dibinde kabartılmış toprağı gördüm,
Zerdalinin gölgesinde ne güzel uyuyor,
Hele İsmaili bırak ne güzel uyur,
Kabartılmış toprağın altında.

Aman doktor beyim çaresizim vay!
Ceyhun Atuf KANSU

Ek 1.5. Cemal Tollu, "Tenkidin Faydası", **Yeni Sabah**, 4 Haziran 1952. (Yazı, Adnan Çoker'in Cemal Tollu isimli kitabından alınmıştır.)

San'at Bahisleri

Tenkidin faydası

Yazan
Cemal TOLLU

San'at münekkidiği hakikaten güç bir iştir. Bir münekkidin ele aldığı mevzuda ihtisas ve tam bir tarafsızlıkla hareket edebilecek şartları haiz olması lâzımdır. Avrupalı münekkidler arasında geniş bir san'at kültürü içinde yetişmiş, müzeleri ve bütün dünyanın san'at eserlerini avucunun içi gibi bildikleri halde, çok defa müsbet deliller üzerinde durmadan, iyiyi ve kötüyü kesin olarak ayırmadan, güzeli veya hastalığı göremeden parlak sözler ve müphem fikirlerle okuyucuları şaşırtmaktan başka bir iş görmezler ve sanatkârları düşündüremezler, ancak güldürür veya kızdırırlar. San'atkâr da az kendini beğenmişlerden değildir. Sadece methedilmek, alkışlanmak ister. Böyle olunca; çok defa san'atkâr, san'at meraklıları ve münekkid arasında tam bir uzlaşma aramak mümkün olmaz.

Bizde ise, plâstik san'atlarda, müzik ve tiyatrodaki ihtisası olan ve münhasıran bu san'at şubelerinden birinin münekkidiğini yapan yazarların yetişmesine imkân yoktur. San'at hareketleri, meraklıları ve okuyucuları mahdud olan bir memlekette yalnız resim ve heykel tenkidleriyle, yalnız müzik veya tiyatro tenkidleriyle yaşamının imkânsızlığı karşısında bu mesleklerden biri ile uğraşmayı kabul edecek bir münekkid bulunmaz. Bir münekkidin halk arasında yayılması bu ruhi hâletin tesirindedir. San'atkârın en zayıf tarafı da buradadır. Kuzguna yavrusunun güzel görünmesi gibi, san'atkâr da emeğinin mahsulü olan eserini sever. Fakat her insan gibi yapılmış olabileceğini hiç bir zaman aklından çıkarmamalı, tenkidlere değer verdiği müddetçe daha çok muvafak olabileceğini de ihtimalden uzak tutmamalıdır.

Büyük san'at şehirlerinde resim ve heykel tenkidleri yapmaktan başka işleri olmayan şöhretli münekkidler vardır. Bunların çoğu zengin koleksiyon sahibidirler. Bir san'at münekkidi için, evinin duvarlarında sevdiği eserlerin asılı bulunması, onun münekkidlik vazifesini daha iyi yapması için lüzumludur. Daima göz önünde bulunan bu değişmez ölçülerle yeni gördüklerini karşılaştırır. Fakat bu münekkidlere çok defa tanıdığı san'atkârlar tarafından tablolar hediye edilir. Bu hediyeleri kabul eden münekkid hürriyetini kaybetmiş demektir. Bu itibarla bir münekkidin bu gibi dostluk tezahürlerini reddetmesi, arkadaşlarının güvenmeleri ihtimaline ehemmiyet vermemesi icap ediyor. Bu takdirde münekkid, düşüncelerinde samimî, tenkidlerinde haklı ise, kaybedilen bir arkadaşına mukabil umumî efkârı aydınlatmak gibi bir memleket hesabına çok hayırlı bir iş gördüğü için kalben müsterih olabilir.

Nâdiren de olsa, san'atkârların içinde tenkid yazıları yazmak zorunlu da kalanlar da oluyor. Bu gibiler için vaziyet biraz daha güçtür. Meslek arkadaşları hakkında söz söylemek mecburiyetinde kalan bir insanın tam bir hürriyeti muhafaza etmesi kolay değildir. Tarafsızca hareket eder, düşündüklerini çekinmeden söylese, dostluğa veda etmiş demektir. Çünkü tenkid edilen arkadaş, hakkındaki tenkidleri aynı tarafsızlık ve soğukkanlılıkla kabul edemez. Halkın aydınlanması uğrunun doğruyu söyleyen bir münekkid, arkadaşları arasında uyandırdığı antipatiye göğüs germek mecburiyetindedir.

İnanıldığı, doğru bildiği hakikatleri yapmak vazifesini üzerine alan bir münekkidin vaziyetini, tenkide hedef olanların da, halkın da çok şüphesiz tarafsız ve insafla görmeleri lâzım geliyor. San'at münekkidi, peşin hükümlerle ve münhasıran tenkid etmiş olmak arzusu ile kalemi eline almıyacağı gibi, hoş görünmek, kimseyi kırmamak endişesiyle mersiyeler yazmak mecburiyetinde de olmalıdır.

bulunamaz. Bir muharririn her mevzuu ele alması ve şahsan alâkadar olduğu bu san'at şubelerinden biri ile de arasıra meşgul olması icap ediyor. Bir gün şehir işlerinden, ertesi gün iktisadî vaziyetten, diğer bir gün de iç veya dış politikadan bahsederken, nâdiren görülen bir sergi hakkında da kalem oynatmak fırsatını kaçırmıyan muharrirler bulunuyor. San'atkârlar böylelerini can ve gönülden severler, fakat methedilmek şartıyla. Tenkidlere tahammül eden san'atkâr pek azdır. Halbuki hakikî san'atkârlar, ancak tenkidlere tahammülü olan, bu tenkidlerden kendi hesabına faydalanan insanlardır.

Büyük heykeltıraş Rodin: «Haklı tenkidleri kabul ediniz. Onları kolaylıkla tanıyacaksınız. Bunlar zihninizizi kuşatan bir şüpheyi teyid edenlerdir. Aklınızın kabul etmediği tenkidlerin zarar vermesine kendinizi bırakmayınız.

«Haksız tenkidlerden korkmayınız. Bunlar dostlarınızı kızdırır. Bu tenkidler onları, size olan sempati-leri üzerinde düşünmeğe zorlar ve sebepleri daha iyi anladıkları zaman, bu sempati-lerini daha kararlı olarak ilân ederler.» diyor.

Rodin'e hak vermemek mümkün değildir. Kendini fazlasiyle beğenmiyen, ne yaptığını ve ne yapmağa muktedir olduğunu bilecek kadar arif olan bir san'atkâr, eserleri karşısında her zaman endişelidir. Beğendiği ve beğenmediği taraflar vardır. Bazan uzun süren araştırmalarla yorulmuştur; bunalmıştır. Tereddüt ettiği, karar veremediği anlar olur. Haklı tenkidlerle düşüncesi vuzuh peyda eder. Hattâ bazan haksız, daha doğrusu yanlış bir tenkid dahi san'atkâra yeni bir fikir ilham edebilir. Bu itibarla her türlü tenkidleri korkmadan kabul etmek, bunları ayıklıyarak hakikati meydana çıkar- mak lâzımgelir.

Tenkid bahsinde kötü olan; garazkârane ve gizli emellerin tesiri altında, bilinen hakikatleri inkâr etmek, isnadlarda bulunmak gibi meslek haysiyetine uymıyan hareketlerdir. Birini göklere çıkarırken, başkalarını ezmeğe uğraşmaktır. Renair: «Birini methetmek için diğer san'atkârların kıymetini düşürmeğe mecbur olduklarını zanneden münekkidlerden nefret ediyorum.» derdi.

Vâkıa münekkidler, tam bir salâhiyetle ve samimî olarak düşüncelerini yazdıkları zaman da, tenkide hedef olanlar tarafından sevilmezler. (Doğru söyliyenin dokuz köyden ko-ğulması ve (Kör Kadı) hikâyesinin

Ek 1.6. Anonim, "Tablolar Karşısında Ufak Tefek Düşünceler", **Ulus'un Resim Sergileri İlavesi**, 11 Haziran 1938.

ULUS'un Resim Sergileri ilavesi

- 8 -

Tablolar karşısında ufak tefek düşünceler

Bu sefer halkevinde açılan birleşik ressamlar sergisinde bilhassa gençlerimizi, hendesinin sert ve düz hatlarından sıyrılarak daha ziyade hayatın kıvrımlarına uymuş, renklerine ve ışıklarına yaklaşmış gördük. Ressamlarımızın fırçalarında eski ucubeler, hortlaklar, insan suuruna köşe veren çizgiler hemen hemen kaybolmuş gibidir. Bundan dolayı sevinmemek kabil mi? Niçin hayattan ayrılalım? Tabiatı renklerle, boyalarla, imhalarla kopye etmek bile, tabiat, o hâlik kudret kadar bir eser meydana getiremez miyiz. Bırakın ki onun da resme, çiğgiye ve görüşün çerçevesi içine giren bin türlü tecellileri, ihtiraları, şehvetleri, korkuları, heyecanları, velhasıl insan üzerinde en büyük tesirleri olan bir yığın hisleri vardır.

Bu hisleri çizmek, bunları boyamak yerine, neden cisimlerin manasız, şekilsiz, hâdisesiz, cansız iskeletleri üzerinde uğraşalım?... Eğer resimde bu hislerin aslı ve maddesiyle uğraşacak olursak, gözün ve kalbin heyecanı sahasına giren eserlerden ziyade, fikrin sahasına ve beşerin henüz bugüne kadar derinliğine nüfuz edemediği bir ilim gübesine el atması olmaz mıyız? Bra-kalın felsefeyi ve maddeyi filozof arasin. Bize kendi fırcamızın ucundaki renk, ışık, güzellik, resim sanatında aradığımız heyecanı veremeye ve hatâ bazan hâdiselerin güzelliklerini anlatmağa kâfi gelir.

Mesela Bedri Rahmi Eyüboğlundan başlayalım: Bu genç ressamda eski tablolarına göre güzele, doğruya, iyiye doğru bir akış var. Bir sürü siyah boyaların tonları içinde çirpınan beyazlık yerine şimdi tabloları daha inşirah veriyor. Dalma dinamik, daima ceval olan bu kıymetli ressamın "Deniz hamamında", aştığı bayraklar suların çirpınısını, renklerin birbirle yarışını ne güzel hareketlendiriyor...

Diğer tablolarında da mantika



Nurettin Ergüven'in 'çıplak'

doğru büyük bir ilerleyiş seziyor. Soğuk tonlar üzerinde ufak parlak ve göz alıcı boyalarla kalbi avlayan bir ifadeye doğru akış var...Hele A-tölyedeki 'çıplak', ismindeki eserde renkler güzel ve muntazam bir kadın vücudu üzerinde öyle güzel kayıyor ve öyle gözü okşuyor ki...

Eğer Bedri Rahmi bıraksa bu Henri Matis'i şüphesiz daha çok kendine ve kendi sanatkâr kudretine yaklaşmış olur.

Şimdi Cemal Tolluyu seyrediyoruz:

Gökleri kuruyan ilk türk kadını yandan bakınca daha çok kendisine benziyor.

Fakat niçin Çamlıcada bahar varken ve her taraf yemyeşilken, ağaçlar çiçeksiz ve yapraksız?... Bir unutkanlık olacak... Natür morttaki meyvalar da biraz sert... Baharda



Ressam Sami Yelik'in manzarası

çiçek vermiyen, yaprak açmıyan ağaçların meyvalarına benziyor...

Nurullah Berk her zamanki gibi mevzuu bir tarafa bırakıp renklerle uğraşmış... Kompozisyonlarında boyalar çok imtizaçlı görünüyor... Fakat neden sonra renkten bıkmış olacak ki derhal fırcayı bir tarafa atarak, çıplak etüdü üzerinde çalışmaya başlamış. Bu çıplak güzel. Fakat biraz dolgun. Bir çıplak kadını eğer modelsizse az daha hantal ve narin tasavvur etmek kabil değil miydi?

Zeki Falk İzer'in bir tablosu önünde duruyoruz: Rehberle bakıyoruz: İsmi "Tuvalet" hayret! yanlış olmasın. Ingres'in Source ismindeki eseri yerini değiştirmiş de bir çağlayan başında, omuzundan testisini atmış ve bir odanın içine gelmiş gibi...

Odada bir başkası daha var... Ve çıplak tuvalet yapıyor. Kapıda da bir çocuk bakıyor. Ne çıplakta bir utanış, ne kapıdaki çocukta bir çe-



Halkevindeki resim sergisinden bir köşe

(Sonu 10. uncu sayfada)

Sergide eserlerini teşhir eden sanatkârlarımız

(Bağı 5 inci sayfada)

Refik Epikman

1902 de İstanbulda doğmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, devlet hesabına Fransada (Jülyen) akademisinde tahsilini yapmıştır. Müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliği müessislerindedir.

Bu sergiye beş eserle iştirak etmiştir. Resim ve heykel müzesinde dört eseri vardır.

Arif Bedî

1905 de İstanbulda doğmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmış, Müstakil ressamlar birliği azasıdır. Bu sergiye altı eserle iştirak etmiştir. Resim ve heykel müzesinde müteaddid resimleri vardır.

Seyfi Toray

316 da İstanbulda doğmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisinden mezun, Paris'te uzun seneler çalışmıştır. (Jülyen) akademisinde tahsilini ikmal etmiştir. Müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliği azasıdır. Bu sergiye on iki resimle iştirak etmiştir.

Mahmut Cûda

1904 de İstanbulda doğmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, hükümet hesabına Paris'te (Jülyen) akademisinde çalışmış, müstak-



Sergide çıkan bir eser



Sergideki tabloların biri

kil ressamlar birliği müessislerindedir. Bütün sergilere iştirak etmiştir. Bu sergide iki eseri vardır. Türk resim ve heykel müzesinde de bir natüromtu vardır.

Hikmet Onat

1883 de İstanbulda doğmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi mezunu, hükümet hesabına Fransa Güzel Sanatlar Akademisinde (Kormon) atölyesinde çalışmıştır. Halen güzel sanatlar akademisi profesörüdür. Bu sergiye beş resimle iştirak etmiştir. Türk resim ve heykel müzesinde beş resmi vardır. Güzel sanatlar birliği azasıdır.

İbrahim Çallı

1883 de Çal'da doğmuştur.

Sanatlar Akademisi mezunu, hükümet hesabına Fransa Güzel sanatlar akademisinden (Kormon) atölyesinde çalışmıştır. Halen güzel sanatlar akademisi profesörüdür. Bu sergiye beş resimle iştirak etmiştir. Türk resim ve heykel müzesinde müteaddid resimleri vardır. Güzel sanatlar birliği azasıdır.

Nurullah Berk

1904 de İstanbulda doğmuştur.

1924 de Sanayiî Nefise mektebini bitirerek Parise evvelâ Jülyen akademisine ve sonra, Güzel Sanatlar mektebine girmiş ve burâda 4 sene çalışmıştır. Bundan sonra Pariste ikinci bir çalışma devresi geçirecek André Lhote ve Fernand Leger akademilerinde çalışmıştır. Müstakil ressam ve heykeltıraşlar birliğini tesis edenlerle beraber çalışmış ve son olarak 1934 de "D" grupuna intisab etmiştir.

Şerif Renkgörür

1890 da İstanbulda doğmuştur.

Harbiye mektebi resim kısmında Halil paşadan ders almış ve bir müddet Münih'de (Hofman) nın atölyesinde çalışmıştır. Halen Ankara Halkevi ressamıdır. Bu sergiye beş eserle iştirak etmiştir.

Sadık Göktona

1876 da Vidin'de doğmuştur.

Harbiye mektebi ressam sınıfından mezundur. 1936 da arzusu ve isteğiyle topoğrafya umum müdürlüğünden müstakilden ayrılmıştır. Bu sergiye on eserle iştirak etmiştir.

Rafet Basokçu

1301 de İstanbulda doğmuştur.

Mercan idadisi mezundur. Hukuk mektebinden, dört sene çalışarak ayrılmıştır. Hıfzıssıhha müessesesi müze memurluğunda bulunmuş halen de Şhiye vekâletinin resimhanesinde şhi afişler, grafikler



Feyhaman'ın portresi

işinde çalışmaktadır. Bu sergiye 7 eserle iştirak etmiştir.

Aşağıda isimleri yazılı olan sanatkarlarımızın maalesef hayatları hakkında malûmat edinilememiştir: Sami Yetik, Vecihi Bereket oğlu, Salih Uralı, Bedri Rahmi Evliya oğlu,

Ali Erur, Baha Said, Fikret Mulla Saygı, Bedia Güleriyüz, Cevad Göktemiz, Hayri Çizel, Mediha Gezgün, Bayan Zahide, Mithat Akman, Muzaffer Soyer, Nezihe Güven, Saadet Utkan, Selim Turan, Halil Paşa, Ali Halil, Feyhan Duran, Günün Duran, Abdullah Çizgen.



Melâhatın güzel bir portresi

Tablolar karşısında ufak tefek düşünceler

(Bağı 8. inci sayfada)

kinme alameti farkediliyor...
Eren Eyuboğlu daha çok Leopold Levi'nin tesiri altında görülmüyor. Fakat manzaralarında, renklerinde güzel bir âhenk var. Ağaçların bu kıvrışları gözleri okşuyor. Şimdi Ercümen Kalmık'ın büyük panosu önündeyiz. Bir tren bütün istimi ile gidiyor ve bu tren köprüsünün yanında bir kağıt inâd ediyor. Kompozisyon güzel, enteresan. Fakat nedense insana bir bayındırlık kanununun esbabı mucibe lâyihasını hatırlatıyor.

Edib Köseoğlu'nun mangali başındayız. Dışarıda havanın soğukluğunu ne kadar da fazla hissediyoruz. Dışarının sisl ve puslu havası odanın içine dolmuş gibi... Ve yahud odada bir pençere kırık da mangalın külleri savrulmuş ve tablunun boyaları da bu savruntu esnasında dağılmış.

Çıplakta aynı dağınıklık var... Ressam burada keskin hatlara doğru kaçmış, bir süü gönye çizgilerini bir araya getirip bir çıplak yaratmış. Fakat sonra bir çıplağı bu kadar sert yaratmağa kani olamamış da diz kapaklarını ve kalçalarını yuvarlatmış. Öyle ya, gönye, cedvel, T cedveli yanında bazan mingale de kullanılır.

Fakat çıplak kadınları gösteren taslaklarından bir tanesi çok güzel.



Sergiden güzel bir görünüş

Ressam burada çok mükemmel bir kompozisyon vücudu getirmiş olmakla övünebilir. Böyle bir kompozisyon yaptıktan sonra niçin o pantolonlu natür mortu teşhir etmeli? Her halde sanatkâr bu resmi yaparken çok korkulu bir an geçirmiş. Boya vurmağa korkmuş, eşyaları yerli yerinde bırakmaktan kork

muş, masayı çarpıtmış, her şeyi çarpıtmış...

İlhami Demircinin, peyzajları güzel. Yalnız plaj ismindeki tablosuna plaj ismi vermeseydi daha iyi olurdu. Çünkü kumlarda ağaçlar bitirmiş. Belki çıplak kadınlarının üzerine muayyen gölgeleri düşürmek için bu ağaçlara ihtiyacı vardır...

Mahmud Cüdanın renklerinde büyük bir armoni göze çarpıyor. Tonlar birbirinin içine geçerek kayboluyor. Kendisinde âhengi hâkim görüyoruz.

Meîâhat Ekinci'nin portresi harikulâde. Renkleri o kadar iyi kullanmış ve o kadar birbirine âhenkleştirmiş ki... Bu ispanyol tipinde alev renkli bir yelpaze bile eksik değil... Çok ekspresif.

Nureddin Ergüven'in eserleri önündeyiz... Sanatkârın hâkim çizgileri var... Bu çizgiler Çıplak kadında şehveti ve ihtirası bile hudutlandırmış ve bir çerçevenin

içine sokmuş. İstek, müşahhas kudret halinde göze çarpıyor... Biz duygularımızı bu kadar güzel ifade etmeyi bir de meşhur yugoslav sanatkârı Mestrovig'in eserlerinde görmüştük. Natür mortlarında da boyalar çok imtizaçlı ve âhenkli... Tonlar üzerinde oynamadan hadleri çizmiş...

Boyaları belki mevzu icabı biraz haşın kullanmış... Van Gog'un tesiri devam ediyor mu acaba diye düşündük...

Refik Epikman'ın peyzajlarında da aynı kudretli görüşleri farkettilik. Çubuk barajı çok enteresan. Mavinin ve yeşilin bütün nüanslarla gölgelendirmiş ve harekete koymuş.

Seyfi Toray'da peyzajlar çok güzel, Ankara damlarında kayan karların donuşu harikulâde. Fakat bu kuvvetli sanatkâr niçin bu lâlelerin renklerini bu kadar kanatmış. Niçin onları yaralamış?... Kırmızı yumurtalarında da bu

(Sonu 11. inci sayfada)



Şevket Dağın güzel bir eseri: Serçeli medrese



Nurullah Berk'in Kompozisyonu

Tablolar karşısında düşünceler

(Başı 10. uncu sayfada)

renk sertliğini görüyoruz. Kıyanti şarabının şişesi harikulâde güzel... Fakat bu şişenin içinde galiba beyaz şarab var. Belli ki sanğatkârın şarabla pek ülfeti yok. Bu bir kusur değildir ama, bir kıyanti şişesinin içine kırmızı şarab koymamak teknik bir hatâdır. ...

Sırrı Özbayın ayyalarında hâlâ devam eden bir kübizm korkunçluğu sezdik. Ayva, bu sanğatkârın elinde bir dev meyvası olmuş. Halbuki onun yanında narların ne ateş ne sıcak renkleri var... Oyle ya ağlayan ayva ile gülen nar!.. Bu narların renkleri "Köyde sokak" üzerinde de tesirini göstermiş. Sokakın her yerinden bir bal akıyor sanki... Biraz daha kerpîçe kağması lâzım gelen köy sokakını kızıl bir gözle seyretilmiş benziyor.

Seref Akdik'te Yoğurtçu deresi mükemmel... Bir derenin üzerindeki ağaçların ancak böyle yeşil olması gerekir. Tonlar çok imtiazlı. Derenin üzerine düşen ışık ona ayrı bir kıymet veriyor.

Turgud Zaim sergiye bir tek eserle iştirak etmiş: Ne güzel köylü kızı bu... Ne beyaz, ne temiz köylü kızı... Beyaz çerçevenin bile bulunduğu kızın beyaz renge bir imtiaz var. Turgudun sevdiği tip. Burun hep aynı burun. Saçlar aynı kuzgun renkte... Ulus'a yaptığı hikâye resimlerinde de bu sevimli idealini bozmasa ne iyi eder.

Belli ki bu tablosunun üzerine titremiş, renkleri sürerken bile çekinmiş. Halbuki onu, renkte müsrif bir ressam olarak tanırdık. Fakat nihayet hızını elbisede ve kasnakta almış...

Hîç bir teşekküle mensub olmayan ressamlardan arasında Turgudun ve Hâmid Görel'in akademi resamları arasında yer almasını, dışardaki yersellikten ziyade bu tabloların buraya daha çok yakıştığına mı hamletmeli ?...

Filhakika Hâmid Görel'in kotra yarışını bir ışık ve renk yağmuru içinde kotraların yarıştığı değil bir kıymetli sanğatkârın geçen seneki eserlerine nazaran çok büyük bir rekor kırmış bir sanğat yarışması olarak zevkle seyrettik.

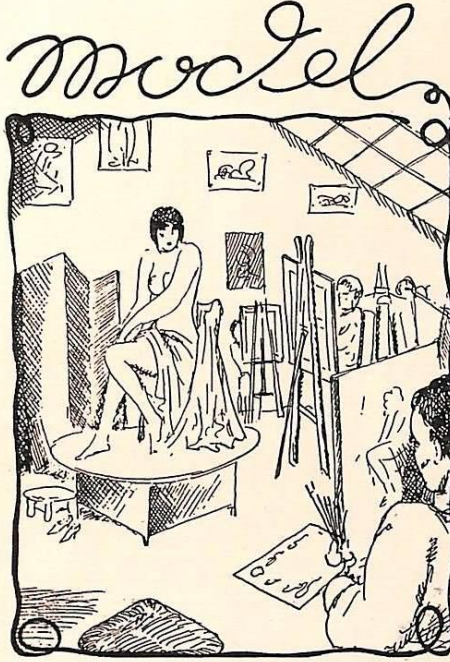
Halil Dikmen'in istiklâl mücadelesine aid büyük tablosu hakikaten çok güzeldir. Fakat tonları biraz daha ayrsaydı, belki tablo daha canlı olabilirdi.

Refet Başoçku mükeyyefatla meşguldür. İşte bira, işte rakı. İşte kahve, işte çay. Sonra renkli portakallar, ihtirasi portakallar, ateşli portakallar ve nihayet yatan bir kedi... Rahat...

Fakat o çayın taze demlenmiş rengini ve buğusunu unutmayacağız... Sanğatkârın fırçası altında cidden o zarif fincan bir kadın belli gibi incelemiş ve ısınmış.

Şerif Renkgörür'ün manzaraları güzel. Fakat Ankara keşileri biraz çok munis. Belki tüylerinden olacak. Bu keşilerin renkte, harekette biraz daha acar olmaları lâzım değil miydi ?

Kenan Yontunç'un elinde B. Suda Şakir'in başı bir kadim romen



başı güzelliği almış. Fakat Kız kardeşlerdeki kabartma neden yalnız bir sanğat kabartması halinde?..

Ali Karsan'ın tabloları önündeyiz. "Çıplak", etüdü klâsik bir oturma tarzıdır. Hatlar güzeldir. Renkler biraz donukça... Çıplak kadın, istihatta bile değilken neden daha fazla sempatik olmuyor? Kadının göğsü de unutulmuş da sonradan eklenmiş gibi..

Natür mortu güzel. Fakat burada harcamaktan çekinmiş. Belki, bu natür mortu yaparken, fırçalarını diğer natür mortunun içinde unutmuş da ondan..

Ahmed Doğuçu portrede bir fotoğraf sanatı göstermiş. Fakat çini yapan kadının çinisi bu kadar işlemeğe rağmen daha mazbut plabılır ve kadın çinin minyatürlerine yakışır bin incelikte bulunabilirdi. Kütahyada da düğünde de renkler biraz çiy düşmüş mü ?

Ayeçullah Sumer geniş tuvaler üzerinde çalışıyor. Natür mortu çok güzel. Güğüm üdetâ sahibici gibi. Fakat sanğatkâr zenci odalığı yapmağt nereden akıl etmiş? Bu veyahud çıplak bir zenci kadın yapmak için bunun odalık olması lâzım geldiğini nereden düşünmüş ?

Feyhaman Duran'ın portresi hakikaten üstadane ve canlı..

Ressam Şevket her zaman olduğu gibi sanğatkâr..

Vecih Bereketoğlu'nun sahilinde tonlar hakikaten güzel.. Kavun ve elmaların boyaları çok ışıklı..



N. Perov'un Volgası biraz çok sakin.. İlk cinayet müthiş.. Götenin cehennemini hatırlatıyor.. Son nefes manâli.

Serginin Güzâ sanatlar birliği köşesinde çok kıymetli eserler var.

Sergiye umumiyetle zevkle seyretmek kabildir. Bütün ressamlarımız bu kıymetli çalışmalarından dolayı tebrik etmek vazifemizdir,

Türkiyede resmin bir tarihçesi

(Başı 2. inci sayfada)

Şan "Yeni resim cemiyeti", ilk sergisini açıyordu. Bu genç cemiyetin merkezi Türebde, eski Hilâliahmer binasında bir küçük odadan ibaretti. Yeni resim cemiyeti, 1924 senesinin mayıs ayında, bugün Hava Kurumunun bulunduğu binada ilk sergisini açtı..

Bu sergide - bugünkü soyadları ile - Refik Epikman, Elif Naci, Nurullah Berk, Saim, Cevad, Turgut Zaim, Eşref Üren resim teşhir ediyorlardı.

"Yeni Resim Cemiyeti" ni tesis etmiş olan Sanayiî Nefise mektebi talebesi 1924 senesinde Avrupa'ya hareket edince cemiyet kendiliğinden ifsah etmiş bulundu.



1929 da Avrupadan dönen bu genç sanatçılar, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar", birliğini tesis ettiler. Bu cemiyetin gerek İstanbulda, gerek Ankarada açmış olduğu sergiler, türk plâstik sanatında modern çizgilerin başlangıçları olarak telâkki edilebilir. "Müstakil Ressamlar Birliği", - ki bugün de bütün hayatini muhafaza etmektedir - az zaman içinde sanat hayatımıza yeni kazançlar getirdi ve kalabalık bir sanatçar külesini etrafına topladı.

1931 senesine doğru Avrupadan yeni bir sanatçar kafillesi dönmüş bulunuyordu: Halil Dikmen, Hamit Görel, Zeki Paik İzer, Zühü Müridoğlu, Eşref Üren ve nihayet ikinci defa olarak Pariste bir çalışma devresi geçirmiş olan Nurullah Berk 1933 senesinin eylülünde türk sanat tarihi için mühim bir hâdis oldu. Abidin Dino, Cemal Tallu, Zeki Paik, Nurullah Berk, Zühü Müridoğlu ve Elif Naci toplanarak "D" grupu adını verdikleri bir teşekkül kurdular.

Grup birinci teğrinin 8 inci pazar günü Beyoğlunda ilk sergisini verdi ve sergileri bundan sonra sık sık tevali etti. "D" grupu memleketi yeni bir sanat anlayış ve çok cesaretti hamleleri getiriyordu. Bir müddet sonra, Eşref Üren grupa ilthak etti. Şimdi ise "D", grupu kadrosunu genişleterek daha büyük bir faaliyete atılmak üzere hazırlanmaktadır.



Teşhir edilmekte olan san'at eserleri

Yazan: FAHRI HIRÇIN

İnsanlar, henüz tabiatın güzellikleri fevkinde ibdalarda bulanamadılar. Görünüşe nazaran bulunamayacaklar da... Bu itibarla ressamın tabiati ihmal veya islah etmeğe kalkışması ancak kendi sanatı aleyhinde olabilir. Onun vazifesi sanatkar olmanın bir an hayretle ve zevkle seyrettikten sonra karışık bir hatıra olarak muhafaza eylediği güzellikleri olduğu gibi tespit etmektir. Tabii ne noksan ve ne de fazlaya kaçmadan bu yolda muvaffak olmak o kadar kolay değildir.

Sergide tanınmış ressamlarımızın öyle eserleri var ki, renk itibarile cidden güzel! Tam bir ahenkle yerlerini bulmuş ve heyeti umumiyesine aşına olduğunuz renkler. Fakat süjenin ne olduğunu anlamakta müşkülâta uğruyorsunuz. Çünkü desen ihmal edilmiş! Renk kadar desen de ihmal edilemez ve ancak bu iki elemanın birleşmesidir ki, bir iyi tablo meydana getirebilir. İnsan boyunda selvi ve çınar gibi lâhana ve lâhanadan küçük insan belki çocuk misallerinde yer bulabilir. Fakat resim sergisinde teşhir edilen tablolar da bunların yeri var mı? Renk hususunda ressam kendini az çok müdafaa edebilir. Her anın değişen, her gün başka bir tonda görünen renkleri tespit ettiği gibi gördüğünü söyleyebilir. Fakat hatalı desenin müdafaaası ancak küçük resimlerde mümkün olsa gerek! Birkaç tabloyu tetkik etmek bu yolda bizi daha ziyade tenvir edecektir. Bir gün batar veya doğarken tablosu! İstanbul malûm guruplarının renklerini ve şehrin tabii güzelliklerini bir araya toplamis

muhteşem lâhanadan bahsetmiyorum. Bostancının sırasında ve yanında bulunan lâhanalar kendinden büyük! İhmal ne lüzum vardı! Güzel bir tabloda prespektif hatası bağırıp duruyor.

Sergide bu sene deniz mahsulleri rağbette! Mebzul balık tabloları var. Fakat ekserisinde balıklar o kadar yumuşak ki, kokuyor hissini veriyor. Hele kanarya sarısından daha sarı limonların da bu çiy balıkları tezyin etmesi insana tablolar da istridye de aratıyor.

Âma hissini veren kirli mavi renkli gözlü genc kadın portrelerinden kalçası sonradan vücade ilâve edilmiş bir yama gibi duran nevilere bahsetmek istemiyoruz. Hatta elbisesi bir boya yığını olan güzel kadın başlarından da!

Gezdiğiniz zaman hepsini görecek ve bizimle beraber bir köşede ağlıyan zavalı piyeroya da acıacaksınız!

Bütün bunlar çabuk yapmak, kendi eserine hürmet etmemek, ehemmiyet vermemek ve ihmal hatalarıdır. Kıymetli istidadların bu hazin yolda yürümelerini görmekten müteessir olmamak mümkün değil. Bereket versin ki, bunların yanında cidden güzel eserler de var.

Serginin en muvaffak olmuş eserleri muhakkak ki portrelerden. Hasan Çizenin 122 numaralı Zençi tablosu ile 123 numaralı Köylü kızı çok güzel eserler. Bu son tabloda renkler fazla kuvvetli olmasına rağmen genc kızın duruşu, tebesümü tam vaktinde tespit edilmiş. Şeref Akdikin 147 numaralı portresi de muvaffak olmuş bir eserdir.

Fakat bunların da fevkinde Reiscum-

bir eser olması lâzım değil mi? Halbuki tabloya bir yığın teferruat ilâve edilmiş. Öyle teferruat ki çıkarılmış olsa resim çok kazanırdı. Renkler daha ziyade crépuscule renkleri. Henüz ne karanlık başlamış, ne de aydınlık gitmiş! Tablonun ilk plânında harab bir ev ve evin balkonunda bir kadın bu manzaranın perişanlığına dalmış hüznle etrafı seyrediyor. Haklı da müteessir olmayacak gibi değil ki! Biraz ileride ise aynı ressamın güzel, çalışılmış, ne rengi, ne de deseni ihmal edilmemiş bir eserini görüyorsunuz. Demek ki bu zatın kabiliyeti var. Fakat yalnız kabiliyet iyi eserler yapmak için kâfi değil!

Başka bir salonda karşı karşıya iki büyük tablo görüyoruz. Her ikisinde de fazla bir renk zenginliği var. Al, pembe, yeşil, kırmızı, mavi ve hangisini isterseniz en koyuları yakın yakın! Desen itibarile her ikisi de zayıf! Bunlardan biri yakın tarihlerimizin büyük bir muvaffakiyetini temsil ediyor. Aynı süjeyi gösteren binlerce fotoğrafı gazete sahifelerinde görenlerin ressamın muvaffakiyetini tasdik edeceklerini zannetmiyorum. Hele kollarını göklere açmış galiba ağlıyan ihtiyar kadının yüzündeki ifade nekadar hazin! Beddua eden bir insanın yüzü de ancak bu ifadede olabilir. Diğer tabloda muhteşem şişmanlıkta bir bayan göze çarpıyor. Herhalde tablo bu bayanı temsil için yapılmamış olacak. Yoksa çehre hatları bu kadar ihmal edilmezdi.

Köşede bir bostan tablosu var. Renkler güzel! Süjeyi de olduğu gibi kabul etmek lâzım. Daima şiir dolu guruplar intihab edilecek değil ya. Fakat dikkat edilirse hemen ikinci evlekte bostana dana girmiş hissini veren bir de şahıs var. Lâhanalar bu zavallı bostancıdan büyük! İlk plânda baubab gibi yükselen

hurun portreleri var. Ressamı Ayetullah Sümer böyle bir tabloya gösterilmesi tabii olan itınayı ve bütün san'at kudretini eserinde göstermiş. Reiscumhurun resmî portresi için açılan konkura hususî olarak davet edilen Ayetullahın yaptığı bu portre ile diğer iki ressamın resimlerini aynı zamanda sergide görmek ve tetkik etmek çok enteresan olacaktı. Diğerlerinin ne derece muvaffak eserler olduğunu, gazete sahifelerinde gördüğümüz resimleri kâfi bir fikir veremediğinden, tayin edememekle beraber sergideki eserin muvaffakietini kaydetmekten kendimizi alamıyoruz. Ressam böyle bir portrede desene gösterilmesi icab eden itınayı tamamilen göstermiş ve çehre hatlarını tespit etmeğe muvaffak olmakla beraber yüzdeki en derin manaları da eserinde ifade eylemiştir. Renklerde tabii olduğu kadar detaydan da hiçbir şeyi ihmal etmemiştir. Gazetelerde gördüğümüz diğer iki tabloda desen itibarile bu tabloya nazaran noksanlar vardı. Çehrenin ufak çizgilerini bile ihmal etmeyen ressam ahfada yadigâr kalacak bu gibi eserlerde hakikatin tam olarak tespit edilmesi mecburiyetini tamamilen takip etmiş ve tablosunun lüzumlu yerlerinde bütün samimiyetle çalışmıştır. İstikbalin tarih kitablarında bu tablonun resimlerini çocuklarımız muhakkak göreceklerdir. Reiscumhurun portreleri mevzuun büyüklüğe mütenasib bir eserdir.

Sergide kadro harici Köy evleriyle ressam Sami Yetkin üç güzel eserini ve Ayetullahın 24 numaralı Akşam tablosunu da görmek lâzımdır. Nazmi Dayanın natürmotu tetkike değer güzelliktedir.

Umumiyetle sergi eser bakımından hafiftir. Bu, daha ziyade Ankara ve İstanbul sergilerinin arka arkaya açılmasından ileri geliyor.

Fahri Hırçın

Ek 1.6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Sergi Dolayısıyla: Mahmud Cuda", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, sayı: 6, 16 I. Kânun 1941, s. 13-14.

Sergi Dolayısıyla:

MAHMUD CUDA

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birçok seyircilerin takdirle seyrettiği resimlerden ikisi Mahmud Cuda'nındı. Mahmud'un ötedenberi iştirak ettiği sergilerde eserleri önüne daima bir meraklı kalabalığı toplanır ve ekseriya şuna benzer takdir dolu cümleler sarfolunur:

— Su kumaş bükümlerindeki işçiliğe bak. En ufak kıvrımların nakışlarını ve gölgelerini tesbit etmiş; aşkolsun.

— Bak, işte resim buna derler. Her şeyi yerli yerinde. Bu, ötekiler gibi baştan savma değil. Fırçasının değdiği bütün esyayı tetkik etmiş.

Mahmud'un resimlerini bazan fotoğrafa benzediği için, bazan da fotoğraftan daha iyi ve daha doğru gördüğü için takdir edenler vardır.

Mahmud'un resimlerini takdir edenler arasında onun herşeyden evvel mükemmel bir işçi olduğu hükmüne varanlar hiçbir zaman yanılmamışlardır. Mahmud hakikaten genç nesil içerisinde işçiliğe en büyük yer veren sanatkârlardan birisidir. Fakat işte hepsi bukadardır. Mahmud'ta işçilikten başka meziyetler arıyanlar beyhude yorulacaklardır.

Zevkin ve heyecanın, sanatkâra yeteceğine büyük bir kalabalığın iman ettiği bir devirde Mahmud'un yalnız işçiliğe ehemmiyet vermesi hakikaten üzerinde durulmağa değer. Şurası muhakkak ki asıl resim ne yalnız zevk ve heyecanın, ne de sadece işçiliğin mahsulüdür. Bu üç karpuzu bir koltuğa sığdıranlara ne mutlu!

Eğer Mahmud Cuda, büyük ressamların eserine daha alıcı gözlerle baksaydı onlarda işçilikten başka meziyetler görecekti. Mahmutta birbirini tutan renkleri büyük bir titizlikle ara-



mak endişesi yoktur. O bir heykeltıraş dikkatiyle eşyanın girinti ve çıkıntılarını tesbit etmeğe uğraşırken önüne çıkan renkleri olduğu gibi kopya etmekten çekinmiyor. Bu yüzden onun resimlerinde her şey ayrı bir renk havası çalıyor. Her parça başka başka renklere bürünerek resmin içerisinde istiklâlini ilan ediyor.

Bu sayfada fotoğrafını gördüğünüz resimde masadan sarkan kumaşın üzerinde gayet berrak kırmızılar, maviler ve sarılar vardı. Masa ve kitaplar solgun ve bulanık gri kahverengi içerisindeydi. Heykel; ne masanın ne de kumaşın renklerine uymuş, onlara tamamıyla arkasını çevirmiş bambaska bir telden çalıyordu. Masanın önündeki kâse ve kitaplar da bambaska bir yeşil âhengine girmeğe çabalıyorlardı, yani bu eserden insanın aklında bir tek renk kalmasına imkân yoktu. Çünkü orada bütün renkler vardı. Halbuki onbeş yirmi sene dir resme ibadet edercesine büyük bir aşkla çalışan Mahmut Cuda'nın bu basit fakat basit olduğu kadar mühim renk meselesini çok daha evvel kavraması lâzımdı.

Mevzuunu her zaman bir heykeltıraş endişesiyle tetkik etmek mecburiyetinde olan ressam, ancak renk endişeleri baş gösterdiği zaman ondan ayrılır. Bu bakımdan resim, heykelden çok daha güç ve karışık bir sanattır. Yani ressam iyi heykeltıraş kadar şeklin yapılışını kavramakla kalmaz, bir de renk cümbüşünü, renklerin dilini ve imkânlarını adım adım takibeder.

Henüz büyük bir zevkle yuğrulmuş olmamasına rağmen Mahmut'ta heykel endişesi, eşyanın ana yapısını tetkik etmek endişesi vardır. Fakat renk onun için hiçbir zaman üzerinde durulacak bir mesele olmamıştır. Resimlerinde muhtelif kuvvetlerdeki bütün renklere kapısını sonuna kadar açmış, onlar arasında bir tercih, bir terkip yapmayı düşünmemiştir. Halbuki en büyük ustaların eserlerinde şekil meselesiyle beraber renk meselesi de işin başında hallolunur, yani ressam eserini hangi renklerin hâkimiyeti altında yapacağını resme başlamadan önce tesbit eder. Tablo; ya mavinin, ya yeşilin, yahut kırmızının bariz hâkimiyetine bürünür ve tabloya giren bütün renkleri o ana renk idare eder. Bazan bu ana renk iki renkten teşekkül eder. Öyle ki: tablodan insanın aklında ya bir tek renk kalır, yahut iki rengin çarpışmasını hatırlarız. Şaheserler arasında bütün renkleri bir araya toplayan, bütün renk çarpışmalarını bir çırpıda deniyen eser hatırlamıyorum. En kuvvetli resimlerde muhakkak bir, nihayet iki rengin bariz hâkimiyeti gözükür. Fakat bundan resmin nihayet iki renkle yapılmasının şart koşulduğu anlaşılmasın. Bir rengin sayısız çeşitleri vardır. Bir kırmızı, arkasına bütün renkleri takabilir, fakat hepsine kendi damgasını vurmak şartıyla.

Ressamın seçtiği kırmızı, bir kiremit kırmızısıdır diyelim. Onun kullanacağı yeşil muhakkak kiremit kırmızısının yeşili olacaktır. Sarısı gene kiremit kırmızısı sarısı; moru, pembesi v.s. hep aynı kırmızı ailesine bağlı renklerdir. Resimde renk âhengini doğuran budur. En ufak bir yabancı rengin girmesiyle tablonun bütün keyfinin bozulması başka türlü izah edilemez.

Yalnız bir tek rengin açık veya koyu farklarıyla yapılan resimlerin de muhakkak güzel olacağı iddia edilemez, fakat hiç olmazsa alaca bulaca renklere bulanmış bir resim kadar gözü rahatsız etmez ve renkten ziyade şekil üzerinde duran ressamlar ekseriya bir rengin açık ve koyu iki çeşidiyle resim yaparlar; onların artık renk zenginliği iddiası yoktur. Nitekim Mikel Anj'nin resimlerinde yalnız bir heykeltıraş endişesi hâkimdir. Renk bakımından Mikel Anj hakikaten fakirdir.

Renk bakımından fakir olmak ayıp değildir. Yeter ki bu fakirliği gölgede bırakacak bir şekil veya nakış güzelliği olsun. Şekil üzerinde titiz olan, yani tabiatı tetkik ve tahlil ettikten sonra onun özünü kavramakla kalmayıp ona kendi zevkini, kendi güzelliği anlayışını katarak tekrar yuğurabilen büyük ressamlar vardır. Şekli bu kadar kendine mal eden Rambrand veya Rübens gibi çok büyük sanatkarların birçok eserleri hemen hemen bir tek renk içerisinde teneffüs eder.

Mahmut Cuda'nın resimlerine gelelim.

Şimdiye kadar sergilerde gördüğümüz resimlerinde gayet zevksiz renklere bulanmış olmasına rağmen, Mahmut'un şekli

PAZAR YERİ

Bir yanda kokulu, sarı ballar var,
Bir yanda mandalin ve portakallar,
Bir yanda Ayaş'tan gelme iri nar...
Manavlar bağıryor: "Mallarım gel!,

Peynirler tepeli: taze ve beyaz.
Bâlâlı: "Lorumdan tat, diyor, biraz. ,,
Yetişir ayvaya ettiğin bu naz,
Armutlara bir bak: sulu ve güzel...

Lâhanalar ablak ablak yığılmış,
Pırasalar pürçük pürçük serilmiş,
Pekmez tulumları yere eğilmiş,
Elmaların rengi dudağa bedel.

Zeytinler yuvarlak, etli ve iri,
Turplar hem kokulu, hem al al, diri...
Şenlikle doludur pazar yerleri,
Eğer görmedinse çarşambaya gel.

Halim YAĞCIOĞLU

kendine mal etmek için büyük bir gayret sarfettiği anlaşılıyor. Sabırlı bir işçilik, bu bakımdan ona yardım ediyor. Mahmut âdeta usta bir çömlekçi gibi toprağı kolaylıkla yuğuruyor. İyi kötü ortaya bir çömlek koyuyor. Fakat sonra tutup bu çömleğe rengârenk alaca bulaca boyalar sürüyor.

Bir an için Mahmut'un elinden çıkan destileri boyanmamış farzederek onların şekli ve biçimi üzerinde duralım. 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 imkânsız. Onun gözleri eşya üzerinde gayet soğukkanlı dolaşır. Renklerde olduğu gibi, girinti çukuru ve nakış cıvılarından hangisini daha çok sevdiğini ve bunlar içerisinde bize ilk önce hangisini sunmak istediğini kavrayamıyoruz. Onun resimlerinde meyvalar, masa, heykel, kitaplar, hep aynı hızla kabarıyor, hep bir ağızdan konuşuyorlar. Şüphesiz ki sanatkarın en büyük kuvvetlerinden birisi bunlardan hiç birisini hakir görmemesi, onların hepsine aynı muhabbetle sarılmasıdır. Bu, sanatkarların en verimli, en kuvvetli tarafını teşkil eder. Fakat ne olursa olsun, sanatkar bunlardan birisini muhakkak ötekilerine tercih edecektir. Bu hususiyeti bazan tabiatın kendisi, bazan ışık, bazan göz, bazan gönül muhakkak bize tekrarlamaktadır.

İyi sanatkar; mevzuu tamamıyla kavradıktan ve resmine girecek bütün eşyanın hakkını ödedikten sonra, en çok sevdiği parçanın üzerinde durur. Onu belirtmek için bazan kendine çok pahalıya mal olan birçok parça etütlerini feda eder. Fakat onları bile bile feda eder. Yani onları bazan mümkün olduğu kadar az kabartır, bazan koyu renkler içerisinde diri gömer.

Resim sanatına henüz alıcı gözüyle bakmıyan birçok kimselelerin "yarım yamalak,, diye ettikleri resimler arasında bu endişe ile yapılmış eserler vardır. Ressam, sevdiği parça üzerinde aşkla çalışırken bazan mevzuun muhtelif taraflarını ihmal eder. Bu ekseriya sanatkarın bile bile yaptığı bir fedakârlıktır. Bazan da birçok teferruatı istemiye istemiye feda eder. Bu da üzerinde durulan parçanın mükemmele varması şartıyla affedilir.

Şekli büyük bir aşkla takip eden Mahmut Cuda'dan bu hususiyetleri istemeyi, buluttan yağmur, arıdan bal istemek kadar tabii buluyoruz.

Ek 1.6. Taci Tantuğ, "Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Aralık 1942, s. 83-86.

Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi (1)

Taci TANTUĞ

31. Birinteşrin 942 de Ankara Sergievinde açıldı. Bir ay müddetle 350 kadar eserin teşhir edildiği bu sergi geçen senekinden daha dolgun halile Ankaranın en büyük sanat hâdisesini teşkil etti. İlk göze çarpan hususiyeti bu sene eserlerin çokluğu ve belli başlı sanat gruplarına mensup sanatkârlarımızdan başka hariçten iştirâk edenlerin fazlalığı idi. Görülüyor ki sanatkârlarımız seneden seneye daha verimli olmaktadır. Bundan başka bu güzel hareketle sanat ailemiz yeni yeni istidatları da kazanmış oluyor. Ayrıca bir çok arkadaşları da bu sene daha olgun bir bilgiye, daha tatlı bir görüşe varmış bulduk. Tabii değil mi, iftiharla söyleyebiliriz ki seneler, Türk sanat hayatını yüksek bir seviyeye ulaştırmaktadır. Demek ki devletin himaye ve alâkası iyi neticeler veriyor. Daima daha fazla himaye, daha fazla alâka.. Sanat tarihindeki şerefli yerimizi Cumhuriyetin genç eli çabucak verecektir. Halk da sergiyi, merak ve sevgi ile gezdi. Muhitin bu alâkası da bana sanata karşı artık uyandıığımızı anlattı.

Serginin bu umumî görünüşlerinden sonra bazı sanatkârlarımızın bu sergi ile vardıkları çalışma merhalelerine ve eserleri hakkındaki kanaatlerimize geçelim:

Arif Kaptan — 14 eser vermiş. Hemen hepsi güzel. Bilhassa (Bomonti bahçesi), (Pencere), (Ağaçlı yol), (Elektrik Şirketi yolu), (Kar manzarası) çok güzel. Geçen sene onda esmer ve çiğ yeşiller hatırlıyorum. Bu sene bunlar ısınmış, bahar ve yaz gir-

miş. Bu sefer onda yeşillerin ve gölgelerin dalga dalga derinleşen sıcak, yumuşak musikisi, harikulâde sırrı var. Daha hür ve bol..

Ali Halil Sözel — İki eseri var. Pek az. Hattâ bir tane diyebiliriz: Yalnız (Şakayıklar) ı yapmış. Küçük bir tablo, ama seyrine doyum olmuyor. Taze, ılık bir hayat, Çiçeklerin pembeliği. Kâfi değil mi? Halkın bu eseri kolayca anladığını ve beğendiğini gördüm. Bu da yeter.

Bedri Rahmi Eyüboğlu — Dokuz eseri var. Bizim velût sanatkâr için bu çok sayılmaz, ama az da değil. Hem hepsi iyi şeyler. Onda hâlâ bir arama hissediliyor? Zaten aramak çok kere bize güzel sanatı vermez mi? Fakat bu sene Bedri Rahmide aramaktan ziyade bir buluş var gibi. Muhtelif tarzlar da çalışmış. (Salıpazarı) tablosu renkleri iyi anlamış ve süri duymuş bir sanatkârın çok güzel eseri. Sonra, bir peyzajı ikinci mükâfatı aldı. Bedri Rahmi, şimdi baktıkça mânasını içten içe daha fazla meydana çıkan derin eserler veriyor. Esrarlı ve derine gidiyor. Renk işini çok iyi anlamamış. Bence güzel bir kabahati var: Ekseriyetle bir hâkim renk grubu içinde kalıyor. Fazla mavilerde dolaşıyor ve tekrarlıyor. Onda güzellikler teksif edilmiş bir halde ve artık sathî değil. Şimdilik bu kadar.

Cemal Bingöl — Bu sene sevinçle iki eserini gördük. Ve derhal, bu çok yüksek kıymette bir öğretici olan sanatkârın bu iki eserile, yetiştirdiği talebelerin açtığı o paha biçilmez sergisini hatırladım, mukayese ettim: Kendi az eser veriyor. Çünkü büyük anlayış ve hassas ruhunu talebelerinin gayretine

[1] Niçin (Devlet Güzel Sanatlar Sergisi) değil?

vakfetmiş. Onlara o kadar kendisini vermiş ve onları o kadar yaratmış ki eserlerini orada, onların elile, onlar da yapıyor. Onları yaratıyor. Ondandır ki Cemale herkesten fazla eser vermiştir diyeceğim. Yarın belki birçok sanat yolumuza örnek ve başlangıç teşkil edecek bir sanat dünyası, fevkalâde eserler âlemi yarattı. Hem onları çocuklara yarattırdı. Bu sergideki masa ve üzümleri de çok hoş.

Celâl Uzman — İki eseri var. Fakat (Bursadan) isimli tablosu renklerinin cümbüşü ile gözü alıyor. Söylenmeden geçilemez.

Eren Eyüboğlu — Yirmi eser gibi muazzam bir yekûn. Ne mükemmel çalışma. Çizgisi kuvvetli, renkleri biraz melâlli ama.

Ercüment Kalmık — Serginin çok muvaffak olmuş köşelerinden biri. 12 eser. Hemen hepsi kuvvetli. Renkte kuvvetli, desende kuvvetli. Çok cesaretle renk kullanıyor. Onda renk öldürülmeden maharetle yaşıyor. Bu suretle eser hafifleşmeden, şakraklığa yakın bir tazelik kazanıyor. Hassas ve şiiri hissetmiş bir göz, usta parmaklar. (Pariste bir sokak), (Parisli kız) ve (Ağaç) ı çok beğendik.

Esat Subaşı — 6 eserinden iki tanesi bilhassa görülmeğe değer: (Şehzade camii avlusu) ve (Bursadan İnegöle). Bunlar Esat için bir merhaledir. Esat artık renk sathiliğinden kurtulmuş ve renklerle ışıkla karışık bir musiki koyabilmiş. O kadar taze, hafif ve bahar dolu, ne iyi bir karakter.

Eşref Üren — Kısaca anlatılmaz. Bana öyle geliyor ki o, sanatta büyük şeyler yapıyor. Daha bugünden kendine muayyen bir yol ve karakter tayin edebilmiş bir bahtiyar. Büyük bir sanat anlayışına dayanan çok hassas bir çalışma.

Harikulâde maharetle birbirine alıştırmış renklerin bestekârı. Evvelce onlarda ben biraz fazla karanlık, biraz

akşam bulmuştum. Bu sene Eşref de parıldıyor. Ve içine aydınlık açılmış. Fakat ne yumuşak bir aydınlık. Ne maharetle konmuş bir tazelik kendi tabiati gibi mütevazı, fakat asil ve temiz. Tezatlı renk bolluğu içinde, fakat hiç bir yerinde biraz çiglik bile yok. Hiç bir şey incinmeden konmuş; için için, gizli gizli bir sağlamlık. Realiteyi kaybetmeden onu daha fazla mânalaştıran bir çizgi. Klâsiklerin usta ağırlığı ile modernlerin edepli hafifliği gibi iki zor ve tezatlı karakteri koyabilmek yolu, Eşref modern ve çok kuvvetlidir.

Feyhaman Duran — Cıvıl cıvıl renk. Sanki gittikçe gençleşiyor. Tazeleşiyor. Olgun bir fırça, dolu bir aydınlık. İnsan neşeleniyor, çiçekler ve yemişler içinde. Esasen kıymetli sanatkarın desen ve renkte, söz götürmez bir ileri derecesi olduğu malûm.

Güzin Duran — Her şeye rağmen renkleri beyaz, açık, temiz. Yani biraz dekoratif oluşuna rağmen güzel, o da cıvıl cıvıl, taze taze, sabah ve ışık içinde. Bizim eski işlemelerimize benziyor.

Halil Dikmen — İki eseri var. Az sayılır. Fakat natürmortu cidden muvaffak olmuş.

Hamit Görel — Serginin oldukça zengin köşelerinden biri. 18 tablo. Hem renk zenginliği hem usta çalışma. Hâmitte tuhaf, mistik, renkli bir karanlık göze çarpıyordu. Geçen sene ondaki bu karanlık pek koyu idi. Şimdi ferahlanmış ve hattâ tazeleşmiş. Resimlerinin bazıları ise büsbütün renk ve hülya tatlılığı ile dolu. Görülüyor ki çok mahir ve elde pembeler ve maviler ve birbir-tün onların sihirli pırıltısı, hem birbirlerine çok iyi alıştırmış. (Çankında bir ova), (Boğaziçinde yaz), (Bir oda içi) tabloları nefis eserler. Hâmitte de klâsikliğin ahenkli ton kaynaşması için de canlı renkleri yaşayabilmiş bir sanat var. Bu sene onu her zamankinden iyi bulduk.

İbrahim Çallı — Muhterem usta bu sene pek az eser vermiş, fakat geçen seneden daha iyi bir çalışma değil mi? (Aşiyân) hoş bir tablo. Çallıyı tanıyoruz. O, durur durur, fakat bir yaratır ve bir yaratır. Çallının eserlerinden ziyade her zaman ruhu bir şüirdir. Ve bazan eseri harikulâde oluyor. Çok kere kendi gölgesi içinde kalıyor.

Kemal Zeren — 14 eseri var. Çok çalışmış. Hem ne kadar güzel. Bu sefer Kemal renk işini halletmiş. Geçen bazı sergilerdeki soğuk renkçilik yerine şimdi o kadar yumuşak, coşkun ve rüzgârlarla dağılmış pırl pırl taze eserler veriyor. Kemal de iyi bir yere vardı. (Yakacıkta bir yol) bence unutulmalıdır.

Melâhat Ekinci — İki portresi de güzel. Klâsik bir yolda. Karanlıkta, gölgede, ağır. Fakat bu ağırlık bize emniyet, kudret hissi veriyor. Mânalı ve sağlam bir resim. Herkesten ayrılabiliyor.

Nusret Karaca — Yalnız bir büyük portre. Güzel çalışılmış. Bize daha çok şeyler vermeli değil mi? Onun bu seneki çalışma ve araştırmalarının hepsini görmeliydik bu sergi de.

Numan Pura — İlk defa sergiye iştirâk ediyor. İki sulu boyası ile ne kadar usta çalıştığını görüyoruz. Gölgeler ve ışıklar canlı. Sulu boya tekniğinin bütün zorluğuna rağmen kolayca yapmak kabiliyeti. Bu sanatkârdan çok şey bekliyoruz.

Nurullah Berk — Üç eseri var. (Şeşbeş) tablosu sergideki umumî ahenkten çok aykırı bir çalışma ile göze çarpıyor. (Natürmort) unda, meyveler mumdan gibi olmuş. İtina ile çalışılmış ama.

Refik Epikman — Bu kıymetli arkadaşımız sergiye pek az eser vermiş. Onun kuvvetli bir deseni ve iyi bir çalışması olduğunu biliyoruz. Fakat nerede?

Sami Sim — Üç eserinde fazla

BUGÜNÜN İNSANLARI

İngiltere Kralı beşinci George her sabah saat tam 9,30 da kardeşi prenses Victoria ile telefonla konuşur ve gezelik ederdi.

Kral bugün bu konuşmalara dair hatıralarını anlatırken: «Tabii her zaman resmi ve terbiyeli konuşmazdık. Bir sabah kardeşimin telefonu aynı saatte çalmış; karşısında benim olduğumu zannederek telefonu eline almış, (gün aydın ihtiyar bunak) demiş. Telefondaki ses şaşırmadan şu cevabı vermiş: «Affedersiniz Prensес hazretleri; henüz Kral hazretleri karşınızda değildirler.»

muvaffak olmuş. (Sefaretler arkası), (Çankayaya bakış) ve bilhassa (Sefarethane arkasından) tablosu. Pek tatlı renkler yakalamış ve Ankarayı çiçeklemiş.

Seyfi Toray — Onun çalışmalarında fazla ayrılan bir karakter göze çarpıyor. Onda renkte derin bir mâna, desende derin bir mâna var. Onda da mimstik bir şey hissediliyor, fakat ağırlığa rağmen çok yumuşak. Hemen bütün eserleri güzel. (Siyah natürmort) bize siyahı tabiatte olduğundan daha güzel yaşatmış, orijinal bir eser.

Saip Tuna — 9 eserle iştirâk etmiş. (Rüya), (Yatan kız), (Oturán kız) tabloları göz önüne bir kaç çıplak kadın sermiş. Muhtelif tabakada erkek seyircilerin bu üç resme, tekrar tekrar gelip utanarak, fakat ağız tadile baktıklarını gördük. Halk onu beğeniyor, çünkü herkesin basitçe anlayacağı gibi yapıyor. Saip şüphesiz usta bir portreci ve tabiatin sadık bir aynasıdır. Rüyadaki kadın hemen canlı denecek gibi tamam işlenmiş. Fakat niçin hepsi bu kadar?

Şeref Akdik — 9 eseri var. Ekserisinde desen kuvvetli ve muvaffakiyetli. Klâsizmi kavramış. Bu kıymetli



sanatkârın en göze çarpan tablosu kendi yaptığı kendi portresi idi. Şerefi çok canlı ve hemen eski üstatlara yakın bir maharette buluyoruz.

Turgut Zaim — Üç eseri var. Fakat Turgut bu sefer büyük bir hamlede bulunmuş. Bir zamandanberidir, tekrar ettiği gri mavi renklerin harikâli hâkimiyetinden kurtulmuş. Bu sefer sarıların, pembelerin tatlı dünyasını da aynı maharetle keşfetmiş. Turgutta büyük bir sanat işi hattâ bir gün sanat tarihimizi çok alâkadâr edecek bir gidiş var. Bu değerli sanatkârın renklerinde daima millî bir şakraklık, gülümseyen bir mâna, bir tazelik derin bir samimiyet ve safiyet görülüyor. Fakat o aynı kudretle, aynı hassasiyetle mevzularını da seçebiliyor. Tabiatte olan şey onda değişiyor, tabiatte daha üstün bir cazibe alıyor ve şiire, masala, lâtif bir sevimliliğe inkılâp ediyor. Ne kudret. Turgut için de çok şeyler söylemek lâzımdır. Bellisiz büyük bir iş yapıyor. O halkta ve köyde mevcut olup ta bizim göremediğimiz cazibeli ve mütebessim sevimliliği, keşfediyor ve bize o hayatın güzel ruhunu veriyor. Basit gibi, saf ve çocuklar gibi, fakat eski minyatürlerimizdeki maala yakın, büyük kudrette ifadeli şiir onda var. Kendi yâvusunun portresinde o kadar hassas olmuş ki onu dekoratif bir rüyaya çevirmiş, her tarafa mini mini kızının ruhunu renge ve hatta koyabilmiş.

Zeki Faik İzer — Masa başında tablosile serginin birinci mükâfatını alan Zeki, hem 16 tablo gibi adetçe fazla, hem de kıymetçe çok çalışılmış eserleriyle zengin ve güzel bir köşe yaratmağa muvaffak olmuş. Zeki de bu sene daha aydınlık ve daha yumuşak bir gölgeli bahara geçmiş. Geçenlerde onu da renklerinde soğumuş buluyordum. Bu sefer ruhu da eserlerine hâkim. Birinci mükâfata lâyıktı. Hem çok çalışmış, hem iyi çalışmış ve belki de

BU HARBİN GARIPLIKLER'

Gene işgal altında bulunan memleketlerden birine düşman tarafından çok ağır bir hava akını yapılmıştı. Hücumdan sonra orayı elinde bulunduran memleket resmî makamları derhal bir resmi tebliğ neşrettiler ve hücumda kayda değer hiç bir zararın vuku bulmadığını yalnız bir ineğin öldüğünü kaydettiler. Tebliği aynen neşretmek mecburiyetinde bulunan mahalli gazete sadece tebliğin nihayetine ufacak bir not ilâve etti: «İnek dört gün dört gece yanmıştır.»

her zamankinden daha iyi. Zekide koyu ve açıklıkların yanyana, tezatlı konusu çok bulunurdu. Bu sefer bu kaynaşma daha yumuşak ve renklerine de taze, erimiş bir yeşillik girmiş. Bu suretle Zekide sıcak bir güzellik var. (Kalamışta bir kahve) gölgelerin, yazın, yeşilin doyulmaz bir âlemi. Bahçede (Okuyan Çocuk) ta sarıların bestesi. (Köprü) peyzajı büsbütün yeni. İnsan baktıkça ruhu ısınıyor. O kadar muvaffak.

Heykeltraşlara gelince: Ne yazık ki onlardan ben bir şey anlamadım. En mühimi, az eser veriyorlar. Tabloların yanında küçük bir hacim. Niçin? Bu sanat şubesini arkadaşlar biraz daha verimli hale getirmeliler.

Sergi umumiyet itibarile eskilerinden daha kuvvetli ve zengin. Belli başlı görünüşü bu sene sanatkârlarımızın daha fazla ve aydınlığa, cıvıldıyan renge, sıcak ve neşeli bir fırçaya yürüdüklüdür. Bazı arkadaşlardan bahsetmediğimiz onların kıymetsiz oluşlarından değil, daha ziyade kendilerini anılamayışımızdan ve yerimizin darlığındandır. Hepsini tebrik eder, gelecek sene için yeni muvaffakiyetler dileriz.

ABİDİN DİNO

YAZAN VE ÇİZEN: ZAHİR GÜVEMLİ

ISTANBUL'A gelişi Asaf Hâlet'e uzun bir kudümiye yazdırmıya sebep olan Abidin, bu sayfada gördüğünüz krodide olduğu gibi saçı uzun, akli kısa bir genç, veya kendi tabiri ile genj...

Saçının uzun olduğunu tahmin kolay: hâlâ sanatın fârikası bu kadar zayıf ve ince bir pamuk ipliğidir. Abidin'in sanatkarlığı ise su götürmez. Ben bu yazımda aklının kısalığını isbat edeceğim.

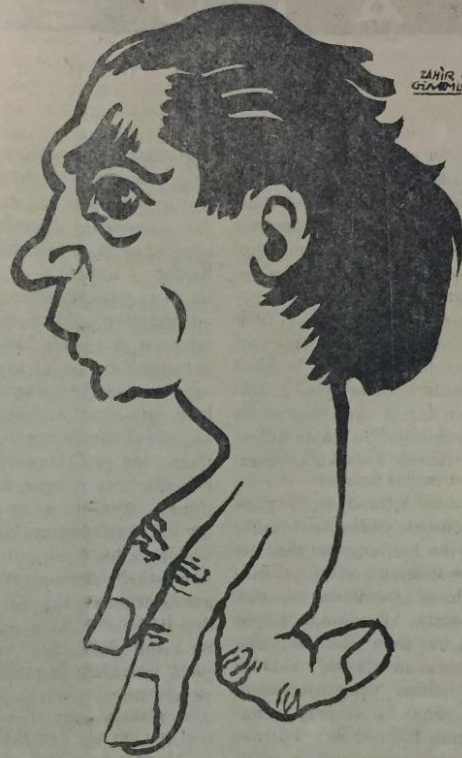
Birgün Çamlıca'da bir evde Lessage'ın, Guevara'dan aşırıldığı *Topal Şeytan* nam eseri okuyordum. Ruhum Asmodée ile okadar hembezmi ülfet bir hâldeydi ki baktığım pencerelerin perdeleri şeffaflaşıyor, parmağımı uzattığım damlar siliniyordu. Maçka taraflarını seyrederken adını Dumas Fils'in meşhur eserinin yarısından almış bir apartman dikkatime çarptı. Pencerelerinden birinde bir genj oturmadı; ve rüyada imiş gibi elini alına götürmüş, güpe gündüz ve dürbünsüz, Marmara ufuklarını gözetliyor; arasına odanın ortasına yayılmış yüzlerce, binlerce kâğıttan boş veya üzerine bir iki kelime karalanmış herhangi birini alıyor; bir harf, bir hece veya kelimeler yazarak yine odanın ortasına fırlatıyor. Bu kâğıtlar toplanacak, sıralanacak ve *Yedi Tepe*'yi teşkil edecek. Bir ikisini beraber bakalım:

"Fareler... afyonlu fareler..." ,
"nerede karıncanın pabucu?..." ,
"Yedi Tepe, yedi fırça, yedi renk..." ,
"diş fırçasıyla pasta yedi Zifiri Sait..." .

Ve genj mütemadiyen söylüyor: "Nerede korsanlar? Gemi geliyor mu çocuklar (odada yalnızdır.)?... Hani gemiler?..." .

Bu genj Rusça ile Fransızca'yı ana dilinden çok iyi bilen ve konuşan Abidin Dino'dur.

Sakın odanızda, Abidin varken, kahve telveli filcan, kibrit çöpü, su, çivit, misvak gibi şeyler bulundurmayın... iki saniyede beyaz duvarlarımız bir takım par-



maklarla, el etütleriyle dolar: Abidin dünyanın en iyi elcisidir.

Abidin'e patronlukla garsonluk aynı zamanda teklif edilse ikincisini tercih eder. Böyle adamda akıl bulunur mu?...

Hiç kıra çıkar mısınız? İstanbul'un popüler güzelliklerini aradınız mı?

Eğer, meselâ Babıâli'den bir brig içinde arkadaşlarıyla Abidin'i, Necip Fazıl'ı, arkalarında sıksa ve mağrur Rossinante'yi ağzı köpürmüş bir hâlde inerken görürseniz şaşmayın... Bir saat sonra plâstik bir hayretle ağızlar açık, Sulukule'de "Çingene dansları," seyredecekler...

Abidin Dino, Anadolu'ya resim yapmaya gönderilmişti. Bazı gazeteler onun orada tersim ettiği apteshane ibriklerini sanat ve sergi için tahkirâmiz telâkki ettiler. Bereket versin birkaç dostu bunu fırsat bilerek Abidin'in deliliğini bir daha ilân ile işde kast olmadığını tekrarladılar. Abidin de ibrikleriyle D Grupu'nun bilmem kaçınıc sergisini hazırladı. Abidin demek ibrik demektir.

"İyidir iyi..." sözünün söylendiği yerden Abidin geçmiştir.

Bu zat yakasız ceket, kolağızları tersine dönmüş gömlek giyer, yaz kış şapkasız gezer. Sağarı yağlı fakat kendisi yağsızdır.

22 Ağustos 1391

Bugün

Benim Fıkralardan

Resim Sergisi.

Yazan: BEN

Güzel san'atlar birliğinin 15 inci resim sergisi Galatasarayda açıldı. Zaten, Galatasaray dendi mi, son senelerde, aklıma sergi geliyor. Mektepte kışın talebe okuyor; yazın resim ve yerli malı okutuluyor.

Neyse. Resim sergisinde hoşuma giden iki san'atkâr var: Necmi Rıza ve Fikret Muallâ.. Bu iki san'atkârdan gayrısı hoşuma gitmedi, demiyorum. Fakat, çizgileri, renkleri ve terkipleri aklımda kalan yalnız bu ikisinin resimleri ve afişleri oldu.

Ben kendi şahsıma, afişçiliği, resmin en mühim şubelerinden biri addederim. Necmi Rızanın afişleri de mükemmel şeylerdi doğrusu. Hani, Necmi Bey istese, afiş kuvvetlerle, terkos suyunun, bize, limonaa niyetine içirebilecek gibi geliyor bana. Ben, büyük san'atkâr afişçilerden, biraz da bunun için korkarım. Afiş san'atkârlığı: Doktorluk kadar mes'uliyetli, saray şairliği kadar zeki ve kurnaz, düşman memleketini işgal eden bir ordu kumandanlığı kadar kudretli bir şeydir.

Rıza Bey, yolunu tutmuş gidiyor.

Fikret Muallâya gelince. Ben bu san'atkârı harikulâde buluyorum. Resimlerinde, çizgilerin renklerin, inanılmıyacak bir sadeliği, ve bu sadeliğin dehşetli bir terkibi var. Bana öyle geliyor ki, ancak yazı, resim ve musiki bir araya gelirse ve bu üç unsurdan musiki zihniyeti hâkim olursa, «İstanbulun eski evleri» isimli eseri meydana getirilebilir. Ben Fikretin bu eseri kadar, İstanbulun eski evlerini böyle hüznle, böyle içten veren bir nesne görmedim!

Sonra, Fikret Muallânın «Yağmur Şarkısı» da çok güzel. Bir Fransız şairinin bu isimde bir şiiri vardır. Bu şiiribestelemişler. Resimde, bu besteyi iki kadın dinliyor. Kadınların etraflarını saran çizgilerden, resim en küçük teferuatına kadar, yağmur şarkısını dinlemek mümkündür.

Fikret Muallâ yeni bir âlem..

Ne olurdu, şu yağmur şarkısını, İstanbulun cehennem havası da dinleseydi biraz. Rikkate gelseydi biraz. Şarkının ahengine uysaydı biraz. Yağmur yağsaydı biraz. Serinleseydik biraz...

BEN

Ek 1.9. Ali Sami Boyar, "Resim Mektebimiz -ve- Ressamlığımız Ne Halde?", Cumhuriyet Gazetesi, 14 Kasım 1931.

Resim Mektebimiz - ve -
Ressamlığımız ne halde?

Yazan: Ressam ALİ SAMİ

İstenilen terakkiye en kısa yoldan varabilmek için her şubede olduğu gibi irfan mesaimizi de birbirine kuvvetli bağlarla bağlayarak mütevazın yürümekliğimiz lâzımdır. Hiç bir faydalı mesleği diğerinin lehine olarak ihmal edemeyeceğimize biraz da Resim Mektebimizle ressamlığımızın ne halde olduğunu düşünmek elbet faydalı olur.

Bizde Resim Mektebinin (yani eski ismile Sanayi Nefise mektebinin) yarım asırlık bir hayatı vardır. İlk defa olarak Müze müdürü merhum Hamdi Bey tarafından tesis edilmişti. Her türlü iptidailiklerine rağmen Hamdi Beyin bu eseri güzel san'atlar tarihimizin takdirle yadeceği bir başlangıçtır. Bu mektepte ressamlık, mimarlık, heykeltçilik ve hakkâklık tahsil edilirdi, devrin garabetlerinden olarak mektebe girecek talebeden aşî şhadetnamesi, sıhat raporu, hüsnühal kâğıdı aranırda okuyup yazmak bilip bilmediği sorulmazdı, bundan dolayı bu mektebe bir hayli ümmiler de girdiler ve çıktılar. Müdür muavini Oskan Ef. isminde bir Ermeni olduğundan mektebe Ermeniler de hayli rağbet ederlerdi. Mektebin hocaları, Türk, İtalyan, Lâvanten, Yahudi, Ermeni, Polonez gibi her çeşitten harman edilmiş bir mahlûttu. Talebeleri de öylece Türk, Ermeni, Rum ve Yahudilerden mürekkepti. Şüphesiz bu Türk olmayan vatandaşlar lisanımızı ne okurlar ne de yazabilirlerdi. Mektebinden onun tetkikini de mütehasıslarına bırakıyorum. Yalnız bildiğim bir şey varsa o da resimsiz mimarlık ta olamadığıdır. Çünkü Güzel San'at akademisinin yetiştireceği mimar artist mimardır. Bundan başka bir de fennî mimar vardır ki Avrupa'da muhtelif mühendis mekteplerinde yetişir, bizde ona mukabil âli mühendis mektebimiz vardır.

Mektepte öğretilen san'at talebeyi mektepten çıktıktan sonra besleyecek ve hayatını kazandıracak san'at olmazsa tabii talebe bulunmaz. Halbuki sair mekteplere rağmen o kadar çoktur ki her sene hükümet mevcuda bir çok yeni mektepler ilâve etmektedir.

Resim şubesine rağbeti arttırmak ve kabiliyetli talebe bulmak için de gene iyi talebe yetiştirmek lâzımdır. Bugünkü şerait altında mektebe giren talebe mirasyedi olmalıdır ki o fedakârlığa katlanabilsin.

Ressamlık; hekimlik, eczacılık, avukatlık gibi serbest mesleklerden biridir. Fazla olarak beynelmilel bir kıymeti de vardır.

Ressamlıkla geçinmek yolu sade muallimlik veya hükümet kâpısı değildir. İyi bir ressam Avrupa'da bile san'atını tanıtılabılır. Buna muvaffak olan bir vatandaş hem kendi şahsına hem de mensup olduğu millete karşı faydalı bir iş görmüş olur.

Resim şubesi köhne metotları bırakmalı ve ameli ve ilmi talebe yetiştirmelidir.

HEM NALINA MIHINA

Bilen söyler,
Bilmeyen söyler...

Biz gazetelerin fıkrâ muharrirleri, mevzularımızı günün mes'elelerinden çıkarmak mecburiyetindeyiz. Şimdi İstanbul'da en çok konuşulan şeyler İmar plânı, et mes'alesi, stadyumdur.

Et mes'alesini olmuş bitmiş, hal edilip ortadan kalkmış, addedebilirsiniz. Çünkü, Şehir Meclisi, mes'eleyi bir encümenenden aldı öteki encümene havale etti. Artık siz tenceler, ısgaraları, şişleri hazırlayın. Yarın değilse öbür gün halis kıvrak etini ucuzcacık alıp gına gelinciyeye kadar bol bol yeriniz!

İmar plânından dün bahsettim. Tekrara hacet yok. Stadyom mes'alesi de bilen söyler, bilmeyen söyler diye benim pek iyi bilmediğim bir beyit vardır, onun anlatmak istediği hale döndü. Ben bile, çünkü «Yeni Gün» e koskoca bir makale yazdım. Gazetede çıktuktan sonra da pişman oldum ve safsâllığıma güldüm. Ömründe bir futbol maçı seyretmemiş, bir stadyoma ayak basmamış, bilyük bir maça Takşim stadyomu denilen harabezarı dolduran binlerce genç ve ihtiyar, kadın erkek futbol müptelasını görmemiş, bu muazzam halkın maçlara niçin geldiğini ve maçtan çıktıktan sonra ne yaptığını tetkik etmemiş adamlar, kalkmışlar, kendi kendilerine gelin görev oluyolar, stadyomu şurada yaptı racağım, hayır orada değil, burada...

tebin tedrisatı hemen hemen ameli derslere münhasırdı, yani mimarların, ressamların öğrendiği tersim usulü senelerce san'atın Avrupa'da geçirdiği tekâmülden bihaber olarak gösterilen usullerden ibaretti.

Heykeltraşlığa gelince onun da iki muallimine bedel bazan bir talebesi ya bulunur ya bulunmazdı. Bundan başka mektebin bir de hâk sınıfı vardı ki hocası Yahudi olan bu atelye bazan talebesiz kalır, muallim maaşının kesilmesinden korktuğu için Hasköy'den Yahudi çocuklarını kendi kesesinden aylık verecek toplar talebe diye kaydettirirdi.

Ressamlar da az acınacak halde değillerdi! İstanbul san'at âlemine mekteple beraber doğan, mekteple beraber ihtiyarlıyan M. Valer'i tamamen alaydan yetişme bir ressamdı. Ressamlıktaki liyakati vasattan aşağı, bilgisi de pratikti. Mesum Hamdi Bey bilmem onun nesini beğenmiş te mektebe hoca almıştı. Çünkü bu zavallı adam san'atın bir de ilim tarafı olduğunu aklından bile geçirmemişti. Mektebe getirilen canlı modeller, torba sakallı Yahudi'ler, ihtiyar Kürt mallardan ibaretti.

O zamanki kara cehalet ve koyu taassup dolayısıyla akademi yapmağa imkân yoktu. Sözde serbest ders olarak mektepte manazır, san'at tarihi, teşrih gibi dersler de vardı, fakat bunların isimlerini ancak programda görmek kabil olur ve senede bir kaç defa derse gelen muallimlerin kürsüsüne bazan rica ile, minnetle bir kaç talebe temin edilebilirdi. Söylediğim veçhile talebenin yüzde yetmiş türkçe okuyup yazmasını bilmek şöyle dursun, ders namına

tiştirmelidir. Art Decoratif, Art Industriel, Eau forte, Gravure, ilâncılık ve matbuat ressamlığına ehemmiyet verilmelidir. Çünkü akademi aynı zamanda bizim Art Decoratif mektebimizdir. Bu san'atları öğrenen talebe, değil memleketimizde dünyanın her tarafında hayatını kazanabilir. Ve memleketin sanayideki inkişafına faydaları olur.

İsviçre'de Türmak fabrikasında on senedenberi çalışan bir Türk genci tanırım, san'at ile hem oradaki evini barkını, hem de buradaki ailesini refah ile geçindiriyor.

İhtisası bu saydığım san'atlardadır. Almanya'da tahsil etmiştir. Bundan başka bir kaç Türk ressamı Almanya'da, diğer bir genç Türk te Paris'te aynı tarzda hayatlarını müreffeh kazanmaktadır. Bunların hepsi tahsillerini Avrupa'da yapmışlardır.

Akademik ressamlık ta az faydalı bir meslek değildir. Fakat bununla maişetini temin edecek ressamın asra lâyık malûmatı olmalı ve san'atın diğer teferruatını bilmelidir.

Mektep bir baba gibi talebeyi hayata alıştırmalıdır. Her birine ayrı ayrı mevzular vererek onların tetkikine çalıştırılmalı ve kendilerine mevzularına müteallik konferanslar verdirilmelidir. Bu suretle yetiştirilen talebe hem san'atkâr olur, hem de iyi bir hayat adamı olur.

Genç ressamlarımız vatanımızda geçinen Rus muhacirleri kadar san'atları ile maişetlerini temin edemiyorlar. Darülbedayiin dekorlarını bile bir Rus yapmaktadır.

Meselâ: Ankara'nın plânını yapan ve bugünlerde gazetelerin sık sık kendisinden bahsettiği meşhur

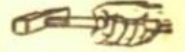
oimân, diyorlar.

Fakat stadyom para ile yapılır, para nerede? Belediye bütçesinde 40,000 lira varmış, devlet bütçesinden de 40,000 lira verilecekmış. 80,000 lira ile stadyom değil, etrafının duvarları bile yapılmaz.

Tam manasile bir stadyom bir kaç milyon Türk lirası ister. Bizim stadyoma vereceğimiz para, inşaat üç sene sürerse üç yüz bin lirayı bile bulamayacaktır. Şu halde, Belediye, kendi süprüntü arabaları ve amelesile şöyle bir stadyom taslağı yapacak, demektir ve galiba onun içindir, ki Sulukule civarını intihap ediyor. Çingene çocuklarına vampir oynatmak için stadyoma ne lüzum var!

Ben, bizim Belediyenin stadyom demeye lâyık bir saha yapabileceğine kat'iyyen inanmıyorum. Çünkü böyle bir şey yapmak isteseydi, bu stadyomun varidatını karşılık göstererek milli bankalardan bir miktar borç para alır ve yahut kendi de iştirak ederek bir şirket teşkiline çalışırdı. Hayır, böyle bir teşebbüsü aklına bile getirdiği yok. Bütün ömründe biriktirdiği bir kaç bin lira ile kendine, başını sokacak bir ev yaptırmak isteyen bir aile babası gibi, kasacığındaki para ile bu muazzam işi başarmaya çalışıyor.

Vaziyete nazaran, Belediye, ya kenar bir mahallede bir stadyom taslağı yapacak, yahut ta hiç bir şey yapamayacaktır. Birincisi bizi senelerce oyalyacağı ve paramızı israf edeceği için, ben ikincisini tercih ederim.



söylenilen şeyleri anlamaktan âcizdiler.

Mektebe sırf san'at aşkile bazı âli tahsil görmüş kimseler de girmişti. Bunlardan bir kısmı Avrupa'da da tahsillerini ikmal ettiler - bir ikisi müstesna - elyevm san'at âleminde isimleri söylenenler gene onlardır.

Sanayiî Nefise mektebi dört beş sene evvel Fındıklı'ya nakledilmiş ve muahharen ismi de «Güzel San'atlar Akademisi» ne tahvil edilmiştir. Mektebin binası da pek güzeldir.

Atelyelerinin ve sair edevatının ikmalî için çok büyük fedakârlıklar yapılmıştır. Yüksek maaşlı bir kaç ecnebi muallimi de vardır.

Fakat bu fedakârlıklara rağmen mektebin resim sınıflarına kaydedilen talebe pek azdır. İptidaiye sınıflarında beş on kişi bulunmakta ise de sonra birinci seneyi geçiren talebe arasından ancak resim atelyelerine bir kaç talebe geçebilmektedir. Halbuki akademide elyevm iptidai sınıfları beraber beş resim atelyesi vardır. Bu atelyelere kâfi talebe bulunamadığından her hocanın kendi atelyesine talebe tedarik etmesi oldukça müşkül bir mesele olmaktadır. Bu arada kalan talebenin vaziyeti düşünülmeğe şayandır. Şimdilik Güzel San'atlar mektebinde yapılan şey müzeyyen bahçesinin çiçeklerini, son sistem atelyelerini, seramik fırınlarını ve sairiyi züvvara göstermekten ibarettir. Tabii bu kadar külfet ziyet için yapılmaz. Mektebin hakiki manası adam yetiştirme yurdu demektir. Mektep maatteessüf bu vazifesini ifa edemiyor. Hususile ressamlığa rağbet eden pek azdır. Mimarlık mesleğim olmadı -

şehir mimarı M. Yansen sade ameli bir resimci olsa idi o muazzam işleri yapabilir mi idi? Yansen'i Yansen yapan ve ameli bilgisini nurlandıran malûmatı ve zati meziyetleri değil midir?

Memlekette güzel san'atlar duygusunu yükseltmeğe şiddetle ihtiyacımız vardır. Bu vazifeyi de akademimizden bekleriz. Hükümetten teşvik görmüyoruz demek küfrandır. Şükranla hatırlarız, Ankara'da ilk sergimizi teşrif eden Büyük Gazi en büyük şefkatini ressamlara ibzal etti, kendileri bizzat bir çok resimler aldılar ve bu tevccühü gören meb'uslar ve vekiller üçer beşer resim almak şartile serginin bütün resimlerini güzel fiatlarla paylaştılar, bu kadar büyük bir lütfu hiç bir milletin ressamları görmemiştir.

Bundan sonra her sene her vekâlet resim sergilerinden resimler almak suretile ressamlara büyük mikyasta yardımda bulundular, bu lütufların manası çalışmamız, himaye görürsünüz demektir. Fakat biz bu yardımların hakkını ödemek şöyle dursun, gayret ve faaliyeti her sene biraz daha azalttık, nihayet halimiz bu seneki Galatasaray resim sergisinin firaklı neticesine müncecer oldu.

Resim bazı noktalarda tamamen musikiye benzer, kabiliyetsiz bir san'atkâr elinde her hangi bir musiki aletinin fena bir gıcirtısı nasıl insanın kalbini tırmalarsa fena bir resim de seyredenlerin üzerinde öyle acı bir tesir yapar. Bu itibarla fena bir resim sergisi yapmaktansa hiç yapmamak hayırlıdır.

Gene tekrar ederim, memleketimizdeki san'at cereyanlarının tes-

lisini temin edecek memba Güzel San'atlar akademisidir. Biz bu kerameti mektepten bekleyip dururken mektep yeni yeni hatalara düşüyor. İhtidaimize göre akademide armoderne taraftar olan muallimler varmış, eğer bu hakikatse ona pek acınır!

Armodern yani fotorizm, kübizm, modernizm, gibi hergün yeni bir izemle meydana çıkan meslekin giremeyeceği bir kapı varsa o da mekteptir. Modernizm mektepsizlik demektir. Modernistler mektebin ve resim ilminin aleyhinde olan insanlardır. Onlar için herkes ressamdır. Herkesin elinden çıkan iş bir san'at eseridir. Böyle bir meslek mektepçilikle nasıl telif olunabilir? Eğer bu hakikatse resim san'atlarına rağbetin azalmasının sebebini uzaklarda aramamalıdır. (Yalnız mimaride kübizm sadelik demektir, bu ise müddeamdan hariçtir.)

Mektebin haricinde bir takım gençlerin müstakil ressamlar namı altında çalıştıklarını ve modern resimler yaptıklarını işitiyorum. Bunlara hiç bir diyeceğim yoktur. Yukarıda söylediğim gibi ressamlık serbest bir meslektir. Herkes isteğini yapmakta, istediği gibi düşünmekte hürdür. Fakat benim bu husustaki kanaatimi soran olursa düşüncelerimi samimiyetle söylemeğe mecburum. Bazı kimseler armodernin Avrupa'da taammüm etmiş bir san'at olduğuna zahip oluyorlar. Ve onu da Aynştayen nazariyesi gibi anlıyamadıkları mühim bir hakikat zannediyorlar.

Maamafih şurası iyi anlaşılmalı -
(Lütfen sahifeyi çevirtiniz)

Ek 1.9. Malik Aksel, "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 19 Nisan 1947.

BİR RESİM KAVGASININ DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

GEÇEN defaki yazımızda Eşref Üren'le Ratıp Tahir arasında geçen resim kavgasını açıklamış, bunu bir düelloya benzetmiştik. Bunda haksız değildik. Çünkü bu yazıda senelerdir beklediğimiz, hasret kaldığımız gerçek bir sanat tartışmasının izlerini görmediğimiz gibi bütün şahsî küskünlükler, hınçlar da ortaya dökülmüştü.

Düşünülecek bir mesele vardı. Bununla bütün dünya meşguldü. Yeni sanat nedir? Neyi anlatmak i istiyor? İnsan, dedikleri gibi bir kari-katürçünün elinde yine insan kalabiliyor, fakat bu ressamların elinde büsbütün başka bir yaratık oluyordu. Bu sebep endir ki bundan umdu-ğunu bulamayan topluluk alâkasını başka şeylere çevirdi. Aradığını hiç olmazsa fotoğrafta, sinemada görmek istiyordu. Buna karşılık da mücerret resim; müzeleri dolduran kitlelerin sevdiği ve anladığı tasvirci resmin yerine geçmeye çalışıyor, resim anlama işi bile belli bir zümre-nin inhisarına giriyordu.

1918 sıralarında Avrupa'da en ileri şeklini alan bu sanat, bütün bu yapılanları yıkmakla, hatta insan zekâsıyla eğlenmekle meşguldü. Sanatta sanatı göstermek, müze için eser yapmak değil, insanı eğlen-dirmek amacı ele alınmıştı. Sanat neşeli olabilirdi. Fakat gülünçlük muhakkak ki onun düşmanı idi. Şu da belli bir hakikat ki modern sanat daima yaratıldığı devrin modern sanatıdır. Her devrin modern bir sanatı vardır. Lâkin hiçbir devrin sanatı bugünkü kadar anlaşılmamak bedbahtlığına, talihsizliğine uğramamıştır. Bugünün sanatı toplu bir karakter gösteremediği gibi buna karşılık yapılan övgüler, anlaşılmayan yapma bir resim edebiyatını ortaya koydu. Daha doğrusu bu karı-şık, içinden çıkılmaz resim literatürünün yaptığı en müspet şey halkı

resimden soğutmaktan başka bir şey olmamıştır. Bugün artık bu sanatın kaynağı olan Fransa'da bile bu ifatlardan bıkmıştır.

Ana tabiat bir karış topraktan bir sümbül ile bir ısırganı yan yana yetiştirir. Burada tabiatı tenkit etmek aklımızdan geçmediği halde sümbül ile ısırganı bir tutmamaktayız. Fakat tabiatın başka bir şekilde devamı olan sanatta gerçek ile sahtenin ayırt edilmesine hemen hemen imkân kalmamıştır Fransa'da olduğu gibi İngiltere vs. hatta Amerika'da da yeni sanata karşı şikâyetler çoğalmıştır. Bana güzel bir misal de Sanat ve Edebiyat Gazetesi'nin 14. sayısında çıkan V. Gordon'un makalesidir. Bu değerli yazar İngiliz sanatında türeyen bu yeniliklerden ne kadar şikâyet edildiğini ağır kelimelerle açıklamaktadır. Bazan, evet bekleyelim, dün anlaşılmayan nice şeyler vardı ki bugün pekâlâ herkes tarafından anlaşılıyor, diyenlere de rastlanır. Acaba elli seneden beri süregelen Kübizm'in anlaşılması için daha mı beklemek icabedecektir?

Yeni sanatkar kendi gelenekleri içinde yenilik yapamayınca tefekkürde yenilik yapmaya, yeni yollar aramaya koyuldu. Her sanatkar bir filozof, biz psikanalizci oldu. Rüyaların, malihulyaların resimleri yapıldı. Hâlbuki düne kadar resim mükemmeli ve bütünü anlatan bir sanattı. Yeni sanatta teknikte görülen ihtisas bölümleri gibi bencilliğe doğru giden ve neticede sanatkarı kendi kendinin ressamı olmak talihsizliğine götüren yollar türedi. Bu yollar sanatın varlığını bile şüpheye düşürüyordu. Çünkü sanat eseri kendini saydıramamaktan başka alabildiğine fikir tereddisine doğru adımlar atıyordu. Tabiat ile ilgisini kesmiş, tualler ressamların eğlence sahaları olmuştu. Yeni sanatkara göre sanat eseri için başarı kâfi değildi. Onda şöhretin önemi vardı. Bu sebepten eserde sanattan ziyade şöhretin kıymeti arandı. Bu yüzden ressamlar türlü türlü garabetler ortaya döktüler. Kendilerini bir sihirbaz gibi gös-



Ratip Tahir'in eleştirilerine tepki veren ilk ressamlar Arif Kaptan (solda) ve Eşref Üren oldu.

termeye çalıştılar. Fakat 20. asır adamının bu anlaşılmayan kapislerle uğraşacak ve onları bir fal kitabı gibi okuyacak zamanı ve takatı yoktu. İşte sanatın böyle hasta olduğu bir devirde İstanbul'dan, Akademi'den bir kafil Avrupa'ya, bilhassa Paris'e tahsile gitti. Bu tecrübesiz gençler hususi atölyelerde, Akademi Jullian, André Lhote'un yanında çalıştılar. Montparnasse resim Babil'inin bohem havasına daldılar. Caddelerde şövalesini kurmuş uzun saçlı, kara boyunbağı erkeker, kısa saçlı, uzun pantolonlu artist kadınlar bunları şaşırtmaya kâfi idi. Dünya tersine dönüyordu. Her şey bir rüya gibi geldi geçti. Bu gençler memleketine dönüşlerinde birer havari oldular. Yalnız Kübizm'i değil, daha birçok cereyanları da getirdiler ve bunlar bir sanat hâdisesi gibi öne sürdüler, üstelik yazılarıyla da övdüler. O sıralarda Nurullah Berk bir katalogta "D Grubu'nun ilk sergileri Kübizm, Pürizm, Fovizm ile Empresyonizm şeklinde görünerek memleketimizin durgun, akıllı uslu sanat havasına birer bomba gürlüğüyle patladı. Ortalığı velveleye verdi," diyor. Hâlbuki 1933'te Mimoza dükkânında açılan bu sergiden kimsenin haberi bile yoktu. Fakat genç ve ateşli sanat erleri bunu böyle görmek, sanatla bir ihtilal yaratmak istiyorlardı.

Bu moda yavaş yavaş genç şairler tarafından da benimsendi. Bunun eksik tarafı propaganda idi. O oldu. Genç yazarlar, ressamlardan fazla yeni sanatı övmeye başladılar. Bu onlar için bir zaruret, bir ileri görüşlülük oluyordu. Bunlar çığırkan renklerin, sert konturların mest ve hayranlırdılar. Her fırsat ve her vesilede yenilere dair yazılar yazıyorlardı. Fakat bunlarda ne bir ilmi tahlil, ne de ciddi bir tenkit izi vardır. Bu işe alay, espri de karşıyordu. Bu sanatkarlar her çeşit yazıdan faydalanmak lüzumuna inandıklarından ne bahasına olursa olsun kendilerinden bahsettirmek fırsatını kollamaktan geri kalmıyorlardı.

Bu sebepten D harfinin esrarlı perdesi arkasına sığındılar. Bu eserler bir nevi deliliğe yoruldukları zaman da memnurluklarını gizlemediler. Kendilerini göstermek için her çareye başvuruyorlardı. Evet, eski resimde ne varsa yıkmak lazımdı ki kendi sanatları görülebilsin. Bundan da binen iskambil gibi yıkıldılar. Hamdi Beyler, Ali Rızalar, Seyit beyler, Akademi hocaları yeller yazabiliyorlar, kendi kendilerini övebiliyorlardı.

Modern sanatın ilham kaynaklarından biri de sıhhatli insandan ziyade hastalıklı, mariz vücutlardı. Picasso'da fil hastalığına tutulmuş kalın kolları, kalın bacaklı insanlar tablolarının süsünü teşkil ediyordu. Modigliani'de tek gözlü yüzler, Matisse'te isterik kadınlar, André Lhote'da işkenceye uğramış raşitik vücutlar pek çoktur. Havası olmayan bir boşluğu bir daha hava da doldurabilir. Nitekim Fransa'dan sızan bu çeşit resim tarzı çabucak İstanbul havasını kapladı. Memlekette bu tabloların orijinalleri olmadığı için reproduksiyonlardan alınan ilhamlarla ressamlarımız tabiat denilen modelden müstağni oldular. Bu iş güzel bir eser meydana getirmekten ziyade, kolay şöret kazanmak, çabuk bahsedilmek için kestirme bir yoldu. Bu hususta ne lâzımsa yapılıyordu. Gazetelerde halk ile modern sanatkar arasında anekdotlar uyduruluyordu. Bunlar da çeşit çeşit orijinallikle yayımlanıyordu. Bu eserlerin tefsirciliği bazı şairlere ve yazarlara düşüyordu. İstencen şey eserin özelliğini ortaya koymaktan ziyade imza etrafında hareket uyandırmaktı.

Aradan zaman su gibi geçti. Kübik resimlerin eskisi gibi itibar görmediğini anlayan aynı zümre aşırı gittiklerini söyleyerek halka doğru dönmek arzusunı güttüler. Kilimlerin, heybelerin resimlerini yaptılar. Sergilerde eğri minareler, iskambil kâğıtlarından papaz kızları gibi gelinler göründü. Fakat bunlarda da bir Paris reproduksiyon kokusu vardı. İçten ziyade dıştan gelen örnekler, gelenekleşmeye yüz tutan sanatımızın havasına karıştı. Bu suretle hazır elbise gibi Fransız ekolü kendi biçimimize uydurulmaya çalışıldı. Yeni ressamlar gibi bazı aydınlar da bu ihtilalci sanatın öncüleri olmak hevesine kapıldılar. Nitekim bu resim tarzları kırkıncıdan sonra resme heves edenlere bir cesaret vermişti. Çünkü Fransa'da birkaç ressam kırkıncıdan sonra dünyaya ün salmışlardı. Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken sergiler açmaya başladılar. Kendilerinde meydana çıkmamış gizli bir istidat tevahhüm ettiler.

Bu sebepten yeni cereyanlara sıkı sıkı sarıldılar. Bunu korumayı ve saymayı bir vazife bildiler. Ahmet Hamdi Tanpınar da ileri resmin hayranı oldu. Bu resimler karşısında renk sarhoşluğu içinde yaşadığını gizleyemedi. Sonra da tamamen ölçülerden ibaret olan, eski güzel

yazımızı öven, onda bir Türk dehası sezen İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sürrealistlerin en keskin koruyucusu rolüne geçti ve bu iki sanat anlayışını bir araya getirebildi. Yine şükredelim ki aydınlarımızın bu kadar bol medihleri karşısında bütün sanatkarlarımız ultra modern olmadılar. Şurada bir noktaya dokunmaktan kendimi alamayacağım: Her vesile ile halk için resim yaptığını öne süren Bedri Rahmi'nin Ankara'daki sergisinden resimlerinin en çok Amerikalı çavuşlar tarafından alındığını Şevket Rado'ya söylemesidir. Aklıma şu geldi: Şiirde realist, Şeker Ahmet Paşa'nın takdîrkârı, Nazmi Ziya'nın hayranı, Matisse ve Greco'nun muhabbetkârı olan bir sanatkar nasıl oluyor da bu derece zevk değişikliklerine uğruyor, tenakuz içinde kalıyor? Sonra hem halk için resim yapıyor, hem de halktan ziyade Amerikalı çavuşlar bunları alıyor ve satın alıyor. Acaba şöyle deseydi: "Ben böyle resimleri kendi zevkim için yapıyorum, tabiatı böyle görüyorum!" Günah mı olurdu? Hangi halk, boynu üç karış uzunluğunda olan kadın resminden bir şey anlar? Halkın zevkini hiç saymak, onun zevkiyle alay etmek acaba halk resmi yapmak mıdır?

Bu memleket senelerdir taassubun boyunduruğu altında resimden korktu, onu bir suç saydı. Bir devir nice hattatlarımızı gizli gizli resimler yaptılar ve yakın bir devirde haritalar resimdir diye Çemberlitaş'taki Maarif Nezareti'nde kuburlara atıldı. Bugün nasıl olur da sanat, hürriyetine kavuştuğu zaman halk onu sevmez ve ona saygı göstermez? Fakat ne yazık ki bu böyle olmadı. Sanatı yadırgadık. Çünkü memlekette sanatı sevdireceğimiz sırada Fütürizmler, Kübizmlerle herkese tepeden bakmaya başladık ve neticede topluluğu elden geldiği kadar resimden soğuttuk. Resim gelenekleri kökleşmiş memleketlerden bile aşırı gittik. Montparnasse sanatına Parislilerden fazla uyduk. Kendimizi bir türlü resim diliyle anlatamadık. Zeki Faik, Zeki Kocamemi, Ali Avni, Elif Naci, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Refik Epikman, bütün bu ressamlar, müfrit bir Fransız ekolüne bağlı iken bugün az veya çok kendilerine dönmektedirler. Salih Urallı ile Hamit Görele bazı resimlerinde aşırılığı savunmakta, Abidin Dino, Bedri Rahmi

Eyüboğlu bu müfrit yolun yolcusudurlar. Hatta alı bile bir Zamanlar *Menleviler*'iyle böyle bir yeniliğe heves etmişti.

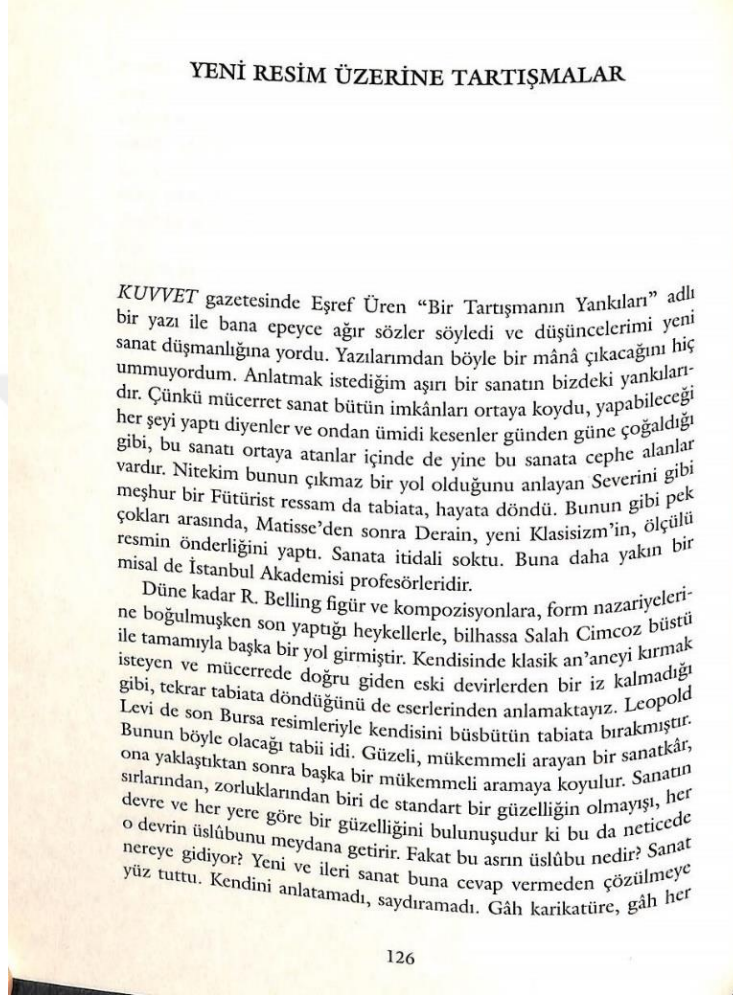
Aylardır iki ressam arasında sürüp giden tartişmalar, bize böyle bir yazı fırsatını verdi. Hemen diyebilirim ki bu yeni cereyanlar hakkındaki yazılar, tahliller bizde geç bile kaldı.

Burada Eşref'in fazla titizlik göstermeye hakkı yoktur. Çünkü savunuların kendi kendileri hakkındaki hükümleri sanatta aşırı gittiklerini itiraf etmeleridir.

Sanatın dost medihlerinden ziyade acı ve gerçekçi tenkitlere ihtiyacı vardır. Bunun da artık sırası gelmiştir.

Sanat ve Edebiyat Gazetesi, sayı 17, 19 Nisan 1947, s. 4.

Ek 1.9. Malik Aksel, "Yeni Resim Üzerine Tartışmalar", Sanat ve Edebiyat Gazetesi, 24 Mayıs 1947.



şeye benzedi ve bunlara bol bol alay malzemesi verdi. Resme yeni başladığımız, ona alışmaya başladığımız bir devirde bu tarzları meydana getirenlerden ileri eserler ortaya koyduk.

Dünyanın her tarafında Akademi dışında yaşayan bu sanat bizde rahatça Akademi'ye kuruldu. Burası klasik sanattan ziyade ultra modern sanatın yuvası oldu. Hatta bu ilerilik Fransız ressamlarına bile parmak isirtmaktan geri kalmıyordu. Bundan modern sanata karşı tarzı bulduğumuz hatıra gelemez, zaten sanatta hiçbir zaman geriye gidilemez. Maksadımız sanat namına yapılan gözbağlıklar, yapmacıklardır.

Bir vakitler Mazhar Şevket, pek iyi hatırlımda kalmadı, ama aşağı yukarı şöyle bir şey söylemişti: "Paris'te Louis Quinze modası başlar başlamaz bizde çarşı içi mamulâtı yerli Louis Quinze'ler ortaya çıkar." Sonra kübik stil moda olur, Mahmutpaşa'da yerli kübik masalar, kanepe, komodinler, sezlöngler piyasayı kaplar. Resimde yeni cereyanlar başlar başlamaz onun taklitleri derhal bize de gelir. Bunu son resim tarihimize baktığımız zaman bütün açıklığıyla görürüz. Nitekim 1933'ten beri yerli Matisse'ler, Picasso'lar çoğaldı. Bunlara uymayan ressam sayılmadı. Arkasından çocuk resimleri alabildiğine övüldü. Ressam gözünün kâfi gelmediği yerde çocuk gözünün bir gözlük gibi kullanılması lüzumundan bahsedildi. Resim literatürüne akla gelmedik ilâveler yapıldı. Paris'te benzeri olmayan sanat, bizde sanat yerine geçiyordu. Ressamların en büyük endişeleri kendilerini Paris modasına uydurmaktı. Hâlbuki sanatta derin bir mazisi olan bizlerin nesi varsa onlara benzemeden yapılan işlerdi. Onlara beğendirdiğimiz eserler onlara uymayarak, kökünü benliğimizden aldığımız eserlerdi.

Şeker Ahmet Paşalar, Seyit Beyler, hattâ Ruhi Beyler ve diğer arkadaşlarıyla kendi benliğimize döneceğimiz, yerli bir sanat meydana getireceğimiz sırada D Grubu Paris'in büyük bir kitlece kabul edilmeyen Montparnasse sanatını yaymaya çalıştı. Sonradan bu gruba girenlerde taban tabana zıt sanat görüşleri olduğu hâlde, D harfinin arkasında birleştiler. Kendi şöhretlerini D Grubu adı verilen resim birliğine feda ettiler. Sanata tuhafıklar, acayiplikler soktular. Yeni gelenekleşen resmimiz umulmadık bir şımarıklığa, laubaliliğe doğru gidiyordu. Picasso

çeşit çeşit resimler yapabiliyordu, bir sınıfı peşinden sürükleyebiliyordu. Fakat bunun Paris'te bir mânâsı vardı. Çünkü bir devirde Avrupa o derece güzel insan tablolarıyla dolmuştu ki artık resim denen şey ortadan kalkmış, onun yerine güzel insan gelmişti. Bu hâli önlemek için güzel kadını tahtından indirmek icabediyordu. Bundan dolayı çirkinler övülmeye başlandı. Bu moda bize de geldi. Talihsizlik şurada ki, daha güzele alışmadan çirkinin güzelliğini aramaya koyulduk. Fakat herkes Picasso gibi harikulade bir sihirbaz olamıyordu. Bu yüzde bu şöhretin peşinden yürütenlerin birçoğu devrildi. Onun için sanat tarihinde bu adam kadar şüpheli kalan ve nefret uyandıran bir sanatkârâ daha rastlanmamaktadır.

Fakat burada yine bir fark göze çarpmaktadır. Bu sanatkâr hiçbir zaman halk için resim yaptığını iddia etmemiş, akademi profesörü olmamış, eserlerinin anlaşılmasına üzülmemiş, hattâ tenkitçinin elinden bile kendini kurtarmıştır. Bizde böyle olmadı. Ressamlarımız bu çeşit eserlerin halk için olduğunu söylediler. Bu sanatları anlamayanları geri buldular. Hâlbuki bu resimler meslekten olanları bile şaşırtıyordu. Halk, resmi resim olarak görmek isterken onlar bu sanatı sadece zihni bir faaliyet hâline soktular. Bu sanatkârlar kendileri için resim yaparlardı kimsenin bir diyeceği olmazdı. Fakat topluluğun sanat zevkini yükseltmek vazifesini ele almaları, sonra onun temayüllerinin zıddına eser vermeleri resim seyircilerinde büyük bir rahatsızlık uyandırdı. Aşırılık o dereceye varmıştı ki, her şey usuller, kaideler dışında kalıyordu. Sanatta bir ihtilal havası yaratmak, gelenekler dışında bir sanat meydana getirmek kolay bir şey değildi. Bu hareketler sanatı maddenin baskısından kurtarıp anlaşılmayan bir dile götürmekle insanlığın toplu duygularını anlatmaktan uzak kalıyordu. Eski ressamın eseri kendini kolayca halka anlatırken, yeni ressamın eseri için tefsircilere lüzum görüldü.

Vakıa yeni keşifler ressamı şaşırtmadı değil. Esen rüzgârı, dalgaların denizi, sinema daha hareketli, herkesin anlayacağı bir dile sokmuştu. Kumıldamayan resim kumıldadı ve ressamın göremeyeceği geçici ruh hâllerini fotoğraf daha mükemmel bir şekilde tespit edebildi. Bu suretle topluluğun resme olan sevgisi bölündü. Bir kısmı sinemaya,

bir kısmı fotoğrafa geçti. Makine benzetme işini de ressamın elinden alınca sanatta bir anarşi baş gösterdi. Re: me başka kıymetler aranmaya başlandı. Çünkü bu sanat kendinden daha birçok şeyleri yeni keşiflere kapı açtı. Adese bir fırça gibi kullanılıyordu. Bu yüzden fotoğrafın içine kadar resimde benzerlik hoş görülürken, hattâ bu sanatın esasını teşkil ederken, sonraları hemen hemen ayp sayıldı, sanatta istikrar kalmadı. Bir taraftan da topluluk hareketli resme, sinemaya alâkasını artırdı durdu.

Burada asıl dikkate değer bir nokta varsa, o da yeni ekollerden ziyade bu ekollere karşı yapılan resim literatürünün zenginliğidir. "Yeni sanat, asrının önüne geçmek, şekillerin üzerine yükselmek endişesiyle meydana çıkmıştır," gibi sözler bu sanatı anlatmaya kâfi gelmediği gibi, sanat da kendini bir türlü anlatamadı. Bütün bu ümitlere rağmen topluluk yeni sanat karşısında alçakgönüllü olmak şöyle dursun, eline ömründe fırça almayanlar bile "Resim bu işe, biz de bu kadarını yaparız," demeye başladı. Çünkü bu sanat, sanatkârın tatmin edilemeyen sonsuz arzu temâyüllerinin, ihtiraslarının, hatta ruhi sapıklıklarının akisleriydi. Sanatın modeli tabiat, hayat değil, sanatkârın kendisi idi. Bu böyle olunca tabiat da kıymetten düştü. İnsan ruhunun tabiatını anlatmak isteyen mücerret resim, gayri tabiiyetler, imkânsızlıklar içinde bocaladı. Çünkü bu sanat, musiki gibi kendine yeter bir hâle gelemiyor, maddeden ayrılamıyordu. Şüphesiz ki dünya nizamlarının değişik haller alması, inanışların kökünden sarılması sanata da tesir edecekti. Fakat bu değişiklikler de yeni keşiflerde olduğu gibi sanatın lehine değildi. Bu bakımdan resim kendinden birçok şeyler kaybedince, süs sanatından, dekordan medet ummaya başladı, âdeta tutunacak dal arıyordu. Sanatın böyle talihsiz bir devrinde gözümüzü Avrupa'ya çevirdik. Hayat ve tabiat yerine sürreli aramaya koyulduk. Tabloyu tablo olarak görmeye razı olamıyorduk. Senelerce akademi tahsili gören bazı gençler Avrupa'da bir hamlede bütün öğrendiklerini unuttular. Kendi mizaçlarının, ruh haletlerinin zıddına problemleri resme doğru gittiler. Perspektifi, anatomiye, öğrendikleri birçok şeyi hor gördüler. Tablolarını bir dama taşı, bir zekâ

oyunu haline soktular. Sergiler açtılar, üstelik topluluğun sanat alâkasızlığından şikâyet ettiler. Bunda ne derece haklı idiler? Topluluğu düşünmeyen, onun arzularını yerine getirmeyen bir sanatkâr kendini zavallı görüyorsa, bunun suçunu topluluğun nankörlüğünde mi aramalıdır? Bu sanat beğenilmiyorsa bunun tek sebebini kalabalığa istediğini vermemelerinde, daha doğrusu ona saygı göstermemelerinde bulmalıdır. Yoksa ne bugünün sanatkârı dünkünden aciz, ne de bugünün topluluğu dünkünden alâkasızdır. Bugünkü sanatkârın en büyük sıkıntısı yapabileceğini yapamamaktan değil, anlatamamaktan ileri gelmektedir. Hâlbuki hiçbir devirde sanatkâr kendini anlatmak için bu derece bol vasıtaya kavuşmuş değildi. Gazeteler, mecmualar, reproduksiyonlar, radyo, televizyon, eski devirlerde olmayan nihaysiz propaganda vasıtalarıdır. Ne yazık ki sanatı da yine bunlar ayağa düşürdüler. Çünkü müze, reproduksiyonla kötü bir şekilde seyircinin ayağına geliyordu. Hâlbuki eski sanatsever bir sanat hacısı idi. Bunları görmek için ne zahmetlere katlanmazdı. Bütün bu yorgunluklar, emekler sanata karşı saygıya da vesile oluyordu.

Şunu da unutmamak lâzımdır ki her memlekette kendini topluluk-tan ayıran ve onun zevklerini kötümseyen bir zümre bulunur. Kendini her şeyde, her yende üstün gören, modernliği meslek edinen bu zümre bu çeşit işlere hayrandır. Sonra ayrı zevkler, ayrı görülmemiş eğlenceler peşindedir. Geleneği olan güzelliğin onlarca mânâsı yoktur. İşte böyle bir zümre bizde de türedi ve bunlar sanatı bir nevi aksırık yahut ifrazat şeklinde görmekten ve tarif etmekten çekinmedi.

Bütün bunlara rağmen asıl tuhafı şu ki, bizde bu nevi resimleri satın alanlar halk değil, resmi müesseselerdir. Çünkü sergi dışında hiçbir yerde pazarı olmayan bu eserlere karşı yapılan övgüler zamanında belki de Rafael'e yapılmamıştır. Bu çeşit yeni resmin yeni edebiyatı da türedi. Bu edebiyatın birkaç örneğini son çıkan dergilerden toplayarak yazıyorum: "Dört başı mamur resim, ele avuca sığmayan renkler veya resimler, cana yakın eser, resmin tadı, tuzu, çiçeği burnunda turfanda resim, renk çeşnisi, renk sarhoşluğu, renk cenneti vesaire... İşte yeni resim edebiyatımıza giren parlak tavsifler..."

Ressamlarımız bu övgülere uymak, bir renk çeşnisi meydana getirmek için bazan çoşarak eli ayağı bile ort:dan kaldırıyorlar; “Bunu niye yapmadınız?” diye sorarsanız size “Teferruata ne lüzum var?” cevabını veriyorlar.

Yine ne gariptir ki, böyle bir resmi bir çocuk yapınca sınıfta kalır da bir Akademi profesörü yapınca deformasyon adına alkışlanır, takdirler toplanır, resimleri resmi dairelerde başköşelere konur.

Hangi dalı tutmak, hangi sanat peygamberine inanmak lâzım? Bunu zamanın şaşmayan ebedi sanat ölçüsüne bırakıyoruz.

Sanat ve Edebiyat Gazetesi, sayı 21, 24 Mayıs 1947, s. 1, 3.

Ek 1.10. Sedat Çetintaş, "Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir", Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası, 26 Ağustos 1949, s. 2-3.

SANATTA SOYSUZLAŞMA

Milliyette Soysuzlaşma demektir

★ Sedat ÇETİNTAŞ ★

Kı üç yıl evvel, İngiliz şehircilik ve mimari sergisi münasebetle, şehrimizde konferanslar vermek üzere Londra'dan gelmiş olan, tanınmış İngiliz mimarı Critty, tarihî âbidelerimizdeki millî sanat asaletini gördükten sonra, bir de yeni yapılmakta olan Edebiyat Fakültesi binalarında mimari namına, sanat namına yapılan heyelanları görmüş, ondan sonra da yanan akademi salonlarında, bir Türk mimarlarına şu suali sormuştu:

"İngilterede eski ile yeni mimari arasında normal bir tecanüs ve teselsül vardır. Halbuki memleketinizde, eski ile yeni arasında derin bir boşluk var! Bunun sebebi nedir?"

Bu suale herkes susunca ben, susanların yüzlerine bakarak: İsayı darıltım, Muhammedi de memnun edemedim! diyen şaşkına benziyorum. eskily beğenmiyoruz, böyle olunca bit tabi yenisini de bulamıyoruz! demiştim. Bu cevabım orada hazır bulunan bazı akademi hocaları ile bazı genç mimarları hiç de memnun etmemişti.

Fakat maalesef ace bir hakikattir ki, mimaride eski ecdad sanatına (Din mimarisii!) diye uydurma bir yafıta yapıtırsarak, arkamızı döndük ve garbin modern mimarisine kucak açtık. Böylelikle bir taraftan öğretim müesseselerimizden, sanatta soysuz ve dejenere telâkkilere göre bir nesil üretiyoruz. Diğer taraftan da yeni yeni şehirler kuruyor, eski şehirlerimizi ve bu meyanda İstanbulumuzu da bertâ ediyoruz. Bizler bu gibi bahislerde maalesef kendimizden ve kendi adamlarımızdan ziyade ecneblere inandığımız için, yıllardanberi bu konudaki feryatlarımızı bir tarafa bırakıyoruz. Çok tanınmış Fransız şehircilik mimarı Le Corbusier'yi iğhat edeceğim; Le Corbusier'nin bir kaç ay evvel İzmirde yükselmiş olan sesini dinlersek, bu zat şöyle söyledi idi:

"Kırk sene evvel gördüğüm İstanbul bugün çok değişmiş, bu değişikliğin, mimari ve sanat bakımından İstanbulun aleyhine olmuş. Türkler çok büyük ve hürmete lâyık mimarlar yetistirmişlerdir. Ben de onların hayranıyım, hülâsa yazık olmuş İstanbul!"

Fransız mimarının bu dövünüşi karşısında bir muharririmiz, kendi te-

lâkkisine göre bir şeyler yazdı idi, ben de: "Yalnız İstanbulla değil, yazık oldu Türk mimarisine başlığı altında bir gazetemizde bilmem kaçınca olarak bir makale daha yazdı idim. Evet, yazık olmuştur Türk mimarisine..."

MUSİKİDE eskiye arkamızı dönerek Tü. kafa! dedik, salonlarımızda, dergilerimizde Türk musikisi sevgisi izharını bir gerilik saydık. Ve hele

Afrikanın steplerinden doğma, bir acayip işığa tapar gibi caza aşık, bir nesil üretiyoruz.

Seksüel hislerin kamçıladığı ve geliştirdiği, kucaklaşma ve tepinmelerden başka bir sanat if-desi olmayan modern dansların tiryakisi bir nesil ürettik. Türk folklorunda. Türk sosyal hayatında, erkeklerimizde erliğin ve kahramanlığın, kadınlarımızda incelik ve nezahetin en kuvvetli ifadelerine malik olan millî danslarımızdan alâkalarımızı kestik.

Halbuki bizler, bu kadar merhametsizce anane düşmanlığı yaparken, düşünmüyoruz ki, tarihe malik olan hiç bir millet, millî oyunlarından vazgeçmemiştir. Ve hele musikide cazı en çok ele almış olan Amerikalılar bile, orglarından bir türlü vazgeçmiyor, onu her yerde ve her ciddî toplantılarında zevkle ve huzula dinliyorlar.

RESİMDE realisme, symbolismeye ve expressionisme vesaire gibi ekoller, bugün birer mısral oldu. Dünyanın hiç bir güzel sanatlar akademisinin kabul etmemiş ve öğretim programına sokmamış olduğu modern resmi, akademimizin başına tac ettik, çarpuk ağızlı, domates burunlu, ahtapot kol ve bacaklı portreler, kompozisyonlar, yapan bir nesil üretiyoruz.

Léopold Lévy gibi bu memleketin rengine ve ışığına söven, asil renkli Türk kadınlarının tual üstünde, suratlarını soba kurumu ile kirleten ve anatomik teşekküllerle alay eden bu modernist Fransız ressamına Türk gençliğini teslim ettik, yetistirdiklerinin, sergilerindeki eser diye önüne koyduklarından, resim sanatı namına ne demek istediklerinden bir

sey anlamayışımızın sebebi; işte budur.

Edebiyatın en saçma sapan heyelanları, şiir diye dergilerimizin boş sayfalarına geçiriyoruz! Gecen sene Hüseyin Siret Beye rastgeldiğim vakit sordum: "Üstad, dedim, neden ara sıra sesinizi işidemez olduk, kaleminizi nereye attınız?". Şu cevabı aldım: "Yâdelerde kalmış bir gurbet-zede gibiyim, sesimi kimlere işittirebilirim?"

SAHNELERİMİZDE Osman Gazinin, Edebalinin kızı Mal Hatunla olan aşk sahnesi, bu uğurda Eskişehir Bevi Ali Şir'le çarpışması ve en nihayet Orhan Gazi gibi bir yiğiti doğuran sevgilisine kavusmayı, dünyaya ders verecek bir yiğitlik ve mertlik, fedakârlık, teragat ve incelik timsali olarak, bir realite halinde tarih kitaplarımızda yurken, onu sahneye intikal ettirecek bizleri feyizlere garkedecek bir kalem çıkmadığı ve buna lüzum gören bulunmadığı halde bir Fransız edibinin hayalinden doğma bir Cyrano de Bergerac için ayılıp bayılıyorz.

İşte bütün bunlara çirliçiplak idi ile: sanatta soysuzlaşma derler. Sanatta soysuzlaşma ise, doğrudan doğruya milliyette soysuzlaşma demektir. Bugün bu bedbahtlığa düşmüş bir durumdayız, sebep olanların kulakları çınlasın.

ŞİMDİ bunlardan bir tekni avdet edeceğim, musikiyel. Fakat zannedilmesin ki notadan, armoniden bahsedeceğim, hayır! Bunu sahiplerine terk ederek yalnız tarihi mehter takımımız ele alacağım.

"Teşkilât ve Kiyafeti Askeriye" ve "Tarihî Askeri" vesair tarih kitaplarımızı karıştırınca, geçmişte bir mehter takımımız bulunduğunu öğreniyoruz.

Bu mehter takımı, Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan 19 uncu asra kadar, bazı ufak tefek değişikliklere uğrayarak çalışmış olan, devletin resmî musiki heyeti idi. Bu heyet, bazı fonksiyon farkları ile hem haremde, hem de seferde milletimize mühlîm hizmetler görmüş bir sanat müessesesi idi (1).

Ahmet Rasim Osmanlı Tarihi, bu heyetin kadrosunu ve elemanlarını şöylece tarif ediyor: Zilzen, yani iki elinde bronzdan yuvarlak ve büyük iki levhayı birbirine vurarak kullanıran, zurnazen, yani zurnacı (2), makarezzen, yani bizim çifte nâra dediğimiz dümbelli çalan, daha sonra tabizen, yani davulcu (3)... İşte bu beş cins musiki âletinden ibaret olmak üzere bunları kullananlar, birer baş vı şef ile birlikte dokuz kişi idi. Ayrıca bu heyetin umumi bir şefi vardı ki, iç oğlan başçavuşu denilen zat olup malyetinde ayrıca, ellerinde birer cevkan (4) taşıyan dokuz tane çavuşu vardı. Umumi şeften sonra mevki itibarıyla ikinci gelen zat tabizenbaş: idi ki buna da, (baş mehter ağa) denirdi. Bu suretle altmış dört kişiden tereküp eden bu musiki heyetine: «Dokuz kat mehter takımı» denilirdi.

Fazla tafallâta girişmeden söyleyeyim ki, bu mehter takımının sükûnet zamanlarında vszifesi, her gün ikindi vakti sadrazamın, yeniçeri ağasının vesair vezirlerin makamlarına gelip halka teşkil eder, o makamdan hususî bir memurun: «Vakti sürür ve safa mehter başı, hey hey!» nida ile verdiği kumandayı müteakip, mehter nöbet çalmağa başlar, yani çeşitli millî havalar terennüm ederdi.

Savaşlarda ise, yürüyüşte serdarın önünde gider, konaklarda ve ordugâhta ve hele savaşlar esnasında, millî ve vatani havalarla orduyu teheyhûç ve teşci eder, coştururdu. Tabillerin şenktar gümbürtüsü, Türk yiğitinin erlik gururunu ayaklandırır, surnaların enini, silevi şefkat ve sevgi hislerini gıcıklatır, ondan sonradır ki bütün millî benlikleri şahlanan Türk kahramanlarının, önlerinde ordular erisi ceset olur, kaleler yıkılır enkaz olurdu. İşte Türkün mehter takımı kısaca bu idi.

MESRUTİYET yıllarında bu tarihî varlığı dostum Sermet Muhtar Alus'un babası rahmetli ve muhterem Muhtar Paşa, Askerî Müze müdürü iken ihya etmişti. O vakitki müze binası olan Sent İren'i önünde her akşam üstü mehter takımı millî kıyafetleriyle toplar, bir halka yapar, nöbet çaldırır. Mehter takımı diye halk o meydana üşüşür ve bu takımın etrafında bir hâle teşkil ederek huşula, zevkle dinlerdi.

Meşrutiyet yıllarında millî şuurun uyandırmış olduğu bu kıymet, neden sördü gitti? Bu güzel şeyden ne zarar görüldü ki tekâmülünü beklerken büsbütün ortadan kaldırıldı? Biline-

SANA



Şinasi

Özdenoğlu



Şey güneşinde yanmış alnunu
Sana getiriyorum.
O, bir bayrak gibi
Hür yaşamak için
Dalgalandı.
Tek başına, çetin dövâların
Cehenneminde yandı.
Hükümdar buselerine yanmışmayan alnunu
Sana getiriyorum
İster kancıyla, istersen okla!

Kalbim, hürriyetin suyuyla yeşerdi
Yazardağ mısali yandı, tostuğu
Bahtsız insanların mâcerasında
Senunm düşünmeden vurmuştu.
Sana kalbimi getiriyorum
İster hançerle vur, ister kucakla!

Namussu insanların destanını yazmış
Ellerimi sana getiriyorum,
İğrenç maskelere en yaman tokadı savurmuş
Ellerimi sana getiriyorum.

Sana getiriyorum ellerimi ki
Toprağında nasır tutmuş memleketimin;
Yıldız koparmış gözlerden
Yetim çocuklar için
Kömür atmıştır ocaklarına
Hasta taşıyan gemilerin.
Taşını döndürmüştür fakir değirmenlerin.

Sevgilim
Ellerimi sana getiriyorum
İster kelepçe vur
İster avuçlarında uyut!

GETİRİYORUM

mez ve anlaşılmaz!

Millî ananelere sadakat, tarihi ve millî faziletlere hürmet, hiç bir vakit yeniliklere engel olmaz. Yirminci asır medeniyetinde mukayese edilemeyecek kadar bizden iberi olan İngilizlerin ananeye hürmetkârlığından, cazin bütün dünyaya yayılmasında âmil olan Amerikalıların orglarına sadakatlerinden olsun ibret almasını bilmiyoruz.

Bana kalırsa bu cemiyet münevverleri içinde cazin samia trmalayıcı zırlıtısına kulaklarını tıkayanlarımız çoktur. Hele gerilik damgasını alnına vurdurmak endişesi ile! Dişlerini sıkarak sesini çıkarmayanlarımız sayısızdır. Fakat Türk tarihinin ve Türk zevkinin ve bu ulu milletin millî ananesinin yadigarı olan mehter takımının millî terennümünden heyecan duymıyacak bir Türk tasavvur edilemeyeceği gibi, Meşrutiyet devrinde şahit olduğumuz gibi onda asil bir orijinalite bulamayacak bir ecnebiye rastlayamayacağımıza inanıyorum.

Hulâsa: Rahmetli Muhtar Paşanın bu şuurlu hatırlayışına hürmet ede-

rek, mehter takımımızı daha mütekâmil şekilde ihya etmeliyiz. kanaatindeyim, eski millî ve vatani havalarımızla birlikte, bilhassa istiklâl ve Cumhuriyet marşlarımızı mehter takımımızdan dinlemeliyiz. Bu hayırlı işi radyo müesseselerimizden, konser-vatuvarlarımızdan istersek millî bir hakkımızı istemiş oluruz.


(1) Ahmet Rasim Osmanlı Tarihi'de 1071 (1661) tarihli bir bütçe defterinde, 1092 kişi (Çadır mehteri), 102 kişi de (Bayrak mehteri) kaydı var. Bunlar hasineden maaş alıyorlar.

(2) 17 inci asrda zurnazen Mustafa Paşa, sadrazam olur olmaz Karagözü Mehmet Paşayı defterdar yapmış, buna zamanın vesiteleri: (çalacak zurnasını çekti cebinden Karagözü demişlerdi. Ahmet Rasim altmış çeşit musiki âleti ve bunlar arasında da yedi çeşit yalnız zurna ismi sayar.

(3) Kös davulun büyüğü ve tek yüzüştür. Hayvan süründe de taşınır.

(4) Cevkan ucu çatal, gümbüşü bir değnek olup çatalında alincirlerle asılı bir çok vıscık çingiraklar bulunurdu. Bu değnek sakallı tufeller, havasına göre sıkılarak sallanarak suretine, gücüne ve kulaklara tempo tutulurdu. Hâli Anadoluda ucu çatal değneklerle çöge derler.

Ek 1.10. Sami Onat, "Resmimiz Nereye Gidiyor: Resme ve Bedri Rahmi'ye Dair",
Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası, Nisan 1949, sayı:1, s. 12.

RESMİMİZ  *Nereye Gidiyor*

Resme ve Bedri Rahmi'ye Dair

• Muvaffak Sami Onat •

Modern resmi, yapıcı oldu
ğu, hiç değilse yıkıcı ol-
madığı müddetçe müs-
amaha ile karşılamak lâ-
zımdır. Yeni olan her türlü (arayış),
iyi ve güzele gebe bir gayret şeklin-
de düşünmek zararlı bir müsamaha
değildir. Ancak, bu aramalar kötüyü
doğru yönelip, yıkıcı bir nihilizm'e
veya şekli bozma yoluyla çarpıklaş-
maya başlarsa vaziyet değişir. Bu tak-
dirde müsamaha biter, ikaz, ihtar, ve
müdahale başlar. Daha doğrusu mü-
samahanın bitmesi, ikaz ve ihtarın
başlaması lâzım gelir. Çünkü artık i-
yilik beklenen bir arama değil, kıy-
met ve istidatları heder eden ve hattâ
cemiyete kötülük etmeye hazırlanan
bir heyulâ var demektir ortada.

Bugüne kadar ekserisi (D Grubu)
na ait ressamlar için yazdığımız ya-
zılarımızın çoğunda iyi şeyler söyle-
dik. Onları en geniş toleransla anla-
mıya ve anlatmaya çalıştık; sanat ka-
biliyetine hakikaten inandığımız ba-
zılarını yakından takip ederek her
fırsatta hoş görmekten geri durma-
dık. Fakat geçen gün Bedri Rahmi
Eyüboğlunun son resimlerini gördük-
ten sonra kritik bir zamanın gelip çat-
mış olduğunu farkettilik.

Evet çok acıdır ki, pek yeni mazisi-
ne rağmen ileri ve ümitli bir resim
sanatımız varken, bu hamlenin yanlış
yollara yönelmekte olduğunu gördük.
Bilhassa (D Grubu) ve (Yeniler) in
temsil ettiği bu hareket 5 - 6 yıl ön-
ceki yenilik ve asaletini kaybetmekte-
dir. İçlerinde Cemal Tollu gibi her
zaman yeni, şahsiyeti kuvvetli kalan-
lar olmakla beraber, resmi, resim ol-
maktan çıkarıp işi zanaata ve boyacılığa
düşürenler var.

Bedri Rahminin sergisini gördük-
ten sonra içimizin yanı sıra sebepsiz de-
ğildir. Çünkü Bedri Rahmi, bu hare-
ketin şöhretlerinden biridir. Ve o, her
türlü mânasile artist mizaçlı bir res-
samdır. Onda hem resim, hem şiir
züptesi, hem de şöyle böyle olmiyan
bir etof var. O, iki üç sene öncesine
kadar hepimizi ümitlendiren bir kıy-
met, bir büyük kabiliyetti. Ama bu-
gün Bedri Rahmiyi bir ressam ola-
rak görmek, eserlerini pentür olarak
kabul etmek ne kadar güç ve bunu
yazmak bizim için ne kadar zor. İki
sene kadar önce (uzun boyunlu kız-

lar) la başlayan şekli bozma merakı
ve renkli görünmek kaptısı; Bedri
Rahmiyi, bugün bir dekoratör, bir
illüstratör veya bir vitray ressamı ha-
line getirmiş. Halbuki yanbaşında e-
şi ressam Eren Eyüboğlu, kuvvetli
deseni ile hâlâ hakiki pentüre çalış-
yor; oyuncaklarla oynamasına rağmen
asıl resmini ihmal etmiyor. İki sene
kadar önce (Uzun Boyunlu Kızlar)
diye bir acıplık tutturarak, asla eks-
presyonla, empresyonla ve resimle a-
lâkası olmiyan bir şekli bozma mera-
kına kapılan Bedri; bu defa da (Ö-
püşmeler), daha doğrusu (Seviciler)
le uğraşiyor. İki kadının birbirine ke-
netlenircesine öpüşmesi, cinsi bir da-
lâletin teşhirinden başka hiç bir şeye
yaramaz. Ve bunun hiç bir sanat gö-
rüşüyle alâkası olamaz. Bedri Rahmi
için mevzu mu yoktu, veya Bedri Ra-
hmi mevzu mu bulamazdı?

Bir senedenberi ekseriya mütenazır
şekillerle, hiç bir renk ve desen en-
düşesi gözetmeden âdeta mozayik ya-
par gibi kare ve nokta tuşlarla bir
şeyler yapmak isteyen Bedri, bu yo-
lun da kendisine vefakâr olmadığını
niçin anlamak istemiyor. Sanatın za-
naat olmadığını pek iyi bilmesi lâzım
olan Bedri, bir kaç yerli tip ve mo-
tifle kendine hâs millî ve yeni bir
resim yaptığına mı inanıyor? (Saz Çe-

lan Adamlar) veya (Köylü Gelinler)
asla orijinal çalışmalar sayılmazlar.
Matis'ler, Düfi'ler bunların çok daha
iyilerini yaptılar. (Karacaoğlan) ları
da böyle. Kompozisyon olarak Bedri
Rahmi'ye yakışır şeyler, ama sanat ve
resim olarak hayır. O (akvaryum)
ların, o (Diken) lerin, o (Kırlangıç)
ların ve o (pencere) lerin resim ve
sanatla alâkası yok veya hiç denecek
kadar azdır ve Bedri Rahminin bunu
bilmesi lâzımdır. Pentür'ün; dekor-
dan, vitraydan, illüstrasyondan başka
bir şey olduğu gün gibi açık iken,
sanat yerine zanaat yapmak neden?

Bütün bu satırlarda Bedri Rahmi
için fena hiç bir isnatta bulunmak is-
temedik. Zira bugün için cemiyete
kötülük eden bir heyulâ değil, kıy-
metleri heder eden bir vaka karşısın-
dayız. Bu itibarla yanlış anlaşılacak
istemiyoruz. Gayemiz, Bedri Rahmi-
nin sanatçı mizacına ve kabiliyetine
olan inancımız dolayısıyla duyduğumuz
teessürü belirtmektir. Son olarak
şunu da kaydetmek isteriz: Bir iki
peyzajı ile Bedri, hâlâ bu tehlikeden
sıyrılma şansına maliktir. Hattâ boy-
nu uzun olmakla beraber bir portresi
kurtuluş melcei olabilir. Yeter ki,
Bedri Rahmi bunu istesin, zanaatı sa-
nate tercib etmesin, deformasyon me-
rakından ve acıip fantezilerden kaçsın.
Bu çok özlediğimiz yeniden doğu-
şu zaman gösterecektir.

YAĞMUR DUASI

Sıcak, şakaklarım üstünde bir demir çember,
Güneş, dimağımı avucunda hapseden yumruk;
Nedir bu âlemi yakmakla eylenen ejder?
Tekin değil bu sıcaklık, bu sinsî durgunluk.

Biraz bu çemberi gevşetse, çatlayıp da, kafam,
Biraz hayâlimi kurtarsam, âh! yumruktan,
Doğardı ufkuma birden sevimli bir akşam,
Denizleriyle gülümserdi - dalga, dalga - Vatan,

Yeter, bu zulmete hasret veren uğursuz nûr,
Biraz serinlik, ilâhî, biraz su: Bir yağmur!..

Munis FAİK

Ek 1.11. Sami Onat, "Resmimiz Nereye Gidiyor: Sanatta Şekil – Sanatta Çile", Şadırvan Haftalık Sanat Mecmuası, Eylül 1949, sayı:27, s. 10.

RESMİMİZ Nereye Gidiyor

Henüz klâsik sanatın dar ve kalıplı şekillerinde kendini tartmamış bir adamın birdenbire (Ben bu kalıplara sığmam) diyerek ortaya çıkması, sadece gülünç, sadece beyhude bir vehimdir.

SANATTA ŞEKİL

Muvaffak Sami ONAT

SANATTA ÇİLE

SANAT; ister resim, ister müzik, ister edebiyat, ne olsun olsun hiç bir zaman tesadüflerin işi değildir. Tesadüfer harikulâde bir mısra söyleyiveren bir kasaba şair, rastgele güzel bir melodi mırıldanan odunçuya bestekâr diyemeyiz. Bir şairin şair olabilmesi için doğuştan sanatkâr mizacında olması da şair yazmaya yetmez. Şiir için şairin estetik kanunlarını, şiir ölçülerini, kelimelerin mısra içindeki hususî kıymetlerini ve nihayet şiir tekniğini bilmesi icâbedir. Ancak bunlardan sonradır ki bir şair, bu imkânlar içinde kendi şiirini verebilir. Bu iş müzik için, heykel için, mimari ve resim için de böyledir. Şiirde bir Türk şairi dünya şiirini Türk şiirini, bunların tarihi seyirini ve nihayet nazım şekillerini bilmez ve kullanamazsa veya bu şekilleri kullanacak kaçar bir sabır ve istidat gösteremezse şiirlerinin kıymetinden şüphelenmelidir. Aruzu, heceyi, vezni, kafiyeyi, redifi asçnansı bilmiyen ve bunlarla manzumeler düzmeyi beceremiyen bir şairin, yeni yeni şiirin çok güç olan deruni âhengini bulmasına imkân olmaz. Genç şairlerin birçoklarında görülen (nesrin şiirle karışması) hasıtalığı hep bu klâsik yoldan geçmemiş oîmaları ile izah edilebilir.

İş; resim için de aynen böyledir. Klâsik resmi hazmetmemiş, hor görülen akademizm'den geçmemiş, mevzuu aynen kopya etmekte kabiliyetini denememiş bir ressamın, ressamın diye ortaya çıkması çok büyük bir esarettir. Bizde bir Orhan Veli yeni şiir imkânlarını, bazan acıplık derecesinde denemelerle arıyor. Biz bu denemeleri; onun sruzla, heceyle manzumeler yazacak kadar klâsik şiir ve şecillerini kullanabildiği için hürmetle karşılıyor, ciddiye alıyoruz. Bir Fikasso; önce benziyen bir portre yapabildiği, klâsik yoldan muvaffakiyet

le geçtiği için bu kadar çılgınlığına rağmen daima bir değer olarak ortada duruyor. Bu kabül denemeler Pikkasso'nun ve Orhan Veli'nin hakkıdır. Fakat ne kadar isim yapırlarsa yapsınlar, ne kadar şair ve ressam olarak ortada görünürlerse görünürler işe; doğrudan doğruya modern şiir ve modern resimle başlayanların şairliklerine ve ressamlıklarına inanmıyoruz. Bunlar evvelâ bize nazım tekniğini, resmin ilk şartı olan «benzetmeyi» versinler. Aksi halde bunların, kolayın ve acıplığın okuyucuda ve seyircide bırakacağı merak'ı istismar ettiklerine inanacağız. Eğer Pikkasso sülle'sine benzeyen resimler vermeseydi, eğer Orhan Veli aruzla rûbâller yazmasaydı, onların yiyeceği hüküm de bu olacaktı. Fakat bugün onları en geniş müsamaha ile karşılamaktan ve «arama» larına hürmet etmekten çekinmiyoruz. Ve esasen modern resim ve modern şiir; «arama» ların kopyası değil; klâsik şiir ve resim hududuna sığmayan hakiki sanatkârların kendi hürriyet hareketleridir ve bu hareketler kopya ile işe başlayanların değil, bu endişeyi hissedenlerin hakkıdır.

Yine tekrar edelim; bir Cahit Sıtkı, bir Orhan Veli, bir Fâzıl Hüsnî, bir Celâl Süley, bir Arıburnu, bir Cahit Külebi yeni şiir imkânlarını denerken hem şair olduklarında şüphesiz bırakmaz; hem de klâsik yoldan geçtikleri için şiirin çilesini çekmiş, modern şiiri temsil etmiş sayılırlar. Fakat böyle klâsik bir devreden geçmemiş, modern ressamlarımıza inanmıyoruz. Eğer biz yanlıyorsak meydan ortada boş duruyor. Bize evvelâ, (varsa fotoğrafik olsun, varsa sanat kıymeti olmasın) sahiplerine benziyen birer portre yapsınlar. Eğer bu portreler süjelerine benzerlerse biz hak-sız düşündüğümüzü kabul edeceğiz. Ve isnatlarımızın ağırlığı altında e-

PORTRELER:

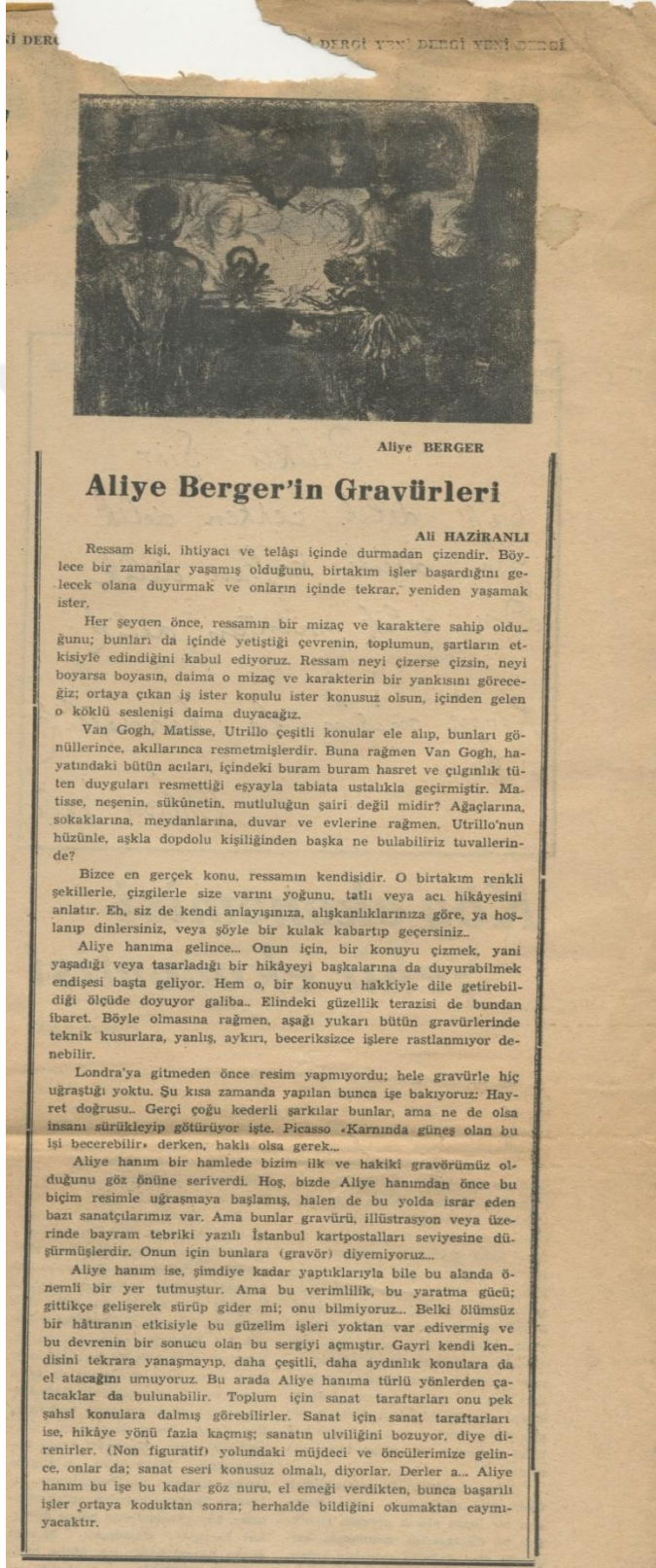
Arık toprak yarık taban bir (şimdi) (Tök kol) değil, bu (Tök eler) bir yazar! Gönlüm kurban bu yabanın yoluna.

Çöp boyunda Rab misali dev beni; Mübâlayım yurdun eşi (Haşhaş) ! Yakup Kadri Karaosmanoğlu.

d. K. Ç.

ŞADIRVAN, 27 EYLÜL 1949

Ek 1.12. Ali Haziranlı, "Aliye Berger'in Gravürleri", Yeni Dergi, 1 Mart 1951 (SALT Araştırma, Yusuf Taktak arşivi)



Aliye BERGER

Aliye Berger'in Gravürleri

Ali HAZIRANLI

Ressam kişi, ihtiyacı ve telâşi içinde durmadan çizendir. Böylece bir zamanlar yaşamış olduğunu, birtakım işler başardığını gelecek olana duyurmak ve onların içinde tekrar, yeniden yaşamak ister.

Her şeyden önce, ressamın bir mizaç ve karaktere sahip olduğunu; bunları da içinde yetiştiği çevrenin, toplumun, şartların etkisiyle edindiğini kabul ediyoruz. Ressam neyi çizerse çizsin, neyi boyarsa boyasın, daima o mizaç ve karakterin bir yankısını göreceğiz; ortaya çıkan iş ister kopulu ister konuşuz olsun, içinden gelen o köklü sesleniş daima duyacağız.

Van Gogh, Matisse, Utrillo çeşitli konular ele alıp, bunları gönüllerince, akıllarınca resmetmişlerdir. Buna rağmen Van Gogh, hayatındaki bütün acıları, içindeki buram buram hasret ve çılgınlık tüten duyguları resmettiği esyayla tablata ustalıkla geçirmiştir. Matisse, neçenin, sükûnetin, mutluluğun şairi değil midir? Ağaçlarına, sokaklarına, meydanlarına, duvar ve evlerine rağmen, Utrillo'nun hüznüne, aşkla dopdolu kişiliğinden başka ne bulabiliriz tuvalerinde?

Bizce en gerçek konu, ressamın kendisidir. O birtakım renkli şekillerle, çizgilerle size varını yoğunu, tatlı veya acı hikâyesini anlatır. Eh, siz de kendi anlayışınıza, alışkanlıklarınıza göre, ya hoşlanıp dinlersiniz, veya şöyle bir kulak kabartıp geçersiniz.

Aliye hanıma gelince... Onun için, bir konuyu çizmek, yani yaşadığı veya tasarladığı bir hikâyeyi başkalarına da duyurabilmek endişesi başta geliyor. Hem o, bir konuyu hakkıyla dile getiremediği ölçüde doyuyor galiba. Elindeki güzellik terazisi de bundan ibaret. Böyle olmasına rağmen, aşağı yukarı bütün gravürlerinde teknik kusurlara, yanlış, aykırı, beceriksizce işlere rastlanmıyor denebilir.

Londra'ya gitmeden önce resim yapmıyordu; hele gravürle hiç uğraştığı yoktu. Şu kısa zamanda yapılan bunca işe bakıyoruz: Hayret doğrusu. Gerçi çoğu kederli şarkılar bunlar, ama ne de olsa insanı sürükleyip götürüyor işte. Picasso 'Karnında güneş olan bu işi becerebilir, derken, haklı olsa gerek...

Aliye hanım bir hamlede bizim ilk ve hakiki gravürümüz olduğunu göz önüne seriverdi. Hoş, bizde Aliye hanımdan önce bu biçim resimle uğraşmaya başlamış, halen de bu yolda ısrar eden bazı sanatçılarımız var. Ama bunlar gravürü, illüstrasyon veya üzerinde bayram tebriki yazılı İstanbul kartpostalları seviyesine düşürmüşlerdir. Onun için bunlara (gravör) diyemiyoruz...

Aliye hanım ise, şimdiye kadar yaptıklarıyla bile bu alanda önemli bir yer tutmuştur. Ama bu verimlilik, bu yaratma gücü; gittikçe gelişerek sürüp gider mi; onu bilmiyoruz... Belki ölümsüz bir hatıranın etkisiyle bu güzelim işleri yoktan var edivermiş ve bu devrenin bir sonucu olan bu sergiyi açmıştır. Gayri kendi kendisini tekrara yanaşmayı, daha çeşitli, daha aydınlık konulara da el atacağını umuyoruz. Bu arada Aliye hanıma türlü yönlerden çatacaklar da bulunabilir. Toplum için sanat taraftarları onu pek şahsî konulara dalmış görebilirler. Sanat için sanat taraftarları ise, hikâye yönü fazla kaçmış; sanatın ulviliğini bozuyor, diye direnirler. (Non figuratif) yolundaki müjdecî ve öncülerimize gelince, onlar da; sanat eseri konuşuz olmalı, diyorlar. Derler a.. Aliye hanım bu işe bu kadar göz nuru, el emeği verdikten, bunca başarılı işler ortaya koduktan sonra; herhalde bildiğini okumaktan caymayacaktır.

Ek 1.12. Ercümen E. Talu, "Bugün De Bu: Bir Resim Sergisi", **Son Posta Gazetesi**, 8 Şubat 1951, s. 2. (SALT Araştırma, Yusuf Taktak arşivi)

2 Sayfa

BUGÜN DE BU

Bir resim sergisi

Edebiyatı pek bilmem amma, güzel sanatların bütün diğer dalları yıllar içerisinde büyük bir inkişaf gösteriyor. Bu, inkâr olunamaz bir gerçektir.

Mimarlarımız bu asır mimarisinin bazı bazı en güzel örneklerini verdikleri gibi, Adnan Saygun, Cemal Reşid, Necil Akses ve daha da başkaları bestedikleri eserleri garp muhitinde beğendirmiyorlar.

Resimde de bu böyledir ve hemen bütün bir mevsim boyunca, Beyoğlundaki Fransız konsolosluk binasının, sanatkarlarımızın tahsis etmek lütfunda bulunduğu galeride sergiler birbirini takip ediyor.

Çallı gibi büyük bir üstadın eserlerine duyduğumuz hasreti bazan tādile yardım eden bu sergilerin içerisinde gözlerimize birer renk ziyafeti gibi gelenler çoğalmağa başladı. Bu olayı şükranla ve iftiharla karşılamalıyız.

Sulu boyada şimdye kadar pek te kaydedilmemiş fevkalâde üstün bir başarı gösteren müfterem mütekaid General Bilgin'in eserleri duvarlardan indirilir indirilmez yerine bir Türk hanımının cidden hayret ve hayranlık uyandıran gravürleri asıldı.

Bayan Aliye Berger hemen bütün efradı güzel sanatlarla yakından ilgili ve bu bakımdan ün almış bir ailenin kızıdır. Hemsiresi Fahrünnisa Zeydi; Yeğeni Nejad Devrimi Avrupa sanat münekkidleri hanidir büyük ressamlar arasında tasnif etmişlerdir. Büyük biraderi, «Halikarnas balıkçısı» müstear adı ile tanınmış Bay Cevad Şakir en iyi nesir yazan ediplerimizden biri olduğu gibi aynı maharetle de kara kalem ve fırça kullanır.

Bayan Aliyeyin bu sefer açtığı sergi yüz parça kadar ve birbirinden nefis eserlerinden meydana gelmiştir. Bunlar cidden görülecek şeylerdir. Dalgalar, Haydarparkta tahayyül, kargalar, akisler, anatomi dersi, sonbaharda Hristos tepesi, bir odanın içi, kandiller, sakanın evi. Hangi birini sayayım?

Zevki selimi yüksek, çok da hisli bir kadının, sanatına kendini verip her hazzını duya duya çizerek vücut ve ruh verdiği bu güzel tabloları bu hafta içerisinde mutlaka gidip görmek, hakiki sanatın heyecanını tatmak isteyen her sanatsever için kaçırılmaz bir fırsattır. Samimi söylüyorum.

Ercümen E. TALU

PERŞEMBE
8
ŞUBAT 1951
Hare: Yerebatan
Catalcesme No. 25/1
İSTANBUL
Telefon: 20203

Sene 21 — No. 5637 — 1742

SABAHİ ARI ÇIKAR SİYASİ GAZETE

Sayı 10 Kurus

Son Posta

Ek 2: Türk Sanat Eleştirisinin Gelişimine Katkı Sağlayan Örnekler

Ek 2.1. Mahmud Cuda, "Modern Sanat", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, 1937, sayı:10
(Bknz. Ek 1.4.)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yeniler ve Yeni Resim", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart
1938, sayı: 3, s. 6.

Yeniler ve Yeni Resim

BEDRİ RAHMI

Yeniler derken başda Sezan olmak üzere Van Gog, Söra, Gogen, Píkaso, Matis, Dören, Paskin gibi sanat hayatları çetin denemeler ve değerli arayışlarla dolu olan sanatkarları kasdediyorum. Bana resmi gökten yere indirmiş olan bu sanatkarlardır. Bir çoklarımızın onları içinden çıkılmaz bir muamma gibi hal etmeye uğraşmalarına rağmen ben onların, anlaşılması güç yabancı dille yazılan sanat eserlerini herkesin anlayabileceği bir lisan tercüme ettiklerine kaniim. Yenilerin herkes tarafından anlaşılacağı bir lisan kullandıklarını herşeyden evvel resimde "sadelik" ve "samimiyet" e büyük bir ehemmiyet vermiş olmalarında aramak lâzım.

**

Ressam ışığı ve dekorları bir fotoğraf atölyesi gibi itina ile tanzim edilmiş loş atölyesinden çıkıp, her parçası belli başlı bir alem olan açık ve engin tabiate kavuştuktan sonra, onun her gün yepyeni motifler üzerinde çalıştığını görüyoruz. Fakat her gün yeni motifler üzerinde çalışan



(Píkaso - Píkaso) siyah koltukta yatan çıplak kadın



Şezan (Cezanne) Manzara

ressamda, eskilerdeki muayyen motiflerin üzerinde çalışmaktan gelen ustalığı bulamıyoruz. İşte yenilerin resimlerinde ilk bakışta seyirciyi şaşırtan da bu ustalığın noksanlığı oluyor. Herhangi bir mevzuu bütün teferrüat ile görmeğe alışmış olan seyirciyi yalnız özü arayan ressamın mevzuunu bir kaç çizgi veya birkaç renkle ifade etmesini yadırgıyor.

**

Eskiler herhangi bir mevzu üzerinde çalışmaya başlamadan evvel gerek hocalarından öğrendikleri ve gerek şahsi uğraşmalarının yardımı ile iktisap ettikleri bilgilerin yardımı ile, yapacakları işin yarısından çoğunu, kafalarında olmuş, ve fırçalarının ucuna gelecek kadar hazırlanmış bulunuyorlardı.

Anatomi ve manazır gibi bilgiler onların seyirciye "pes" dedirten ustalıklarının sırlarıydı.

Halbuki bir parça evvel söylediğim gibi her gün tabiat karşısında yeni bir alem keşfettiği ve her gün yepyeni bir tahassüs ile ürperdiği için bugün ressam evvelinden hazırlanmış bir kafanın teşrih veya manazır gibi muayyen bilgilerin işe yaramayacağını yani evdeki pazarın çarşıya uymayacağını kesdiriyor.

Bugün ressam tabiat karşısına, "gören göz klavuz, duyan yürek pertavsız istemez" diyerek çıkıyor.

Onun tabiat karşısına bir alim, bir usta gibi değil de her zaman "bir çocuk ruhu kadar pürnisan, çıkmaya çalıştığını" görüyoruz. Bir çocuk ruhu! evet bir çocuk ruhunun safiyeti! İşte yeni resmin en iptidal kavimlerin eserlerinde kışkırdığı hassa! Ve işte yeni resmi seyirciye bir muamma kılan ve ona:

— Allah allah! bunu bende yaparım, benim beş yaşındaki çocuğumda yapar gibi bir hüküm verdiren hvsusiyet,

Her şeyden evvel sanatkardan yetişir bir ustalık ve kendisinin her zaman becereceği marifetler, mucizeler bekleyen seyirci yeni resmin üzerine titredığı tazelik hissine: "başdan savma" ve onun en kıymetli cevheri olan safiyetine de "acemilik" damgasını yapıştırıp işi niçinden çıkıyor!.

Ek 2.1. Zahir Güvemli, "Güzel Sanatlar: Beş Yeni Sergi: Güzel Sanatlar Birliği", Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, 1 Ocak 1952, sayı: 390, s. 21.

GÜZEL SANATLAR

BEŞ YENİ SERGİ

Zahir GÜVEMLİ

GÜZEL SANATLAR BİRLİĞİ:

Bu sefer geleneğe ihanet ederek, sergiyi Galatasaray lisesi'nde değil, Amerikan Haberler merkezi'nde açtılar. Bu sergiye on altı ressam katılmış. Altmış dokuz eserleri var. Elli tanesi manzara, on tanesi natüramort, altısı portre, ikisi enteriyör, bir de nü. Yani beylik formların dışında herhangi bir cehit aramayın. Bütün eski ustalar burada: İşte Çallı... Ama eski Çallı'nın zayıf bir gölgesi. İşte Hikmet Onat, eskisinden daha keskin ve belirgin. Işık, gölge tezatları aşırı derecede sarı. Parça parça renkler. Bedia Gülleryüz, onu üç adım mesafeden aynen taklit ediyor. Duran çifti yerli yerinde duruyorlar. Gözün hamım, belki eski eserlerine nisbeten daha serbest ve çevik. Ayetullah Sümer'in genç kızları tatlı hayallere sevk edeceğine şüphemiz olmayan ve daha önceki Ada Sergisi'nde teşhir ettiği mehtap sahnesi burada da bizzat ve nazır. Vechi Bereketoğlu, kendi tarzı bakımından yeni bir gelişme içinde. Ama, hep aynı şeyler, aynı güneşli veya gri manzaralar, yıllardanberi bitip tükenmek bilmeyen bir mevzu seçimi, mevzuun malûm vetirelerle işleniş, falan filân. Sanki bu eserler, akademilerde okutulmuş resim kaidelerinin nasıl tatbik edildiğini göstermek için yapılmış fotoğrafik nümünelerdir. Hiçbirinden, sanatkârının şahsiyetine, benliğine intikal imkânı yok. Kısacası, âlem yine ol âlem, devran yine ol devran. Yalnız, sezgi değişti. Ustalar bunu unutmuş görünüyor ve eski şarkıyı çağırmakta devam ediyorlar.

UNESCO'NUN RÖPRODÜKSİYONLARI:

Başlığı yanlış koydum galiba. Demek istiyorum ki, Unesco tarafından tertiplenen röprodüksiyon sergisi Beşiktaş'taki Resim ve Heykel müzesinde açıldı. Yine İmpressionisme'den zamana kadar gelen sanatkârların seçilmiş nümüneleridir. Yalnız toplu bir halde bulunmaktan ziyade, müzede ki eserlerle karışır görünmeleri, bir kısmı seyirciyi yanıltabilecek bir tertip hatâsı gibi görünüyor.

İmpressionisme, hakkında en çok söz söylenmiş bir sanat okulu olduğu için, burada bilinen şeyleri tekrara hacet görmüyoruz. Ancak, daha sonra yetişen ressamların o düşüncelerini yolda geliştirdiklerini göstermek bakımından, bu gibi sergilerin sık sık tekrarlanması, değişik nümünelerle tekrarlanması, bilhassa bizim seyircilerimiz için çok faydalı olacaktır. Taptaze, pırı pırı renklerin civıldaştığı o eserlerde aynı zamanda ressamın da benliğini, hayat ve hâdiselere bakış tarzını görmek, bu yönde başkalarından nasıl ayrıldığını açıkça fark etmek kaabil oluyor. Sanat zevkinin teşvik edilmesi bakımından, tarihi devirlerini tamamlanmış da olsa, o sanatkârların eserlerini tanıtmak, onlardan neler kaldığını göstermek, az kaza değil.

MAYA'DA UÇ KIŞI:

Artık Tavañarası r. s. samları diye bir grup kalmadı galiba. Onlar da, bir araya gelebildikleri nisbette, ya müstahsil, ya ortaklaşa sergiler açıyorlar. İşte Maya'daki son sergi. Ömer Uluç, Halûk ve Kuzgun gibi birkaç genç, resimlerini, heykellerini birlikte teşhir ediyorlar. Bunların birer, birer üzerinde durmaktan ziyade temsil ettikleri görüş ve telâkkiye açıklamağa uğramak, o resimleri ve heykelleri görmemiş olanlar için, belki daha yakışık ahr.

Hele, Güzel Sanatlar birliği'nin sergisiyle karşılaştırm da bakın. Aradaki fark nasıl kendiliğinden meydana çıkıyor. Orada dış tabiat manzaraları mı var? Bunlarda "iç tabiat" sahneleri. Yani insanın beyninin kıvrımlarında ancak sezilebilecek olan "düşünce" nin renkle ifadesi. Orada renkler elden geldiği kadar tabiata mı uyduurulmuş? Burada aksine: tamamen itibari. Meselâ, Feyhaman'da ışıklı noktalar turuncu, loşluklar mavimsi gri, değil mi? Bunlarda ışık kırmızı, gölge daha kuvvetli tonda kırmızı. Zemin nefti, fon mor. Onlarda rölyef, kabartı ve kıvrıklık var eşya üzerinde. Bunlarda eşyanın yalnız kendi rengi mevcut olup, hacim ancak çizginin verdiği kadar gösterilmiş. Onlar, tabiat manzarasını çerçeveye sığdırmağa gayret etmişler. Bunlar, sadece resmin sahni renkli şekillere bölerek oynamışlar. Onlardaki perspektif ve gerçeği ifade endişesine karşılık bunlarda dümdüz bir nakış zevki var. Plân ve derinlik, aynı rengin türlü ton farklarının sezdirdiği çok müphem bir gölgeden ileri gitmiyor. Çünkü, evvelkiler dış tabiati resme koymak, berikiler içlerini dökmek istiyorlar. Kaidelere, bilhassa gördüklerini esir olmağı istemiyorlar. Dava, bu. İki neslin, iki devrin anlayış farkını gösteriyor bu resimler. Kuzgunun heykelleri de öyle. Ne heykele benziyor, hattâ ne de benzemek fikriyle bağdaşıyor. Heykelin hacim gayreti, kitle ağırlığından sıyrılmış, kullandığı materyeli bile tüyleştiren, mücerretleştiren, fikir kadar hafif, ama yine de boşluğu âhenkli çizgilerle önceden bilinmiyebilecek istikametlere bölen şeyler, o talle örülme heykeller.

Hulâsa, Maya'dakiler, sanat hayatımızda, alışa geldiğimiz yoldan apayrı bir istikamet tutturmuşlar. Bakalım bu istikamet onları nereye götürecekt?

AFİŞ SERGİSİ:

Beyoğlundaki oğunlaşma Enstitüsü'nün minyatür salonu, bize yabancı turizm acentalarının vitrinlerini hatırlatan afişlerle süslendi. Pek sessiz, pek mütevazı bir sergiydi. Allah bilir, herkes de orasını bir turist acentesi zannederek, pek il-

Resmin hayatıdaki menfaat endişesiyle birleşmesinden doğan afiş, artık kendi istiklalini ilan etmiş bir sanat şubesi. Yani, iktisadi endişeler, reklâm gayreti gaye değil, netice olsa bile, afiş, resimden ayrı bir şey. Müşterek noktaları bir sathın üzerinde renk ve şekillerden meydana getirilmelerinden ibaret galiba. Nettekim, bizde pek görülmeyen bu hakiki afiş örnekleri, bu gerçeği bir kere daha ortaya koymuş bulunuyor.

Hepsinde müthiş ve asil bir sadelik. Hepsinde gayet büyük, sathın mühim kısmını kaplayan bir, veya iki figür. Teptenha, peğneni sathlar. Bir iki kelimeyi geçmeyen bir yazı. Bütün kuvvet çizgilerin çok serbest oluşunda, kadronun sathını âhenkli bir surette birkaç parçaya ayırma ve nihayet renklerin erişilmez gibi görünün bir zevkle anlatılmasında. Bir klasik Yunan sahne eseri kadar sade, vâzih ve zarif eserler.

Afiş sergisinin eidden büyük bir zevkle geldik Nice ressamımız, yalnız oradan alacakları derslerle (afiş yapmak değil) hakikaten resim yapmağı öğrenebilirlerdi...


FİKRET'İN KOLEKSİYONUNDAN:

Maya, bu ay içindeki ikinci sergisini Fikret Adil'in koleksiyonundan seçilen parçalarla temin etmiş bulunuyor.

Aman Yarabbi... Kimler yok orada... Hâle Asaf'tan, Muhiiddin Sebati'den, Çallıcan tutun da, "D" grubunun yirmi yıl evvelki "şaheser" lerine kadar, herkes ve herşey... Fikret Adil'in mizacımyakından tanyanlar, bu parçaların seçiliğinde az çok işneleyici bir tarafılık yaptığını hükmediyorlar. Zira, "D" grubu ressamlarının tâ o devirlerden kalma eserlerini teşhir etmek, yenileri dururken, başka ne suretle izahedilebilir? Onların, bu müddet zarfında nekadard, ama ne kadar değiştiklerini hepimiz bilmiyor muyuz? Ama, bilmeyen seyreyciye, Bedri'yi motiflerle doldurulmuş "à la Matisse" bir nü'yle tatınmak, Nurullah Berk'i tanımağa imkân olmayan bir resimle takdim etmek, biraz izahı güç bir mesele teşkil ediyor.

Resimler arasında, yeni bir imza olmakla beraber Elderoğlu ile Muhiiddin Sebati akraba gibi duruyorlar. Elderoğlu'nun natüramortunda, Cézanne'ı hatırlatan, lakin onu aşan bir güzellik var. Hâle Asaf'la Leopold Lévy, Cemal Tollu'yla Arif Kaptan, birbirlerine nekadard yakın... Fikret Adil'in koleksiyonu, hiç şüphe yok, bu derece mahdud değildir, eser itibarıyla. Bâri ötekileri de sırayla meydana çıkaralım; seyirci, unuttuklarını bu vesileyle hatırlar.

Zahir GÜVEMLİ





Ek 2.1. Nurullah Berk, "Güzel Sanatlar: Nurullah Berk'le Bir Konuşma", Konuşan: Fikret Otyam, Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Şubat 1952, sayı:379, s. 9.

GÜZEL SANATLAR

NURULLAH BERK'LE BİR KONUŞMA

— Bugünkü resim sanatımız hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Bana kalırsa, bugünün Türk resminde belibaşlı iki temayül var: Biri, çeşitli şekilleri içinde Avrupa modern sanatının peşine düşerek, artık karakterlesizleşmiş, formülleşmiş tarzları tatbik etmek; öteki, sanatkârın gücü yettiği kadar, bu sistemlerden kaçınılarak mahalli bir rengi ve havası olan, Garbın teknik kazançlarını ihmal etmemekle beraber üslubu, işleniş, hattâ konusu ile bir Türk resminin temelini atmak arzusu.

Birinci temayülü küçük görenlerden değilim. Avrupa modern cereyanlarını kavramak, bu yolda güzel denemeler yapmak, kuvvetli bir klâsik hazırlanışa, zengin bir sanat mizacına bağlıdır. Ama, ne de olsa, bu yol, var olan bir şeyi devamdan ibarettir.

İkinci yol daha zordur. Çünkü bir sentez yapmak, iki kültürü birleştirmek, millî geleneklerden elemanlar seçmek, hele yaratma kudreti olmak gerektir. Bu yol, «röproduksyon» kültürü ve laboratuvar çalışmaları ile başarılacak bir yol değildir. Ressamın şahsiyeti ve yeni bir dünya yaratma kudretine bağlıdır. Sonra tehlikelidir, çünkü «yerli» ve «millî» mefhumları da kolay anlaşılır ve ruhlama varılır şeyler değil!

Bugün Türkiye'de doğru yolda yürüyen dört, beş ressam var. Bunlar, yarının Türk resmine yol gösterecek kudrettedir. Hattâ, çok çalışırlarsa belki de eserleriyle Türk ekolünü kendileri açacaklardır. Gidice gelince, beynelmilellikten kurtulmanın artık zamanı geldi sanırım.

— Bizde de son zamanlarda moda olmaya başlayan «non-figuratif» tarzı hakkında fikriniz?

— Non-figuratif'ten acaba «mücerret» sanatını kastediyorsunuz? Cevabıma bir istikamet vermek için tabiatî gözönünde tutmayan sanatı soruyorsunuz, diyelim.

Bence mücerret anlayış, belki de en güç anlayıştır. Tabiatî tefsir yolunu bir merdiven telâkki etsek, muhakkak ki en alt basamak objektif, fotografik kopya, orta basamaklar gerçek ile mücerret şekil âleminin doğruca sentezi, en üst basamaklar da ya saf abstraksyon, ya bunun hâkim bulunduğu âlemdir. Bu kutsal form âleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli mânasını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olmak gerektir. Çünkü mücerret dünya, kelime oyunu yapmadan dylenebilirim ki, metafizik dünyadır. Avrupada mücerret sanatı kuranlar, her şeyden evvel birer büyük kafa, birer olgun sanat mizacıdır.

Ne yazık ki, mücerret anlayış gibi gerçekten müstesna bir dünya, sıra kopyacılarının elinde, dekoratif oyunlar derecesine düşmüş bulunuyor. Tabiatî alelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten âciz kimseler, tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar ve kareler yaparak kendilerini aldatmak ve bakınları zehirlemekle meşgul.

Yalnız sözlerim yanlış anlaşılmasın. Hiçbir şahsı kastedmiyorum, umumi olarak dünyada mücerret sanatın hazin halini anlatıyorum. Picasso, Gris, Gleizes ve Metzinger, Lhote, de la Fresnaye ve Delaunay'den sonra mücerret sanat adına varılan keşmekeşin bu temayülü pek nazik duruma düşürdüğünü sanmaktayım.

Gerçek ile mücerret arasında bulan sırat köpürsünü kuvvetli bir sanat mizacının kanatlarıyla aşacak olana ne mutlu!

Konuşan: Fikret OTYAM


ŞİİR VE RESİM

Adalet Cimcoz'un, bir mucize eseri olarak hâlâ yaşatmakta devam ettiği Maya sanat galerisinde geçen ay şiirimizle resmimizi koyun koyuna gösteren bir sergi açıldı.

Ressamlarımız, en hoşlarına giden mısraları alarak onları bir resim dekoru içinde bize sunmuşlar. Yunus'tan, Haşim'den, Orhan Veli'den, daha yenilerden birçok tanış çıktığımız güzel mısraları bu vesileyle gördük, yine bu vesileyle çeşitli güzel resimler seyrettik. Ama, dikkatimizi çeken bir nokta var: Ressamlar, galiba evvelâ resmi düşünüp yaratmışlar da, sonra sevdikleri birkaç mısra da bir köşesine ilâştirmişler, Bayan Cimcoz'un hatırı için, resimlerden pek azının havası şiirlerin dediğine uygundu. Hani besteye uymayan güfteler vardır ya, o temsil. Yalnız ressamlarımız, bestekârlardan daha mütevazı. Şairlerin isimlerini yazmışlar da kendi isimleri yok.

Ne olursa olsun, bize güzel mısraları hatırlamak ve bu fırsatla güzel resimler seyretmek imkânını verdiği için Maya galerisine, bu orijinal teşebbüsünden dolayı teşekkür etmeliyiz.

M. R.



Atıf Hangerioğlu: İnekler

2.2. Sabahattin Eyüboğlu, "Gene Picasso", **Varlık Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası**, Şubat 1948.

birinde gerçek meydana çıkıyor. Bıktık bu karı koca hikâyesinden diyeceksiniz. Salacrou da zaten piyesini bize bunu söyletmek için yazmış. Bunları gördükçe yalansız dolansız bir dünyaya özlemimiz artıyor.

GENE PİCASSO

Mektubumun burasında memleketten bir sürü gecikmiş gazete geldi. Okumağa daldım ve Paris'i unuttum. Paris'le ilgisi olduğu için bir yazı üzerinde duracağım. Akşam gazetesinde Halide Edip Adivar'ın (Picasso ve bugünkü dünyamız) başlıklı yazısı. Bir yıldır Picasso'yu yermeden veya kötülemeden sanattan söz edilemez oldu. Politikada vur abalıya, sanatta vur Picasso'ya. H.E. Adivar, kavganın üstünde kalıyor ve bir bilgin tarafsızlığıyla Picasso'yu zamanımızın bir aynası olarak ele alıyor. Bütün iyimserliğine rağmen vardığı sonuç şu oluyor: Picasso, çarpık çurpuk dünyamızın çarpık çurpuk bir ressamıdır. Yazının sonunda madde madde sıralanan acı hükümler bana savaştan önce yeni sanatı «dégénéré» olmakla suçlayanların sözlerini hatırlattı ve tüylerim ürperdi: Tımarhane, maraz, gılgizet, cinnet, histeri, dekadans... Ne oluyorsunuz? Yoksa Picasso'nun ve benzerlerinin eserlerini yakanlar farkında olmadan zamanımızın hastalığına parmaklarını basmış mı oldular? Bu savaş hiçbir şeyi ispat etmedi diyenler galiba doğru söylüyorlar. Kimin haklı kimin haksız olduğu anlaşılamadı gitti. Halide Edip Adivar'ın bugünkü acılı dünyamızı çarpık çurpuk görmesine hak vermemeğe imkân yok. Fakat Picasso'nun eserlerinde bu dünyanın yankıları görünse bile asıl görülecek olan onlar değildir. Beethoven'in eserinde dinlenecek olan şeyin kuş civıltıları yada fırtına uğultusu olmadığı gibi Picasso zamanımızı, seçtiği modeller veya konularla değil, yeni bir resim an-

layışıyla temsil ediyor. Bu anlayışsa eskisinden daha sağlam daha akla yakın ve bundan ötürü daha evrensel esaslara dayanıyor. Picasso hem bir ressam örneği olarak, hem de yeni bir resmin temsilcisi olarak zamanımızın karanlığa değil aydınlığa giden yolundadır. Yadır-gadığımız taraflarına saplanıp kalmadığımız eserlerin-de hep bildik değerler aramadığımız zaman Picasso'da zamanımız adına övünülecek değerler görürüz.

BİR RESSAM OLARAK:

Kırk yıldır durup dinlenmeden çalışması, renk renk açılıp gelişmesi ve hep yaratıcı halde olması.

Kafasının bütün sanatlara ve bilimlere açık olması.

Eski ressamların çokluk kapandıkları uzlet veya kahve köşesinden çıkarak dünya işlerine, insanlığın en-dişelerine kulak vermesi.

Hiç bir bağnazlığın girmeden sanatına ihanet etme-den gönlünce çalışarak ekmek ve ün kazanması.

Yeni bir anlayışın temsilcisi olarak:

Resmi Yunan ve Latin geleneğinden kurtararak onu da içine alan daha geniş ve daha derin kaynaklara götürmesi, insanın ilk çağlardan beri bulduğu bütün plastik değerlerden faydalanması.

Resmin, ne tabiatın ne de edebiyatın kulu olmadan şiir, mimarlık veya musiki gibi bağımsız bir sanat ola-bileceğini kabul ettirmesi.

Resimi, bulanık, katışık renklerden ve çizgilerden, akademi kırtasiyeciliğinden kurtararak ana renklere ve basit şekillere götürmesi, çoğaltılmaya, sanayie, mima-riye, hayata karışmaya daha elverişli bir hale getirme-si...

Resimde alışık olduğumuz değerleri Rönesanstan Cezanne'a kadarki ustalıkları bulamıyınca kendimizden

şüphe edecek yerde ressamdan şüphe ediyoruz. Tıpkı ye-ni mimarlıkta eski mâbetlerin haşmetini, sağlamlığını bulamayıp zamanımızda mimarlığın gerilediğine hük-metmemiz gibi. Oysa mimarlık bugün daha geniş bir in-sanlığa girmiş, bir tek muhteşem anıt yerine sayısız ra-hat ve makul yapılar kurmak, güzelliği herkesin günde-lik hayatına indirmek yolunu tutmuştur. Bu bir maraz değil, tersine bir sağlık belirtisidir.

2.3. Sabahattin Eyüboğlu, "Öz Resme Doğru", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Mayıs 1938, sayı:5.

ÖZ RESME DOĞRU

Yeni ve eski çatışması hiçbir yerde, resimdeki kadar apaçık değildir. Öbür sanatlar bütün devrimci atılımlara rağmen her zamanki öz ve amaçlarından ayrılmamışlardır. Mimaride, müzikte, süsleme sanatlarında ve hattâ şiirde yapılan yenilikler, nihayet bu sanatların sınırlarını genişletmek ve teknik alanlarını artırmakla kalmıştır. Oysa resimde daha köklü bir devrim olmuş ve yeni resim eski değer ölçüleriyle açıklanamaz hale gelmiştir. Bu devrim resim tekniğinden çok resim anlayışını değiştirmiştir. Onun içindir ki, hiçbir sanatçı bugün kendini kabul ettirmekte ressam kadar güçlük çekmektedir. Bütün özelliklerine rağmen tamamiyle âciz kalan seyircilere özellikle resim dünyasında rashyoruz. Öbür sanatlarda «güzel» ya da «çirkin» yazgıları verildiği halde, yeni resimler karşısında anlaşmazlığın çok ciddi ve devrimin çok kapsamlı olduğunu görmeye yeter. Yeni bir anlayış taşıyan eserler her zaman acaip görünmüşlerdir.

Avrupa'da resim son zamanlara kadar tiyatro, şiir ve heykel gibi «temsili» diyebileceğimiz sanatlar arasında bulunmaktaydı. Temsili sanatlar güzelliği doğaya uygun ölçüler içinde yaratmak ve gerçeğe az çok uymak zorundaydılar. Bu sanatlarda açık veya kapalı, var olan veya hayali bir *model* vardır, yani eser mutlaka bir şeyin ifadesidir. Oysa, müzik, mimari ve süs-

leme sanatlarında model yoktur. Bir senfoni veya bir cami, dış âlemde hiçbir şeyi karşılamaz, doğayı taklit etmez, uyumdan başka bir amaç gütmaz. Tam anlamıyla yaratıcı olan sanatlar bunlardır. Temsili sanatlar, Pascal'in dediği gibi «suretin suretini» yapmakta, Tanrının yapısını taklit etmektedirler.

Yeni resmin ideali temsili olmayan sanatlar arısına girmek, müzik ve mimari gibi güzelliği kendi içinde bulmak, heykel ve edebiyatla tamamiyle ilgisini kesmektir. Bu ideal pek doğal olarak yeni değer ölçüleri yaratmıştır. Resim doğaya benzeyen ya da anlam ifade eden yanı ikinci plâna inmiştir. Hattâ amaç, benzetmemek ve anlam ifade etmemek olmuştur. Yeni anlayışa göre bir tabloya yapılacak en büyük hakaret, onu fotoğrafa veya edebiyata yakın görmektir.

Yeni resim temsili değerlerden uzaklaşınca süsleme sanatlarından uzaklaşmıştır. Tablo ile halı gittikçe birbirine daha fazla yaklaşıyorlar. Halı desenlerini en büyük ressamın yapacağı günler uzak değildir. Yarının tablosu, en yüksek estetik heyecanlarımıza seslenebilecek bir halı olacaktır. Eski resim haliya benzemekten çok yeni resmin haliya benzemesi, içimizde dert ve esrarlı müziğin nefis bir çiçek, sonsuz bir arabesk halinde tecellisidir. İnsanın yapıcı gücü, temsili olmayan bütün öbür sanatlarda olduğu gibi süslemede de en büyük özgürlüğüne kavuşur. Bu bakımdan süsleme insanın en yüksek çabaları arasındadır. Arabesk sanatçının doğa dışında yarattığı düzenin bir imgesidir.

Yeni resim, süslemenin bu yüksek özelliğini kavramış ve resim dünyasını dekoratif olmayan değerlerden temizlemeye başlamıştır. Önemi gittikçe daha çok belirtilecek olan bu temizleme, yeni resmin bir çok eğiliminde kendini göstermiştir:

388

Konunun önemi bakımından ikinci plâna indirilmesi,

İnsan bedeninin değerden düşmesi,

Doğanın bazı resim zorunluklarına göre deforme edilmesi,

Eşyanın birer kütle veya leke sayılması,

Portrelerde doğal oranların bozulması,

Primitif resmin ilgi görmesi,

Doğu süsleme sanatlarının antika niteliklerinden çıkarak aktüel bir değer kazanması,

Resim eleştirisinde, özellikle süsleyici değerlerden söz edilmesi.

Tablo dış doğanın değil, iç doğanın aynasıdır. Yani «surréal» bir gerçektir.

•
Ama eski resim anlayışı ancak kuramsal olarak yıkılmıştır. Elli yıldanberi yetişen devrimci ressamın resmin yönünü değiştirmekle kalmışlardır. Yeni resim henüz klâsik bir kesinlik ve açıklığa varmış değildir. Doğaya taklidine dayanan resmin sağlam kural ve gelenekleri hâlâ yaşamaktadır. Hâlâ anatomi ve görünge (perspektif) gibi eski zorunluklar ortadan kalkmamıştır. En modern akademilerde bile model hâlâ eski tahtında oturmaktadır. Ressamların birçoğu hâlâ karşılarında armut gibi duran bir insan bedeni olmadıkça renk ve biçim dünyası yaratmaktan âcizdirler. Eskiden poz'un bir anlamı vardı. Çünkü, insan bu sıkıntı karşılığında değişen doğayı saptamak, zamanı doldurmak ihtiyacını doyuruyordu. Bugün fotoğrafın gördüğü büyük işi eskiden ressam görüyordu. İnsanlık ressamdan yalnız güzel biçimler değil, aynı zamanda — hattâ özellikle — sadık portreler istiyordu. Hayalin tesbiti o kadar büyük bir ihtiyaçtı ki, insanoğlu bu iş için nihayet olağanüstü bir makine icat etti. Böylece doğayı, «poze etmek» külfet-

389

tinden ve ressamı «benzetmek» kaygısından kurtarmış oldu. Artık ressamlar fotoğraf icat edilmemiş gibi davranamazlar. Resim kendini kabul ettirebilmek ve insanca bir ihtiyacı karşılayabilmek için fotoğraftan tamamiyle ayrı bir dünyada gelişmek zorundadır. Yoksa, seyirci ve müşteri olarak birkaç amatörden başka kimse bulamaz. Portre resim şimdilik safça bir makine düşmanlığı yaşatmaktadır. Safça diyorum, çünkü bu düşmanlığın hiçbir mantığa tahammülü yoktur. Şüphesiz makinenin aslında hiçbir estetik değeri olamaz. Çünkü sanatı yaratan yalnız insan eli ve insan bilincidir. Ama makineyi kullanan yine insan bilinci ve insan eli değil midir? Eğer makine birçok insan eserine mekanik bir nitelik vermişse, bunun nedenini makineyi kullanan ellerin sanatçı olmayışında görmek gerekir. Makine insanın makineleşmekten kurtulması için icat edilmiştir. Fotoğraf, insanı makine olmaktan kurtarmıştır. Mekanik nitelik, eski ressamda yeni ressamdan çok daha fazladır. Fotoğrafa benzeyen ve seri halinde güzellik yapan yeni ressam değil, eski ressamdır. Velasquez'in çalışma tarzı Picasso'nunkinden elbette daha mekaniktir.

Fotoğrafın icadından sonra, resim dünyası alabilirdiğine genişlemiş ve ressam gerçek sanatla yabancı bir takım zorlukların tutsaklığından kurtularak renk ve biçimler evreninde serbestçe dolaşmaya başlamıştır. «Makine» sanatçının ruhunu köleliğe değil, bağımsızlığa götürmüştür. Rüyaların sanata en fazla girdiği dönem, makinenin en fazla geliştiği dönem olmuştur. XX. yüzyılın sanatı öldüreceğini sananlar, çoğu zaman makinenin sanat dünyasındaki gerçek rolünü yanlış yorumlamışlardır. Bence XX. yüzyıl, sanatın insanlığa en fazla yayıldığı dönem olacak ve makine insanları daha az değil, daha çok sanatçı yapacaktır.

390

Yeni ressam, sanatta fotoğrafın varamıyacağı güzellikleri aramaktadır. Güzel insan bedeni ya da güzel doğa manzarası, resmin fotoğrafa terkettiği basit ideallerdir. Beden ve manzara yeni ressam için birer amaç değil sadece birer araçtır. Bir tablo karşısında konuşan yeni ressamları dinleyin: Tasvir edilen eşyanın adları, anlamları, öz değerleri söz konusu bile olmaz. Her şey ışığa, renge ve desene indirgeniyor. Müziğe veya mimariye ait deyimler duyarsınız: Uyum, senfoni, akış, pasaj, ritim, konstrüksiyon, kütle, hacim, mihver.. vb. Hatta yeni ressamlar eski ressamları da aynı değer ölçülerine yargularlar: Greco'nun sadece bir portre olarak yaptığı bir resimde, ya da çarmıha gerilmiş İsa'yı tasvir ettiği bir tabloda onlar birbirine sarılan renk ve biçimlerin dinamizmine hayran olurlar.

Boticelli'nin «en güzel kadın» olarak yaptığı Venüs'ü maddilikten fıskıran pürüzsüz bir form olarak gördüler. Primitiflerin tamamiyle dinsel bir esinle yaptıkları cehennem tablosunda taze ve renkli bir cennet keşfederler. Yani eski resmi yeni görüşlerle anlarlar. Aslında her eski değerın devam edebilmesi yeni anlamlarla dolması zorunludur.

Kısaca, yeni resim doğa ve anlamdan soyunarak temsili sanatlardan ve fotoğraftan ayrı bir sanat haline gelmektedir. Resmin bu yönünü en kolaylıkla benimseyecek olan memleketlerden birisi de şüphesiz Türkiye olacaktır. Çünkü biz süsleyici değerlerin sırrını yüzyıllarca araştırmış bir ulusuz. Yazını bile içeriğinden ayırarak süsleyici bir değer yapmış olan Türkler tasvir ve temsilden uzaklaşan batı resmini batılılardan daha az yadırgayacaklardır. İnsan bedenini dekor içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Ma-

391

tisse'in, ya da doğayı tamamiyle zihinsel araştırmalarla stilize ederek soyut bir sanat güzelliğine varan Picasso'nun bizde daha az direnç görmesi gerekir. Şüphesiz yeni resim geriye dönerek basit bir minyatür haline gelinecektir. Süsleyici değerlere önem vermek eski anlamı ile süsleyici bir sanat haline gelmek değildir. Yeni resim yalnız göze değil, aynı zamanda zihne seslenen yüksek bir süsleme yaratacaktır. Minyatür ve halı «düz yüzey» üzerinde kaldıkları halde, dekoratif tabloda derinlikten, hacimlerden ve görüngelerden yararlanacaktır. Yani minyatürle Avrup resmi birleşecektir.

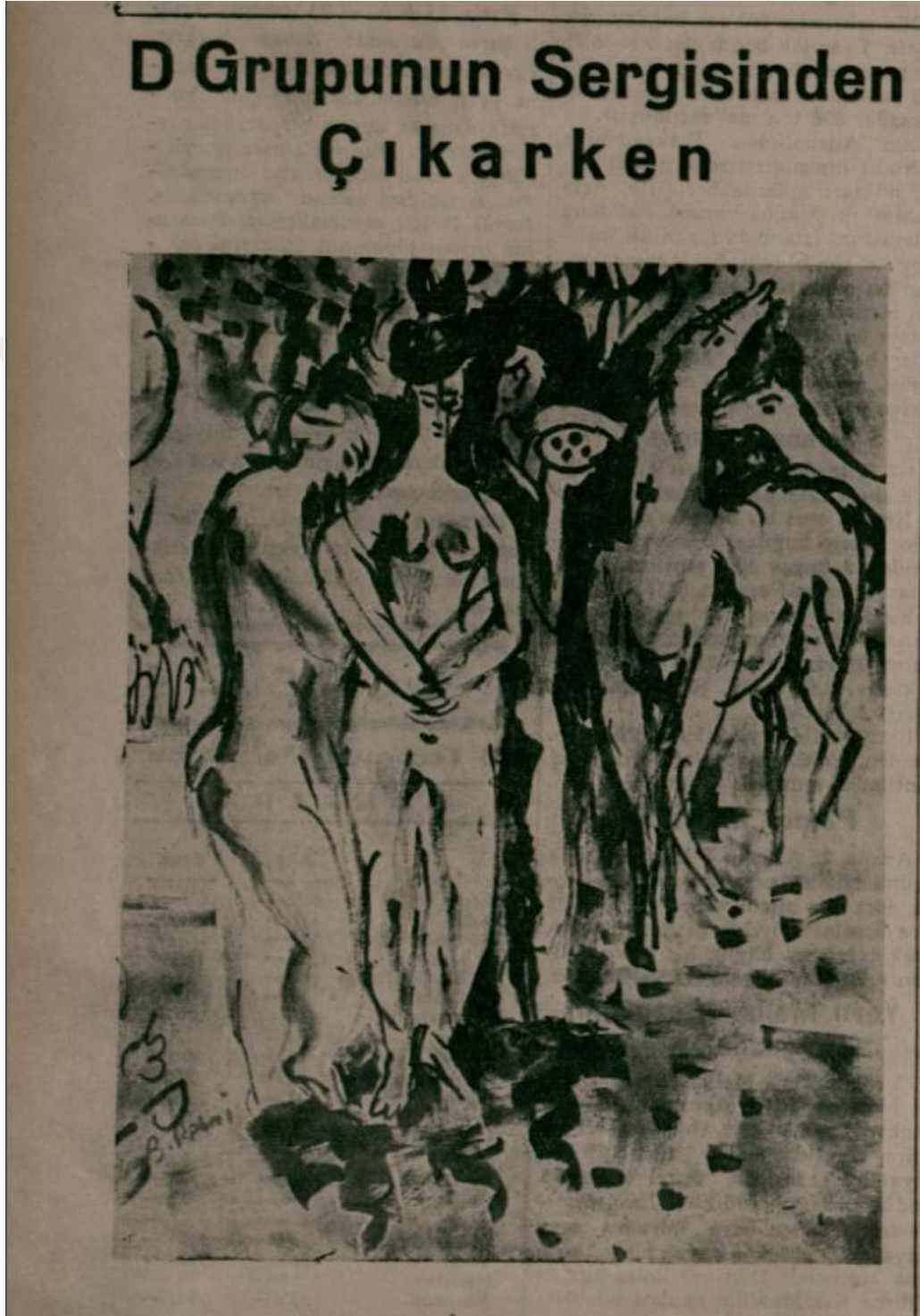
Modern resimleri anlaşılabilir birer biçim dünyası, birer bilmece olarak görenler bu resimlere eski resim anlayışı ile, yani tasvir ve anlam arıyarak bakarlardır. Bu resimlere, bir camie bakar gibi bakmaya alışmalıyız.

Ressamın fotoğrafçı veya şair olmasını istemeye hakkımız yoktur. Modern ressam süsleyici değerleri birinci plâna getirmekle eskisinden çok daha geniş bir kitleye seslenmekte ve halkın daha kolaylıkla hoşlanabileceği bir sanat yaratmaktadır. Klâsikleri tam anlamıyla anlamak, yenileri anlamaktan çok daha güçtür.

Çünkü, klâsikler mitolojiyi ve doğa taklidinin ince-liklerini kavramış seçkin bir zümreye sesleniyorlardı. Halkın onlardan aldığı zevk, bugün bizim fotoğraftan aldığımız zevkle yakın ve gerçek sanat zevki değildi. Modern ressamla halk arasında büyük bir anlaşmazlık olduğu yadsınamaz. Ama bu anlaşmazlık resme bakış tarzının değişmesiyle kısmen ortadan kalkacaktır. Tamamiyle demiyorum. Çünkü, sanatla halk arasında bir mesele bulunması doğal ve zorunludur. Hiçbir güzellik «harcıâlem» olmaya razı değildir.

1936

2.4. Sabahattin Eyüboğlu, "D Grupu'nun Sergisinden ıkarken", **Tan Gazetesi**, 26 Temmuz 1935.



— Bir tek san'at vardır: Mimari,
— Bir ressam —

— Keşke Necip Fazıl'ın muhayy-
lesi konferansına pırıl pırıl yanan
imağlar arayacağına, "D" grubu için
ışıklı bir sergi yeri arasaydı.

Sahi öyle.. "D" grubu nerede ise
havasızlıktan boğulacak. Altı san'at-
kâr bir odada oturabilir, fakat altı
san'atkârın ruhları içiçe girince biri-
birini yiyorlar. Ne sıkıntı Yarabbi!
Cehennemde bile ruhlar bu kadar sı-
kışmıyacaklar. Elif Naci'nin şikâyet
etmekte hakkı varmış.

— Hayır azizim; bence Elif Naci-
nin sözleri sergi için bu daracık oda-
dan daha zararlı oldu. Bu matem ha-
vasına ne lüzum vardı? Biz ondan
"D" grubu 1...lar renkli ve güneşli
sözler bekliyorduk. Bir san'atkâra en
az yakışan şey şikâyettir. San'at
kendine acındırmaz; San'at kendini
kabul ettirir. Güzelliğin en derin sı-
rrı gurur ve gururun en öz vasfı sü-
küttür. Gözlerine kimse bakmıyor dii-
ye ağlıyan bir Venus tasavvur et!
Yahut getirdiği yenilikleri yalvara
yalvara kabul ettirmek istiyen bir in-
kilâpçi!

— Peki ama, ya bu memleketi
san'at karşısındaki alâkasızlığı Ve-
nus'u bile ağlatacak kadar korkunç-
sa?

— Hangi alâkasızlık rica ederim?
Bu memleket hiçbir zaman san'ata bu
kadar alâka göstermemişti. San'at
hiçbir zaman bugünkü kadar halka
inememişti. Eğer "D" grubu bu
memleketin alâkasızlığından doğdu
ise yaşasın o alâkasızlık...

— İşitiyor musun! Sergiyi gezen-
lerin ağzında bir tek kelime var: Ta-
biat!. Her tuvalin önünde halk bir
münasebet bulup tabiati işe karıştırı-
yor. Nedir resmin bu tabiattan çek-
tiği!. Şair mavi bir çift gözü mavi
gökler kadar büyültür, yahut kâinatı
avuç içine sığacak kadar küçültür.
Kimse bir şey demez; fakat ressam
Nurullah bir kızcağzın kolunu azıcık

uzattı diye kıyametler kopar. Vay
efendim, san'atkâr tabiati tashih mi
edecekmış.. Ne hakkı varmış.. San-
atkâr tabiattan daha mı usta imiş..
Elbette daha ustadır ya.. Size tabia-
tı sevdiren, güze' bulduran san'at de-
ğil midir?. Vahşi tabiati size beğen-
direbilmek için edebiyat neler çekti..

— Ben bu tabiat iptilâsını biraz da
seyircinin tenkit ihtiyacile izah edi-
yorum. Bir tablonun muvaffak olup
olmadığını takdir etmek çok zor bir
iştir. Halka kolay, zahmetsiz ve ev-
rensel bir miyar lâzım; onun uzun
boylu tenkide vakti ve tahammülü
yoktur. Resmin tabiatla alâkası yok-
tur, dediğiniz zaman halkın muhay-
yelesi ve muhakemesi boşlukta kalı-
yor. Artık resimde ne arasın? Neyi ne-
ye benzetsin? Neye nazaran bu eser
olmuş veya olmamış desin?. Yeni re-
sim karşısında burjuvayı en çok si-
nirlendiren bu işte: Adamcağız söy-
liyecek söz bulamıyor.

— Mutlaka bir şey söylemesi lâzım
mı canım? Muhakeme etmesin; mana
olmayan yerde mana aramağa kalk-
masın. "D" grubu onun düşünmek
hassasına değil, görmek hassasına hi-
tap ediyor. Tuvalin arkasına değil,
önüne baksın.

— Evet ama, resim durgun güzel-
liklerin san'ati olduğu için muhake-
mesiz beğenilmeğe çok az müsaittir.
Onda, meselâ şiir ve musikideki sü-
rükleyici kudret yoktur. Renk ve
çizgilerle ruha ağır ağır sirayet eder.
Göze hitap eden güzellikler en fazla
zihnileşen güzelliklerdir: Göz zihne
en yakın olan duygumuzdur. Eakan
adam bir "ipucu" bulmadan rahat
edemez.

— O halde yeni resim seyirciye
ipucu vermekle, renk ve çizgilerin
manalarını boşaltmakla, zihnin yolu-
nu kapamakla bir çıkmaza mı girmiş
oluyor? Resim musikileşemez mi?.
Göz ahenk karşısında kulak olamaz
mı?

— Göz kulak olabilir. Terbiye ile
tabii.. Mimariye bakan göz adeta ku-
lak kesilmiyor mu?. Gözümüzden

2.5. Nureddin Ergüven, "Sanat Kültürünün Ana Hatları", Ar Plastik Sanatlar Dergisi, Ağustos-Eylül 1937, s. 9-11.

Sanat Kültürünün Ana Hatları

Nureddin Ergüven

Stil, bir eserde teferrüatı plastik bakımdan formlaştırma hususiyeti demektir. Meselâ: Bir kompozisyon'da; figürleri ve onun da teferrüatını şekillendirme veya bir çiçek natüromortunda; çiçekler, yapraklar ilah.. gibi (sanatkârın tabii modelden lüzum göyerek seçip aldığı) detaylarda muhtevayı ifadeye verdiği şekil, yani şahsiyetin forma verdiği hususiyettir. Bir sanatkârın stili demek, yalnız o artiste has ve başkaları tarafından tekrar edilemeyen, tabii şekilleri sanatkârane şekillendirme orijinalitesi demektir. Buna "deformation", karakteri de deyebiliriz. Sanatkâr için bir tek plâstik ve şahsi karakter vardır. Kendi kalıbından, fıtrî istidadından çıktığı gün, sukuta veya kötü bir mukallit olmağa mahkûmdur. İstidadı dâhilinde yapacağı şeylerde behemehal kendi tarzı, kendi şahsiyeti vardır.

Bu vesile ile çok eski zamandanberi daima münakaşayı mucip olan bir suale temâs ediyoruz: Tabii form ile artistik form arasındaki münasebet? Sanatın, tabiat taklidi, manasız bir realite tekerürü olmayıp daha başka bir şey olduğu ekseri bilâ münakaşa kabul edilmiştir. Sanatın mevcudiyeti esasen bu nevi iddiaları münakaşayı istihfaf eder. Yoksa, renkli veya renksiz fotoğrafların desen ve pentürün yerini tutması lazım gelirdi. Sanata olan ihtiyaç ve onun fevkalâde ehemmiyet ve iktidarı hiç bir zaman inkâra cür'et edilmemiş, böyle bir münakaşadan tevakkî edilmiştir. Her şeyden evvel; tabiatı körü körüne taklit, (insanı aldatacak gibi!) bir kopyasını yapmaya yeltenme gibi gülünç sevdalardan kurtulmak lâzımdır. "Tabiata bakmak, tabiatı kopya etmek değildir — Ozenfant., Tabiatı, fizik bakımından dahi (farzî muhal olarak) aynen kopya edebildirmizi tasavvur etmek? Bu takdirde ancak "teknik., bir marifet mevzuubahstir. Fakat, elde edilen neticenin plastik anlayış ve ceht ile hiç bir alakası yoktur. Sanat; kâinat görüşünün, dünya telakkisininin forma kalbolmuş küllüden mütekevvin hissin hükmü, tasavvur ve verilmiş ahenge göre arz ve ifadesidir. Plastik sanatın kültürel iktidar sahalarında müstesna rölünü takdir etmek lâzımdır. Sanatkâr; realistlerin yanlış itikadınca taklit ile değil, empresyonistlerin zu'munca natürde "an.,nın tesirini reçetelerle zapt ve tesbit ile de değil, layetenahl ve layetegayyerin tahlil, terkîp ve ifadesi ile uğraşır. Bu ifade etmek istediği individuel ebedî alemidir. "Plastik sanatta da gaye tıbbî musikide olduğu gibi: Tarif değil, telkin olmalıdır — Gauguin.,

Mamafî, sanatın tabiata olan sıkı rabitasını kaldırmak ve büsbütün mücerret bir fantazi nüveye istinat, adetâ serseri ve serazat bir plastik telakkî doğru değildir. Meselâ, Absolutisme'in tezyini sanatlardan farkı yoktur. Kökü realiteye dayanan empresyonizm, Dadaisme gibi gayri ciddi ekollerle kabili mukayese değildir. Kubizm de

ilk ifrat iddialarını kaybetti. Natür ve individualisme dayanan ekspresyonizm daha eski ve devamlıdır.

Plastik şekil keyfi ve sun'î bir bina değildir. Ferdî bir arzu veya dimağın da mücerret bir mahsulü değildir ve olamaz. Plastik şeklin cevheri realitede, terkîp funksyonu deruni âlemedir. Cevheri, uzun ve çetin mesaf ile bulup çıkarmak sanatkâra aittir. Plastik forma hakim olmak tabii formları tetkik ve itaatle mümkündür. En büyük sanatkârların tabiatı derinden derine tetkik ettiklerini ve tabii şekle yakınlıklarını göz önünde bulundurmamız. Tabii formu daima şayanı emniyet bir istinat (sigorta) telakkî ettikleri muhakkaktır. İnsan sanat eserinde şeniyeti derinleştirir, — yüksektir, asilleştirir, ve zenginleştirir canlandırır. Ruhî kosmosun şahkasında yeni baştan; çirkin — güzel, haz veya elem halle fakat manen yükselmiş bir âlem kurar. Her sanat formunda iki, hatta üç esaslı halet mevcuttur: Birincisi tabii formun vaz'ı; ikincisi teşdit cehti — ve üçüncüsü de şahsiyetin eserde bariz nüfuzudur. Bu üç fail eseri vücudlandırır. Bazan biri, bazan diğeri daha nazif olarak eserde tebarür eder.

Yirminci asrın başlangıcında üçüncü halet (şahsiyetin hakimiyeti) fevkalâde mühim bir mevki kazandı! Tabii şekilden uzaklaştran iki meyle mukabil bir kuvvet artisti tabiata yaklaşıma sevk etmiye çalışıyor. Sanat tarihinde; sanat cereyanlarındaki namütenahi veçheler bu delilin nüfuzunu aşîkâr olarak ispat eder. Her müstesna sanatkârın şahsiyetinden doğmuş kendine has muhtevayı plastik şekillendirme hususiyeti, şuurlu ve muayyen stili vardır. Modern sanat tarihi araştırmalarında taklidi mümkün olmayan bu şayanı itimat hususiyet (stile müstenit taharriyat) çok müsbet ve büyük neticeler verdi. (Stilkritik!).

Sitilleri iki umumî gruba ayırabiliriz, — tabiate yaklaşan, veya ibdakâr ve tabiaten uzaklaşan sanat forumları. Yani, tabii stil- ve ifade stili (ekspresif stil).

Tabii, yahut natüralist veya realist stil; eşyanın, haricî hakikatın alelâde görüldüğü gibi veya (her artist eşyayı diğeri insanlardan başka türlü gördüğünden) gördüğüne inandığı gibi çalışma tarzıdır. Realist stilde dahi muhtelif telâkki ve izhar aykırılıkları vardır. Meselâ: Bütün teferruati ve mündericattaki bütün noktaları tesbit eden Leibl ile büyük kütlelerin empresyonunu göstermiye uğraşan Max Liebermann' arasındaki fark gibi! İşte realist sanatkârların eserleri arasındaki bariz değişiklikler de gösteriyor ki, tek vecihli bir şe'niyet! aynası (Kopyası) elde etmek mümkün değildir. Çünkü yine meşhur realist Emil Zola'nın itirafa mecbur olduğu gibi, sanat, tabiatın bir mizaç adesesinden rü'yetidir., Haricî model dahilil modeldir.

İfade stilinde tabii formun (iradi veya gayri iradi hatta ekseri yarı şuurulu) taşıyıcısının derecesi sanatın sanat seviyesi ve deformasyon arzusunun şiddetine bağlıdır. Deformasyon hududu sanatkarın şahsiyet ve tasavvur ettiği müstekar hedefine göre inkişaf eder. Hakikati derinden kavrama cehdi ve manevi hükümleri arz ve ifade arzusunun şiddetli tesiriyle (desen ve pentürde) ekseri şayanı hayret derecede tabii formdan uzaklaşma vakidir. Meselâ Van Gogh birgün çok sevdiği bir ressam arkadaşının portresini yapmak istiyor — ve ona olan bütün sevgisini tabloda göstermeye çalışıyor. Evvelâ tabii formlara yakın bir yoldan başlıyor — mesaiye daldıkça iradi olarak renkleri kuvvetlendiriyor — bir müddet sonra kumral saçları altın gibi sapsarı yapıyor — ve manasız bir ifadesi olan arkadaki oda divarını (fonu) koyu mavide boyayarak engin ve ebedi bir manâ vermek istiyor. — Böyle ifade stili (Vorstellungsstil = arz ve ifade stili) sanat tarihinde daima inkişaf ve terakkinin şahikasını göstermiştir. Mısır sanatı, Rembrant Rahael, Dürer, Grünevald, umumî olarak kurunu vustâ pentürü, ve modern Expressionisme, — tekkik edilince arz ve ifadenin hakimiyeti tebarüz eder. Büyük sanatkarlar formlaşdırmada daimâ bir ifade stili yaratıyorlar, ki esasında tabiatla bağı otmakla beraber asıl deruni hislerin bariz ve şumullü, ibdakâr arz ve ifadesi duyulur. Tabii stil, sanatın namütenahi hududu içinde kısa bir zaman görünür, — ki her kültürün sonlarına doğru tebarüz eder.

İfade stili muhayyilede şahsiyetin faaliyetine meydan ve imkân verir. Tabiatın tamamen uzaklaşdığı takdirde Tezyini stile (dekoratif stile) varılır ve kompozisyonda dekoratif form tecelli eder.

Sanatın tabiattaki mükemmeliyet ve güzelliği bir araya toplayıp ideal bir şekil yaratmaları (idealizm) idealleştirme stili denir. Böyle eserlerdeki kompozisyonlarda, âhenk ve tevazünün şahikasına varmış mükemmel bir güzelliğin toplu bir ifadesi vardır. Bilhassa eski Elen sanatından miras kalan bu zibniyet (19. asır) İtalyada görüldüyordu. Orada yaşamış olan Hans V. Marées eserlerinde daima muvazene ve mükemmeliyet yolile nihai güzelliği aramıştır. İdealist heykeltraşlığa da Hildebrand'ı misâl gösterebiliriz.

Bazan renk ve desen arasında tezat olabilir. Meselâ: Çizgiler (desen) realist, renkler ekspresif olabilir.



Hildebrand.

Teknik

Bu üçüncü cezri kuvvetin büyük ehemmiyeti yoktur. Sanat eserinde hakiki ve müessir esaslar Stil ve kompozisyonadadır.

Yalnız, malzemeyi tercih ve tefrik az çok bir mana ifade eder. Filhakika, sanatkar meselâ ağaçtan bir heykele istediği üslubu verebilir. Ağaç, Taş, bronz veya suluboya, yağlıboya stili diye birşey yoktur. Fakat şu veya bu sanat hedefi materialde inhimâk ve meylinin ihtiyacını tatmine daha kolay imkân bulur. Meselâ: Taşbaskı ifadesi ağaçbaskısı te'sirinden farklıdır.

Sanatın sırrı! kuvveti kendisine lazım olan materialı bulur) gibi iddialarda pek ehemmiyetli ve sarik mana ifade etmez.

Ekseri, stil umumî manalarda dahi kullanılır. Mesela bir devrin üslubundan bahsedilir. — gotik stili, barok stili gibi. — Ekol ile stili bir birine karışdırmamalı, Mezhepler bahsında bu noktayı tasrih edeceğiz. Stil şahsiyete, karektere (seçiye) mizaca (temperament) ilah... bağlıdır. Şahsiyetin teşekkülün-



Kamboç Sanatı

de devrin, cemiyetin, kültürün ilah.. rolü aşkâr olduğu için mefhumda bu vuzuhsuzluk mübah gibi görünüyor.

Teknik, muhteva ve formu plastik zaviyeden vücudlandırmak için malzemeyi kullanma bilgi ve iktidaradır. Teknik kelimesinin mefumu bazan sadece "ilim," manasınada kullanılır. Filan sanatkâr iyi bir teknikeidir! demekle hislerden uzak fakat renk kanunlarını, rüiyet kanunlarını, ilah.. bihakkın bilerek çalıştığı kastedilir.

Stil — latince "stilus," = Hâk kalemî, Taş-kalem, tahrirat, tahrir şekli kelimesinden müştakdır.



Raphael.



Léonard de Vinci.

Nazmi Ziya 1882-1937

Dergimizi makineye verirken Türk resminin en mümtaz mümessillerinden biri olan üstad Nazmi Ziyanın ölümü haberini aldık. Henüz genç, hayatıyla dolu olan, daha pek uzun zamanlar sanata ve memlekete hizmet etmesi beklenen Nazmi Ziyanın bu ani ölümü, bütün Türk münevver dünyasını yaslamıştır. Kendisine tanrıdan rahmet diler, ailesini, rüknü bulunduğu Güzel Sanatlar akademisini ve sayısız şakirdlerini taziye ederiz.

Nazmi Ziya, plâstik sanatımızın elli yıllık çerçevesi içinde, sanat aşkı, tabiat sevgisi, temiz ve dürüst işçiliği, zengin eseri ile mümtaz bir şahsiyettir. Zaman, onun ismini gitgide daha fazla büyültecek, eserinin kıymet ve ifadesini arttıracaktır.

2.6. Elif Naci, "Halk ve Resim", Ar Plastik Sanatlar Dergisi, Haziran 1938, sayı:6, s.6.

HALK VE RESİM

Yazan: ELIF NACI

(*Istanbulda, Eminönü Halkevinde verilen bir konferansdan seçilmiş parçalar*)

Uzun bir seyahate çıkmış, birbirini hiç tanımayan, birbirile hiç konuşmayan iki yolcu, ucsuz bucaksız bir medeniyet âleminde doğru yol almış gidiyorlar. Halk ve resim, konuşmadan seyahat eden bu iki yolcunun anlaşamamalarının sebebi, tek kelime ile dillerinin ayrı olmasıdır.

Sanatın bir dili vardır. Sanat konuşur. Sanatın konuştuğu dili bilmeyen, onun söylemek, anlatmak istediğini anlayamaz.

Resim, lisanı umumî olmasına rağmen halkın kulağı, sanatkârın elinde bambaşka bir manâ ifade eden kompozisyona akord edilmemiş sağırlaşır. Bir profesör farzedinki Balıkpazarında ilmi bir konferans veriyor. Mevzuunu ne kadar sadeleştirmek, basitleştirmek imkânlarını arasa yine anlatmak istediğini anlatamaz. Çünkü dinleyicileri pek iyi türkçe bildikleri halde ecnebi bir lisanla konuşuyormuş gibi onun söylediklerini yadırgarlar.

Nasıl ki ilim dilinin kendine mahsus tabirleri ve bir temele dayanan esası varsa, resmin de kendine mahsus bir tekniği, bir ifade tarzı, bir iddiası, bir kamusu vardır. Hamallar kahvesinde ardından ıslık çalınan konferansçı ile sergide dudak bükülen ressamın arasında ne fark var?

Yani herhangi bir sanat eseri, takdir edildiği için güzel olan, kıymet bulan şey değil, güzel olduğu için ve anlaşıldığı zaman alkışlanan şeydir. Eğer böyle olmasaydı halkın anlayabilmesi için ressamın eser yaratırken neler feda etmesi lâzım geleceğini düşünmek tüyler ürpertici bir faciadır.

Halk, sanat terbiyesi almamış olmanın neticesi olarak resme karşı daima cahil, müstağni ve müstebzi kalmıştır. Tabiat ile tıpatıp tetabıkı olmayan resme omuz silkmış ve arkasını çevirmişdir.

Geçen asırda hendesenin insan kafasına yaptığı savletin elbetteki san'at üzerine de bir akını olacaktı. Bir vakit tabiate bağlı olan insan, fizik ve kimya âleminin yeni bir dünyaya intikalinden müteessir olarak kafasının içindeki bütün telakileri değiştirdi. Hesap, tahmini arzın sırtından boşluğa yuvarladı. Buradan itibaren insanlık tabiate olan

haberimiz olmadan aptallaşıp, makineleşiyor. Bize yerlilerinde bir dam, yorgan gibi serili bir tarla veriyor. Fakat, gözlerimize değdiği yerden başlayan tabiat yaptığımız resmin bir harita mühendisi tarafından insafsızca küçültülmüş zavallı bir aksi oluyor.

Şu halde dostum, ben gözlerimizi hiçbir zaman bir projektör gibi falanca eşyanın üzerine

hayranlığına nihayet verdi. Büyük sanayile beraber dikkatini kendi kendisine çevirdi. Sırça parmağını manivelâ yaparak, kâinatın bütün bu varlıklarını bir fiskede zirüzeber edebilmek kudretini kendinde gören insan, artık zekâ ve hissine karşı duyduğu hayranlıkla bu yepyeni âlemin içinde yepyeni bir sanat yaratacaktı. Akademiklerin çizgi vuzuhuna karşı duyulan nefretten doğan empresyonizm, tabiatçı olmaktan artık kurtulan insanla beraber zaten bir başka sanatın istilâsına maruzdu. Ve mukadder taarruzdan da bu günkü resim doğdu. İşte "kübizm", bu batını ihtilâlin eseridir. Bu günün sanatkârı, tabiat karşısında taabbüd derecesine varan dükkü insandan bambaşka bir telâkkiye mazhar olunca sanatı tabiatın aksi olmaktan, ilmi ve vesikavî bir mahiyette kalmaktan kurtardı. Ona tahlilî ve terkibî bir çâşni verdi. Zaten realist olmak sanatın değil, ilmin hakkıdır. Tabiata sadakatte boyanmış bir resim karşısında bile halkın gözü eşyayı aramakta, bu eşyanın ardındaki sanatkâra kadar uzanmaktadır. Bedil göz terbiyesi tekevvün etmedikçe halkın gözü boya tabakasını yararak muşambanın nescine karışan ressamın ruhunu ebediyen göremeyecektir.

Bu sakat görüşe göre realist olsun, modern olsun, sanat eseri, okumak bilmiyen bir adamın elindeki gazete gibidir.

Resim de bir yazıdır. Onun da ifade etmek istediği şeyler vardır. Onun da bir kıraat şekli olma icap etmez mi?

Resmin ne olduğunu ve resme nasıl bakılmak lâzım geldiğini heceleyebilmek için hiç değilse alfabesini öğrenmek lâzım.

İcab aderse Millet mektepleri gibi kurslar açmalı. Daha ileri giderek bu kurslara devam etmiyenlerden cezayı nakdiler alınmasını istiyeceğim geliyor. Bu tehlike zehirli gaz kadar meşum ve ürkütücüdür.

Beni endişeye düşüren şey resmin tehlikede olduğundan ziyade halkın korkunç bir akibete yuvarlanmakta oluşudur.

Saniyorum ki bugün dünyada bu noksanile kalmış bizden başka millet yoktur.

göre ayar etmeyip, daima karşımıza serilen tabiatın her tarafında gezinmesini ve onun özünü emmesini istiyorum. Bunun için de, az şeyle çoğu ifade etmek, ufak bir sabaya kilometreleri bir fotoğraf görüşü ile değil, fotoğrafı icat eden kocaman ve fotoğraftan çok daha kurnaz gözlerle sığdırmak ve bu ise sihribazlık, yalan ve hile katmak lâzım saniyorum.

2.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yeniler ve Yeni Resim", **Ar Plastik Sanatlar Dergisi**, Mart 1938, sayı: 3. (Bknz. Ek 2.1)

2.8. Sabahattin Eyüboğlu, "Resimden", **Yaprak Dergisi**, 1 Haziran 1949.

RESİMDEN

Sabahattin EYÜBOĞLU

BİZDE resmin kendisi yenidir, son yüzyıl içinde başladı, gelişti. Gerçi daha önceki nakışlarımız arasında en yeni Batı resminin aradığı değerlere ulaşmış eserler var. Hattâ bana sorarsanız resim sanatını insan düşüncesinin nakış olması diye anlatmak onun özüne daha uygun düşer. Ama bizim ilk ressamlarımız nakışı yenileştirerek resme varmamışlar. Nakıştan kesin bir ayrılışla batı ressamlarının yoluna girmişler. Bundan ötürü Türk resmi batı resminin son yüzyıl içindeki gelişmelerini pekaz gecikmelerle benimseye gelmektedir. Dahası var: Akademizm denilen saplantıdan, tabiat kopyacılığından bizim ressamlar daha kolay kurtuldular. Bizimki kadar akademikden kurtulmuş bir devlet resim akademisi Avrupa'da aramayın. Paris'te kopyacı resim anlayışından kurtulamamış ressam ve seyirci sayısı inanılmıyacak kadar çoktur. Resimde ressamı, resim sanatını ve bir düşünce çabasını değil de kendi hoşlandıkları kağı gözünü, kediyi köpeği, taşı tarağı, o korkunç deyimle ölmüş tabiatı arayanların danskası oradadır. Bizde kopyacılıktan kurtulan resmi yadırgıyanlar çok çok "Böyle insan mı olur? Ben daha iyisini yaparım." deyip geçiyorlar. Paris'te öyle mi ya? Bir akademi üyesi, ünlü bir yazar, François Mauriac çıkıyor, Picasso'yu, tanrının sureti olan insanın biçimini bozdu diye din iman düşmanı sayıyor, şeytana, deccala filân benzetiyor. Aman tahtaya vurulmuş, bugünlerde bizim aramızdan da böyle bir düşünür çıkabilir. Oysaki biz insanın ve tabiatın ne biçimlere sokulabileceğini eski nakışlarımızdan bildiğimiz için, sonra sırtımızda Avrupa'lılar kadar yumurta küfesi de olmadığı için yeni resme, yani kopyacılıktan kurtulup yaratıcılığa giden resme daha kolay yatabiliriz. Ama bu demek değildir ki ressam etrafını görmeyecek, gördüğünü anlatmıyacak. Tersine ancak kopyacılıktan kurtulan gördüklerini söyleyebilir. Nitekim resim sanatı tabiat kopyacılığından kurtulduğu ölçüde tabiatı ve gerçeği anlatabiliyor.

Ankara'da birbiri ardından sergi açan Abidin Dino, Arif Kaptan, Ferruh Başağa bu söylediklerimi resimleriyle benden çok daha iyi anlatıyorlar. Dino daha kapısından girer girmez "Benzemiyorum" diye bağırarak keskin, alabildiğine zengin şekilleri, çizgiler gibi kıvranan insanları, insanlar gibi mânâlı çizgileriyle diyor ki size: Burada seyredeceğiniz göstermelik tabiat girinlikleri değil benim kafamın içidir. Resimlerim düşündüklerimdir; onları anladığımız ölçüde beni, beni anladığınız ölçüde onları anlarsınız". Dino durgun, ölmüş tabiatın öylesine kurtulmuş ki resminde değil yalnız çalkantı, kıvrantı; yürüyüş halindeki insanlar, cansız çanak çömlek, kapı pencere, elma armut bile rahat durmuyor: Hepsî telâş içinde. Ama Dino tabiatın uzaklaştıkça

gerçekten uzaklaşmıyor; tersine, Anadolu'nun insanlığı ve dertleri onun sergisinde sevimli röportajlardaki kadar daha da çok görülüyor. Dinonun yapabileceği tiyatro dekorlarını, duvar resimlerini, büyük çapta fikir nakışlarını düşündükçe onun süsliyeceği bir yeni şehir kurasım geliyor.

Arif Kaptan'ın sergisi de açık ve cüretli bir ortaya çıkışla son yıllar içinde bu ressamın başından geçenleri anlatıyor. Hem ayrı ayrı her resimde, hem bütün sergide soyut güzelliklere doğru hızlı bir kayış var. Kaptan, resimlerini seçmesi, dizmesiyle bize sanki şunları söylüyor: "Ben uzun zaman resmi tabiattan ayırmadım. Gerçi manzara yaparken renkleri gönlümce değiştirir, ağacı, yaprağı tablomun düzenine uydururdum; ama eninde sonunda tablomun özü tabiatı; benim uydurmalarım ekleniydi. Şimdiyse öz, benim uydurmalarım, tabiat eklenti." Tabii Kaptan için, Paris'e gider gitmez oranın modasına uymuş, diycekler; bu değişimin ne sıkıntılar, bocalamalar bahasına olduğunu bilmiyecekler; ama bunlar da eklenti. Olan şu ki bir kölelikten kurtulmanın sevinci içinde dilediği ritme ayak uyduruyor.

Ferruh Başağa tabiat kopyacılığından, daha erken, Paris'e de gitmeden kurtulmuş. Bilhassa son resimlerinde tasvirden çok nakış aradığı besbelli. Renkleri, şekilleri gittikçe düzlemiş, keskinleşmiş, kolay hisliliklerden yıkanmış. Hele Başağa daha büyük resimler yapmak imkânını bulsun mavisi daha mavi olacak.

Daha büyük resim... Bu arzu hemen bütün resamlarımızda çoktan beri var. Aslını ararsanız yeni resim çerçevesi muşambalardan çok geniş düzeyler istiyor. İstiyor ama nerde bulsun? Duvarlarda diyeceksiniz; ben de öyle diyorum, ama imkân duvar sahiplerinin elinde. Onların da resim sevenleri ziynet eşyasına benzer camlı çerçevesi ahır' satılır, gereğinde dolaba da konur cinsten resim istiyorlar.

2.9. "Jung's 1932 Article on Picasso" http://web.org.uk/picasso/jung_article.html

Jung's 1932 Article on Picasso

"As a psychiatrist, I almost feel like apologising to the reader for becoming involved in the excitement over Picasso. Had it not been suggested to me from an authoritative quarter, I should probably never have taken up my pen on the subject. It is not that this painter and his strange art seem to me too slight a theme - I have, after all, seriously concerned myself with his literary brother, James Joyce. On the contrary, his problem has my undivided interest, only it appears too wide, too difficult, and too involved for me to hope that I could come anywhere near to covering it fully in a short article. If I venture to voice an opinion on the subject at all, it is with the express reservation that I have nothing to say on the question of Picasso's 'art' but only on its psychology. I shall therefore leave the aesthetic problem to the art critics, and shall restrict myself to the psychology underlying this kind of artistic creativeness.

For almost twenty years, I have occupied myself with the psychology of the pictorial representation of psychic processes, and I am therefore in a position to look at Picasso's pictures from a professional point of view. On the basis of my experience, I can assure the reader that Picasso's psychic problems, so far as they find expression in his work, are strictly analogous to those of my patients. Unfortunately, I cannot offer proof on this point, as the comparative material is known only to a few specialists. My further observations will therefore appear unsupported, and require the reader's good will and imagination.

^B
1 Non-objective art draws its contents essentially from 'inside.' This 'inside' cannot correspond to consciousness, since consciousness contains images of objects as they are generally seen, and whose appearance must therefore necessarily conform to general expectations. Picasso's object, however, appears different from what is generally expected - so different that it no longer seems to refer to any object of outer experience at all. Taken chronologically, his works show a growing tendency to withdraw from the empirical objects, and an increase in those elements which do not correspond to any outer experience but come from an 'inside' situated behind consciousness - or at least behind that consciousness which, like a universal organ of perception set over and above the five senses, is orientated towards the outer world. Behind consciousness there lies not the absolute void but the unconscious psyche, which affects consciousness from behind and from inside, just as much as the outer world affects it from in front and from outside. Hence those pictorial elements which do not correspond to any 'outside' must originate from 'inside.'

As this 'inside' is invisible and cannot be imagined, even though it can affect consciousness in the most pronounced manner, I induce those of my patients who suffer mainly from the effects of this 'inside' to set them down in pictorial form as best they can. The aim of this method of expression is to make the unconscious contents accessible and so bring them closer to the patient's understanding. The therapeutic effect of this is to prevent a dangerous splitting-off of the unconscious processes from consciousness. In contrast to objective or 'conscious' representations, all pictorial representations of processes and effects in the psychic background are symbolic. They point, in a rough and approximate way, to a meaning that for the time being is unknown. It is, accordingly, altogether impossible to determine

anything with any degree of certainty in a single, isolated instance. One only has the feeling of strangeness and of a confusing, incomprehensible jumble. One does not know what is actually meant or what is being represented. The possibility of understanding comes only from a comparative study of many such pictures. Because of their lack of artistic imagination, the pictures of patients are generally clearer and simpler, and therefore easier to understand, than those of modern artists.

Among patients, two groups may be distinguished: the neurotics and the schizophrenics. The first group produces pictures of a synthetic character, with a pervasive and unified feeling. When they are completely abstract, and therefore lacking the element of feeling, they are at least definitely symmetrical or convey an unmistakable meaning. The second group, on the other hand, produces pictures which immediately reveal their alienation from feeling. At any rate they communicate no unified, harmonious feeling-tone but, rather, contradictory feelings or even a complete lack of feeling. From a purely formal point of view, the main characteristic is one of fragmentation, which expresses itself in the so called 'lines of fracture' - that is, a series of psychic 'faults' (in the geological sense) which run right through the picture. The picture leaves one cold, or disturbs one by its paradoxical, unfeeling, and grotesque unconcern for the beholder. This is the group to which Picasso belongs*.

In spite of the obvious differences between the two groups, their productions have one thing in common: their symbolic content. In both cases the meaning is an implied one, but the neurotic searches for the meaning and for the feeling that corresponds to it, and takes pains to communicate it to the beholder. The schizophrenic hardly ever shows any such inclination; rather, it seems as though he were the victim of this meaning. It is as though he had been overwhelmed and swallowed up by it, and had been dissolved into all those elements which the neurotic at least tries to master. What I said about Joyce holds good for schizophrenic forms of expression too: nothing comes to meet the beholder, everything turns away from him; even an occasional touch of beauty seems only like an inexcusable delay in withdrawal. It is the ugly, the sick, the grotesque, the incomprehensible, the banal that are sought out - not for the purpose of expressing anything, but only in order to obscure; an obscurity, however, which has nothing to conceal, but spreads like a cold fog over desolate moors; the whole thing quite pointless, like a spectacle that can do without a spectator.

With the first group, one can divine what they are trying to express; with the second, what they are unable to express. In both cases, the content is full of secret meaning. A series of images of either kind, whether in drawn or written form, begins as a rule with the symbol of the Nekyia - the journey to Hades, the descent into the unconscious, and the leave-taking from the upper world. What happens afterwards, though it may still be expressed in the forms and figures of the day-world, gives intimations of a hidden meaning and is therefore symbolic in character. Thus Picasso starts with the still objective pictures of the Blue Period - the blue of night, of moonlight and water, the Tuat-blue of the Egyptian underworld. He dies, and his soul rides on horseback into the beyond. The day-life clings to him, and a woman with a child steps up to him warningly. As the day is woman to him, so is the night; psychologically speaking, they are the light and the dark soul (anima). The dark one sits waiting, expecting him in the blue twilight, and stirring up morbid presentiments. With the change of colour, we enter the

underworld. The world of objects is deathstruck, as the horrifying masterpiece of the syphilitic, tubercular, adolescent prostitute makes plain. The motif of the prostitute begins with the entry into the beyond, where he, as a departed soul, encounters a number of others of his kind. When I say 'he,' I mean that personality in Picasso which suffers the underworld fate - the man in him who does not turn towards the day-world, but is fatefully drawn into the dark; who follows not the accepted ideals of goodness and beauty, but the demoniacal attraction of ugliness and evil. It is these antichristian and Luciferian forces that well up in modern man and engender an all-pervading sense of doom, veiling the bright world of day with the mists of Hades, infecting it with deadly decay, and finally, like an earthquake, dissolving it into fragments, fractures, discarded remnants, debris, shreds, and disorganised units. Picasso and his exhibition are a sign of the times, just as much as the twenty-eight thousand people who came to look at his pictures.

When such a fate befalls a man who belongs to the neurotic, he usually encounters the unconscious in the form of the 'Dark One,' a Kundry of horribly grotesque, primeval ugliness or else of infernal beauty. In Faust's metamorphosis, Gretchen, Helen, Mary, and the abstract 'Eternal Feminine' correspond to the four female figures of the Gnostic underworld, Eve, Helen, Mary, and Sophia. And just as Faust is embroiled in murderous happenings and reappears in changed form, so Picasso changes shape and reappears in the underworld form of the tragic Harlequin - a motif that runs through numerous paintings. It may be remarked in passing that Harlequin is an ancient chthonic god.

The descent into ancient times has been associated ever since Homer's day with the Nekyia. Faust turns back to the crazy primitive world of the witches' sabbath and to a chimerical vision of classical antiquity. Picasso conjures up crude, earthy shapes, grotesque and primitive, and resurrects the soullessness of ancient Pompeii in a cold, glittering light - even Giulio Romano could not have done worse! Seldom or never have I had a patient who did not go back to neolithic art forms or revel in evocations of Dionysian orgies. Harlequin wanders like Faust through all these forms, though sometimes nothing betrays his presence but his wine, his lute, or the bright lozenges of his jester's costume. And what does he learn on his wild journey through man's millennial history? What quintessence will he distil from this accumulation of rubbish and decay, from these half-born or aborted possibilities of form and colour? What symbol will appear as the final cause and meaning of all this. In view of the dazzling versatility of Picasso, one hardly dares to hazard a guess, so for the present I would rather speak of what I have found in my patients' material. The Nekyia is no aimless and purely destructive fall into the abyss, but a meaningful katabasis eis antron, a descent into the cave of initiation and secret knowledge. The journey through the psychic history of mankind has as its object the restoration of the whole man, by awakening the memories in the blood. The descent to the Mothers enabled Faust to raise up the sinfully whole human being - Paris united with Helen - that homo totus who was forgotten when contemporary man lost himself in one-sidedness. It is he who at all times of upheaval has caused the tremor of the upper world, and always will. This man stands opposed to the man of the present, because he is the one who ever is as he was, whereas the other is what he is only for the moment. With my patients, accordingly, the katabasis and katalysis are followed by a recognition of the bipolarity of human nature and of the necessity of conflicting pairs of opposites. After the symbols of madness experienced during the period of disintegration there follow images

which represent the coming together of the opposites: light/dark, above/below, white/black, male/female, etc. In Picasso's latest paintings, the motif of the union of opposites is seen very clearly in their direct juxtaposition. One painting (although traversed by numerous lines of fracture) even contains the conjunction of the light and dark anima. The strident, uncompromising, even brutal colours of the latest period reflect the tendency of the unconscious to master the conflict by violence (colour = feeling). This state of things in the psychic development of a patient is neither the end nor the goal. It represents only a broadening of his outlook, which now embraces the whole of man's moral, bestial, and spiritual nature without as yet shaping it into a living unity. Picasso's drama interieur has developed up to this last point before the denouement. As to the future Picasso, I would rather not try my hand at prophecy, for this inner adventure is a hazardous affair and can lead at any moment to a standstill or to a catastrophic bursting asunder of the conjoined opposites. Harlequin is a tragically ambiguous figure, even though - as the initiated may discern - he already bears on his costume the symbols of the next stage of development. He is indeed the hero who must pass through the perils of Hades, but will he succeed? That is a question I cannot answer. Harlequin gives me the creeps - he is too reminiscent of that 'motley fellow, like a buffoon' in Zarathustra, who jumped over the unsuspecting rope-dancer (another Pagliacci) and thereby brought about his death. Zarathustra then spoke the words that were to prove so horrifyingly true of Nietzsche himself: 'Your soul will be dead even sooner than your body: fear nothing more!' Who the buffoon is, is made plain as he cries out to the rope-dancer, his weaker alter ego: 'To one better than yourself you bar the way' He is the greater personality who bursts the shell, and this shell is sometimes - the brain."

*(Jung added the following note in a 1934 version.)

"By this I do not mean that anyone who belongs to these two groups suffers from either neurosis or schizophrenia. Such a classification merely means that in the one case a psychic disturbance will probably result in ordinary neurotic symptoms, while in the other it will produce schizoid symptoms. In the case under discussion, the designation 'schizophrenic' does not, therefore, signify a diagnosis of the mental illness schizophrenia, but merely refers to a disposition or habitus on the basis of which a serious psychological disturbance could produce schizophrenia. Hence I regard neither Picasso nor Joyce as psychotics, but count them among a large number of people whose habitus it is to react to a profound psychic disturbance not with an ordinary psychoneurosis but with a schizoid syndrome. As the above statement has given rise to some misunderstanding, I have considered it necessary to add this psychiatric explanation."

YENİ RESİM

SABAHATTİN EYUBOĞLU

Profesör Şekip Tunç son yazılarında (1) resim sanatındaki yeni anlayış ve davranışlar üzerinde titizlikle duruyor;

yıkıcı ve inkarcı saydığı ideolojilere bağlayarak kötülüyor. Suretsiz yahut çarpık suretli resimlere karşı duyduğu öfkeyi pozitivist ve materyalist dünya görüşlerine karşı tuttuğu cepheyle uzlaştırıyor.

Dünya görüşleriyle sanatlar arasındaki bağların artması zamanımızın en belli halleri arasına girdiği için Prof. Şekip Tunç'un meseleyi bu şekilde ortaya koyması hiç te mevsimsiz değil. Hele şimdi bizde sevmediğimiz eserleri zararlı sayılan fikirlere maletmenin tam zamanı. Bir çırpıda bütün yenilikleri kurdun ağzına atarak mümkün. Ancak mesele Prof. Şekip Tunç'un gösterdiği kadar basit görünmüyor. Şöyleki:

1 — Pozitivist ve materyalist denebilecek sanatçı ve tenkitçiler arasında, algılımsız, kağıt gözül yerinde resmi tutanlar tutmayanlardan daha az değildir. Hatta en müfritleri daha çok naturalist resimden yanadırlar.

2 — Suretsiz resim başka, bozulmuş suretli resim başkadır. Meselâ Picasso hiç suretsiz resim yapmamıştır. İkisi bir çuvala konsa bile, aynı çuvalda çeşitli dünya görüşlerine rastlandığı gibi, aynı dünya görüşünden, hatta aynı ressamın elinden çeşitli resimler de çıkabiliyor.

3 — Suretsiz veya bozulmuş suretli resim sanat tarihinde yeni bir şey değil, Şark'ta da, Garp'ta da esaslı köklere sahiptir. Resmin mazisi



Resim : Bedri Rahmi EYUBOĞLU

bulduğu şekiller, suretlere. Dar bir tabiat anlayışı, canlı cansız etme diyebileceğimiz *özü tabiatçılık*, güzel sayılmış belli suretleri çoğaltmacılık resim sanatını eski Akademi hocalarının kafasına kadar kurutmuş, çıkmaz yollara sokmuştu. Yeni ressam, yeniden yaratıcı olmak cehdiyle doğdu. Mimarîye, musikiye benzemek istemesi, kendi imkânlarıyla onlar gibi yaratıcı olmak içindir. Nasıl tabiat

Mesele şu ki yeni ressam sanatında arsan yapamı düşünceye vermek istiyor. Ressam düşüncesini resmin imkânlarıyla nasıl anlatabilir? Ya suretleri dilediği şekle sokarak, stilize ederek, ya mücerret şekilleri, renkleri, çizgileri manalandırarak, yahut ta naturalist resim tekniğiyle bir konuyu, bir hikâyeyi suretlendirerek. Bu üçüncü yol ne kadar rahat görse de resim sanatını ilerlet-

li köklere bağlıdır. Resmin mazisi Rönesans'tan bu yana geçen üçyüz yıldan ibaret değildir. Kaldı ki Avrupanın bu üçyüz yılı içinde bile tabiatı aykırı resmin yeri vardır. Bizim mazimiz ise suretsiz veya bozulmuş suretli şaheserlerle doludur.

Bu su götürmez gerçekler bir yana, yeni ressamın geçmiş inkâr etmek şöyle dursun ona her zamankinden daha fazla bağ vuruyorlar. Eski ressam için geçmiş çok defa kendi ustasından ibaretken, yeni ressam bütün insanlığın geçmişini, mağara devrinden bu yana, kendi geçmişi biliyor. Hiç bir devirde resmin geçmişi ressamların önüne bugünkü kadar cömertlikle serilmemiş ve eserlerine girmemiştir. O kadar ki Prof. Şekip Tunç'un put dediği put kırıcı ressamın eserlerinde dünya sanat tarihini gözden geçirmek mümkündür. Ama yeni ressam geçmişini kendi anlayışının süzgecinden geçiriyor. Geçirmesin mi? Başka türlü onu bugüne nasıl maledebilir?

Ashında ressamın iyisi hiç bir devirde kopyacı, benzetmeci olmamış. Tabiatı veya ustasının eserlerinde gördüğü suretleri remeden sanatçı ne kadar hünerli olursa olsun yaratıcı olmamış, olmuyor. Bütün sanatlarda olduğu gibi resimde de büyük leğeler, yaratıcı insan düşüncesinin

(1) 1 ve 7 Nisan 1950 tarihli Cumhuriyet sayıları.

elma armuttan, esmer veya sarımsın kadından, ten veya kumaş renginden ibaret değil idiyse resim sanatı da benzetmecilik, güzel suretçilikten ibaret değildi. Renkler ve çizgilerle insan düşüncesinin kurabileceği görülmelik düzenler vardı. Hiç suret kullanmadan renkler ve çizgilerle bir düşünceyi anlatmaya çalışmak neden boşuna olsun? Neden resim tabiatı taklit etmeden düşünemez olsun? Suretsiz süslemede hiç mi düşünce yoktu? Olmasa bile bu yolda bir araştırması neden "yavan ideolojilerin bir yahnisi" sayılan?

Bu işi fotoğrafı, sinamayla yapmak elbette daha yerinde olacak. Bununla beraber zamanımızda her üç yoldan düşünce resmine gidenler var, her üç yolda da müfritleri, mütedilleri, iyileri, kötüler, şahihleri, sahteleri var. Bozulmuş suretli suretsiz resimler şu veya bu ideolojiden değil, resim sanatının insan düşüncesiyle birlikte katıldığı bir gelişimden doğmuş ve resamlara zengin ifade imkânları açmıştır. Bütün bu yeni gayretleri merak ve sevgiyle takip etmek dururken öfkelenmeye ne sebep olabilir?

BİR GELİŞME

Şair Nazım Hikmet'e edilen haksızlığın düzeltilmesi için, çeşitli iş kollarına bağlı tanınmış aydınlarla imzalanıp Cumhurbaşkanlığına, Başbakanlığa sunulan dilekçeler bizde şimdiye kadar - bu genişliği ile görülmemiş bir olaydır. O dilekçelerde imzaları bulunan hukukçu, şair, ressam, müzisyen, yazar, mühendis, sanatsever yurttaşların, teker teker, düşünce yapıları, görüşlerinin özelliği ne olursa olsun, onları, belli bir noktada, belli bir amaç üzerinde birleşmiş görmek sevinilecek bir gelişme sayılmaktadır. Çünkü toplum halinde yaşamamızın temel görüşlerinden biri de, başkalarının uğradığı haksızlığa karşı, o haksızlık kendi başımıza gelmiş gibi, uyanık, duygulu, titiz bulunmaktır. Bizim toplumumuz, ötekîleri değil doğu toplumları gibi, bu uyanıklıktan, bu bilinçten uzun zaman uzak yaşadığı. Ona uzun zaman "her koyun kendi bacağından asılır" geleneği egemen oldu. Demek kelimesinin gerçek kavramı ile o bir toplum değil, sadece bir topluluktur. Topluluklar ise, tipki koyunların başındaki göben gibi, sürücü, yönetici bir erkin kumandası altında ortak çıkarlarından

2.11., 2.12. Malik Aksel, "Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün", **Ülkü Milli Kültür Dergisi**, sayı 9, 1 Şubat 1942, s. 8-11.

Sanat Hayatı

RESİM SERGISİNDE OTUZ GÜN

Malik Aksel

1 santeşrin 1941.

Bol saçlı, uzun boylu ressam bilgî bir tavırla:

— Pekî, ne biliyorsun, bu yeni sanat ta belki herkes tarafından tamamile anlaşılır. Bugün bize yabancı gelen hareketlerin yarın hoş gelmeyeceği ne malûm? Rambrant da anlaşıl-mış ve beğenilmiş bir ressam değildi. Mikelancelo'nun sanatını ilk evvel alaya alan ve onu anlamayan Leonardo da Vinci olduğu gibi, Leonardo da Vinci'nin sanatını da takdir etmeyen ve bu yeni sanat karşısında sinirlilik gösteren Mikelancelo idi. Buna ne dersin? Her yeni sanat, zamanında, kendinden evvelkine nisbette moderndir. Mısırlılar bile devirlerine Modern Devir derlerdi.

Daşınık saçlı, kısa boylu ressam heyecanlı bir sesle:

— Hayır, bu mukayese doğru değil. Rambrant olsun, Mikelancelo olsun, belki buldukları devrin ananesine uymuşlar, fakat atkını kabul ettiğini yapmışlardır. Entrikalar, ihtiraslar birbirleri aleyhine haklı haksız hükümler verecek kadar kuvvetli olmuştur. Fakat neticede tarih bugün her ikisine de lâyik oldukları mevkii vermiştir. Bugünkü sanatkarlar öyle mi? Bunlar neyi kabul etmişler? neyi benimsemişler? Kendi "tandansları", nı (meyillerini) mi? Onu da bilmiyoruz. Devrimizin sanatını bir asır sonrakiler değil, bir kuşak sonrakiler bile anlıyamıyacaktır. Kendimizi aldatmıyalım. Son zamanlarda bunu hissedene bazı "diletantlar,, (maymun istahlılar) sapıkları çıkmaz yoldan geri dönmek bile istemişlerdir. Fakat ona da muvaffak olamamışlardır. Evet, sanatın fiziki bir ölçüsü, tam güzelin mükemmel bir tarifi yoktur. Tartış, ölçüsü belli değildir. Fakat üç aşadî beş yukarı kabul edilen bir hakikat vardır ki sanatın başlanğıcından beri caridir. Onu da müsaadente izah edeyim: güzel, telâkkilere göre nisbi, arızî şekiller alır. Bununla beraber insanların gene herşeye rağmen kabul ettikleri, birleşik-leri bir nokta vardır. Üç aşadî beş yukarı dedik, değil mi? Meselâ herkes gözleriyle bir metre yükseklikte mevhum bir hat çizse birinin çizdiği çizgi ötekinkine benzemez. Fakat onların aşadî yukarı bir ortalaması alınabilir. İşte bu bizim sanat hakkındaki umumî görüşümüzdür. Bence netice itibarile sanatkarların bir eser karşısında vaziyetleri bundan başka bir şey değildir. Küllenin hükümleri ise + ile — arasındaki farklar kadar geniştir.

2 santeşrin 1941

Bazı seyirciler sergiye sırf nükte yapmak için gelirler ve buna "espiri yapmak,, derler. Onların nazarında resim, güzel-likten ziyade güldürücü bir vasıttır. Bunlar bir resim önünde gülmek, nükte yapmak, bu suretle alaka uyandırmak merakın-dadırlar Soytarlar; güldürdükleri kadar da gülünce, haitâ ba-zan acıklıdırlar. Bunların da sarfettikleri gayretler güldürücü olmaktan ziyade gülünçtür. Nükteilerine en fazla gülenler gene kendileridir. Bazan kabalık ve bayağılık derecesine varan teşbihleriyle etrafı tiksindirecek haller alırlar. Bunlar meselâ portrelere aptallık, alıllık isnat ederler. Gene etrafındakilere hoş görünmek, onları güldürmek endişesi ve gayesiyle en ka-ba kelimeleri kullanılmaktan çekinmezler. Gürlüğü ederler, ba-

şarak konuşurlar, saygısızlıklarını türlüünü yaparlar. Emeğin, gözünürünün kıymetini ayaklar altına alırlar. Onlar herhangi bir nükte için bütün kıymetleri fedaya ve inkâra hazırdırlar. Zekâlarının inceliğine, keskinliğine herkesten fazla kendileri hayrandır, kendileri inanmıştır. Hiç bir şeyi beğenmemek, her şeyi hor görmek prensipleridir. Beğenmek, "Güzel,, demek onlar için maşûpluğu kabul etmek gibi bir şeydir. Gururları, izzetli nefisleri bunu söylemeye müsaade etmez. Güzellik kendi nükte-lerinde, kendi zekâlarındadır. Etrafı güldürmek ise kendi sanatları ve maharetleridir.

3 santeşrin 1941.

Sergiye en iyi tetkik edenler ilkokul talebeleridir. Birçokları not defterleriyle gelirler. Eserleri birer gözden geçirirler. Birbirlerine fikirlerini söylerler. Bazıları gördüklerini not defterlerine ehemmiyetli bir iş yapar gibi kaydederler. Hattâ bunlar içinde bazı resimleri kopya edenler bile vardır. Her yerde bu ufak seyircilerden bir kümeye rasgelinir, her resim önünde bir gürlüğü işitilir.

— Bak bu resimde nakadar renk ve ışık var?

Bu sözü söyleyen küçük bir çocuktur. Gösterdiği resim de donuk bir "estamp,, tan başka birşey değildir; ne renk var, ne ışık! Çocuğu papağana benzetener hükümlerinde aldaniyorlar. Etrafımızda olup bitenleri çocuklardan dinlemek müm-kündür.

Seyircilerden bir kısmının, hele resim sanatına dair biraz bilgisi olanların, biraz eli fırça tutup da sergilere resim koya-mıyacak derecede olanların tenkitleri pek acı, pek amansızdır. Bunlar her resimde birkaç "perspektif,, hatası, "anatomî,, yanlışlığı görürler. Bunlara da resim beğendirmek pek güçtür. Bazan sergiden dönerlerken "doğru düştü bir resim yoktur,, diyenler ekseriya bu sınıftan olanlardır.

Bir sınıf münevverlerde güzel sanatlarla karşı görülen muhabbet hakikî bir ihtiyaç ve inançtan ziyade bir nevi münevverliğin zarurî takınışı gibidir. Bunlar ilerilik gayretile her esere bir kulp takar, her eser için bilgilerini dökerler; şahsî görüşlerini de ilâve etmeyi unutmazlar.

Bir sergide ziyaretçinin güzel bulduğu bir eseri, bir başka ziyaretçi kötüler. Buna hiç şaşılmaz. Ama "iyi resim hangisi-dir?,, diye anket açılrsa hiç şüphesiz ressamın seçtiği resim birinciliği kazanmaz. İşte sergi devamınca üzerine üşüşülen bir resim: Ankara'nın kusbakısı bir manzarası. İçinde neler yok: harita gibi çizilmiş sokaklar, Hüseyin Gazi Tepesi, bostanlar, kavaklar... ne ararsanız var. Resim değil, panorama. Herşey inceden inceye, büyük bir itina ile yapılmış. Resme bakanlar takdirlerini bir türlü gizliyemiyorlar. "İşte bak böyle resim ol-malı,, diye tabloyu sergiye örnek olarak gösterenler bile var.

4 santeşrin 1941.

Gene her şeye rağmen şu ressamlar çok sabırlı insanlar-dır. Bir manav dükkânında, bir karpuz kavun sergisinde, bir işportada kötülüymediğin bir malı, bir terzide çürük diymedi-

ğin bir kumaşı, bir resim sergisinde başıra başıra, istediğin gibi söyleyebilirsin. Acaba bu eserler gökten mi inmişler? Acaba sağında solunda sahipleri yok mu? Kimse bunu hesaba katmaz; verir verilir. Bütün gün sergiye oluk oluk insan akar. Resimler hakkında istedikleri gibi sözler söylerler. Bütün bunları ressamlar duyarlar. Bundan dolayı ne kızana, ne de bunu söyleyene, çatana rasgeline. Ressam zavallı, mütevekkil, eserine atıp tutanları görmüyormuş, kutakları işitmiyormuş gibi sessiz sadasız seyirciler arasında dolaşır. Ağır tenkitlere olduğu kadar methiyelere de kanıksamıştır.

5 santeşrin 1941

Eserler hakkında münakaşa oluyordu. Bu sırada telâşlı telâşlı bir zat kısa boylu, bal saçlı ressamın yanına gelerek:

— Birader, senin resimler iyi hoş ama (bu kısım hatır içindir) nedir o kırmızı tulum gibi kadın resmi? Kim yapmış? Niçin böyle yapmış?, diye sordum. "Deformasyon,, (resimde şeklin nisbetsizliği) dediler. "Deformasyon,, demeyip te "uydurmaşyon,, deseler daha iyi olmaz mı? Kepazeliğin adı, deformasyon olmuş. Allah aşkına, gel bunu bana anlat. Ayıp değil ya? anlamıyorum vesselâm. Bir aralık yalnız kendimi anlamıyor zannettim, başkalarına sordum, onlar da anlamıyorlar. Adı da "Genç kız,, miş. Allah vermesin rüyama girse yataktan fırlarım. Ben mektepte resimden daima kırık numara alırdım. Şimdi bana da bir cesaret geldi. Bunlar resimse ben de gelecek sene sergiye iştirak ediyorum.

Kısa boylu ressam:

— Efendim takdim edayım: bankacı arkadaşım.

Şağına dönerek:

— Bahsettiğiniz kadın resmini yapan ressam.

İçeriye giren bir tanıdığı karşılamak için yanlarından ayırdığım için ikisinin de ne hale geldiklerini göremedim.

6 santeşrin 1941.

Bir seyirci fütürist bir portreye dikkatli dikkatli baktıktan sonra yanındakine:

— Birader, ben vaktile Varniya'dan ders aldım. Yalnız bir sene bize soldan sağa doğru çizgi çizmeyi meşk ettirdi. Gölgeli işi geçmek kısmet olmadı. Onun için daha beş sene lâzımmış. Şimdikiyle bir cesaret gelmiş; eline fırçayı alan ressam diye saçlarını uzatıp dolaşiyor. Gurur ve azametlerinden yanlarına yanaşmıyor. Her yerde eğri bûğrü şeyler kursurdur, yalnız resimde müstesna. Neye bunu böyle eğri bûğrü yaptığını sordunuz mu? "Ben böyle görüyorum,, diyor. Yahu hiç böyle insan olur mu? Öyle görüyorsan ne diye resim yapıyorsun be Allahın kulu? "Kim etti sana bu kârı teklif?, Bana ip cambazı ol deseler, olmam derim; ayıp değil ya, elimden gelmez. Sen de mademki böyle görüyorsun, elinden fırçayı alsana. Zorla mı resim yapıyorlar? Bir mütehasıs, hayvanların gözlerindeki billürî cisimleri çıkarmış, fotoğraflar adesesine takmış. O şekilde muhtelif fotoğraflar çekmiş. Beygirler insanları gene bu halde, insan şeklinde görüyorlarmış. Yalnız arılar müstesna. Onlar parlak renkler halinde. Peki, beygir bizi insan olarak görüyor da biz nasıl birbirimizi insan şeklinde görmüyoruz, ona hayret ediyorum. Gel de bu işin içinden çıkıl..

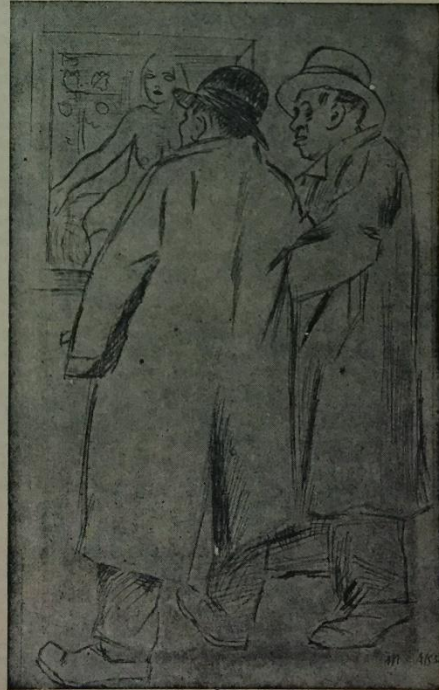
Ben resimden anlamam, mektepte resimden daima kırık numara alırdım, fakat herşeyden evvel akıl ve mantık denen birşey vardır. Herkesin anlayışile alay eder gibi insanı göz bir tarafta, kulak bir tarafta, kol bir tarafta teşhir etmek bence su götürmez bir acemiliktir. Halbuki ressam ne diyor: "— Kendime bir "prosed,, (tarz) arıyorum,, Arıyorsan onu evinde ara. Ne diye daha tecrübe halinde kara koncolos şeklinde seyleri resim diye ortaya koyuyorsun? Bir de sen anlamazsın. Bunu anlamak için senelerce Paris sergilerinde, Endepandan'larda gezmelmiş, diyorlar. Peki anlamıya nasıl imkân var? İşte bir adam resmi ki her organı bir tarafa fırlamış. Kendileri için resim yapıyorlarsa halka göstermesinler. Bizim de zevkimizi bozmasınlar. Yahut Paris'ten kandilerine mahsus bir se-

yirci kütesi getirsinler. Resimlerini onlara gösterebilirler. Biz bunları anlamıyorsak bu sergiyi kimler için açıyorlar? Bizim için açıyorlarsa zahmet etmesinler. Ya bizi bir parça düşünsünler, yahut tenkit ettiğimiz zaman öfkelenmesinler. Bize, "cahiller, anlamıyorlar,, demesinler. Bir ressam anlayıyordu, kulak verdim. Bir "dinamizma,, dır tutturdu. Bir kelimesi bile aklıma girmedi. Eski medreselerde müderris ne kadar ıstıhlalı konuşur, ne kadar anlaşılmalıyacak şekilde ders takrir ederse okadar alâmelîği ortaya yayılırdı. Şimdi resamlara aynı âdet yayıldı. Müderrislerin ne kabahati vardı? Git dinle. Birinin dediğini, bir resim hakkındaki izahını anlayabilirsen bravo.

— Münakaşanızın başlangıcında sakatlık var. Hem resimden anlamam diyorsunuz, hem de yeni resmin hatalarını ortaya koyuyorsunuz. Evvelâ başlangıcı düzeltin, sonra münakaşa edelim. Anlamadığınızı kabul ettiğiniz bir mevzuda nasıl fikir yürütebilirsiniz? Benimle aynı seviyede olmadığınızı önceden kabul etmiş bulunuyorsunuz. O halde tenakuz; ressamlar tarafında değil, sizin ve sizin gibiler tarafında. Evvelâ resim hakkında biraz bilgi edinir, ondan sonra gelin konuşalım.

7 santeşrin 1941.

Bizim zamanımızda ressam hatasını örtmek isterse mevzuu gölgelere boğar, resmi daha kapalı bir şekilde ifadeye çalışırdı. Şimdi açık açık çarpıklığı belli etmek moda. Bir deformasyon tutturmuşlar, insan çileden çıkacak. Geçende bir ressam bir "röproduksiyon,, (resim kopyası) gösterdi. Baş aşağı merdivenden inen bir adam tablosu. İsmi aklımda kalmadı. Pek meşhur bir ressamın eseri imiş. Methede ede bitiremiyordu; bir hârîka, bir şahesermiş. "Af buyurun, ben bunda bir şaheserlik taraf göremiyorum,, deyince bana acır gibi bir halle resmi tekrar izaha ve beni iknaa kalkıştı. Çok görmeli ve gözümüzü alıştırmalı imişiz. Yahu, ortada tepesi aşağı inen bir adam var. Daha neyi görmeli, neye gözümüzü alıştırmalıyız? "Efendim, suratında mevcut bir takım haller, şuura varmadan gayri



montazam nesîçte "halüsinasyon,, lar halinde zaman ve mekân mefhumuyla kayıtlı oluyarak bir takım şekiller göstermiş. Şuura dahil olan ve anlaşılabilir şekillerde mantık ve nizam aranabilir, fakat rüya huzmeleri halinde birtakım "plastisite,, ler mevcuttur ki bunları billürleşmiş "simülâne,, renkler şeklinde görüyorsunuz! Şimdiye kadar şuura vâsıl olan "anekdotlar,, tersim edilir, insanın asıl renkli ve zengin iç âlemi ihmal edilmiş. Bunun enginliği ve genişliği tabiatın kuru ve katı cansız maddeyi ihtiva eden cisimlerin zenginliklerinden pek fazla imiş. Sanatkar için hayatın "zevahir,, ile hiçbir âlâkası olmayan bu "done,, lerî "dekompoze,, etmekten başka çare yokmuş.

İçimden: "yahu bu gayretleri başka faydalı, müspet işlere sarfetseler daha mı fena olurdu?, diyordum. O, büsbütün başka bir âlemde. Söylüyor, söylüyor, sözlerinin sonu gelmiyordu. "Evet sayın sanatkar, dedim; bir dakika... Şuura dahil olmayan mefhumların nasıl farkına varabilirsiniz? Hadi diyelim ki farkına vardınız, şuur hali dışında kavradığımız seyleri gene şuur dışı bir anda zaptetmek icabetmez mi? Meselâ bir rüyayı gene rüya esasında zaptetmek lâzımdır ki (buna imkân yok) eser doğru, hakikî ve samimî olabilsin. Halbuki şuura dahil olmayan halleri, mevhumları biz tam şuur halinde tesbit ediyorsunuz ki iki zıt halin imtizaçı bence imkânsız gibi görünür.

Ressam ağzından köpükler saçarak tekrar izaha başladı. Gözleri dönüyor, elleri ayakları nettasıl helezonlar çiziyor; ne dediklerini anlamak mümkün, ne de resimleri tetkik etmek. Bir aralık söylediği sözler arasında yalnız şunlar hatırimda kaldı:

— Resim, şekillerin ve formların terkinde göz aldatıcı vasıtalar kullanmak mecburiyetindedir. Zaten resim baştan başa bir aldatma sanatıdır. Bir sah üzerinde bir yolu göstermek, derinlik yokken birtakım gölge ve ışık oyunlarıyla derinliği ifade etmek, mesafeleri, yuvarlaklıkları göz aldatıcı vasıtalarla meydana getirmek, hep bunlar resmin mayasında, aslında, kuruluşunda olan hilelerdir. Yani resim aslında bir hiledir. Bir sah üzerinde üç buut ile şekiller göstermek, nihayet "relatif,, (izafî) şekilde tabiatı ifade etmekten başka birşey değildir. Aslı "trük,, (hiyle) olan bu taklit sanatını biz daha ileri götürür, hayalimizi genişletir, şekilleri "dekompoze,, (kısmılara ayırmak) edersek hataya mı düşeriz? Tertip ve terkinin plâstik endişesini bir rüya tasvirinde şuura dahil olmamış ruhi bir hâletin ifadesinde neye aramıyalım?,

— Ressamların aldıkları paranın neden hayrını görmediklerini şimdi anlamam: aslında hiyle olan bir sanatla uğraştıkları için. İlk defa doğru olarak siz konuşuyorsunuz. Tesekkür ederim. Ağzınızla kuş tusanız halkı kandıramazsınız. Sebabi malûm. "Trük,, hiyle sanatın esası imiş. Belediye cezaları asıl resamlara tatbik emeli. Yağcı hiyleli yağ satarsa yakalanır, sütcü malına hiyle katarsa cezaya çarptır, halbuki ressamın sanatı baştan başa hiyle; buna kimse bir şey demez.

8 santeşrin 1941.

— Bak, bak; üzümün buğusuna varıncıya kadar "tecesüm,, ettirmiş. İşte bence tablo böyle olmalı. Bu da bir "dâdi Hak,,... Ben olsam birinciliği buna verirdim.

— Hepisini bir arada nasıl yapmış yakıştırılmış! "Ehli keyif,, bir ressam olacak. Siyah havyardan iut, yeşil zeytine kadar dınamış. Rakıyı bile bardaklara dızmış, herşey hazır... Geçen gün biri söyliüyordu. Ara sıra rakı içmek lâzımmış. Alkol gerek ruhi, gerek bedenî temizlik vasıtasıymış. Antiseptik olduğu için insanı ispirto gibi dezenfekte edermiş. İçinde sakal kin, gayız, ufunetleri dışarı çıkarırmış.

— Bakson a! Şebnem buna mı derler? Gül yaprağının üstü ıslak... Hatırıma geldi, bülbülün gözyaşı derler, kırk sene de bir gül yaprağında olmuştuk. Nazara da iyi gelmiş. Acaba o mudur? Tuhaf, inci gibi parlıyor.

Ressam olduğu kılık kıyafetinden belli bir zat, ihtiyar bir adam tablosu önünde durarak katalogu karıştırdıktan sonra bir yerine iğne batmış gibi sıçrayarak hiddetli bir tavırla yandırdı:

— Kepazelik... gördün mü? Bizim "portre,, ve "Petro,, diye yazmışlar. Sahibi işitmesin. Mutaassıp bir adamdır; zorla ikna ederek resmini yaptım. Kaç defa da katalog provaya gitti. Ressamlara cahil derler, mürettepler bizden beter cahil!

Bir bayan:

— Affedersiniz, bu resimde adamın niye bir kulağı aşağıda, bir kulağı yukarıda? Modern deyince, utanıyoruz, hep iyidir, diyoruz. Ama ben de neden buna iyi dediğimi anlamam barî. Sonra, modern resimden anlamaz diyorlar, ayıp oluyor. İnsan, cahilliğinin yüzüne vurulmasını istemez. Bana lütfen, anlıyabileceğim şekilde anlatırsanız minnettar kalırım.

Uzun saçlı ressam belinden yukarısını dımdık öne doğru eğerek büyük bir reveranstan sonra:

— İltifatınızı bendeniz "sürpriz,, şeklinde kabul ederim. Tenkitlerime hacet kalmadan resimleri mütalea buyurabilirsiniz. Maamafih mademki hakkımda teveccüh gösteriyorsunuz, kanaatlerimi size arz etmeyi vazife bilirim. Evvelâ, hanımefendi, modern resim ne demektir? bunu bir analize edelim. Modern resim, entellektüel bir dinamizme ile bizi mantığımızdan kurtararak yeni bir hayat probleminde doğru götürür. Edebî, şairane tahassüslerden ziyade müfekkîrânın dezenterese analizini, psîşik mekanizmalarını istihdaf eder. Bunda görünen hakikî ve tabii sentez, statik ve dinamik hatların metafiziğinden başka birşey değildir. Evet hanımefendi, modern resim ananeperest ve mutaassıp kafalı insanların ruhlarını sıkır, onları endişeye düşürür. Fakat, sizler, genç bayanlar, normal zekâlar, eskilerin gerî ve absürt düşüncelerini kabul etmezsiniz. Modern eser, fonksiyon itibarıyla, tabiata hayranlıktan ziyade bir esprî, bir finalite manifestosudur.

Genç kadın bir esere, bir de saçlarını dağıta dağıta, eliyle koluyla söz söyliyen bu adama bakıyor, ne diyeceğini, ne söyliyeceğini şaşırarak insanlara mahsus bir eda ile:

— Evet efendim, çok haklısınız; çok doğru söyliyorsunuz. Anlamıyorlar efendim, cehalet, tabii... Biz de üzülüyoruz.

Bununla beraber arasıra resme de yan gözle bakarak kendi safdillğine, kendi budalalığına acır gibi haller alıyor; ressam karşısında küçülüyor, ellini oğusturuyor; her cümle nihayetinde:

— Müteessir olmayın, çok doğru söyliyorsunuz. Cehalet, tabii efendim...

diye bir söz söylemiş olmak için cevaplar veriyordu.

Genç kadın biraz daha ilerde, ressamın birliğine mensup bir ressamın resmi önünde durdu. Resim, güzel bir korniş çerçeve içinde İstanbul'un köhne semtlerinden bir kısmını tasvir ediyordu. Çok ince işlenmiş, bütün teferruat doğru olarak verilmiş; evlerin damlanındaki kiremitler üzerinde yürüyen kertenkelelere varıncaya kadar her şey gösterilmiş... Genç kadının ağzından gayri ihtiyarî "Ah, ne güzelli,, kelimeleri döküldü. Fakat ressamın çatlmış kaşlarını görürnce kırdığı potun farkına vardı ve ilk okul talebelerine mahsus bir mahcuplukla:

— Bilmem ki... hani bazan insan aldanır da...

Ressam, göğsünü kabartıp sol elinin baş parmağını yeleğinin cebine sokarak:

— Efendim, ne arz ediyordum?... Metiye; esprî zenginliğini ortadan kaldırır. İşçiler, bu zavallı adamlar, papağandan başka birşey değildiler. Tabiat, terkip ve tahlil kabiliyeti olmayanların rate bir metafizikasıdır. İnsan elile insan gözü tabiatı taklitte daima imkânsızlıklarla karşılaşır. Tabiat, terkip değil, tahlil edilir. Evet, güneşi nasıl tasvir edebiliriz? Ona bakabilir miyiz ki... Elimizdeki mahdut malzeme ile tabiatın renk ve ışıklarını ifadeye zaten fizikî imkânlar yoktur. Onun için abes ile uğraşmak, hurdebini resimler yapmak, bunları marifet diye ortaya koymak safdillerin, saf düşünceli insanların alelâde bir meşalesinden başka bir şey değildir.

Bakınız hanımefendi, şimdi siz de fütüristsiniz. Gözlüğünüzdeki tarzoların refleleri tamamıyla dinamik bir empyonodadır. Ben burda kendimi kendim baş aşağı içimden seyrederek oluyorum. Bakınız, şimdi yükseliyor, inceliyor, uzuyorum.

Evet, fütürist, hattâ sürrealistsiniz, hanımefendi; çünkü soruyor, düşünüyor, anlatıyor ve analitik bir sentezin metafizikası karışındasınız. Evet, gâh sıvrılıyor, gâh yassılıyor, gâh bir yıldız, gâh bir keman yayı, gâh bir pervane, gâh bir meşe yaprağı oluyorsunuz. Gözlerinizin mâverasında hazırlanan absürt plâsitsite bütün vücudumuzu şimültane tezatların volümlerine götürüyor. Evet, anekdotizm'den kurtulan sanat...

Kadın heyecanla ressamın yüzüne bir iki defa baktıktan sonra çekingen bir eda ile:

— Efendim, bir dakikacık müsaade ediniz. dedikten sonra süratle uzaklaştı.

Aradan yarım saat geçtiği halde genç kadın görünmeyince ressam yanındaki arkadaşına:

— Monşer, dedi, burada ne "kaprisiyö,, kadınlar var! Rica etti, eserler hakkında kritikler yaptım. Sonra birdenbire kayboldu. Her halde "jantiy,, bir hareket olmasa gerek... Hiç olmazsa orövuvar demesi icabederdi.

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

— Parol donör... fütürizm hakkında izahat veriyordum. Sizi temin ederim...

Bazı insanlar vardır, bunlar ressamın büsbütün başka bir göze sahip olduğuna kanidirler. Onun konstrüksiyon'u sanki diğerlerinden çok farklı. Her neye ait bir mütalea yürütülse "ressam gözü nasıl görmüş!,,; bir tanıdığıın elbisesinin bir tarafında bir leke görüp söylese: "ressam gözü nasıl çabuk farkedir!,,; bir ahbabın başında yeni şapka, boynunda kırmızı boyunbağı bulunsa, mütalea beyan edilse "ressam gözü nasıl da kaçırılmaz!,, derler. Acaba ressamın gözü herkesin gözünden farklı mıdır? Bununla beraber gene bazıları vardır, onlar da her ne görseler, her neyi beğenseler ressama onu kabul ettirmek, tasdik ettirmek endişesindedirler. Çok defa ressamlar böyle bir muhavere ile karşılaşılır:

— Nasıl, o kadın güzel değil mi?

Muhavereyi uzatmamak ve muhatabın hatırını kırmamak isterseniz "Evet!,, dememiz icabeder. Fikret'in "zavallı evet!,, i) Fakat siz güzel bulmadığınız takdirde o, onun pek alâkalı olduğu bir kadınsa âdeta hiddetli bir tarzda şu cevapla karşılırsınız:

— Amma yaptın... Sen de güya ressam olacaksın. Ona çirkin denir mi? Hayret...

Böyle bir muhavereye muhatap olmamış hemen hiçbir ressam yoktur.

9 santeşrin 1941.

Akşama doğru okullardan boşalan talebeler, dairelerden çıkan memurlar sergiyi doldururlar. Resimler önünde birikirler, türlü türlü mütalealarda, türlü türlü gevezeliklerde bulunurlar. Hattâ bunlar arasında kahkaha atanlar bile vardır. Her zaman sergide eski yeni tanıdıklarla, ahbablarla, arkadaşlarla karşılaşmak mümkündür. Bugünkü ziyaretçilerin söyledikleri sözlerin hülâsaları şunlardır:

Eski bir tanıdık:

— Yahu, bu kadar senedir arkadaşız, bir resmin yok bende. Bir aile dostu:

— Biliyor musun? beş senedir bekliyorum, bir resim vadedtiğimi...

Yüksek okulların birinde profesör ve oldukça mal mülk sahibi bir zat:

— Apartımanı yaptırıldı. Senin resmin eksik. "Olur, olur!,, diyorsun, hâlâ gelmedi. Hangi sözüne inanayım? Baharda çiçek açsın, resim yapacağım dedin; kış geldi. Şimdi de ilkbaharda... Artık tahammülümüz kalmadı. Bak bu sefer cebir ve şiddet istimal edeceğim. Sergi bitsin, bir tanesini zorla alacağım.

Tanınmış bir muharrir. Tutumlu da. Ankara'nın iyi bir yerinde apartımanı var:

— Bende fi zamanından kalma bir resmin var. Hatırlıyor musun? Ona gayet güzel bir çerçeve yaptırıldı. Ziyarete gelenler pek beğeniyorlar. Senin yaptığını söylüyorlar. Piyano nun sağında duruyor. Yalnız sol taraf boş. Ne olacak?

— Anlamadım.

— Canım anlamıyacak ne var? Resim tek, yalnızdır diyorum, yani ona bir arkadaş...

— Ha, evet... İnşallah münasip bir zamanda hediye ederim.

— Teşekkür ederim, ama bu seferkini okadar beklemiy tahammülüm yok.

Bir okul öğretmeni:

— Ben fazla bir şey istemem. Sergiye koymadığı, şöyle bir kenarda kalmış... yalnız imzan olsun.

Zevk ehli bir arkadaş. Parası kıt, fakat iltifatlara, sitayişlere bol:

— Senden şimdiye kadar bir şey istemedim, biliyorsun. İlk defa samimiyetimize, ahbablığımıza nisane olmak üzere bir hatıra istiyecğim. Hakkım da var, zannederim. Yalnız öyle kübik yahut çıplak kadın resmi olmasın. Bak dinle: manzara olacak. Güzel bir çardak üstünde renk renk üzüm. Bir tarafta sırlı sırlı akan bir dere. Sağında, solunda şöütler, bir köşede de bir çoban yeni doğmuş kuzularını otlatıyor. Uzakta karlı dağlar... Nasıl? Bunu fakirhanenin en güzel tarafına koyup akşamları müsaadenle masaya da kurup şerefine...

Bir memur. Ankara'nın iyi bir yerinde, eski tarzda bir evi var. Büyük bir sitele, daha doğrusu ihmal edilmiş olmaktan doğan yarı şaka, yarı ciddi bir kızma ile:

— Birader, şu ressamlar kadar hasıs adamlar görmedim. Senelerdir hediye edecek. Eşref saat... eşref saat... Eşref saat ne vakit? öğrendim de...

Kahvede her zaman selâmlaştığım, ismini bilmediğim bir zat:

— Masrafı nekadarsa söyle vereyim. Benim eski bir resim var. Filistin cephesinde çektiğim. Senelerden beri öyle kenarda duruyor. Onu şöyle yağlı boya büyültüver, bir hatıra kalsın.

Gene kahvede senelerden beri rasgeldiğim, mesleğini ve ismini bir türlü hatırlamda tutamadığım, zengince olduğu rivayet edilen bir zat:

— Ya... demek ki ressamınız! Nerede tahsil ettiniz?.. Maşallah, ben sizi öğretmen sanıyordum. Geçende bedestende bir resim gördüm, hârika! Muhakkak gidin görün. Sizi de alâkadar eder. Karşıdan bakınca Namık Kemal, sağdan bakınca Ziya Paşa, soldan bakınca Şinasi merhum... Hayret! Durdum, saatlarca seyrettim. Üçün de öyle tecessüm ettirmiş ki... Nereye gitseniz gözleri sizde. Ben aynı zamanda antika eşya meraklısıyım. Eskiden yüzükler vardı, bilmem hatırlar mısın? İğne deliği kadar bir yerden koskoca Mekke-i Mükkerre, gene onun arkasında Medine-i Münevvere görünür. Yapan nasıl göz nuru dökmüş, şaşılacak şey... Bu da bir Allah vergisi. Evvelen bizim zamanımızda pirinç tanesi üzerine besmele-i şerife yazarlardı. Şimdi artık o sanatlar kalmadı...



